Le primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal

Sous la direction de William Rubin

Date
1987

Publisher
Flammarion

ISBN
2080120913

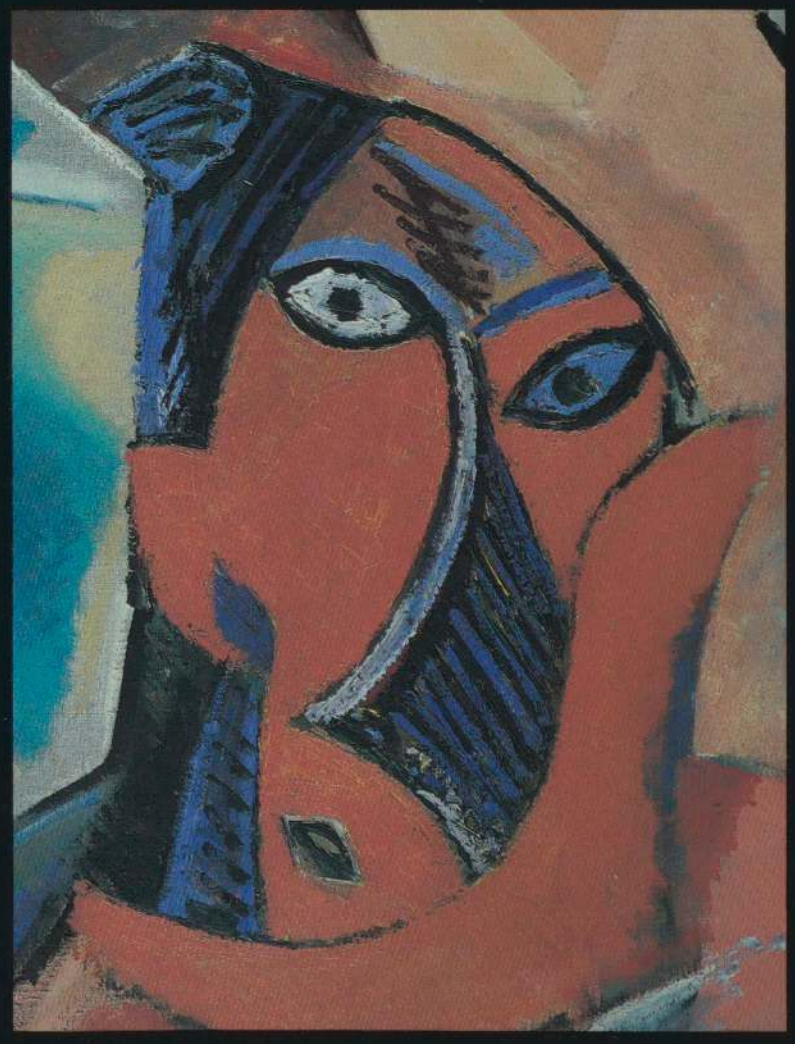
Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/1907

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

© 2017 The Museum of Modern Art

LE PRIMITIVISME
DANS L'ART DU 20e SIÈCLE





Flammarion

LE PRIMITIVISME DANS L'ART DU 20e SIÈCLE



LE PRIMITIVISME
DANS L'ART DU 20e SIÈCLE

LE PRIMITIVISME
DANS L'ART DU 20e SIÈCLE

Les artistes modernes devant l'art tribal

sous la direction de William Rubin

Flammarion

Archive
MoMA
1382
1987f

L'édition française a été réalisée sous la direction de Jean-Louis PAUDRAT.

Les textes de Ezio Bassani, Christian F. Feest, Gail Levin, William Rubin et Alan G. Wilkinson ont été traduits par Jeanne BOUNIORT.

Les textes de Donald E. Gordon et Evan Maurer ont été traduits par Alain-Jérôme COIGNARD.

Le texte de Rosalind Krauss a été traduit par Jean-Pierre CRIQUI.

Le texte de Laura Rosenstock a été traduit par Robert FOHR.

Les textes de Kirk Varnedoe ont été traduits par Antoine JACCOTTET.

© 1987 by ADAGP pour les œuvres de Constantin Brancusi, Alexander Calder, Paul Colin, André Derain, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Julio Gonzalez, Alexej von Jawlenski, Paul Klee, Amedeo Modigliani, Juan Miró, Man Ray.

© 1987 by SPADEM pour les œuvres de Arman, Max Beckmann, Louise Bourgeois, Victor Brauner, Carlo Carra, Max Ernst, Nancy Graves, Juan Gris, Wifredo Lam, Fernand Léger, André Masson, Henri Matisse, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Pablo Picasso, Max Pechstein, Jean Puiforcat, Luigi Russolo, David Smith, Maurice de Vlaminck.

© 1984, The Museum of Modern Art, New York
© 1984 by Jack D. Flam pour *Matisse et les Fauves*
© 1984 by Sidney Geist pour *Brancusi*
© 1987, Flammarion, Paris, pour l'édition française

ISBN : 2-08-012091-3
N° d'édition : 12175
Dépôt légal : novembre 1987

Imprimé en Italie par Arnoldo Mondadori, Vérone

Frontispice : figure nkonde, Yombe, Zaïre ou enclave de Cabinda. Bois, fer, coquillages et matériaux divers, h : 116,8 cm. The Detroit Institute of Arts.

Hormis l'étude pionnière et novatrice de Jean Laude (mais qui est épuisée depuis près de dix ans), le catalogue des éditeurs de livres d'art de langue française ne comprenait jusqu'à ce jour aucun titre qui se rapportât au primitivisme moderne.

La réévaluation de cette question, capitale pour la compréhension de l'esthétique du XXe siècle, à laquelle William Rubin et ses quatorze collaborateurs se sont engagés, devait aboutir à la publication aux États-Unis d'un ouvrage qui, sur le sujet, restera, pendant de nombreuses années, la référence obligée. Si l'on accorde que la « découverte », en Occident, de la dimension inventive et véritablement créatrice d'objets cultuels et votifs provenant de l'Amérique indienne, de l'Océanie ou de l'Afrique subsaharienne fut amorcée par des artistes qui œuvraient en France, il aurait été paradoxal qu'un grand éditeur français n'accueillît point un livre qui, sans exalter une quelconque priorité chauvine, met cependant en évidence les registres primitivistes d'avant-gardes artistiques et littéraires dont Paris, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, fut le théâtre privilégié.

La présente édition suit fidèlement celle publiée sous l'égide du Museum of Modern Art. Elle s'en distingue néanmoins sur quelques points. D'une part, elle bénéficie des corrections et rectifications que les auteurs, depuis l'édition américaine, ont souhaité voir apporter. D'autre part, elle comporte un index qui rendra plus aisé le report à telle œuvre ou à tel commentaire. Enfin, dans la restitution des citations comme dans les références bibliographiques, il a été tenu compte des sources qui s'avéraient accessibles en langue française.

Jean-Louis Paudrat

SOMMAIRE

PRÉFACES		XI
REMERCIEMENTS		XV
LE PRIMITIVISME MODERNE : UNE INTRODUCTION	William Rubin	1

ARRIVÉE ET DIFFUSION DES ARTS NORD-AMÉRINDIENS, OCÉANIENS ET AFRICAINS EN OCCIDENT

AMÉRIQUE DU NORD	Christian F. Feest	85
OCÉANIE	Philippe Peltier	99
AFRIQUE	Jean-Louis Paudrat	125

LE PRIMITIVISME DANS L'ART MODERNE

GAUGUIN	Kirk Varnedoe	179
MATISSE ET LES FAUVES	Jack D. Flam	211
PICASSO	William Rubin	241
BRANCUSI	Sidney Geist	345
L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND	Donald E. Gordon	369
LA PEINTURE ITALIENNE	Ezio Bassani	405
PARIS ET LONDRES : MODIGLIANI, LIPCHITZ, EPSTEIN ET GAUDIER-BRZESKA	Alan G. Wilkinson	417
L'ART AMÉRICAIN	Gail Levin	453
LÉGER : « LA CRÉATION DU MONDE »	Laura Rosenstock	475
PAUL KLEE	Jean Laude	487
GIACOMETTI	Rosalind Krauss	503
DADA ET SURRÉALISME	Evan Maurer	535
HENRY MOORE	Alan G. Wilkinson	595
L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT	Kirk Varnedoe	615
EXPLORATIONS CONTEMPORAINES	Kirk Varnedoe	661
INDEX		690

PRÉFACES

Robert Goldwater fit preuve de perspicacité et de courage lorsqu'il entreprit dans les années trente de rédiger un livre sur le sujet délicat du primitivisme moderne. A cette époque, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso étaient pratiquement inconnues (la toile ne fut acquise par le Museum of Modern Art qu'en 1939, un an après la parution du *Primitivism in Modern Painting* de Goldwater) et bon nombre des œuvres d'art et documents qui fournissent la matière du présent ouvrage étaient inaccessibles. Les spécialistes patentés traitaient l'histoire de l'art comme si elle s'était arrêtée à Cézanne, sinon à Courbet, et les études sérieuses sur l'art moderne se comptaient sur les doigts de la main. Pourtant, le livre de Goldwater, remanié et réédité en 1967 sous le titre *Primitivism in Modern Art,* reste et restera l'introduction indispensable dans ce domaine.

Le fait que les auteurs d'aujourd'hui soient amenés à contester certaines conclusions de Goldwater n'enlève rien à l'envergure de ce travail de défricheur. Aussi n'est-il d'ailleurs pas surprenant que l'on soit conduit à réviser un ensemble d'idées sur le primitivisme formulées pour la première fois il y a près de cinquante ans. Il y aurait plutôt lieu de s'étonner qu'un livre portant sur une question aussi capitale dans l'histoire de l'art moderne soit resté si longtemps la seule référence générale. A vrai dire, la rare profondeur des connaissances de Goldwater dans les domaines de l'art moderne et de l'art tribal, probablement unique, ajoutée à l'appareil critique magistral qu'il a mis en œuvre, pourrait bien avoir découragé et même intimidé les auteurs venus après lui.

Cependant, j'entrevois d'autres explications au fait qu'à part le livre de Jean Laude sur *La Peinture française (1905-1914) et L'Art nègre* le primitivisme a joué le rôle de l'« homme invisible » dans l'exégèse artistique pendant les nombreuses décennies qui ont suivi la première publication du livre de Goldwater, et qui ont vu une prolifération phénoménale des études sur d'autres aspects de l'art du XXe siècle. Non pas que l'importance de la sculpture tribale pour les artistes modernes fût passée inaperçue. Au contraire, toute histoire de l'art moderne se devait d'inclure quelques couplets rituels sur ce chapitre, généralement axés sur *Les Demoiselles d'Avignon :* un éventail de clichés tenaces qui n'avaient d'autre effet que d'exagérer bien souvent l'influence directe de la sculpture tribale (Goldwater, l'incarnation même de la prudence intellectuelle, l'avait quant à lui minimisée).

La répétition des bons vieux clichés de supplément dominical était une façon de contourner les véritables problèmes en jeu. Tel l'« homme invisible » de Ralph Ellison, le primitivisme n'était que métaphoriquement invisible, au sens où on ne lui prêtait aucune attention sérieuse. A cet égard, nul n'est plus coupable de négligence que l'auteur de ces lignes. A part quelques généralités faciles, mon mutisme sur le sujet du primitivisme dans *Dada and Surrealist Art* écrit dans les années soixante constitue, je crois, ma plus grave erreur d'historien. Et comme Marcel Jean ne s'était guère intéressé non plus au primitivisme dans son *Histoire de la peinture surréaliste,* une œuvre pionnière publiée peu de temps auparavant, cela ne faisait qu'illustrer la parabole des aveugles conducteurs d'aveugles. Alors jeune historien d'art, j'avais rendu visite au surréaliste Matta. Mais à aucun moment je n'avais songé à rapprocher ses « personnages » des sculptures de Nouvelle-Irlande que j'avais vues chez lui (*cf.* p. 2 et 3). Matta m'avait parlé de l'inspiration trouvée dans l'*Objet invisible* de Giacometti (p. 502) pour l'invention de ses propres « personnages », mais il n'avait rien dit sur l'art tribal. A présent, nous savons que l'*Objet invisible* était lui-même influencé par la sculpture océanienne...

Quelques propos sur l'art tribal échangés avec Picasso dans les dernières années de sa vie changèrent tout cela. Je fus stupéfait de découvrir que ses opinions sur ces sculptures étaient aux antipodes des idées reçues. (Il y en avait une indication dans les Mémoires de Françoise Gilot, mais je n'y avais pas pris garde ; par la suite, Malraux devait relater une conversation avec Picasso tout à fait semblable à la mienne.) Finalement, je décidai qu'il fallait réexaminer toute la question du primitivisme.

Comme nous l'avions constaté devant la pénurie d'informations et d'écrits sur l'œuvre tardive de Cézanne, une copieuse publication reflétant différents points de vue semblait s'imposer. Quelque chose qui fournirait un document de travail dans ce domaine. Au cours de mes cinq années d'enquête, je me suis aperçu que beaucoup de questions qui me semblaient fondamentales n'avaient

jamais été posées (par exemple, pourquoi les cubistes préféraient-ils les sculptures africaines aux œuvres océaniennes, et les surréalistes l'inverse ?). Le temps dont nous disposions n'était pas suffisant pour apporter des réponses satisfaisantes à certaines des questions auxquelles mes collaborateurs et moi nous nous sommes heurtés. En conséquence, et malgré son caractère volumineux et ambitieux, ce livre ne prétend pas être définitif ; on devrait plutôt y voir une ouverture sur une nouvelle étape de la réflexion dans ce domaine.

William Rubin

Rares sont les enjeux de la modernité artistique occidentale à revêtir une dimension aussi complexe que le primitivisme. Pourtant, grâce à la seule confrontation d'œuvres pertinemment choisies, bon nombre de problèmes pourraient se trouver levés. Par-delà le poids des mots dans ce livre, il ne faut pas oublier que le primitivisme moderne repose en fin de compte sur la force des objets, et plus particulièrement sur la capacité de l'art tribal à transcender les intentions et les circonstances qui l'ont façonné au départ. Ce phénomène ne fait pas qu'attester l'inventivité des artistes tribaux, et nous donner une leçon d'humilité tant il contredit les préjugés occidentaux qui mesurent les aptitudes de l'homme aux progrès de la technique. Il honore aussi les artistes modernes qui, bravant les traditions en vigueur, ont forgé un lien entre des intelligences que séparaient toutes les barrières de langue, de croyance et de structure sociale. D'un côté, la capacité d'un art à dépasser ses limites culturelles, de l'autre la faculté d'une culture à voir plus loin que son art homologué et à le révolutionner : sous l'une et l'autre perspective, ce livre réfute toute idée de déterminisme génétique ou social et célèbre la puissance imprévisible de la créativité humaine partout où elle se manifeste.

Kirk Varnedoe

REMERCIEMENTS

Dans l'édition américaine de cet ouvrage, nous avions témoigné notre reconnaissance aux nombreux conservateurs, spécialistes, collectionneurs et directeurs de galerie du monde entier dont le concours avait rendu possible l'exposition que ce livre accompagnait.

Il a été jugé inutile de reproduire cette très longue liste dans l'édition française. Il est toutefois quelques noms parmi ceux de mes collègues, en France et ailleurs, dont l'absence, ici, constituerait une inadmissible injustice en raison de la contribution des plus considérables qu'ils nous ont apportée. Comme Paris fut le berceau des avant-gardes du XXe siècle et du primitivisme moderne en particulier, le musée de l'Homme, qui fut jusqu'en 1937 le musée ethnographique du Trocadéro, a été amené à jouer un rôle déterminant dans notre projet. Si toute son équipe, à commencer par Jean Guiart, nous a offert une pleine et entière collaboration, je me dois de mentionner plus particulièrement Madame Francine N'Diaye, responsable des collections de l'Afrique Noire. Elle a travaillé sans compter pour nous procurer toutes les informations que nous sollicitions de sa compétence. Et elle a su nous conduire, dans le dédale des réserves de ce musée, devant des œuvres que nous aurions très certainement négligées.

D'autre part, mes conversations avec Jacques Kerchache m'ont personnellement beaucoup apporté et elles nous ont beaucoup aidés lors des premières étapes de notre entreprise, notamment pour avoir attiré notre attention sur des objets de provenances fort diverses. Sa documentation photographique, assemblée au cours de longs et nombreux voyages, s'est révélée des plus utiles car elle obéit à des critères esthétiques alors que ce sont des paramètres typologiques ou des catégories fonctionnelles qui régissent les photothèques de la plupart des musées d'ethnographie.

De plus, je souhaiterais aussi remercier Hélène et Philippe Leloup ainsi que Philippe Guimiot qui, en me faisant généreusement partager leur connaissance du sujet, m'ont donné de précieux conseils.

Enfin, tout en exprimant ma gratitude à tous les auteurs qui ont collaboré à cet ouvrage, je dois accorder une mention toute particulière à Jean-Louis Paudrat qui a aussi assumé la responsabilité de superviser l'édition française afin de garantir le plus haut niveau d'exactitude scientifique devant les multiples difficultés que soulève la transposition de textes aussi spécialisés en une autre langue.

William Rubin



Statue (déesse Kawe) Nukuoro, îles Carolines. Bois, h : 217 cm. Institut et musée d'Auckland, Nouvelle-Zélande.

LE PRIMITIVISME MODERNE

UNE INTRODUCTION

William Rubin

Le primitivisme, c'est-à-dire l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales [1], tel qu'il se révèle dans leurs œuvres et dans leurs propos, constitue la seule thématique fondamentale de l'art du XXe siècle à avoir été aussi peu approfondie. L'énorme bibliographie de l'art moderne ne recense que deux ouvrages éclairants sur ce sujet : le texte pionnier de Robert Goldwater, dont la première édition a presque un demi-siècle, et celui de Jean Laude (qui couvre un champ beaucoup moins vaste) rédigé voilà vingt ans, épuisé depuis des années et qui, de plus, n'a jamais fait l'objet de traductions [2]. Aucun de ces deux auteurs n'a eu accès cependant à certaines collections importantes, dont celle de Picasso, ni à une part considérable de la documentation aujourd'hui disponible. Le manque évident d'études spécialisées dignes de l'importance historique du sujet se traduit par l'ampleur inhabituelle de la présente entreprise, même si ce livre ne représente jamais qu'un début.

A la réflexion, il n'est peut-être pas surprenant que le primitivisme n'ait suscité que si peu de recherches, car pour tenir un discours pertinent sur ce sujet il est nécessaire de connaître assez bien l'un et l'autre de ces univers artistiques, afin de saisir l'enjeu de leur rencontre au sein de la culture occidentale. Par tradition, ils constituaient deux domaines d'étude distincts. Jusqu'à une époque récente, les objets tribaux relevaient exclusivement de l'ethnologie, du moins pour ce qui concernait la recherche et la muséologie. C'est seulement depuis la Deuxième Guerre mondiale que l'histoire de l'art a pris en compte ce matériel. Dans l'enseignement supérieur, les cours sur l'art primitif [3] restent malgré tout relativement rares, et bien peu parmi les étudiants qui les suivent s'intéressent d'aussi près à l'art moderne. On ne doit donc pas s'étonner de trouver une grande proportion d'erreurs dans tout ce que les historiens de l'art du XXe siècle ont pu dire sur l'intervention de l'art tribal dans l'éclosion de la modernité. Faute de bien dominer la chronologie de l'arrivée et de la diffusion des objets primitifs en Occident, ils ont fait immanquablement des suppositions gratuites quant aux influences. A titre d'exemple, je citerai le fait qu'aucun des quatre types de masques présentés par des auteurs éminents comme sources d'inspiration possibles pour *Les Demoiselles d'Avignon* ne pouvait être connu de Picasso en 1907, année où il a peint ce tableau [4]. Réciproquement, la plupart des spécialistes de l'art des peuples « primitifs » n'ont qu'une connaissance très superficielle de l'art moderne, et quand, d'aventure, ils y font une allusion, celle-ci trahit parfois une naïveté confondante [5].

Les éclairages de nature fort différente que les anthropologues et les historiens d'art spécialisés dans les cultures africaines et océaniennes ont jetés sur les objets tribaux sont en fin de compte beaucoup plus complémentaires que contradictoires. Les uns et les autres visent naturellement à la compréhension des sculptures tribales dans le contexte où s'est inscrite leur création. Comme je m'occupe de l'histoire du primitivisme, mon objectif est tout différent : je veux comprendre les sculptures « primitives » par rapport au contexte occidental dans lequel des artistes modernes les ont « découvertes ». Les fonction et signification précises de chaque objet, dont les ethnologues se préoccupent au premier chef, n'entrent pas dans mon propos, sauf dans la mesure où elles étaient connues des artistes modernes en question. Toutefois, avant les années vingt où certains surréalistes sont devenus amateurs d'ethnologie, les artistes n'étaient généralement pas informés, et de toute évidence ne se souciaient guère, de ce genre de chose. Cela ne veut pas dire qu'ils étaient indifférents aux « significations », mais plutôt qu'ils s'intéressaient uniquement aux significations qu'ils pouvaient percevoir grâce aux objets eux-mêmes [6]. Si pour moi, donc, ces sculptures sont situées d'emblée dans une perspective moderniste (qui est par définition un parti pris, comme toute autre perspective), j'essaierai tout de même de faire de nécessité vertu, en espérant que, malgré son caractère forcément incomplet, notre démarche dont le but essentiel est de faire une plus grande lumière sur l'art moderne pourra néanmoins projeter quelque nouvelle clarté jusque sur les objets « primitifs ».

Le discours sur notre sujet a pâti d'une certaine équivoque quant à la définition du primitivisme. Ce mot est apparu en France au XIXe siècle, et il est entré officiellement dans la langue française avec un usage réservé à l'histoire de l'art, comme l'atteste le *Nouveau Larousse illustré* en sept volumes publié entre 1897 et 1904 : « *n.m. B. -Arts.* Imitation des primitifs [7] ». Si l'« imitation » invoquée par le Larousse est à la fois excessive et trop limitative, l'emploi de ce terme pour désigner des peintures et sculptures influencées par des artistes dits « primitifs » appartenant à une époque antérieure ne s'est pas moins perpétué depuis lors dans l'histoire de l'art. Seuls les « primitifs » ont changé d'identité. La définition du Larousse reflétait l'usage que l'on faisait de ce terme au milieu du XIXe siècle : les « primitifs » en question étaient avant tout les Italiens et les Flamands des XIVe et XVe siècles. Mais, dès avant la parution du *Nouveau Larousse illustré,* des artistes avaient donné plus d'extension à l'épithète « primitif » pour l'appliquer aux arts roman et byzantin, ainsi qu'à une multitude d'arts non occidentaux allant du péruvien au javanais. Le sens de « primitivisme » s'était modifié en conséquence. Cependant, aucun de ces deux mots n'évoquait encore les arts tribaux d'Afrique et d'Océanie. Cette acception ne leur serait donnée qu'au XXe siècle.

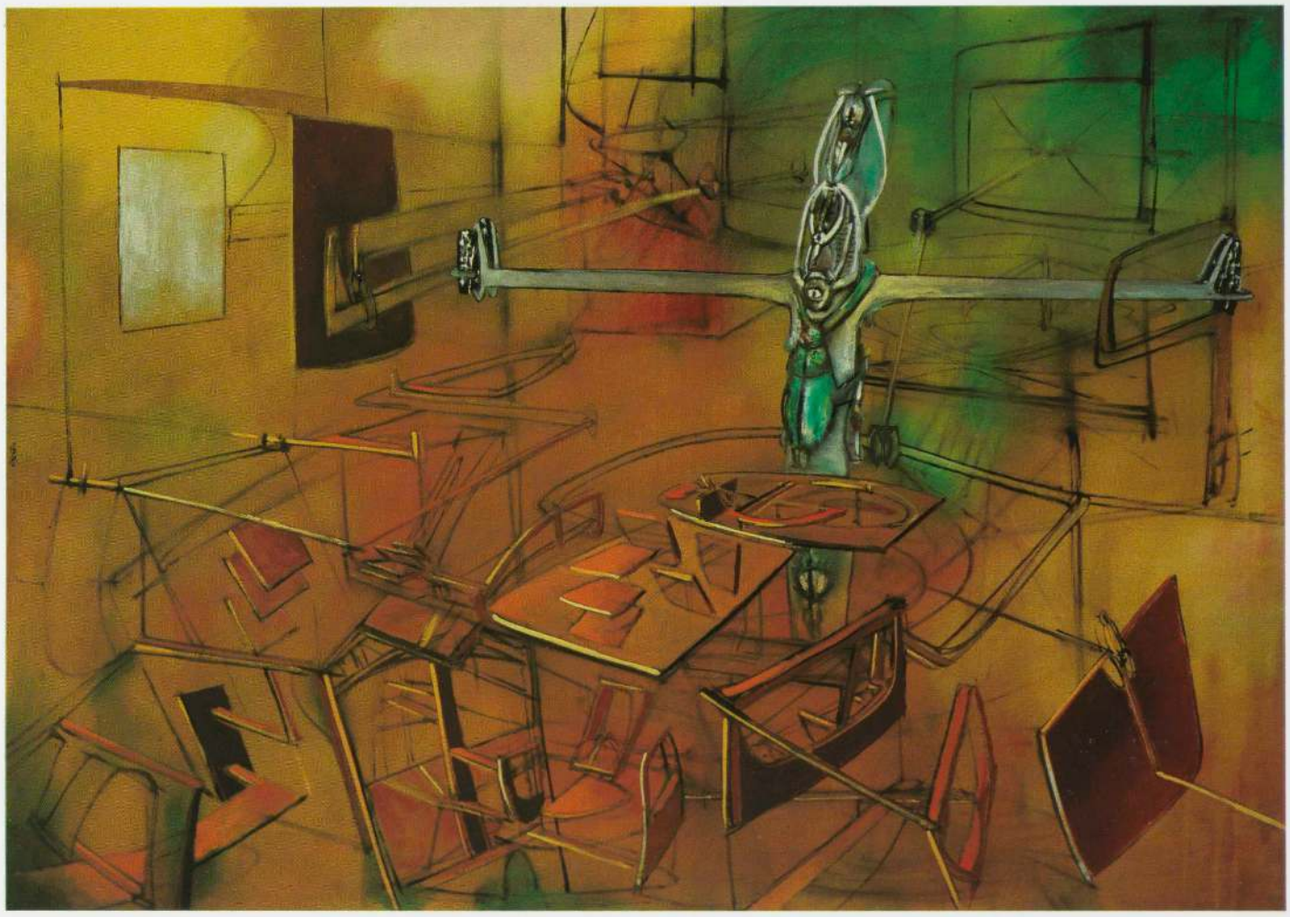
Alors qu'à l'origine « primitivisme » était un terme propre à l'histoire de l'art, par la suite certains dictionnaires américains ont élargi sa définition. Il est entré dans le *Webster* en 1934, avec le sens d'une « croyance en la supériorité de la vie primitive » qui suppose « un retour à la nature ». Dans ce cadre élargi, la définition relative à l'art donnée par le *Webster* devenait simplement « l'adhésion ou la réaction à ce qui est primitif [8] ». Manifestement, ce sens était bien enraciné lorsque Goldwater a utilisé le mot dans le titre de son *Primitivism in Modern Painting,* en 1938. La cohérence globale de toutes ces définitions n'a pas empêché certains auteurs de confondre le primitivisme (phénomène occidental) avec les arts des peuples dits primitifs [9].

Les peintres primitivistes du XIXe siècle appréciaient les styles occidentaux antérieurs à la Renaissance pour leur « simplicité », leur « sincérité » (qui résidaient à leurs yeux dans l'absence des procédés complexes de l'éclairage et de la perspective illusionnistes), leur vigueur et leur force d'expression, toutes qualités que ces artistes ne trouvaient pas dans l'art officiel de leur temps, inspiré des modèles classiques et académiques. Plus la société bourgeoise prisait la virtuosité et l'ingéniosité des styles de salon, plus certains peintres commençaient à estimer ce qui était simple et naïf, voire fruste et grossier. Tant et si bien qu'à la fin du XIXe siècle quelques artistes primitivistes en étaient arrivés à vanter même les arts non occidentaux qu'ils qualifiaient de « sauvages ». Ils employaient ce terme dans un sens mélioratif pour décrire à peu près tous les arts étrangers à la filiation gréco-romaine du réalisme occidental, que la Renaissance avait consolidée et systématisée. Étant donné les connotations actuelles de « primitif » et « sauvage », on peut s'étonner de découvrir à quelle sorte d'art certains artistes de la fin du XIXe appliquaient ces épithètes. Van Gogh, par exemple, qualifiait de « primitifs » les styles de cour et théocratiques des Égyptiens anciens et des Aztèques du Mexique ; il parlait d'artistes « sauvages » à propos des maîtres japonais qu'il vénérait. Gauguin utilisait les adjectifs « primitif » et « sauvage » pour décrire des styles aussi différents que ceux de la Perse, l'Égypte, l'Inde, Java, ou du Cambodge et du Pérou. L'artiste, qui se déclarait lui-même « sauvage », devait ensuite adjoindre les Polynésiens à la liste déjà longue des « primitifs », mais il était moins attiré par leur art que par leur religion et ce qu'il restait de leur style de vie. Des dizaines d'années avant que quelques artistes n'aient commencé à se soucier de la sculpture africaine ou océanienne, leurs devanciers, de la génération de Gauguin, ont admiré les arts exotiques pour plusieurs qualités que leurs successeurs du XXe siècle allaient apprécier hautement dans l'art tribal. Ils admiraient surtout la force d'expression jugée déplorablement absente des derniers stades du réalisme occidental, qui paraissait insipide et exsangue aux artistes d'avant-garde de la fin du XIXe. Pourtant, à part Gauguin et son intérêt pour la sculpture des îles Marquises et de l'île de Pâques, aucun artiste du XIXe siècle ne manifestait dans son travail un intérêt réel pour l'art tribal, qu'il soit océanien ou africain [10]. Le sens que nous donnons actuellement à l'art primitif, souvent synonyme d'objets tribaux, correspond strictement à une définition du XXe siècle.



Statue malanggan, Nouvelle-Irlande. Bois peint, h : 133 cm. Collection Serge Brignoni, Berne.

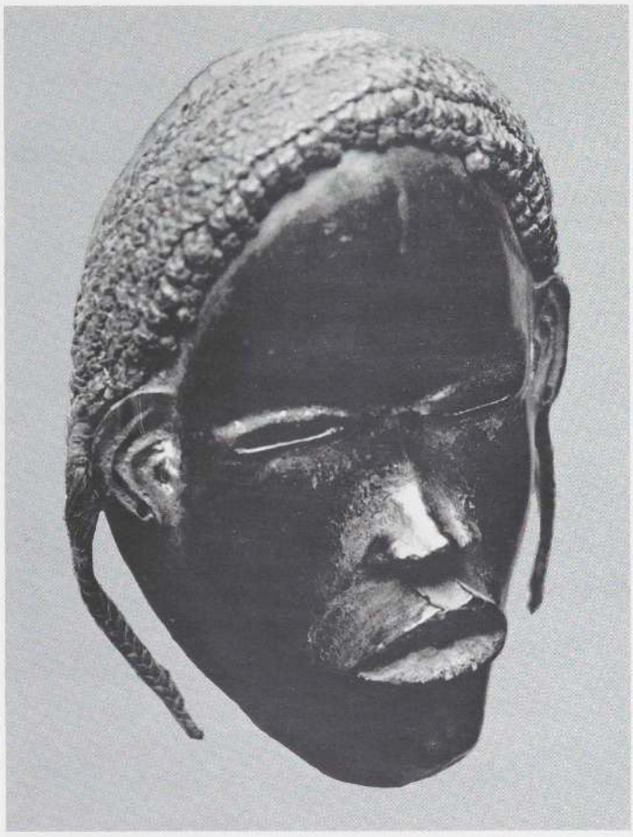
Les premières décennies du XXe siècle ont vu à la fois un déplacement et un rétrécissement du domaine de l'art primitif. Avec la « découverte » des statues et masques africains et océaniens par Matisse, Derain, Vlaminck et Picasso, en 1906-1907, une interprétation moderniste de ce terme s'est faite jour. Son champ sémantique s'est recentré autour de l'art tribal, mais ses emplois plus anciens n'ont pas disparu tout de suite. Tout simplement, l'« art primitif » s'est confondu de plus en plus avec les objets tribaux au cours des vingt-cinq années suivantes. Pour l'avant-garde artistique du début du siècle, il s'agissait avant tout de l'art océanien et africain auquel s'ajoutait, en Allemagne, un échantillonnage de l'art des Indiens d'Amérique et des Eskimo (très mal connu des artistes parisiens avant les années vingt ou trente).



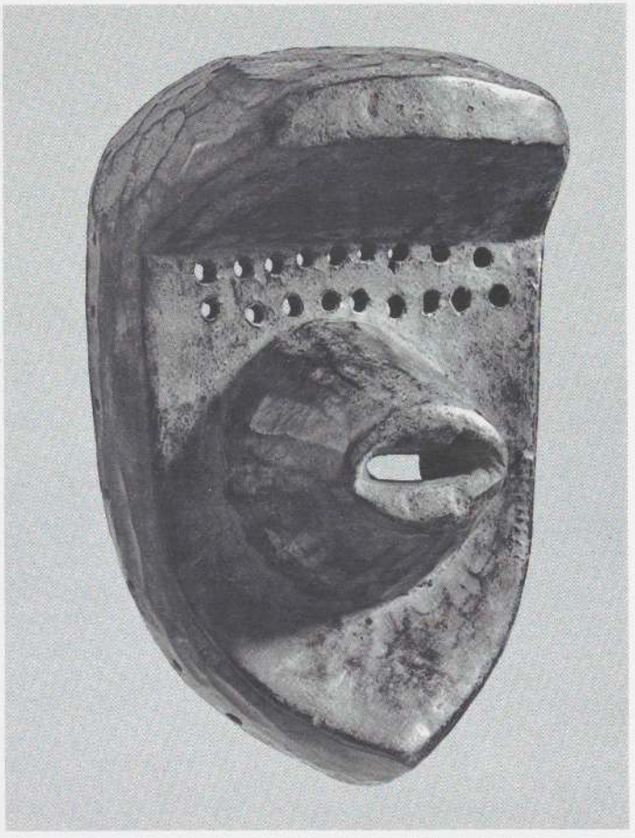
Matta, *A Grave Situation (j'ai, j'eus)*, 1946. Huile sur toile, 139,7 × 195,6 cm. Collection Mary et Earle Ludgin.

A Paris, « art nègre » et « art primitif » devinrent des termes interchangeables [11]. Apparemment, cela en ramenait la signification à quelque chose comme « art tribal ». En fait, le terme « art nègre », qui aurait dû être réservé à l'art africain, était employé avec si peu de rigueur que tout le monde s'en servait pour désigner également l'art océanien [12]. C'est seulement dans les années vingt que l'on cessa d'appeler primitifs la plupart des arts de cour non européens, japonais, égyptien, perse, cambodgien et autres. Dès lors, ce qualificatif s'appliqua principalement à l'art tribal, pour lequel il devint l'appellation générique courante [13]. Dans le livre que Goldwater a rédigé pendant la décennie suivante, « primitif » est synonyme d'africain et océanien. Certes, on a continué à qualifier de primitifs des styles de cour précolombiens tels que les styles aztèque, olmèque et inca (que les artistes ne distinguaient pas toujours de l'art tribal). Mais c'est un illogisme qui devrait être perçu comme tel à l'heure actuelle. Par leur style, leur caractère et tout ce qu'ils impliquent, les arts de cour et théocratiques précolombiens, de Méso-Amérique et d'Amérique du Sud, se rangent avec les arts égyptien, javanais, perse et autres qui leur étaient associés dans la définition du primitif à la fin du XIXe siècle [14]. Le glissement progressif du sens de ce mot après 1906 procédait d'une évolution du goût. Le corollaire en fut l'intérêt relativement limité que l'art de cour précolombien suscita chez les artistes d'avant-garde dans les premières décennies du siècle, si l'on met à part Moore, les muralistes mexicains et, dans un moindre mesure, Giacometti. Picasso n'était pas le seul à le trouver trop monumental, hiératique et apparemment répétitif. L'impression d'inventivité et de variété qui émanait de l'art tribal était beaucoup plus dans l'esprit du grand dessein des modernes [15].

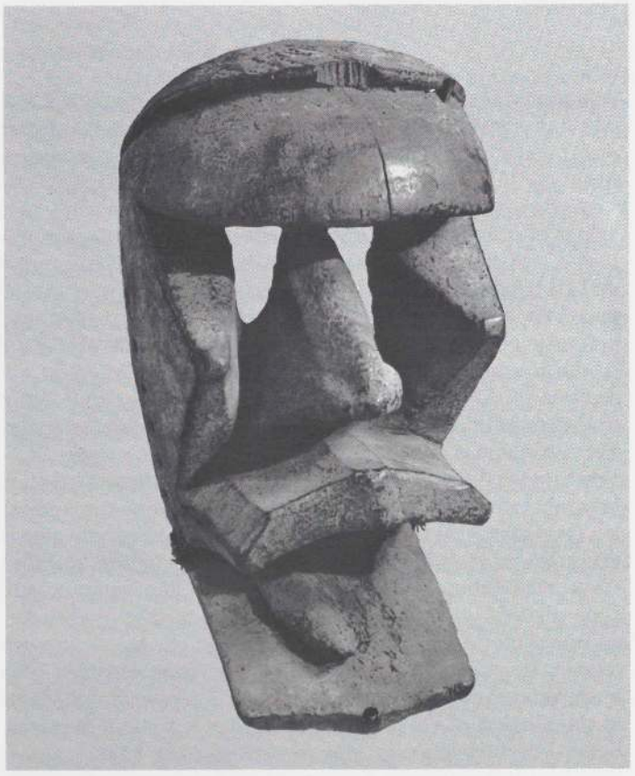
Cette inventivité, qui aboutit dans certaines sociétés africaines et océaniennes à un art souvent étonnamment multiforme, constitue un des principaux dénominateurs communs de l'art tribal et de l'art moderne. Pour prendre l'exemple le plus frappant peut-être, parmi les sculptures du peuple dan qui sont parvenues jusqu'à nous, bien peu ont plus d'un siècle. Pourtant, la fécondité d'invention dont témoignent ces œuvres (p. 4-5) dépasse largement celle des arts de cour pratiqués pendant des périodes beaucoup plus longues : plusieurs milliers d'années dans l'Égypte ancienne après l'Ancien Empire [16]. Contrairement à la société égyptienne qui était favorable au statisme pour ce qui concernait son imagerie, les Dan appréciaient visiblement la diversité et, en outre, accordaient de la valeur à une certaine originalité. Comme l'a montré l'étude passionnante de P.J.L. Vandenhoute, les Dan allaient volontiers jusqu'à attribuer une « efficacité sociale supérieure » à cette originalité [17]. Si les sculpteurs tribaux se guidaient sur des types traditionnels préétablis, leurs œuvres encore visibles aujourd'hui prouvent que, dans la modulation et l'extension de ces types, chacun disposait d'une liberté beaucoup plus grande que ne l'ont supposé maints commentateurs. Cette relative souplesse et diversité, jointe à la fréquence concomitante des changements, distingue leur art des styles immuables, hiératiques, et souvent



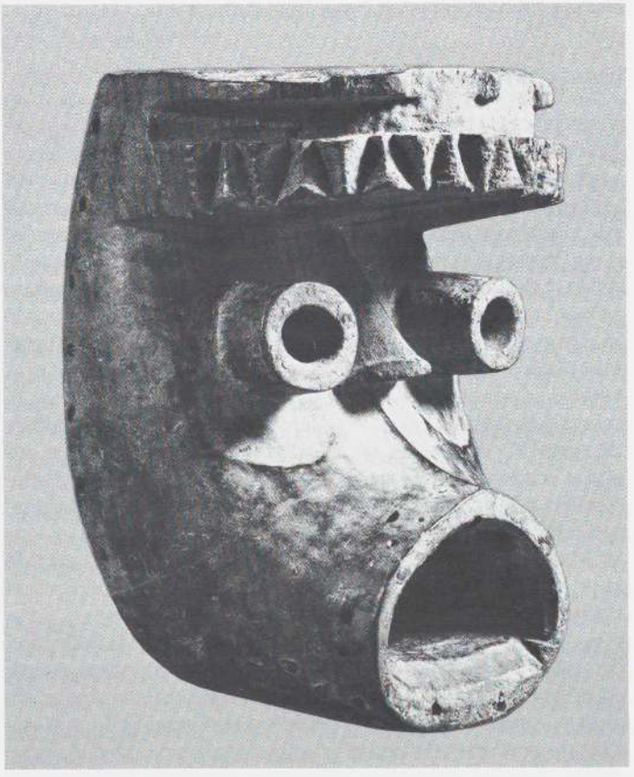
Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois et fibres, h : 22,9 cm env. Ancienne collection Charles Ratton, Paris.



Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois, h : 25 cm. Collection particulière.



Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois, h : 22 cm. Collection particulière.

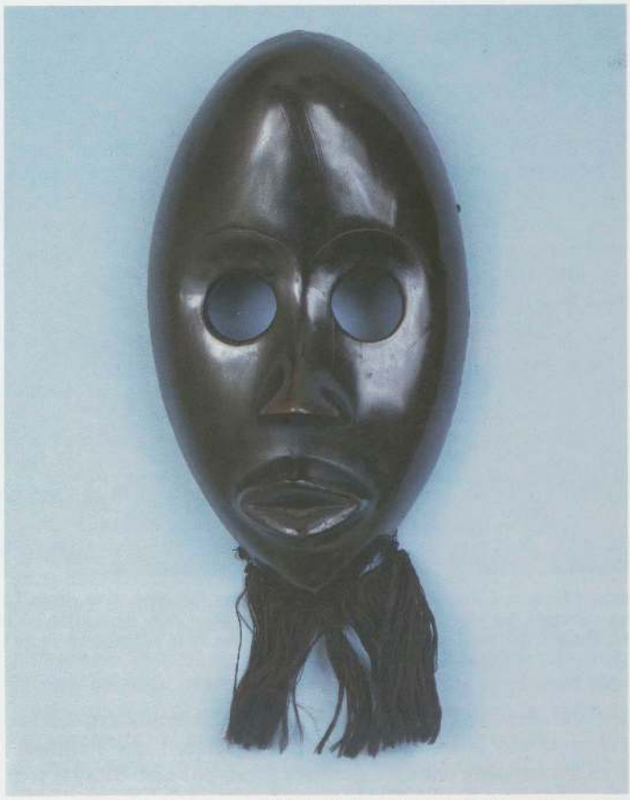


Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois, h : 22,9 cm. Collection particulière.

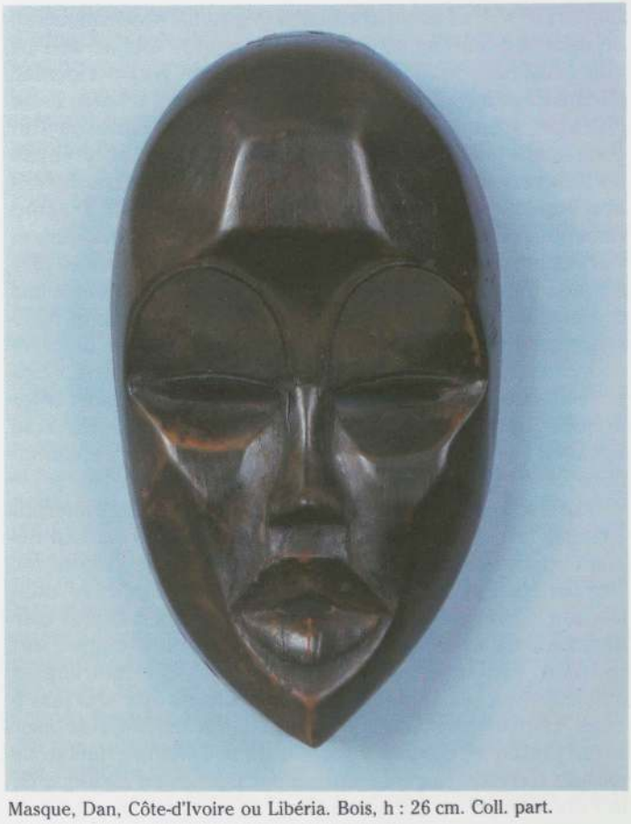
monumentaux, des cultures de cour en question (pour plus de commodité, je les désignerai d'une manière générale par l'adjectif archaïque, ce qui revient à élargir un tout petit peu le sens habituel de ce terme en histoire de l'art [18]).
Au cours des deux dernières décennies, certains auteurs ont contesté les mots primitif et primitivisme, jugés ethnocentriques et péjoratifs. Mais aucun des termes génériques proposés pour remplacer « primitif » n'a reçu leur approbation, et l'on n'a rien proposé à la place de « primitivisme ». Le mot dérivé primitivisme est assurément ethnocentrique, et c'est bien logique, car il ne renvoie pas aux arts tribaux eux-mêmes mais à l'intérêt et la réaction qu'ils ont suscités chez les Occidentaux. Le primitivisme est donc un aspect de l'histoire de l'art moderne, et non de l'art tribal. A cet égard, c'est un terme comparable à « japonisme », qui ne se rapporte pas directement à l'art et la culture de la société japonaise, mais à la fascination des Européens pour cet art et cette culture. Cependant, l'idée que « primitivisme » est péjoratif ne peut découler que d'une méprise sur l'origine et l'emploi de ce mot, dont les connotations sont tout à fait positives.

Les objections à l'encontre de l'adjectif « primitif » sont en revanche parfaitement fondées quand elles visent les connotations péjoratives de certaines de ses diverses significations [19]. Mais ces connotations n'existent ni dans la définition ni dans l'emploi du terme en histoire de l'art. Lorsque Picasso, exprimant son admiration, affirma qu'« on n'a jamais dépassé la sculpture primitive [20] », il ne voyait rien de contradictoire, et vraiment rien de péjoratif, dans l'utilisation de l'adjectif « primitif », très courant bien que discuté aujourd'hui, pour désigner cet art. La valeur laudative que Picasso et ses collègues conféraient à ce terme caractérise précisément l'usage qui en est fait dans la critique d'art. Dans ce sens restreint, primitif n'est pas moins respectueux que n'importe quelle autre dénomination esthétique (y compris gothique et baroque, deux adjectifs dotés à l'origine d'une valeur dépréciative [21]). Comme l'a conclu Robert Goldwater, les connotations effectives de « primitif », quand elles sont associées au mot art, sont celles d'un « terme élogieux [22] ». C'est essentiellement dans cet esprit, celui des historiens d'art, que nous employons ici ce terme, et dans tous les cas contraires nous le mettons entre guillemets pour bien distinguer ses autres sens possibles. Cela ne veut pas dire que nous n'aurions pas utilisé de bon gré un autre terme générique, si nous avions pu trouver un substitut valable [23]. Il est vrai que William Fagg, le doyen des africanistes britanniques, a proposé de remplacer systématiquement « primitif » par « tribal [24] ». Mais ceux qui se sont élevés contre l'emploi de « primitif » s'élèvent avec autant sinon plus d'ardeur contre l'emploi de « tribal [25] ».

De toute évidence, les historiens d'art ne sont pas les seuls à s'être efforcés en vain de trouver un terme générique susceptible de désigner le primitif de manière satisfaisante pour les critiques. Après avoir débattu quelque temps cette question, Claude Lévi-Strauss écrivait : « Malgré toutes ses imperfections, et en dépit de critiques méritées, il semble bien que, faute d'un meilleur terme, celui de "primitif" ait définitivement pris place dans le vocabulaire ethnologique et sociologique contemporain. » Il remarquait un peu plus loin que « le terme de "primitif" semble définitivement à l'abri des confusions impliquées par son sens étymologique et entretenues par un évolutionnisme périmé ». Et il ajoutait ce rappel, guère nécessaire pour ceux qui admirent l'art tribal : « Un peuple primitif n'est pas un peuple arriéré ou attardé ; il peut, dans tel ou tel domaine, témoigner d'un esprit d'invention et de réalisation qui laisse loin derrière lui



Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois et fibres, h : 22,9 cm. Collection particulière.



Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois, h : 26 cm. Coll. part.



Robert Bénard, *L'Arrivée de Cook aux îles Tonga*. Estampe, XVIIIe siècle. La fusion du « mythe du primitif » et du « mythe de l'antique » se révèle dans les costumes, les attitudes et les types de visages sur cette illustration du récit de la deuxième expédition de James Cook. D'après une peinture de W. Hodges, qui avait accompagné Cook, elle montre le débarquement de Cook sur l'une des îles Tonga. Paris, bibliothèque du musée de l'Homme.

les réussites des civilisés[26] ». Ceci, les artistes modernes l'ont reconnu dès le début du siècle, bien avant que l'attitude d'esprit exposée dans ses grandes lignes par Lévi-Strauss soit devenue caractéristique de toute la réflexion en ethnologie et en histoire de l'art.

Cependant, pour le public bourgeois du XIXe siècle, sinon pour les amateurs d'art du XXe, l'adjectif « primitif » avait certainement un sens péjoratif. Du reste, ce public tenait pour inférieurs *a priori* toute culture extérieure à l'Europe et tout art extérieur aux paramètres des styles académique ou de salon, ce qui englobait non seulement la totalité de l'art non occidental mais encore une partie de l'art occidental. (Même Ruskin était d'avis qu'il n'y avait « pas d'art dans toute l'Afrique, l'Asie ou l'Amérique ».) Dans la mesure où l'on connaissait les « fétiches » des sociétés tribales, on y voyait les bizarreries naïves d'individus barbares. On ne considérait absolument pas les objets tribaux comme de l'art. D'abord rassemblés dans des « cabinets de curiosités », les masques et statues (ainsi que d'autres pièces) sont entrées de plus en plus fréquemment, vers la fin du XIXe siècle, dans les collections des musées d'ethnographie où l'on ne faisait aucune différence entre œuvres d'art et objets usuels. Comme ces derniers étaient censés donner la mesure du progrès culturel, l'emprise croissante du darwinisme ne pouvait que renforcer les préjugés sur les créations tribales, dont les auteurs se voyaient relégués au plus bas niveau de l'échelle évolutionniste.

Dans le chapitre consacré à Gauguin, nous examinerons en détail un point de vue occidental sur le primitif diamétralement opposé et qui commença à se faire jour au XVIIIe siècle, plus particulièrement en France. Cette attitude positive, dont le « bon sauvage » de Rousseau est l'incarnation la plus connue, ne concernait qu'une fraction d'un public cultivé fort restreint. En outre, elle gardait un caractère littéraire et philosophique, et ne s'étendait en aucun cas aux arts plastiques. A l'inverse de l'opinion populaire, elle tendait à idéaliser la vie primitive, en construisant autour d'elle une image de paradis terrestre inspirée surtout par une vision idyllique de la Polynésie, et en particulier de Tahiti[27]. Si nous repérons cette attitude dans la littérature à partir de son origine dans l'essai de Montaigne « Des cannibales », nous voyons que depuis le début les écrivains utilisaient le primitif avant tout comme un prétexte à critiquer leur propre société, accusée d'altérer l'esprit foncièrement admirable de l'humanité, qui, selon eux, était resté intact dans les paradis insulaires.

Inutile de préciser que la plupart de ces auteurs ne savaient pas grand-chose de la vie en Polynésie ou autre lointaine contrée, et les idées qu'ils ont propagées constituent ce qu'il faut bien appeler le « mythe du primitif ». En fait, même chez ceux qui avaient eu des contacts personnels avec les sociétés tribales, les représentations imaginaires du primitif l'emportaient sur la réalité. Ainsi, l'explorateur français Bougainville, qui fut l'un des découvreurs de Tahiti, y vit des preuves flagrantes de pratiques cannibales. Mais il n'en était plus question dans sa célèbre description de l'île comme une « nouvelle Cythère ». En comparant Tahiti à cette île de la mythologie grecque où, sous le règne d'Aphrodite, tout n'était qu'harmonie, amour et beauté, Bougainville assimilait le « mythe du primitif » au « mythe de l'antique » enraciné depuis longtemps déjà, mais presque aussi illusoire. Toutefois, peu importait que la conception positive du primitif fût à peu près aussi éloignée de la vérité que la conception négative. Depuis le début, le mythe était la composante active et, jusqu'aux années trente, il exerça une influence beaucoup plus grande sur les artistes et écrivains que toutes les réalités de la vie tribale, dont les premiers ethnologues n'avaient de toute façon qu'une connaissance très rudimentaire.

L'utilisation du primitif comme argument critique (ou même comme dispositif de contre-offensive) a persisté sous une autre forme lorsque les artistes d'avant-garde du début du siècle ont déplacé le centre d'intérêt de la vie primitive à l'art primitif. Le modernisme se distinguait de tous les comportements artistiques passées par sa position essentiellement critique, et son primitivisme allait participer de cet état d'esprit. Contrairement aux artistes d'autrefois dont les œuvres exaltaient les valeurs collectives et institutionnelles de leur culture respective, les pionniers de la modernité

critiquaient, au moins implicitement, même ce qu'ils célébraient. Par exemple, *Le Déjeuner des canotiers* de Renoir affirmait l'importance de la gaieté, du plaisir, de la détente, en bref de la vie des sens. Mais par là même il dénonçait les conventions répressives et fortement anti-égalitaires de son époque puritaine. Les artistes cubistes pensaient que l'on pouvait tirer des enseignements notables de la sculpture des sociétés tribales, un art dont l'apparence et les enjeux étaient diamétralement opposés aux canons esthétiques en vigueur. Or, la culture bourgeoise ne pouvait percevoir dans cette idée qu'une attaque contre ses valeurs.

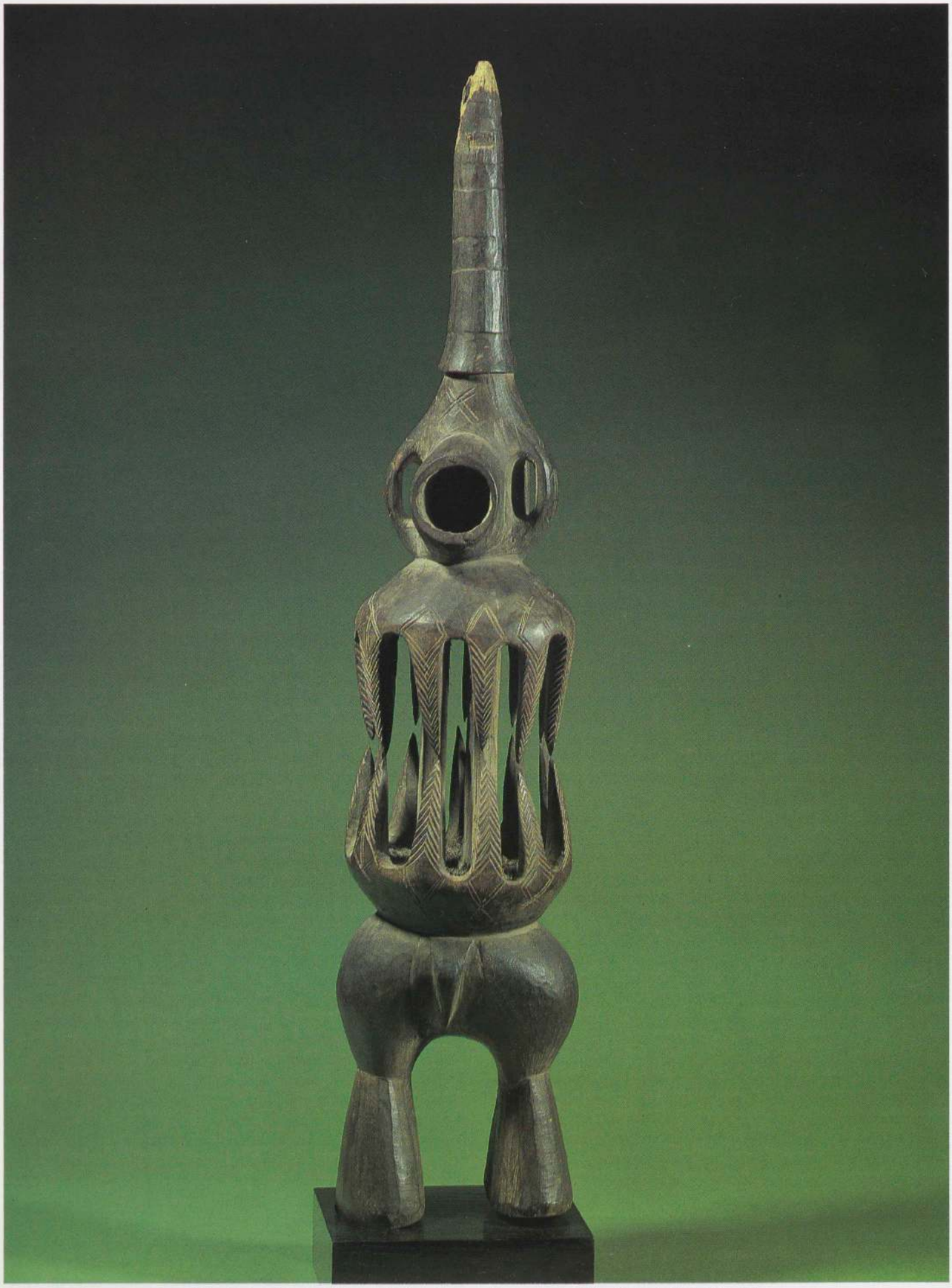
L'admiration des artistes modernes pour les objets tribaux était un phénomène général dans les années 1907-1914, comme l'attestent suffisamment (sinon parfaitement) les photographies de leurs ateliers, leurs écrits, leurs propos rapportés et, bien sûr, leurs œuvres elles-mêmes. Des artistes tels que Picasso, Matisse, Braque et Brancusi avaient bien senti la complexité conceptuelle et la subtilité esthétique de l'art tribal de la meilleure venue, qui n'était simple que par son caractère schématique et non, comme on le croyait couramment, par simplicité d'esprit[28]. Si beaucoup considèrent aujourd'hui que la sculpture tribale représente un aspect très important de l'art mondial, et si les musées d'art lui consacrent de plus en plus souvent des salles, voire des ailes entières, c'est par suite du triomphe de l'art d'avant-garde lui-même[29]. Nous devons aux navigateurs, coloniaux et ethnographes l'arrivée de ces objets en Occident. Mais nous devons surtout aux convictions des artistes précurseurs leur promotion du rang des curiosités et de l'artisanat populaire à celui d'art éminent, et même d'art tout court.

C'est à juste titre que l'on prend Gauguin comme point de départ de l'étude du primitivisme dans l'art moderne. Cependant, on a trop souvent schématisé et mal compris son rôle, car son primitivisme était plus philosophique qu'esthétique. En outre, comme nous l'avons noté, Gauguin ne manifestait qu'un intérêt limité pour l'art des peuples du Pacifique parmi lesquels il a vécu[30]. Qu'il s'agisse d'une variation sur un *tiki* dressé au sommet d'une colline des îles Marquises (p. 193) ou d'un agrandissement d'un « bois parlant » de l'île de Pâques utilisé comme arrière-plan d'un portrait (p. 188), les œuvres d'art polynésiennes interviennent dans l'art de Gauguin sous forme de symboles ou de procédés décoratifs plutôt qu'elles n'influencent son style. On trouve assurément un certain nombre de référence à l'art polynésien dans ses sculptures et deux ou trois de ses peintures. Mais elles sont plus rares et plus marginales que ses allusions aux grands styles de cour non occidentaux, tels les styles égyptien, perse, cambodgien et javanais qui ne sont plus qualifiés de primitifs aujourd'hui. Gauguin a fait la synthèse de ses divers pôles d'intérêt dans une vision éclectique qui peut nous présenter des femmes tahitiennes contemporaines dans des poses empruntées aux sculptures javanaises (p. 178), ou modelées d'après les peintures égyptiennes (p. 190). De toute évidence, les sources d'inspiration non tribales de cet ordre ont davantage influé sur le style de Gauguin que les objets polynésiens dont on trouve çà et là quelques citations dans son œuvre. Etant donné la dégradation et l'effritement du mode de vie tahitien provoqués par la colonisation française, il n'est pas interdit de voir dans les évocations visuelles de son « paradis insulaire » que nous a laissées Gauguin un exemple de vie assez désespérément calquée sur la littérature, en fait une reconstitution factice du « mythe du primitif ».

Ce mythe devait plus ou moins subsister au début du XXe siècle dans l'art des Fauves, par exemple dans *La Danse* achevée en 1906 (p. 217) où Derain a introduit un mélange de styles exotiques. A cet égard, et malgré les collections d'objets tribaux rassemblées par ses protagonistes, le fauvisme représentait beaucoup plus une synthèse des idées de la fin du XIXe qu'une rupture radicale, quant au primitivisme et au style en général. C'est surtout avec Picasso et les cubistes, dont les œuvres reflètent l'attention portée aux aspects expressifs et plastiques d'objets tribaux particuliers, que le primitivisme est entré dans sa phase du XXe siècle. Les œuvres des cubistes, bien plus que celles des Fauves, ont doté le mot primitif d'une connotation nouvelle, plus concrète, mieux cernée et plus nettement axée sur l'esthétique. Mais pendant l'hiver 1906-1907, qui vit l'apogée du fauvisme, la signification du primitif était toujours centrée sur l'art archaïque. L'*Homme accroupi* (p. 215) à la forme ramassée, sculpté par Derain pendant cette période, ressemble plus aux arts de cour et théocratiques précolombiens, notamment à l'art aztèque, qu'à n'importe laquelle des sculptures africaines et océaniennes qu'il avait pu voir[31]. Le *Meneur de cheval* peint par Picasso au début de 1906 contient des réminiscences des kouroï grecs archaïques tandis que son œuvre de la fin 1906 et du début 1907 reflète l'intérêt de l'artiste pour la sculpture archaïque de l'ancienne Ibérie mise au jour dans la province d'Albacete (p. 251).

Il est exact que les Fauves avaient « découvert » l'art africain en 1906, et commencé à acheter quelques sculptures, le plus souvent chez des brocanteurs. Mais la plupart des pièces qui les intéressaient au début, notamment les statuettes yombe et vili (p. 15 et 214), les masques shira-punu (p. 10) et les masques *gelede*, au faciès quasi égyptien, des Yoruba (p. 10), étaient justement les objets africains qui, en raison de leur réalisme modéré, se prêtaient le mieux à un amalgame avec les définitions originelles du primitif. On a laissé entendre que le réalisme stylisé et les types de figures de la sculpture yombé avaient quelque peu subi l'influence des anciens missionnaires occidentaux, et autrefois certains ethnographes voyaient une relation entre les styles égyptien et d'Afrique occidentale[32]. Compte tenu du caractère orientalisant des masques shira-punu, qui les rend conformes à l'exotisme selon Gauguin, tous ces choix du début sont bien compréhensibles. C'est à peine si nous nous étonnons d'apprendre de la bouche de Picasso que Matisse, en lui montrant pour la première fois une sculpture africaine à l'automne 1906, lui a parlé d'« art égyptien[33] ».

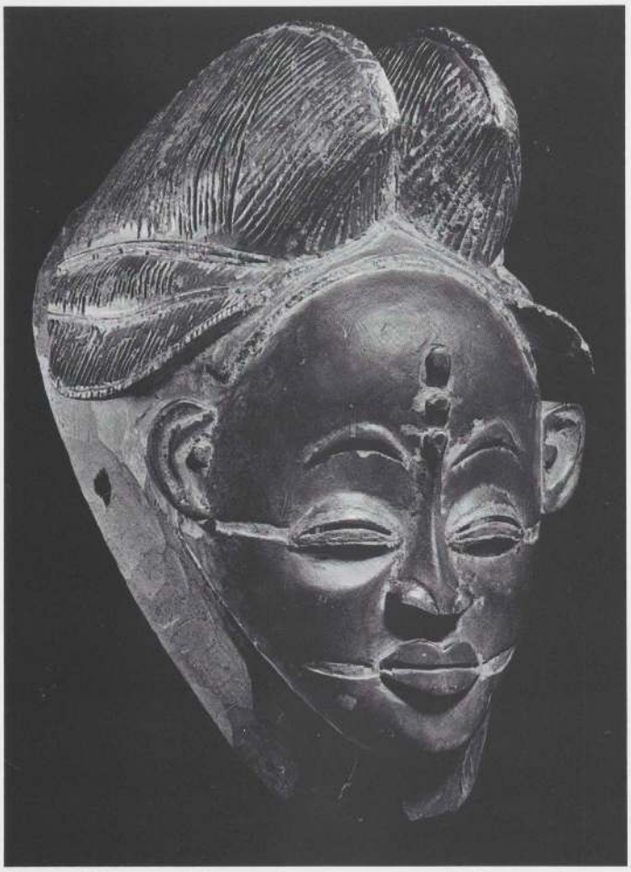
Certes, l'éventail des objets africains (et océaniens) en vente dans les boutiques parisiennes et sur les marchés aux puces était encore étroitement limité. Et si l'on pouvait facilement se procurer, dès avant le tournant du siècle, certains des objets les plus abstraits et les plus insolites dans leur apparence, comme les figures de reliquaires kota (p. 266, 270, 302), nous n'en entendons pas parler avant 1906 et n'en décelons aucune trace dans les œuvres exécutées à ce moment-là par les artistes d'avant-garde. Il fallut attendre les répercussions des *Demoiselles d'Avignon*, toile révolutionnaire que Picasso acheva fin juin ou début juillet 1907, pour voir le goût moderne s'ouvrir aux objets tribaux plus dérangeants. Tandis qu'en 1906, à l'apogée du fauvisme, le mot primitif recouvrait encore les arts archaïques et (accessoirement) les styles africains les plus naturalistes, dès la Première Guerre mondiale les cubistes avaient transformé l'acception du terme pour lui faire désigner en premier lieu l'art d'Afrique et d'Océanie, et examiné en détail certaines des formes les plus abstraites et les plus stimulantes produites par ces cultures. Mais dans le mode d'expression syncrétique qui caractérisait les artistes modernes, l'influence de l'art tribal se mêlait parfois à celles de styles exotiques, d'arts



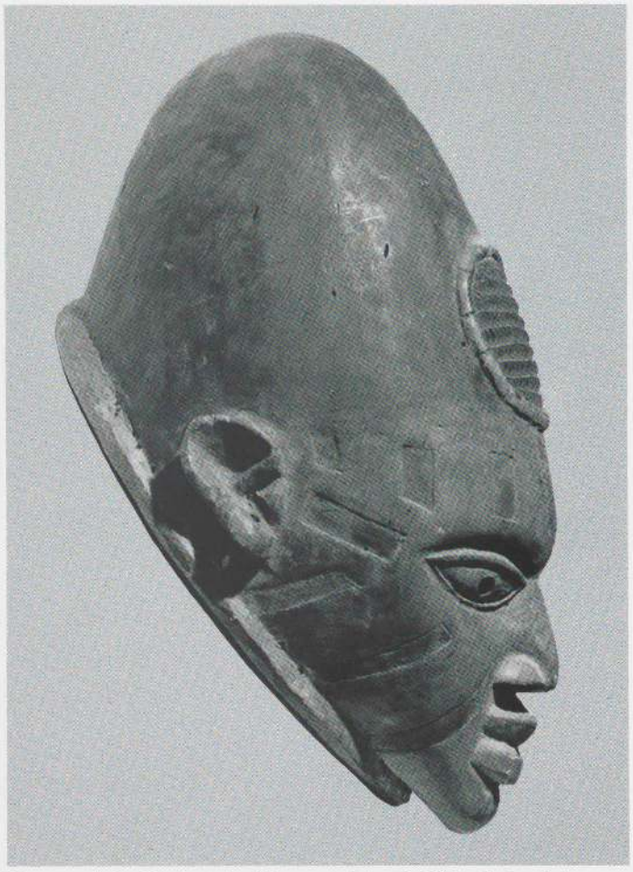
Instrument de musique, Pere, Zaïre. Bois et fer, h : 79,5 cm. Musée ethnographique, musées d'Archéologie de la Ville d'Anvers.



Statuette, golfe Huon, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 47 cm. Collection Serge Brignoni, Berne.



Masque, Shira-punu, Gabon ou république populaire du Congo. Bois, h : 28 cm. Coll. part., Paris. Provenance : coll. Maurice de Vlaminck.



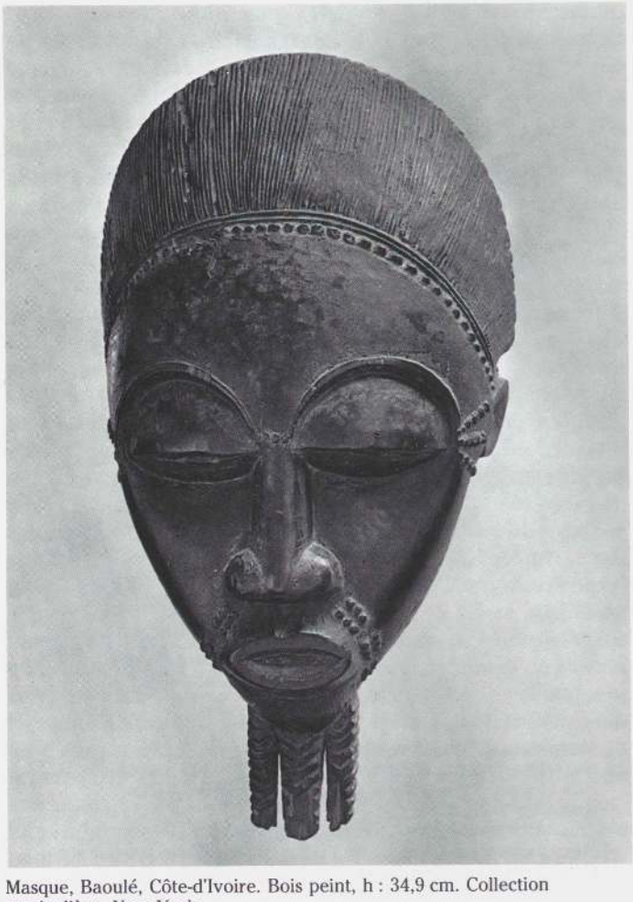
Masque gelede, Yoruba, république populaire du Bénin. Bois peint, h : 17 cm. Musée de l'Homme, Paris.

populaires et de certains aspects de l'art occidental antérieur. Ainsi, *Les Demoiselles d'Avignon* ne recèlent pas seulement des allusions à la sculpture africaine et océanienne, mais aussi à l'art archaïque (ibérique), au maniérisme (le Greco) et au modernisme première manière (Cézanne et Gauguin), entre autres. Par conséquent, ce n'est pas forcément par manque de rigueur scientifique que des auteurs attribuent à telle ou telle œuvre moderne des sources d'inspiration primitives aussi différentes et apparemment contradictoires. Etant donné la nature du syncrétisme moderne, il faut s'attendre à trouver cette sorte de références.

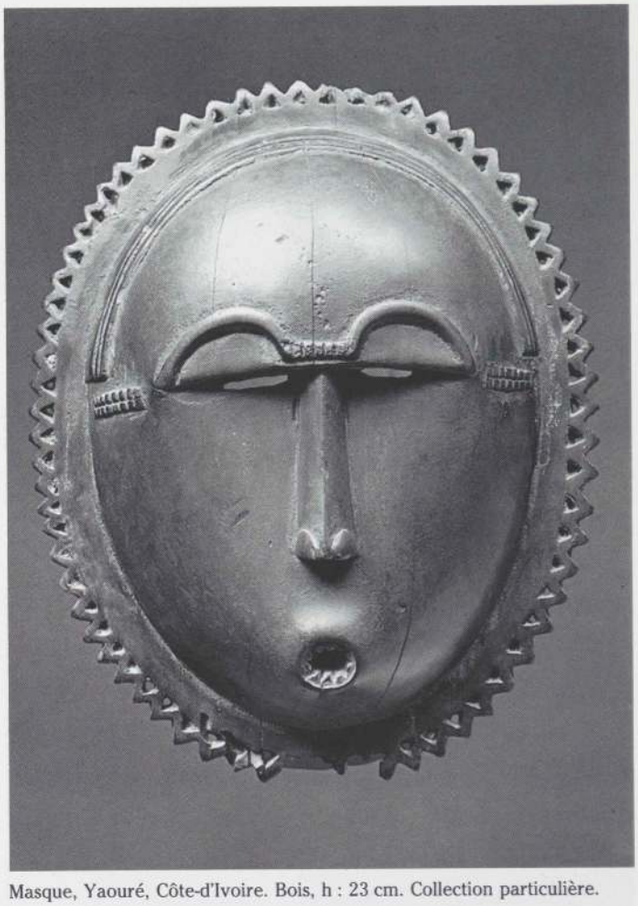
Cette partie du primitivisme du XXe siècle qui renvoie à des œuvres particulières de l'art tribal a commencé à décliner après la Deuxième Guerre mondiale. Les artistes n'ont pas complètement cessé de collectionner la sculpture tribale ni d'y puiser des idées. Mais cette relation étroite d'une œuvre à une autre a dans une large mesure cédé la place, singulièrement au cours de ces quinze dernières années, à un primitivisme plus subtil, plus elliptique et surtout plus intellectualisé. Lequel s'inspire avant tout d'*idées* sur la façon dont fonctionnaient les objets tribaux et sur les sociétés d'où ils sont issus. Préparé jusqu'à un certain point par les attitudes des surréalistes à l'égard du primitif, ce « primitivisme conceptuel », qui s'étend à certains objets hybrides, au *land art*, aux environnements, aux happenings (variantes du théâtre « chamaniste ») et autres activités, tire son inspiration de textes plutôt que d'œuvres d'art, notamment des écrits de Bataille et Leiris entre autres, et plus particulièrement du structuralisme de Lévi-Strauss.

Je n'ai pas choisi au hasard d'éclairer le sens du mot primitivisme en le comparant à « japonisme », car la vogue que l'art japonais a connue en France à la fin du XIXe siècle a joué dans l'art des impressionnistes et des post-impressionnistes un rôle comparable à celui que l'art tribal a joué dans la première moitié du XXe siècle. Dans les deux cas, ce rôle a été aussi souvent surestimé que sous-estimé. L'art moderne, nous ne devons pas l'oublier, a puisé à des sources d'une exceptionnelle diversité. L'expansion des musées depuis le début du XIXe siècle et, plus encore, l'utilisation de la photographie à des fins documentaires ont donné accès à un univers d'images qui était refusé aux artistes des époques antérieures, et a abouti à la notion de « musée sans mur » proposée par Malraux. Cette mise à disposition simultanée de toutes les informations historiques, qui différencie la période moderne de toutes les autres, s'est concrétisée dans l'œuvre de Picasso.

Parmi les influences innombrables que les artiste modernes ont assimilées, il faut faire une place à part à celles des estampes japonaises (au XIXe siècle) et de la sculpture tribale (au XXe), en raison de leur importance et de leur profondeur [34]. Mais quelle fut au juste la mesure de cette importance ? La réponse reste incertaine, du moins pour ce qui concerne l'art tribal, car cette question est à peine débroussaillée. En fait, il ne sera jamais possible de l'élucider complètement, tant il est difficile de préciser la nature de la transmission artistique et d'observer ce processus, à plus forte raison de le mesurer. Cependant, si nous admettons que l'art tribal a été la source d'influence la plus importante pour l'histoire de l'art du XXe siècle, nous devons en revanche écarter résolument les



Masque, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois peint, h : 34,9 cm. Collection particulière, New York.



Masque, Yaouré, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 23 cm. Collection particulière.

affirmations, souvent réitérées, que « l'art nègre a donné naissance au cubisme » et que « l'art primitif a infléchi toute l'évolution de l'art moderne ». Comme nous le verrons, les changements en question intervenus dans l'art moderne étaient déjà amorcés quand les artistes d'avant-garde ont pris connaissance de l'art tribal. En fait, s'ils ont commencé à s'intéresser aux objets primitifs et à les collectionner, c'est précisément *parce que* leurs propres recherches avaient soudain créé des correspondances entre ces objets et leur œuvre. Au départ, l'intérêt pour l'art tribal représentait donc une affinité élective.

La mutation survenue dans la nature de l'art moderne entre 1906 et 1908 explique le fait que les artistes d'avant-garde établis à Paris ont « découvert » l'art nègre à cette époque et non avant. Rappelons-le, l'art tribal n'était pas à proprement parler un trésor enfoui. Le musée d'Ethnographie du Trocadéro (l'actuel musée de l'Homme), ouvert au public en 1882, avait rassemblé une collection considérable d'objets tant océaniens qu'africains bien avant le tournant du siècle. Des Expositions universelles comme celles de 1889 et 1900, organisées à Paris, comportaient des présentations didactiques de la culture tribale, en fait des reconstitutions de villages entiers, et l'on pouvait trouver quantité de sculptures africaines ou (dans une moindre mesure) océaniennes dans les magasins de curiosités des dizaines d'années avant que les artistes modernes aient commencé à s'en préoccuper. L'art tribal n'aurait rien pu apporter sur le plan esthétique aux peintres fondamentalement réalistes des générations impressionniste et post-impressionniste, à l'exception de Gauguin. En définitive, la « découverte » de l'art africain a eu lieu quand l'état des recherches contemporaines l'a rendue nécessaire. Dans le passé, des artistes avaient manifestement acheté quelque œuvre tribale à l'occasion, comme le montre la photographie de l'atelier de Gustave Boulanger (p. 12), un peintre de salon du XIXe siècle qui avait voyagé en Afrique du Nord avec Gérôme. Mais ces objets ne faisaient qu'ajouter une note pittoresque dans le décor de l'atelier. Les conventions artistiques du moment empêchaient de leur porter un véritable intérêt esthétique.

Bien entendu, cela ne nous dit pas quel événement au juste, dans le cadre de l'évolution de l'art moderne, a soudain rendu les artistes réceptifs à l'art tribal en 1906-1907. Nul doute que plusieurs facteurs soient entrés en jeu, mais le plus important, j'en suis sûr, tient à la mutation fondamentale de la majeure partie de l'art avant-gardiste, qui est passé de styles fondés sur la perception visuelle à d'autres axés sur la conceptualisation. Les styles des impressionnistes et des post-impressionnistes (encore une fois à l'exception partielle de Gauguin) découlaient d'une observation minutieuse du monde réel, et à certains égards, l'acuité de la vision de ces peintres a conduit à des effets de réalisme qui surpassaient ceux de leurs prédécesseurs. Même s'il n'existe pas, certes, de peinture purement perceptive (les informations recueillies par la rétine sont toutes transmises par le cerveau), il a suffi qu'un peintre tel que Monet ait voulu créer un art aussi proche que possible de l'authenticité des sensations visuelles. Les post-impressionnistes s'en sont moins souciés et, malgré l'insistance de Cézanne sur la fidélité à ses sensations « devant le motif »,



Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h : 48 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris. Provenance : collections Maurice de Vlaminck, André Derain (reproduit en couleur page 213).



Masque, Fang. Tirage en bronze exécuté par F. Rudier à partir de l'original reproduit à gauche, 41,5 × 29 × 14,5 cm. Musée des Arts africains et océaniens, Paris. Provenance : collection Ambroise Vollard.

Page ci-contre : masque, Fang, Gabon. Bois et fibres végétales, h : 63,5 cm. Collection Gustave et Franyo Schindler, New York.

Un coin de l'atelier de Gustave Boulanger, Paris, vers 1880.



ses compositions sur le thème des *Baigneurs* et *Baigneuses*, pour ne citer qu'elles, ne furent pas prises sur le vif, mais élaborées dans l'imagination, parfois avec l'aide d'un autre art ou de photographies.

Toutefois, c'est Gauguin qui a franchi la première étape importante dans la direction d'un art conceptuel et, partant, plus « synthétique » et plus fortement stylisé. (Étant entendu que la conceptualisation des données visuelles est, elle aussi, affaire de degré ; même dans le cubisme analytique le plus « hermétique », il y a de nombreux ingrédients visuels.) Gauguin n'a nullement renoncé au réalisme de l'impressionnisme, mais il a réussi, au moins dans ses meilleurs tableaux, à le marier à des effets purement décoratifs et des formes stylisées, dont les précédents ne se trouvaient pas dans le réalisme occidental mais dans des arts non illusionnistes aussi divers que la peinture ou les arts décoratifs égyptiens, médiévaux, perses, péruviens et bretons (traditionnels), ainsi que dans les images d'Épinal et dans les sculptures cambodgiennes, javanaises et polynésiennes. Cézanne ne pouvait le suivre sur ce terrain, et à ses yeux Gauguin n'était qu'un faiseur d'images « chinoises[35] ». C'est donc en quelque sorte par un curieux retour des choses que l'aboutissement des

On dit généralement que les artistes ont découvert les statuettes et masques tribaux africains vers 1906. C'est vrai pour ce qui concerne la valeur esthétique de ces œuvres, mais dès le XIXe siècle, on trouvait des objets africains dans des ateliers d'artistes, parmi les souvenirs et accessoires. Ces objets étaient arrivés directement des ports d'Afrique occidentale ou centrale, ou passés par l'intermédiaire de commerçants musulmans d'Afrique du Nord. On voit ici, au milieu des œuvres d'art, moulages en plâtre, costumes et autre attirail de peintre, un masque (flèche blanche) provenant probablement de l'ethnie bobo ou marka.

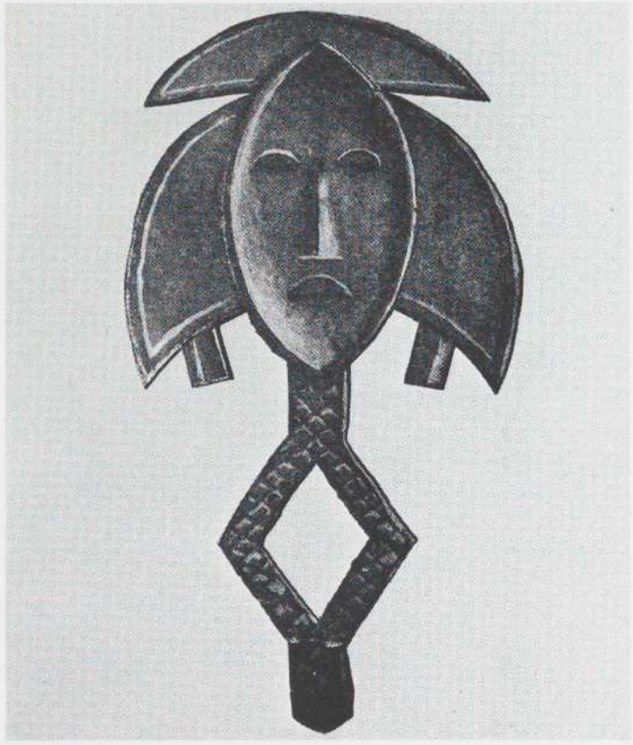
tendances conceptualisantes dans les premières décennies du XXe siècle, à savoir le cubisme de Picasso et Braque, s'est appuyé avant tout sur l'art de Cézanne. Mais la nouvelle lecture conceptuelle de Cézanne effectuée par les cubistes se ressentait grandement de leur fréquentation des styles conceptuels archaïques, que Cézanne dédaignait car il restait attaché à la perception visuelle, et, plus encore, de leur connaissance intime de l'art tribal, dont Cézanne ne s'était pas avisé de l'existence.

Le passage du perceptif au conceptuel entamé par Gauguin (mais, bien sûr, déjà annoncé par Manet et localisable dans le « japonisme » qui régna à partir des années 1860) s'accentua dans les premières années du XXe siècle et devint particulièrement net en 1906, après la grande rétrospective Gauguin présentée au Salon d'automne. Cette année-là, Vlaminck entra en possession du fameux masque fang (p. 12), bientôt revendu à son ami Derain, masque qui est devenu depuis lors la principale icône tribale du primitivisme du XXe siècle [36]. On a fait beaucoup de tapage autour de ce masque, que l'on se devait de décrire chaque fois que l'on abordait ce sujet. Il acquit une telle célébrité que le marchand avant-gardiste Ambroise Vollard en fit exécuter un tirage en bronze. Tout cela frôle le ridicule. Sans compter la piètre qualité du masque, on s'aperçoit qu'il n'a guère laissé de trace (pas plus qu'aucune autre œuvre tribale) dans les peintures de Derain et Vlaminck datant des années suivantes [37]. C'est seulement lorsque Picasso s'est inspiré de l'art tribal pour *Les Demoiselles d'Avignon,* qui représentaient un nouveau palier dans le processus de conceptualisation enclenché pendant sa période ibérique, que sont apparus les signes d'une véritable percée. La renommée de ce tableau s'est répandue très vite dans le petit monde des artistes aux idées avancés à la fin de 1907, et c'est ce qui a mis l'art tribal à l'ordre du jour.

L'intérêt du masque fang de Derain réside, à mon avis, dans ce qu'il révèle sur la situation immédiatement antérieure à l'exécution des *Demoiselles.* Il y a d'abord son réalisme relatif, par comparaison avec l'abstraction et la stylisation prononcées des masques fang de meilleure qualité et plus authentiques comme ceux que Picasso et Braque (p. 300 et 307) allaient posséder un peu plus tard, et surtout par comparaison avec les chefs-d'œuvre du genre (p. 13 et 290). Ce réalisme atypique joua un rôle capital dans l'adoption et le succès rapides du masque de Derain, qui trouvent un parallèle dans la vogue précoce des masques shira-punu (dont Vlaminck acquit un exemplaire pour le moins superbe, p. 10) et des statuettes vili et yombe (p. 133 et 141). Ensuite, le masque fang de Derain est d'une qualité franchement médiocre, d'un type que les Gabonais fabriquaient déjà en série pour la vente au tournant du siècle [38]. De ce fait, sa réputation à l'époque constitue également un indice de la rareté des objets de qualité sur le marché parisien au début du siècle [39]. A vrai dire, même si des indications de provenance telles que « collection Derain » ou « collection Matisse » (souvent fausses au demeurant [40]) accroissent leur valeur marchande, la majorité des objets que possédaient les plus grands peintres au tout début du siècle étaient fort quelconques en réalité, en regard des meilleurs exemplaires des mêmes types connus aujourd'hui, dont beaucoup ont été rapportés d'Afrique à une époque plus récente.

Les collections des pionniers du modernisme étaient relativement médiocres parce qu'il y avait très peu de belles sculptures primitives dans le commerce en ce temps-là, et aussi parce que les artistes n'avaient pas beaucoup d'argent. (Ainsi, Juan Gris était particulièrement pauvre, et c'est peut-être pour cette raison qu'il s'était confectionné une figure de





Juan Gris, *Figure de reliquaire*, 1922. Carton (œuvre détruite).

reliquaire kota en carton, p. 14.) Surtout, cette médiocrité reflète le fait que la plupart de ces artistes n'étaient pas des collectionneurs au sens habituel du terme. Picasso est un excellent exemple. J'ai eu l'occasion de voir dans ses ateliers, et plus tard dans les collections de ses héritiers, quelque soixante-dix objets « primitifs » parmi la centaine que possédait Picasso, et je connais bien la plupart des autres grâce aux photographies. Dans l'ensemble, les masques et statuettes de Picasso atteignaient tout juste au médiocre : dans la centaine au total, on ne compte que cinq ou six objets vraiment beaux. Ils ont pour contrepartie non seulement des sculptures de piètre qualité, mais aussi quelques œuvres inauthentiques[41] « pour touristes » (réalisées par des sculpteurs traditionnels pour la vente et non à des fins rituelles). D'ailleurs, le plus ancien document iconographique sur l'art tribal de Picasso, une photo d'atelier prise en 1908 (p. 299), montre une sculpture yombe certainement exécutée sur commande pour un Européen[42].

Picasso s'en moquait éperdument. Comme il me le fit observer à propos d'une pièce médiocre, « on n'a pas besoin d'un chef-d'œuvre pour se faire une idée ». Évidemment, c'est bien de cela qu'il s'agit. On peut parfaitement discerner une conception ou une composante stylistique dans un exemplaire de deuxième ordre, voire dans un faux, comme Picasso lui-même l'a remarqué à l'occasion. (La collection du surréaliste Wifredo Lam se composait de faux dans sa quasi-totalité, à l'insu de l'artiste.) Picasso était moins un collectionneur qu'un accumulateur d'objets, et il les achetait avec plus de passion que de soin. (« Je ne suis pas collectionneur », me disait-il en roulant impitoyablement le « r » final pour signifier son dédain.) Le collectionneur essaie de connaître une œuvre dans tous ses détails (il se comporte en connaisseur, au sens fort du terme) et il l'apprécie pour elle-même. De tous les grands artistes, Matisse était le plus proche de cet esprit de délectation. Pour Picasso, qui en règle générale ne faisait même pas de distinction entre art africain et art océanien, la sculpture tribale représentait en premier lieu une affinité élective et en second lieu une substance propre à alimenter son œuvre. Pour bien collectionner, il faut chercher sans relâche, traquer les objets, les examiner et les comparer. Picasso n'avait ni le temps ni la patience nécessaires. A part quelques « chasses aux nègres » lors de son voyage à Marseille en 1912, par exemple il m'a dit qu'il avait acheté la plupart de ses premières sculptures primitives lors de ses sorties dominicales aux puces, en compagnie de Fernande[43]. Contrairement au vrai collectionneur, il pouvait acheter un masque simplement pour la forme de ses oreilles, pour le profil de son nez ou un aspect de sa stylisation d'ensemble... ou pour amuser ses amis.

Aussi l'essentiel des sculptures africaines de Picasso, loin de constituer un musée personnel d'art tribal, était-il réparti dans son atelier à peu près au même titre que d'autre objets présentant pour lui un intérêt visuel, qui allaient des peintures, sculptures et tissus aux instruments de musique (tribaux ou modernes), bibelots, souvenirs et jouets. Picasso conserva toutes ces choses jusqu'à la fin de sa vie avec une ferveur fétichiste. Les deux objets africains visibles sur la photographie de 1908, par exemple, ont disparu de son atelier pendant plus de cinquante ans, mais mon sentiment que Picasso n'aurait jamais accepté de s'en séparer s'est trouvé confirmé lorsqu'ils ont réapparu dans sa succession.

De fait, Picasso ne s'est procuré au fil des ans qu'un nombre très restreint d'objets de toute beauté, mais ceci sans fournir d'effort particulier. Entre 1908 et la Première Guerre mondiale tout particulièrement, des marchands parisiens commencèrent à ouvrir des galeries qui proposaient de l'art nègre : Emile Heymann, le « négrier de la rue de Rennes » comme disait Matisse, déjà actif dans les années 1890, Joseph Brummer (*cf.* p. 142 et *sq.*) et Paul Guillaume. De plus en plus d'objets de qualité supérieure leur passaient entre les mains et ils conseillèrent quelques achats à Picasso[44]. Pourtant, hormis un magnifique *tiki* des îles Marquises (p. 283) et probablement le plus beau de ses deux masques grebo (p. 305), Picasso acquit tous ses objets de premier choix dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale, ou même plus tard, à une époque où des marchands d'art moderne et tribal tels que Guillaume et Louis Carré lui offraient généralement ces pièces en échange de ses propres œuvres.

Compte tenu des motivations et de l'état d'esprit avec lesquels Picasso et d'autres artistes d'avant-garde abordèrent l'art tribal, il n'est pas étonnant que leurs collections (si on peut les appeler ainsi) aient si peu ressemblé à celles des « amateurs d'art nègre ». Cette disparité de goût, particulièrement sensible dans le cas de Picasso, est même un symptôme révélateur. C'est beaucoup moins une question de qualité que de caractère et de style. Nous sommes frappés par une divergence quant aux régions et types tribaux que privilégiaient respectivement les artistes et collectionneurs, mais plus encore par un contraste, en relation avec cette divergence, dans la nature et la facture des objets[45]. Certaines formes d'art fang (p. 293), kota (p. 268 et 270), bambara (p. 272) et sénoufo (p. 130 et 131) avaient la faveur des uns et des autres. Mais les collectionneurs prisaient unanimement les sculptures « classiques » baoulé (p. 223), gouro (p. 419), kuba, luba et vili (p. 214), tandis qu'ils dédaignaient généralement les styles abstraits, procédant par transformations et métamorphoses, chers à Picasso, et représentés (si nous nous limitons aux objets déjà présents sur le marché parisien au début du siècle) par les œuvres des Baga (p. 276) et des Grebo (p. 20 et 305). L'art africain « classique » qui avait la préférence des



« Mère et enfant », art yombe, Zaïre. Bois, h : 30,5 cm. Collection Arman, New York.



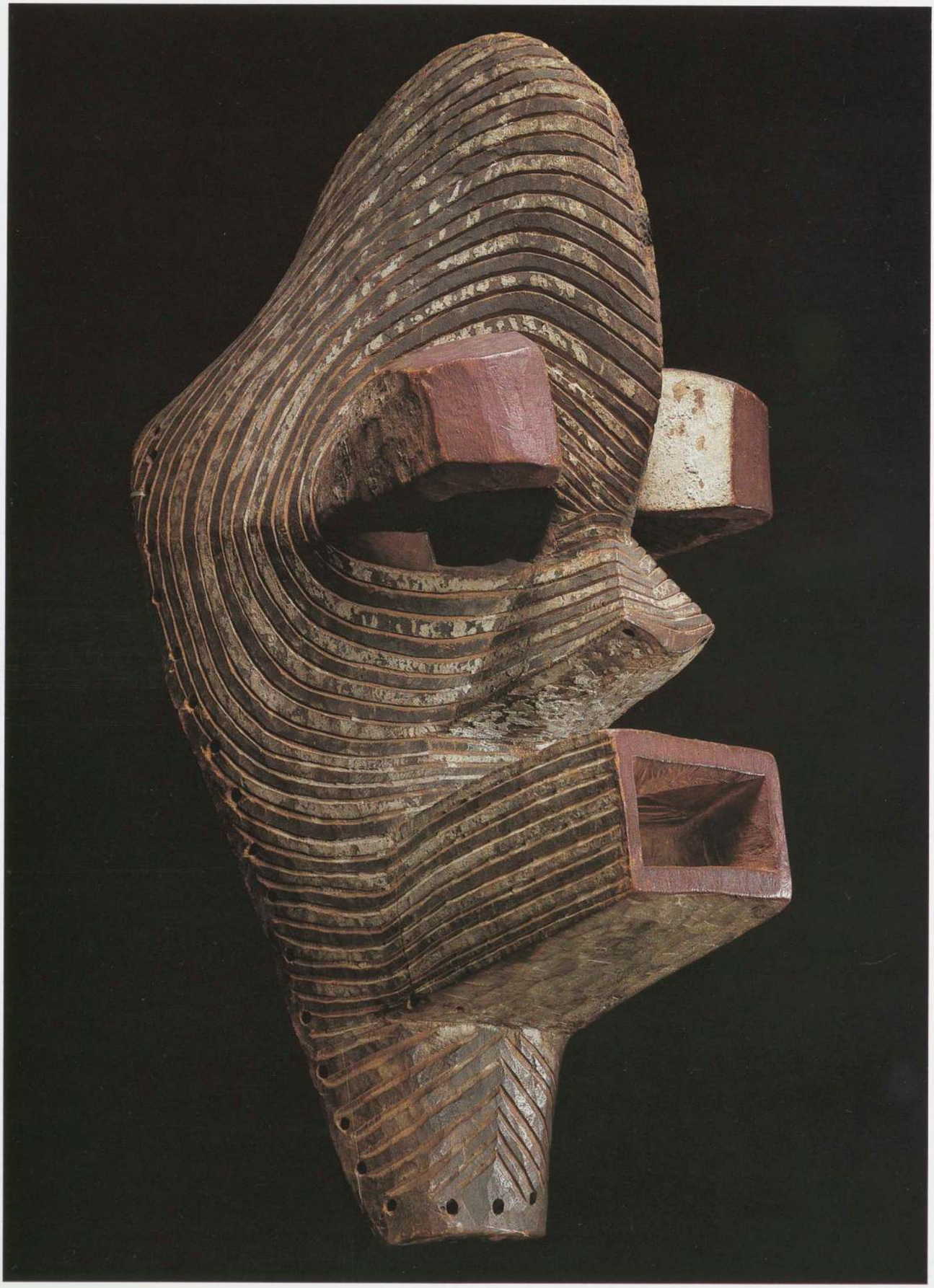
« Roi assis », art kuba, Zaïre. Bois, h : 54,5 cm. The Trustees of the British Museum, Londres.



Tabouret, Luba, Zaïre. Bois, h : 57,2 cm. Collection particulière.



Statuette, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 59,7 cm. Collection particulière.



collectionneurs (p. 10, 11, 15, 38 et 223) était d'une manière générale celui que son réalisme stylisé apparentait le plus aux arts archaïques désignés naguère, avant Picasso, par le terme « primitif ».

Il est vrai qu'à une époque récente beaucoup de collectionneurs ont été attirés par les masques « kifwebe » des Songye (p. 16) aux formes très abstraites et transformées de manière imaginative, que l'on commença à trouver en France quelques années après la Première Guerre mondiale. Mais ces masques n'ont pas intéressé la plupart des collectionneurs avant 1950. En fait, au moment où ils sont devenus relativement nombreux sur le marché parisien, à la fin des années trente, ils ont suscité une certaine répugnance. Pour des raisons analogues, *Les Demoiselles d'Avignon* (p. 240) qui ont quelques affinités avec les masques « kifwebe » semblèrent très laides au public de l'art moderne lorsqu'il les découvrit en 1939 [46]. C'est précisément l'évolution du goût au cours des cinquante dernières années qui a haussé les *Demoiselles* au niveau de la légende et également engendré la vogue actuelle des masques « kifwebe ».

Le goût « classique » pour l'art africain (incarné par Paul Guillaume et Charles Ratton, les deux plus grands marchands parisiens d'art nègre) ne concordait pas avec les choix de Picasso, dont les sculptures africaines étaient généralement moins réalistes et surtout moins « finies ». Il aimait voir les traces de la « main » du sculpteur, suivre le cheminement mental qui avait guidé ses choix. Le goût de Guillaume et Ratton [47], qui coïncidait plus ou moins avec la hiérarchie de préférence franco-belge régnante, valorisait l'exécution soignée, souvent très fouillée, les surfaces parfaitement polies ou patinées et un réalisme modérément stylisé à l'opposé du caractère brut, géométrique et *non finito* qui déterminait immanquablement les choix de beaucoup d'artistes d'avant-garde en matière de sculpture tribale. (Certains marchands et collectionneurs sont allés jusqu'à faire disparaître la surface « fâcheusement » grossière que l'utilisation rituelle avait donnée à des objets africains en les décapant complètement avant de les cirer comme des meubles.) La perpétuation du goût « classique » explique le fait que certains des objets africains les plus extraordinaires et les plus inventifs, notamment les statues mumuye (p. 43) et les masques d'épaules wurkum (autrefois appelés waja), sont moins cotés de nos jours, malgré leur relative rareté, que les beaux masques baoulé ou les sièges luba à cariatide [48]. Elle pourrait expliquer aussi, dans une certaine mesure, la préférence marquée des collectionneurs pour la sculpture africaine par rapport à la sculpture océanienne, et, parmi les arts océaniens, pour les œuvres polynésiennes par rapport aux œuvres mélanésiennes.

L'adhésion de nombreux collectionneurs à ce goût classique, dans la continuité évidente de tout le « déjà vu » de la culture occidentale et moyen-orientale, n'est pas très étonnante en soi étant donné le manque d'audace des collectionneurs et le rôle de lanceurs de modes dévolu aux marchands. Plus étonnante est la façon dont ce goût fut entretenu par des connaisseurs tels que Guillaume, l'un des principaux promoteurs de l'art avant-gardiste à l'époque, et Ratton, lui aussi très compétent dans ce domaine. En fait, la force du préjugé franco-belge sur ce qui était bon et moins bon dans l'art africain était telle que même un collectionneur comme René Gaffé, dont les choix dans la peinture moderne furent parmi les plus courageux et les plus perspicaces de ce siècle, se montrait beaucoup plus conformiste dans ses achats d'art tribal. Ainsi, dans son livre sur la sculpture congolaise paru en 1945, il a fait une large place aux reproductions des types d'objets luba et kuba relativement réalistes et soigneusement finis (p. 15) en laissant de côté les sculptures plus inventives de ces mêmes ethnies (p. 470 et 485), et en négligeant totalement les chefs-d'œuvre congolais plus hardis et abstraits des Songye (p. 72 et 135), Bembe (p. 127), Pere (p. 8), Mbole (p. 526) et Zande (p. 173) [49].

Guillaume ou Gaffé auraient certainement répliqué que les styles « classiques » auxquels ils accordaient leur préférence représentaient ce que l'Afrique avait de mieux à offrir (entendez du point de vue de la qualité). Non seulement je ne crois pas que ce soit vrai, mais je soupçonne que leurs opinions cachaient un vestige inconscient de la vieille doctrine évolutionniste qui plaçait les typologies les plus réalistes (les plus proches de l'art occidental par leur caractère, et donc les plus faciles d'accès) au somment de l'échelle de valeurs. Si les types de sculptures illustrés par des exemples d'art africain « classique » aussi élégants que les masques yaouré, baoulé (p. 11) et gouro (p. 419) ou les statuettes hemba (p. 38) et kuba (p. 15) reproduits ici même devaient représenter tout ce que l'art tribal de ce continent a à offrir, l'Afrique aurait beaucoup moins enrichi le vocabulaire esthétique de l'art mondial qu'elle ne l'a fait en réalité.

L'intérêt des artistes s'est concentré, comme on pouvait s'en douter, sur les sculptures africaines qui avaient moins de points communs (que les types « classiques ») avec l'art des cultures occidentales ou orientales, et qui constituaient donc par définition ce qu'il y avait de plus proprement africain dans l'art africain, sous le point de vue de l'histoire de l'art tout entière [50]. Dès lors que les artistes modernes, à commencer par les cubistes, éprouvaient pour les idées plastiques matérialisées par les œuvres une attirance qui dépassait la simple délectation, peu leur importait que les exemples de ces types plus inventifs proposés dans le commerce au début du siècle ne fussent pas vraiment beaux en règle générale. Cependant, il devint possible à partir des années trente de trouver également des chefs-d'œuvre dans ces styles plus abstraits. Le goût « classique » devait néanmoins rester prédominant chez les collectionneurs d'art africain, à l'exception de quelques amateurs venus pour la plupart à l'art africain par le biais de l'art moderne.

Il est hors de doute que l'art tribal a exercé une influence notable sur Picasso et bon nombre de ses confrères. Mais il est tout aussi vrai que cet art n'a pas provoqué de changement fondamental dans l'orientation prise par l'art moderne. Ce que Picasso a exprimé succinctement quand il a déclaré : « Les statues africaines qui traînent un peu partout chez moi sont *plus des témoins que des exemples* [51]. » En d'autres termes, elles portaient témoignage de son entreprise plutôt qu'elles ne servaient de points de départ pour la création de ses images. A l'instar des estampes japonaises qui avaient fasciné Manet et Degas, les objets primitifs contribuaient moins à réorienter l'histoire de la peinture qu'à renforcer et confirmer une évolution déjà en cours. Cela dit, Picasso, qui avait le sens de l'expression juste, choisissait soigneusement ses mots, et nous devons prêter attention à son tour de phrase « plus... que » : si les statues étaient plus des « témoins » que des « exemples », elles étaient donc tout de même des exemples dans une certaine mesure. Les objets tribaux, choisis au départ pour leurs correspondances avec les objectifs de l'artiste, assumaient un double rôle une fois dans l'atelier, et exerçaient quelque influence.

Masque kifwebe, Songye, Zaïre. Bois peint, h : 63 cm. Coll. part.



Figure de reliquaire, Mahongwe, Gabon. Bois, laiton et cuivre, h : 53 cm. Collection particulière, Paris (photographie de l'autre face page 352).

Comme je l'ai déjà remarqué, il est extrêmement difficile de préciser quelle sorte d'influence ces objets ont exercée, et jusqu'où elle est allée. Dans son livre devenu un ouvrage de référence, Goldwater adoptait sur ce sujet une position très prudente que Laude a approuvée en gros. Tout en relevant une « influence considérable du primitif sur le moderne [52] » sous une forme assez vague (« allusion et suggestion »), Goldwater soulignait l'« extrême rareté [des exemples d'] influence directe de formes d'art primitives » sur l'art du XXe siècle [53]. Comme le montrera notre analyse, Goldwater sous-estimait nettement cet aspect de la question. En outre, il trouvait que l'influence de l'art tribal était le plus souvent poétique, philosophique et psychologique, mais ne décelait qu'une « influence plastique directe très limitée [54] ». Ainsi, selon lui, Brancusi n'a jamais transposé de « formes spécifiques de la sculpture nègre, et [...] son œuvre n'est jamais rattachée à aucun style tribal particulier ». Pourtant, l'attitude, les volumes, la structure convexe-concave de la tête et la forme étirée du cou (ainsi que la coiffure ou le « peigne » en saillie oblique) de sa sculpture *Portrait de Madame L.R.* (1914-1918) me semblent indiscutablement inspirés de figures de reliquaires Mahongwe. De plus, comme l'a montré Geist, la forme singulière de la bouche dans *Le Premier Pas* (1913), dont seule la tête n'a pas été détruite, était certainement empruntée à une sculpture bambara conservée au musée du Trocadéro (p. 349). On pourrait trouver des exemples comparables dans les œuvres de nombreux artistes dont Goldwater n'a examiné le primitivisme que de manière très générale.

Pour chacun des exemples cités plus haut, la juxtaposition des œuvres moderne et africaine parle d'elle-même. Mais j'ai la ferme conviction qu'il existe un ensemble d'autres influences, *qui ne ressortissent pas moins à des formes particulières contenues dans des objets tribaux bien précis*, là ou une simple comparaison entre les œuvres moderne et tribale concernées ne ferait apparaître aucune relation entre elles. A vrai dire, je pars du principe que chez les artistes modernes qui ont admiré et collectionné les objets tribaux, beaucoup des influences les plus importantes et les plus profondes de l'art nègre sur leur œuvre sont celles-là mêmes que nous ne discernons pas et ne connaîtrons jamais. Si des artistes de toutes les périodes ont emprunté la forme d'une tête, la position d'un corps ou un motif particulier aux œuvres d'autres artistes, leur assimilation de l'œuvre de leurs collègues a souvent revêtu une forme plus complexe et moins reconnaissable. Au XXe siècle, c'est d'autant plus vrai que les matériaux visuels bruts subissent une plus grande métamorphose dans la plupart des styles modernes [55]. Le temps que l'idée plastique, empruntée sciemment ou non, soit pleinement assimilée et resurgisse dans le contexte du style tout différent de l'emprunteur, elle est souvent devenue « invisible ». L'influence de l'art tribal ne fait pas exception à cette règle.

Puisque cette sorte d'influence directe ne peut être mise en évidence par la confrontation d'objets particuliers (du moins pas sans indications préalables), le lecteur se demande sans doute sur quoi je fonde un pareil postulat. Outre le témoignage de quelques artistes, mon opinion repose sur ce que je crois savoir du mécanisme de la pensée artistique, sur les détours et méandres qu'elle suit pour atteindre ses buts. Heureusement, nous pouvons toutefois illustrer les effets de ce groupe d'influences par un exemple idéal, que nous fournit l'œuvre de Picasso : le rôle d'un de ses masques grebo (Côte-d'Ivoire) [56] dans l'élaboration de sa *Guitare* en tôle, la première de ses sculptures-constructions cubistes (p. 20). Si nous connaissons ce fait « invisible », c'est uniquement parce que Picasso lui-même en a parlé, et ce genre de témoignage direct est très rare chez les artistes. Plus tard, Henry Moore a apporté un témoignage analogue qui établissait une relation entre sa *Tête lunaire* (1964) et une reproduction d'un masque mama (p. 610).

La *Guitare* de Picasso ne présente aucune ressemblance apparente avec un masque grebo. Ses formes et sa syntaxe sont indéniablement cubistes. Alors, où intervient le masque ? La *Guitare* fut réalisée à une époque (fin 1912 [57]) où, dans la peinture de Picasso, les plans transparents encore teintés de l'illusionnisme de son cubisme analytique de 1910-1912 avaient cédé la place, sous l'effet des collages, à des images aux formes plus grandes, plus simples et surtout plus opaques. Ces formes constituaient moins des descriptions des objets représentés que des signes de ces objets : les éléments d'un langage conceptuel que nous appelons aujourd'hui cubisme synthétique. Une fois parvenu à ce stade, Picasso décida de traduire ses idées en trois dimensions et, ce faisant, il inaugura une forme de sculpture entièrement nouvelle, qui était *construite* (avec des matériaux pour la plupart inusités dans l'art) et non plus taillée ou modelée. Du même coup, Picasso remplaçait les solides plus ou moins pleins, ou « monolithes », communs à la taille et au modelage par des configurations « ajourées » comme on en rencontre dans bon nombre

des meilleures sculptures actuelles.

Si Picasso était attiré par l'art africain, c'était en partie parce qu'il le trouvait « raisonnable » (autrement dit, cet art était le fruit d'un raisonnement) et donc conceptuel. Dans un masque grebo, les deux cylindres et les blocs parallèles horizontaux ne *ressemblent* pas tant à des yeux et une bouche qu'ils ne les *désignent* de manière idéographique. Il en va de même pour la saillie décorative incurvée vers le haut qui tient souvent lieu de front. Le système de signes élémentaires qui est en jeu dans ce type de masques africains ne pouvait que séduire Picasso de toute façon. Mais une propriété bien précise des masques grebo présentait un intérêt tout particulier à cette étape de la trajectoire de Picasso : le « visage » sur lequel les yeux, le nez et les lèvres font saillie n'est pas une forme en relief tridimensionnel comme dans la plupart des autres masques, mais un panneau uniformément plat, tels les plans de la *Guitare*. Picasso a attiré l'attention sur cette particularité des masques grebo quand il en a parlé, mais pour ajouter ensuite que le détail qui l'intéressait le plus était l'œil cylindrique.

Picasso remarquait que, si le nez et la bouche étaient de toute évidence des parties proéminentes d'un visage, il avait toujours imaginé les yeux comme des parties en retrait, des « creux » dans la sculpture, d'autant qu'il pensait davantage à l'orbite qu'à l'œil lui-même. Il se rappelait comment, jeune sculpteur modelant la glaise, il les façonnait en enfonçant ses pouces dans le matériau. Or, faisait-il observer, le sculpteur grebo avait systématiquement indiqué les reliefs *et* les creux du visage à l'aide de formes saillantes. Il avait pu le faire parce qu'il ne reproduisait pas un visage, mais le « re-présentait » dans un langage idéographique : un parfait exemple de ce que Picasso trouvait « raisonnable » dans l'art tribal.

D'après le récit qu'en a fait l'artiste (d'abord à Kahnweiler[58], puis à moi de manière plus circonstanciée), la formule retenue pour la représentation de la bouche de la *Guitare*, un cylindre en saillie sur un support plan, lui a été suggérée par les masques grebo. Le plan antérieur de la *Guitare*, présent en bas et à droite, est évidé dans toute la partie centrale de l'« instrument ». Le problème peut s'énoncer ainsi : comment indiquer un trou dans un plan (le devant de la *Guitare*) qui n'a pas d'existence concrète ? La solution consistait, comme dans les masques grebo, à transformer le négatif en positif et à projeter le trou vers l'avant sous forme d'un cylindre creux. Quant au vide intérieur du cylindre de Picasso, il était préfiguré par les cercles que l'artiste grebo avait peints sur la tranche des yeux-cylindres[59].

La solution retenue en l'occurrence par Picasso cadrait parfaitement avec ses autres options syntaxiques dans la réalisation de la *Guitare*, et même avec toute la mosaïque des décisions mises en œuvre dans le cubisme synthétique, dont chacune obéissait à sa propre logique interne. Nous devons donc nous garder de surestimer l'importance de cette intervention particulière et limitée de l'art tribal, fût-ce dans un objet qui a déclenché une révolution au sein de la sculpture. Cet apport ponctuel à la *Guitare* est peut-être moins important que la façon dont cette intervention atteste l'affinité sous-jacente qui unit l'art tribal à l'art moderne au niveau de la forme conceptuelle, et dont elle démontre que certaines lectures modernes des objets tribaux leur ont donné une résonance particulière dans la période cubiste. Cette sorte de lecture « formaliste » (certes de nombreuses interprétations des objets tribaux par Picasso et d'autres artistes modernes étaient éloignées de tout formalisme) n'avait probablement rien à voir avec ce que l'artiste africain cherchait à obtenir, encore que nous ne sachions assurément pas quelles



Constantin Brancusi, *Portrait de Madame L.R.*, 1914-1918. Bois, h : 94 cm. Collection particulière (autre photographie de cette œuvre page 353).



Masque, Grebo, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois peint et fibres végétales, h : 64 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso.



Pablo Picasso, *Guitare,* 1912. Tôle et fil métallique, 77,5 × 35 × 19,3 cm. The Museum of Modern Art, New York, don de l'artiste (une autre photographie de cette œuvre est reproduite page 304).

intuitions artistiques ont motivé les artistes qui ont inventé le style grebo [60]. En soulignant que ces sculpteurs œuvraient généralement dans le cadre de nécessités et valeurs religieuses données, on ne dit rien qui ne pourrait s'appliquer dans une large mesure à certains styles occidentaux, et on laisse entière la question des solutions plastiques qu'ils ont trouvées, même si cette notion ne correspondait à rien dans leur système de pensée.

Par ailleurs, un masque grebo n'est pas une sculpture « ajourée », comme on l'a fait valoir plus d'une fois depuis que Kahnweiler a fait la première allusion à la « transparence » en établissant une relation entre les objets. Cependant, il est à noter que des Africains ont effectivement créé des sculptures « à claire-voie », qui n'étaient pas visibles à Paris en 1912. En disant cela, je ne songe pas tellement aux coiffures kwonro sénoufo, assez banales aujourd'hui, qui ont une affinité avec certaines des sculptures « transparentes » de David Smith (p. 622). Ces grands objets destinés à surmonter des heaumes sont entièrement inscrits dans un même plan et, comme les statues *malanggan* de Nouvelle-Irlande, taillés dans une seule pièce de bois. Plus rares et parfois d'une extraordinaire complexité sont les coiffures oiseaux des sculpteurs baga. En outre, elles sont construites par l'addition d'éléments taillés dans différentes pièces de bois. Elles déploient dans l'espace des configurations ajourées et compliquées, ornées de couleurs vives, qui rappellent les constructions cubistes synthétiques réalisées par Baranoff-Rossiné ou par d'autres artistes parisiens dans le sillage des découvertes de Picasso (p. 22, 23 et 163). Comme la coiffure baga reproduite ici aurait intéressé Picasso à ce moment-là ! Mais cet « oiseau rare » et d'autres de son espèce n'ont atterri à Paris que dans les années trente.

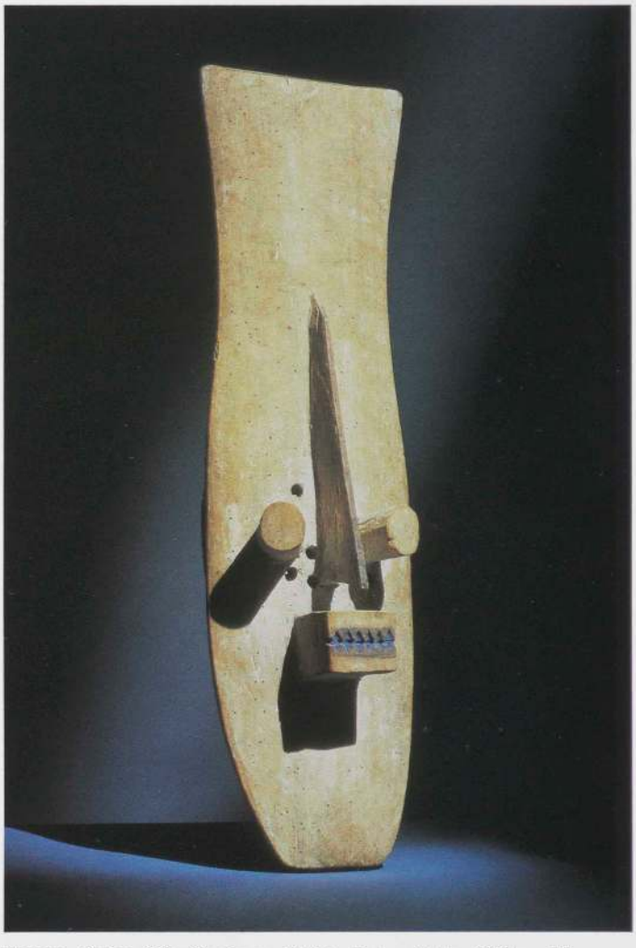
Par comparaison avec quelques autres masques grebo, qui firent leur apparition sur le marché au tournant du siècle (Picasso a dû voir le beau spécimen entré au Trocadéro en 1900, p. 260), celui des deux exemplaires de Picasso qui est reproduit page 20 semble une œuvre d'art bien anodine [61]. (L'autre, acquis peut-être en 1912, est beaucoup plus beau. Sur un dessin de 1917, p. 305, on le voit accroché au mur dans la maison de Picasso.) Connaissant un peu le rapport de Picasso aux objets tribaux, nous ne saurions nous étonner qu'il l'ait hautement apprécié malgré sa médiocrité ; après tout, l'« idée » qui sous-tend ce masque est tout à fait claire. Nous pouvons néanmoins tirer quelque enseignement de la comparaison entre le moins beau des deux masques grebo de Picasso et un autre réalisé par un sculpteur inspiré, tel celui de Metropolitan Museum [62] (p. 21). L'un et l'autre présentent les composantes essentielles du style grebo : un nez en « lame de couteau » sans narines, des yeux cylindriques et des lèvres parallèles, qui, tous, avancent à l'angle droit sur un panneau plat d'un manière générale. Et pourtant quelle différence ! L'exemplaire du Metropolitan est plus raffiné dans les proportions et la répartition des éléments communs aux deux, ainsi que dans l'utilisation de la couleur, mais aussi dans la très légère convexité du panneau principal. En outre,

il renferme ce qui pourrait être une hardiesse véritablement artistique de l'imagination. Au lieu de représenter les cornes, l'artiste a intégré leur courbure dans l'allongement élégant du panneau, où elles ne sont présentes que par induction. (Bien entendu, le degré de hardiesse de cette décision ne serait évaluable que par rapport aux masques, inconnus en Occident, qui ont peut-être fait la transition entre les masques grebo à cornes comme celui de Picasso et l'exemplaire du Metropolitan [63].)

Encore aujourd'hui, on entend dire quelquefois que l'art tribal traditionnel était une création collective et non individuelle, qui passait par la répétition constante de formules fixes, et où le sculpteur n'apportait guère que son habileté manuelle. Tout au contraire, la connaissance que j'ai acquise de cet art m'a conforté dans mon sentiment que le bel art était toujours le fait d'individus doués. Du reste, les différences entre les pièces tribales d'un même style me frappent davantage que leurs ressemblances (au moins dans les types qui n'ont pas été uniformisés pour répondre au goût européen [64]). Je suis partout frappé par le caractère unique des pièces que je qualifierais volontiers de chefs-d'œuvre. Par exemple, parmi la bonne dizaine de masques grebo que j'ai vus, il n'y en a pas deux de semblables, et pourtant il comportent tous les composantes essentielles du style [65]. Celui du Metropolitan, qui est le plus beau, est aussi le moins caractéristique. Les différences entre ces masques sont aussi marquées qu'elles peuvent l'être entre les œuvres d'artistes occidentaux anonymes des écoles médiévales implantées dans des régions données, par exemple l'une quelconque des écoles de sculpture romanes. Dans les deux cas, les plus belles œuvres se distinguent par une puissance d'expression et d'invention unique. En constatant que des sculptures aussi belles que le masque grebo du Metropolitan sont vraiment rares parmi les objets primitifs, et que l'art tribal n'est pas très bon dans sa grande majorité, nous n'apprenons rien que nous ne pourrions dire aussi bien de la production de n'importe quelle période, y compris (sinon tout particulièrement) la nôtre.

Si la naissance d'un artiste très doué est chose rare dans toute civilisation, seules certaines cultures fournissent un contexte favorable à son épanouissement. Ainsi, le fait que toute la sculpture africaine, de bonne qualité ou non, provient d'une fraction seulement des aires de population tribale [66] ne signifie pas qu'aucun individu doté de grandes capacités artistiques ne soit né dans d'autres régions. Cela veut plutôt dire que les traditions sociales et religieuses n'y exigeaient pas, voire n'y permettaient pas, une activité sculpturale (même si certaines de ces régions sont parvenues à un haut niveau d'expression artistique dans d'autres arts plastiques, notamment l'architecture et la peinture corporelle).

La qualité généralement médiocre de la majorité de l'art tribal (du moins celui qui est visible en Occident) a plusieurs explications. D'une part, dans certaines traditions tous les hommes fabriquaient des masques, au lieu d'en laisser l'exécution à des artistes expérimentés [67]. D'autre part, et peut-être surtout, non seulement les objets tribaux n'ont pas eu la longévité des œuvres occidentales, mais encore leur importation et leur conservation en Occident se sont faites pour une large part au petit bonheur. Les pertes ont commencé sur place, avec la détérioration rapide des sculptures en bois sous un climat tropical. Sans compter que certaines sociétés se débarrassaient des objets désacralisés, quelquefois après une seule utilisation. Tout cela fait que la plupart des œuvres tribales en bois conservées en Afrique ou en Occident ont moins d'un siècle, et ne représentent donc que le tout dernier



Masque, Grebo, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois peint, h : 69,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Michael C. Rockefeller Memorial Collection, legs de Nelson A. Rockefeller.

stade de longues traditions en voie de disparition depuis l'époque coloniale, ou du moins en profonde mutation [68]. Un certain nombre de pièces africaines en bois sont quand même beaucoup plus anciennes. Elles ont survécu soit parce qu'elles ont été conservées à l'abri, à l'instar des sculptures en bois égyptiennes, et ce dans des régions sèches de la zone sahélienne (les statuettes dogon attribuées aux Tellem), soit parce que la raison d'État ou des considérations religieuses ont assuré leur sauvegarde.

Si quelques-unes des pièces les plus anciennes sont très belles, la sélection qui les a préservées *n'a pas été déterminée par la qualité esthétique*. On a même avancé l'hypothèse que bon nombre des premières sculptures arrivées en Europe étaient des « œuvres de remplacement » sculptées à la hâte pour un Européen afin d'éviter à la communauté de se défaire d'un objet sacré [69]. C'est en réalité une sorte de « sélection négative » qui s'est opérée, dans la mesure où les premiers missionnaires ont détruit beaucoup d'œuvres importantes parmi les plus anciennes, sous prétexte qu'elles étaient sacrilèges [70]. En Europe aussi, la plus grosse partie de l'art réalisé depuis le début de la Renaissance a disparu. Mais ce qu'il en reste a été conservé dans une large mesure (certes pas uniquement) en fonction d'un jugement collectif permanent quant à leur valeur artistique, ce consensus faisant office de dispositif de triage. Il semble que, pour effectuer ce genre de tri, une société n'ait pas seulement besoin d'artistes doués, mais aussi d'une conception des Beaux-Arts soutenue par





Ci-dessus : Cimier koni, Baga, république de Guinée. Bois peint, h : 52 cm. Musée de l'Homme, Paris.

Page ci-contre : Vladimir Baranoff-Rossiné, *Symphonie numéro un,* 1913. Bois polychrome et matériaux divers, 161,1 × 72,2 × 63,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.

une tradition ininterrompue de critiques, laquelle à son tour exige le support d'une langue écrite. Or, tous les discours sur la sculpture qui ont pu exister en Afrique [71] et dans d'autres sociétés tribales non alphabétisées étaient privés de ce support.

Jusqu'aux années cinquante, la sélection de l'art tribal conservé en Occident est restée *avant tout le fait du hasard* pour ce qui concernait la qualité artistique. Il y a quelques chefs-d'œuvre parmi les premiers objets primitifs rapportés à titre de curiosités par des marins, des explorateurs et des missionnaires. A de rares occasions, ce sont peut-être des individus au goût artistique affiné qui les ont choisis entre mille, mais les choses ne sont sûrement pas passées ainsi la plupart du temps. Et nous n'avons aucune raison d'imaginer une intervention de cette sorte de goût dans le choix des objets rapportés comme souvenirs par les coloniaux, même si quelques-uns ont fait des recherches sur l'art de leur région. La situation s'est quelque peu améliorée avec les premiers ethnologues. Cependant, comme ils ne faisaient généralement pas de distinction entre les œuvres d'art et les objets usuels (certains continuent à écarter les considérations esthétiques jugées antiscientifiques et donc étrangères à leur discipline), la majorité des objets qu'ils ont rapportés présentent très peu ou pas du tout d'intérêt esthétique. Ces ethnologues n'étaient pas moins obligés d'effectuer des choix, et parce qu'ils avaient plus d'expérience et parfois manifestement plus de goût que les explorateurs ou les coloniaux, la qualité de ce qu'ils envoyaient en Occident était plutôt supérieure. Certains ethnologues des dernières générations possèdent une culture artistique considérable, mais en Afrique et en



Statuette, Yaka, Zaïre. Bois, h : 26 cm. Collection Joy S. Weber, New York. Provenance : collection Max Weber.



Max Weber, *Statuette du Congo* (ou *Sculpture africaine*), 1910. Gouache sur carton, 34,2 × 26,7 cm. Collection particulière, New York (œuvre reproduite en couleur page 454).

Page ci-contre : Max Weber, *Intérieur avec femmes*, vers 1917. Huile sur toile, 46,3 × 59,7 cm. Galerie Forum, New York (œuvre reproduite en couleur page 455).

Océanie ces hommes et ces femmes ont eu affaire à des cultures tribales de plus en plus transformées, à des degrés divers, par la colonisation et la technologie moderne, de sorte que, depuis quelques décennies, l'art traditionnel est souvent pratiqué sous des formes exagérées et apocryphes ou sclérosées et sans âme [72]. Si de temps à autre on peut encore trouver de belles pièces anciennes dans des régions tribales, les musées d'ethnographie n'ont généralement pas les moyens de s'en porter acquéreurs.

On pourrait imaginer que les plus grands marchands d'art tribal de la période qui a précédé ou suivi immédiatement la Première Guerre mondiale, des hommes de goût comme Guillaume ou Ratton, ont essayé de contrecarrer l'action déterminante du hasard dans la sélection des objets qui parvenaient sur les marchés occidentaux en allant acheter des œuvres dans les régions tribales. Il n'en ont rien fait. Pour autant que je sache, aucun marchand de la génération de Picasso ou de la génération suivante n'a jamais mis les pieds en Afrique [73]. Les marchands exerçaient leur goût en choisissant les plus beaux des objets que rapportaient les explorateurs, missionnaires et coloniaux ainsi que les « agents » dont ils rétribuaient les services. Il est vrai qu'un certain nombre de marchands entrés en activité après la Deuxième Guerre mondiale ont beaucoup voyagé dans les zones tribales et rapporté en Europe quelques œuvres extraordinaires, dont quelques types de sculptures « primitives » rares ou inconnus auparavant (p. 43 et 155). Cependant, dès les années 1970, le rôle qu'ils auraient pu jouer sur le long terme devint très limité ou discutable, car les autorités religieuses avaient pris conscience de la valeur artistique des objets les plus anciens que possédaient leurs peuples, et les jeunes nations d'Afrique et d'Océanie avaient commencé d'accorder à cet art toute l'attention due à un patrimoine national.

Les interventions « invisibles » des objets tribaux dans l'histoire de l'art moderne comme celle des masques grebo de Picasso resteront peut-être hypothétiques pour une large part, mais celles que l'on peut mettre en évidence sont bien assez nombreuses pour étayer notre définition du primitivisme. La diversité de ces interventions peut être illustrée par deux peintures de Max Weber datant des années dix [74]. Dans la première, *Statuette du Congo* (1910), une nature morte qui rappelle Matisse, Weber a figuré une statuette yaka de manière tout à fait réaliste, ce que confirme la comparaison avec la sculpture elle-même. Comme beaucoup de représentations fidèles d'objets tribaux dans les peintures des expressionnistes allemands (p. 388 et 392), cette image atteste l'intérêt de Weber pour le primitif, mais ne révèle aucune influence de l'art tribal sur son style du moment, du moins pas à première vue. En ce sens, on peut dire que la sculpture tribale n'est qu'un des objets de la nature morte. En revanche, dans son *Intérieur avec femmes* (vers 1917) qui relève de sa période cubiste synthétique, Weber a moins représenté les objets africains qu'il ne les a incorporés dans



son style cubiste, nourri de réminiscences des peintures « africaines » réalisées en 1907-1908 par Picasso. Le visage de la femme assise au milieu, pour ne prendre que cet exemple, constitue une synthèse d'éléments tirés des masques fang à la forme allongée et concave (p. 406) et des masques kuba aux yeux coniques (p. 485).

Ces deux peintures de Weber témoignent respectivement d'un intérêt pour l'art tribal de la part du peintre et d'une influence de cet art sur lui. Toutefois, dans bien des cas, les influences tribales directes que l'on a cru pouvoir signaler, soit dans des textes soit dans des expositions (notamment celle, très ambitieuse, qui fut organisée à Munich en même temps que les Jeux olympiques [75]) sont illusoires tout simplement parce qu'il est improbable, voire impossible, que les artistes modernes en question aient pu voir les œuvres tribales proposées, ne serait-ce qu'en reproduction. Ces exemples concernent pour la plupart de prétendues influences sur des œuvres modernistes exécutées dans les premières décennies du siècle, alors que beaucoup de types d'objets tribaux très connus aujourd'hui n'étaient pas visibles dans les villes que ces artistes habitaient ou avaient visitées, ni même reproduites (à l'exception de quelques publications ethnographiques fort rares et chères, que seuls des artistes allemands très peu nombreux ont consultées avant l'époque des surréalistes).

Quand des confrontations aussi anachroniques sont convaincantes visuellement, elles éclairent des *affinités* plutôt que des *influences*. Cela dit, les affinités sont loin d'être négligeables et, en fin de compte, leur multiplicité pourrait être plus riche de renseignements essentiels sur l'art du XXe siècle que les cas d'influence directe, beaucoup plus rares (ces derniers pouvant être considérés comme des « confirmations » de la parenté d'esprit). Le propos de ce livre est justement d'explorer l'affinité profonde qui unit une grande partie de l'art moderne à l'art tribal. On peut établir un parallèle, comme Picasso lui-même l'avait remarqué [76], avec l'affinité de la peinture italienne de la Renaissance pour l'art de l'Antiquité gréco-latine, même si les peintres de la Renaissance ne connaissaient en fait qu'un part restreinte de cet art (il en va de même pour les cubistes et la sculpture tribale). Reste qu'une distinction rigoureuse entre influences et affinités est aussi indispensable à l'étude de l'art moderne qu'à celle de l'art de la Renaissance. Mais comme l'art tribal n'est inclus que depuis peu dans le domaine couvert par l'histoire de l'art, les spécialistes de la modernité ont maintes fois commis l'erreur que leurs collègues travaillant sur l'art de la Renaissance n'auraient jamais faite.

Pour mieux faire toucher du doigt la différence entre affinités et influences, j'aimerais mettre quelques œuvres de Max Ernst en regard des objets tribaux avec lesquels elles présentent une ressemblance frappante. Quand nous comparons, par exemple, l'*Oiseau-tête* de Max Ernst avec un masque africain de l'ethnie tusyan (p. 26 et 27), nous découvrons, au-delà de l'impression générale assez fantasmagorique, des caractéristiques communes aussi concrètes qu'une tête plate



Page ci-contre : masque loniakê, Tusyan, Burkina-Faso. Bois, fibres végétales et graines, h : 67 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.

Ci-dessous : Max Ernst, *Oiseau-tête,* 1934-1935. Bronze (moulé en 1955), 53 × 37,5 × 23,2 cm. Galerie Beyeler, Bâle.



et rectangulaire, une bouche horizontale rectiligne, de petits yeux ronds et une tête d'oiseau qui s'avance sur le front. Prenons maintenant la pierre sculptée de Max Ernst *Oiseau ovale*, datant de la même année (1934), pour la comparer avec un bas-relief de l'île de Pâques figurant l'homme-oiseau, conservé au British Museum (p. 28 et 29). L'*Oiseau ovale* et l'image de l'île de Pâques ont tous deux un contour ovoïde et représentent des hommes-oiseaux syncrétiques dont les formes arrondies répondent au contour de la surface sculptée [77]. Le bras de chacun des deux personnages se replie vers le bas tandis que l'avant-bras est tendu à l'horizontale. Chacun de ces hommes-oiseaux a un grand œil rond. Cependant, la main démesurée de la figure pascuane cède la place dans la pierre de Max Ernst à une deuxième tête d'oiseau (mais on trouve des hommes-oiseaux aux grandes mains dans d'autres œuvres de Max Ernst) et, si la tête du personnage de Max Ernst est tendue en avant comme celle du relief de l'île de Pâques, sa forme évoque moins directement un bec. Cette



Homme-Oiseau, île de Pâques. Pierre peinte, h : 36 cm. The Trustees of the British Museum, Londres.

forme pascuane trouve toutefois son pendant presque exact dans une autre tête d'oiseau de Max Ernst, elle aussi sur un fond ovale, la peinture *A l'intérieur de la vue : l'œuf* (p. 29).

Le relief de l'île de Pâques figurant l'homme-oiseau, qui est un des objets polynésiens les plus célèbres, fut dégagé de son site en 1915 et acquis par le British Museum en 1920. A partir de 1919, il a été reproduit dans de nombreuses publications. Or, à la différence de ses prédécesseurs cubistes, et plus encore de ses confrères surréalistes, Max Ernst était grand amateur d'ethnologie. Il possédait une bibliothèque bien fournie sur ce sujet, qui comprenait sans doute, comme le pensent Maurer et Spies[78], au moins un des premiers ouvrages où était reproduit le relief de l'île de Pâques. Dès lors, nous serions suffisamment fondés à parler ici d'une influence de l'homme-oiseau pascuan sur son œuvre. Par contre, les ressemblances entre l'*Oiseau-tête* et le masque tusyan, aussi saisissantes soient-elles, s'avèrent purement fortuites et doivent donc être mises en compte d'une simple affinité. L'*Oiseau-tête* date de 1934 et l'on ne sache pas qu'un seul masque tusyan soit arrivé en Europe (ou ait fait l'objet d'une reproduction) avant la Deuxième Guerre mondiale.

Des affinités aussi frappantes s'expliquent en partie par le fait que les artistes modernes comme les artistes tribaux travaillent de manière conceptuelle et idéographique. Par conséquent, ils sont en présence de certains problèmes et possibilités identiques. Il est facile aujourd'hui d'envisager la création artistique sous l'angle des solutions apportées à des problèmes. Mais les choses n'étaient pas tellement différentes pour les artistes tribaux, même s'ils ne parvenaient progressivement à leurs solutions (phénomène fréquent aussi dans l'art occidental) qu'au bout de plusieurs dizaines d'années[79]. Des ethnologues me répondraient peut-être que j'attribue aux artistes tribaux une conception occidentale de la création artistique, que le sculpteur tribal lorsqu'il fabriquait des objets rituels pour un culte ne se souciait nullement de solutions esthétiques. Bien entendu, cet argument avancé par les anthropologues n'est qu'une supposition de leur part, fondée sur l'absence d'un équivalent du mot « art » dans beaucoup de cultures tribales[80]. Quand bien même on pourrait en démontrer la justesse, cela ne contredirait pas mon assertion, dans la mesure où la découverte de solutions artistiques est en définitive un acte intuitif plutôt qu'intellectuel. Le processus de création artistique possède certains caractères universels, et comme l'a fort justement remarqué le grand ethnologue Robert Lowie, « la pulsion esthétique est une des composantes irréductibles » de l'humanité[81]. L'« artisticité » des objets tribaux de très bonne qualité prouve à elle seule que de grands artistes étaient à l'œuvre, et qu'ils sont parvenus à de multiples solutions esthétiques, même si notre description du processus créatif ne correspond guère à leur manière de penser. Pour autant que ces solutions étaient apportées à des problèmes communs (par quel signe traduire le nez, par exemple), elles avaient des chances de se ressembler, indépendamment de toute influence ou tradition. D'où la similitude d'œuvres tribales provenant de régions totalement isolées les unes des autres, comme la tête d'une sculpture sur fougère arborescente des Nouvelles-Hébrides et un masque Lwalwa du Zaïre (p. 33). Dans ces circonstances, doit-on s'étonner que la solution trouvée par Picasso pour la tête d'une des *Demoiselles* ressemble à un type de masque africain de la région d'Etoumbi[82] (p. 263) que l'artiste ne pouvait avoir vu à l'époque ?

Dire que la solution de Picasso et celle de l'artiste d'Etoumbi se ressemblent ne revient pas, bien évidemment, à établir une équivalence entre elles. Outre que la tête de la demoiselle est peinte tandis que le masque africain est sculpté (ce qui met en jeu deux systèmes de conventions différents), beaucoup d'aspects de l'image de Picasso présupposent pour



Max Ernst, *Oiseau ovale,* 1934. Pierre, h : 30,5 cm environ. Localisation inconnue.



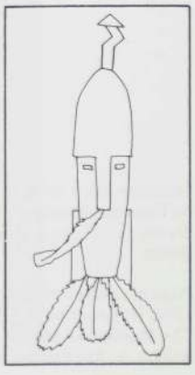
Max Ernst, *A l'intérieur de la vue : l'œuf,* 1929. Huile sur toile, 100 × 81 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

leur genèse toute l'évolution préalable de l'art occidental. De plus, les affinités esthétiques entre les signifiants, telles qu'elles se présentent, ne nous permettent pas de présumer des relations comparables au niveau du signifié. Et c'est à juste raison que l'on a reproché à Herbert Read d'avoir prêté à la sculpture africaine un sentiment aussi singulièrement moderne que l'angoisse (*Angst*) expressionniste [83]. De même, les allusions de Picasso au caractère exorciseur de l'art africain, qui était destiné selon lui à rendre les hommes « libres », renvoyaient à une définition de la liberté axée sur une sorte d'émancipation psychologique personnelle dénuée de sens pour un membre d'une société tribale.

L'homme-oiseau de l'île de Pâques a probablement influencé Max Ernst, tandis que le masque tusyan ne dénote qu'une affinité avec son œuvre : ce sont là des conclusions qui exigent une espèce d'enquête préalable pour laquelle les éléments font hélas souvent défaut. Par exemple, nous ne pouvons connaître avec certitude la date d'arrivée à Paris, ou dans d'autres villes, des premiers exemplaires de certains types de sculptures africaines. Nous *pouvons* cependant découvrir beaucoup de choses en examinant les anciennes collections privées et collections des musées concernés, les publications, photographies datées et catalogues de ventes [84]. L'outil indispensable pour un historien du primitivisme du XXe siècle, à savoir une table chronologique de l'arrivée des différents types d'objets tribaux en Europe, n'existe pas encore (mais Jean-Louis Paudrat a dressé, à ma demande, une ébauche de tableau chronologique pour l'art africain, que l'on trouvera en annexe de son chapitre sur la diffusion de ces objets en Occident [85]).

Même si nous sommes certains que tel ou tel artiste moderne avait accès à des œuvres tribales données ou à des reproductions de ces œuvres, nous ne pouvons être absolument sûrs que les ressemblances traduisent véritablement des influences, sauf lorsque l'artiste lui-même l'a déclaré expressément. Presque toujours, nous ne disposons que de preuves par présomption. Ce genre de preuve est d'ailleurs monnaie courante en histoire de l'art. Ainsi, aucun document d'époque ne dit que Raphaël a vu un certain sarcophage de la Rome antique figurant la mort de Méléagre. Pourtant, la ressemblance avec sa *Mise au tombeau* (galerie Borghèse, Rome) est telle qu'aucun historien d'art ne conteste l'influence du sarcophage sur le tableau de Raphaël [86].

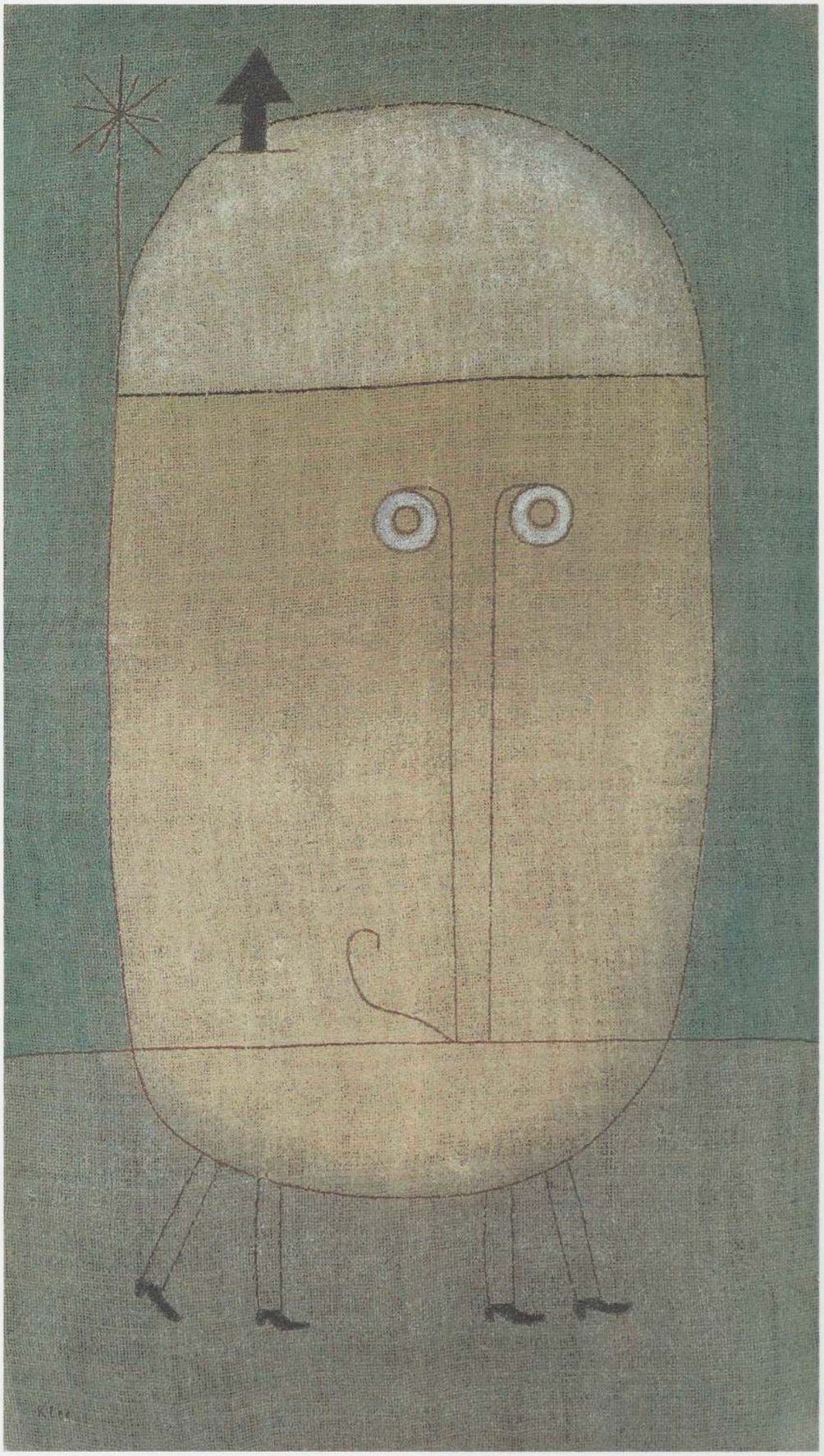
La difficulté à établir une influence en se fondant sur des preuves par présomption devient d'autant plus grande, quand il s'agit de l'art du XXe siècle, que cet art a un caractère très personnel et une forte propension à la métamorphose. En outre, très peu d'artistes en dehors des expressionnistes allemands ont cité tout bonnement les œuvres qui les intéressaient. Nous avons bien un certain nombre de croquis d'œuvres tribales exécutés par des artistes modernes, comme les études d'une statuette mumuye du British Museum réalisées par Henry Moore (p. 597) et les dessins de Giacometti d'après des objets océaniens reproduits dans *Cahiers d'art* ou conservés dans des musées (p. 520 et 521). Mais nous ne trouvons que rarement des transpositions *directes* de tout ou partie de ces croquis dans les œuvres personnelles des artistes. Picasso, il est vrai, a carrément incorporé un bras en bois de l'île de Pâques dans sa *Femme en robe longue*, l'utilisant comme un « objet trouvé » au même titre que le mannequin de couturière employé dans la même sculpture (p. 330), mais c'est une « citation » d'un tout autre ordre.





Statuette (dieu de la Guerre), Zuñi, Arizona ou Nouveau-Mexique. Bois peint et matériaux divers, h : 77,5 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

Page ci-contre : Paul Klee, *Masque de peur,* 1932. Huile sur toile de jute, 100,4 × 57,1 cm. The Museum of Modern Art, New York, fonds Nelson A. Rockefeller.





L'étude des influences nous conduit la plupart du temps à des situations où les ressemblances entre objets modernes et tribaux sont plus elliptiques que dans le cas des images aviaires de Max Ernst et du bas-relief de l'île de Pâques. La relation entre le *Masque de peur* de Klee et un dieu de la Guerre des Indiens zuñi conservé au Museum für Völkerkunde de Berlin (p. 30 et 31) est de cette nature. Je suis persuadé que l'image de Klee contient des réminiscences de la statuette zuñi. Nous savons que Klee a visité dès 1906 le Museum für Völkerkunde[87], et qu'il est certainement retourné voir ces collections lors de ses séjours ultérieurs à Berlin, en 1913, 1917, 1918, 1922, 1929 et 1930. Nous tenons des responsables du musée que la sculpture zuñi, l'une des pièces maîtresses de sa collection américaine (acquise en 1880), était exposée pendant toute cette période, de sorte que Klee a eu de très fortes chances de la voir.

Une comparaison entre les deux œuvres fait apparaître un exemple saisissant de transformation moderniste. Alors que la sculpture zuñi est peinte en aplats de couleurs assez vives comme on en rencontre fréquemment dans l'œuvre de Klee, la terne monochromie du *Masque de peur* se distingue complètement de la statuette, de même que beaucoup d'autres aspects du tableau de Klee. La ressemblance n'en est pas moins frappante, surtout si nous considérons uniquement la partie supérieure de la sculpture (*cf.* le croquis). Outre la forme presque ovale du sommet de la tête et, plus encore, la flèche qui se dresse au-dessus, on remarque la similitude des nez longs et étroits des deux figures et le fait que ni l'une ni l'autre ne possède de bouche. De surcroît, la ligne horizontale qui traverse le front du personnage de Klee correspond à celle qui barre le dieu de la Guerre à une hauteur comparable, tandis que l'autre ligne horizontale de la peinture de Klee, utilisée malicieusement pour marquer à la fois la base du nez et l'horizon (et, pourrait-on ajouter, pour suggérer la bouche), rappelle la ligne qui délimite le bas du menton de la statuette zuñi. Quant aux plumes plantées dans le menton du dieu de la Guerre, elles ont subi, je crois, une transformation beaucoup plus subtile et ont probablement inspiré les curieuses jambes multiples du personnage de Klee, cependant que la plume enfoncée en travers dans la narine du dieu de la Guerre pourrait être à l'origine de l'arabesque qui indique la narine droite du *Masque de peur*.

Ceux qui connaissent l'art tribal n'auront rien trouvé d'insolite à ce que des plumes sortent d'un menton et d'une narine, mais je conjecture que ce détail a dû fasciner le jeune Klee et s'est donc gravé dans sa mémoire, de même que la flèche jaillissant de la tête. Nous ne pouvons pas savoir s'il a pensé sciemment à la sculpture zuñi quand il a exécuté le *Masque de peur*, et cela importe peu dans la mesure où Klee tirait toujours plus ou moins ses compositions, par un mécanisme de renflouement automatique, d'une région de l'inconscient où étaient engrangées les images « oubliées ».

Ce que la relation entre la sculpture zuñi et le tableau de Klee nous apprend sur la nature de la transmission artistique dépasse la simple transformation plastique. Klee a peint le *Masque de peur* en 1932, à la veille de la prise de pouvoir par Hitler en Allemagne. Les hommes de main du nazisme, dont les S.S. qui arboraient leur insigne aux lignes brisées évoquant des éclairs, semaient déjà la terreur dans les rues[88]. Quoi de plus logique pour Klee, dans un moment pareil, qu'un rapprochement mental avec un dieu de la Guerre surmonté d'une flèche en zigzag qui, pour les Zuñi, représentait la foudre ? Le petit homme apeuré de Klee, qui se coule furtivement dans les rues sur ses petites jambes de myriapode, a tout de même sorti son antenne, grâce à quoi



il capte à coup sûr le sentiment de terreur symbolisé par la flèche, dont Klee nous montre qu'il émane de (et donc, par métaphore, qu'il occupe) son esprit [89].

Le type d'influence qui a joué entre la sculpture zuñi et le tableau de Klee représente à peu près le moyen terme d'une série continue bornée à une extrémité par les relations évidentes au premier regard, comme celle qui unit les hommes-oiseaux de l'île de Pâques et de Max Ernst, et à l'autre extrémité par les influences « invisibles » telle celle des masques grebo sur la *Guitare* de Picasso. Si, pour ces trois exemples, la relation ne fait, je crois, aucun doute, il en est quelques autres pour lesquels ces hypothèses, quand elles sont convaincantes, tiennent davantage de l'heureuse intuition en l'absence de tout document quant à la comparaison proposée. Ainsi le rapprochement établi par Reinhold Hohl entre *Le Nez* de Giacometti et un masque des Baining de Nouvelle-Bretagne conservé au Museum für Völkerkunde de Bâle [90] (p. 34 et 35). Cet apparentement naguère hypothétique, que de nouveaux renseignements ont toutefois justifié après coup, met en lumière un aspect singulièrement intéressant des réactions modernes aux œuvres tribales, un syndrome que nous pourrions appeler le « contresens créatif ». Nous savons que Giacometti visita des musées ethnographiques dont celui de Bâle, et que des sculptures comme sa *Femme-cuiller* furent incontestablement inspirées par des objets tribaux, en l'occurrence de cuillères à riz anthropomorphes des Dan et d'ethnies africaines avoisinantes (p. 508 et 509). Plusieurs choses donnent à penser que *Le Nez* reflète l'impression produite sur Giacometti par le masque baining : l'étirement comparable des deux nez (détail que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans l'œuvre de Giacometti), la peinture ornementale de ces nez (fait rare sinon unique dans la sculpture de Giacometti), la présence d'une superstructure autour de chaque tête et la ressemblance de la tête sculptée



Ci-dessus : masque, Lwalwa, Zaïre. Bois peint, h : 30,5 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.

A gauche : sculpture de grade, îles Banks, république du Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides). Fougère arborescente, h : 185,5 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle.

A droite : sculpture de grade, îles Banks, république du Vanuatu. Fougère arborescente, h : 182 cm. Musée de l'Homme, Paris.

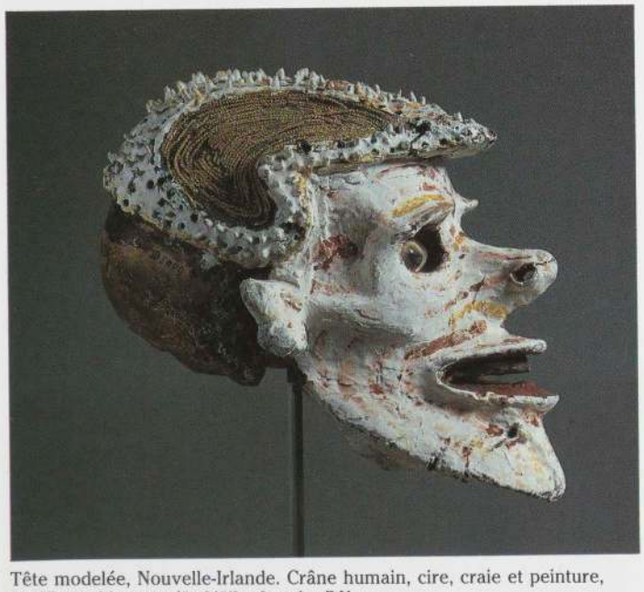
A droite : masque-heaume, Baining, Nouvelle-Bretagne. Bambou peint, tapa et plume, h : 80 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle.

Page ci-contre : Alberto Giacometti, *Le Nez*, 1947. Métal, corde et plâtre peint, 82 × 42 × 40,5 cm. Fondation Alberto Giacometti, Kunstmuseum, Bâle.

Ci-dessous : Alberto Giacometti, *Tête d'homme sur un bâton* (détail), 1947. Plâtre, h : 59,7 cm. Fondation Alberto Giacometti, Kunstmuseum, Bâle.



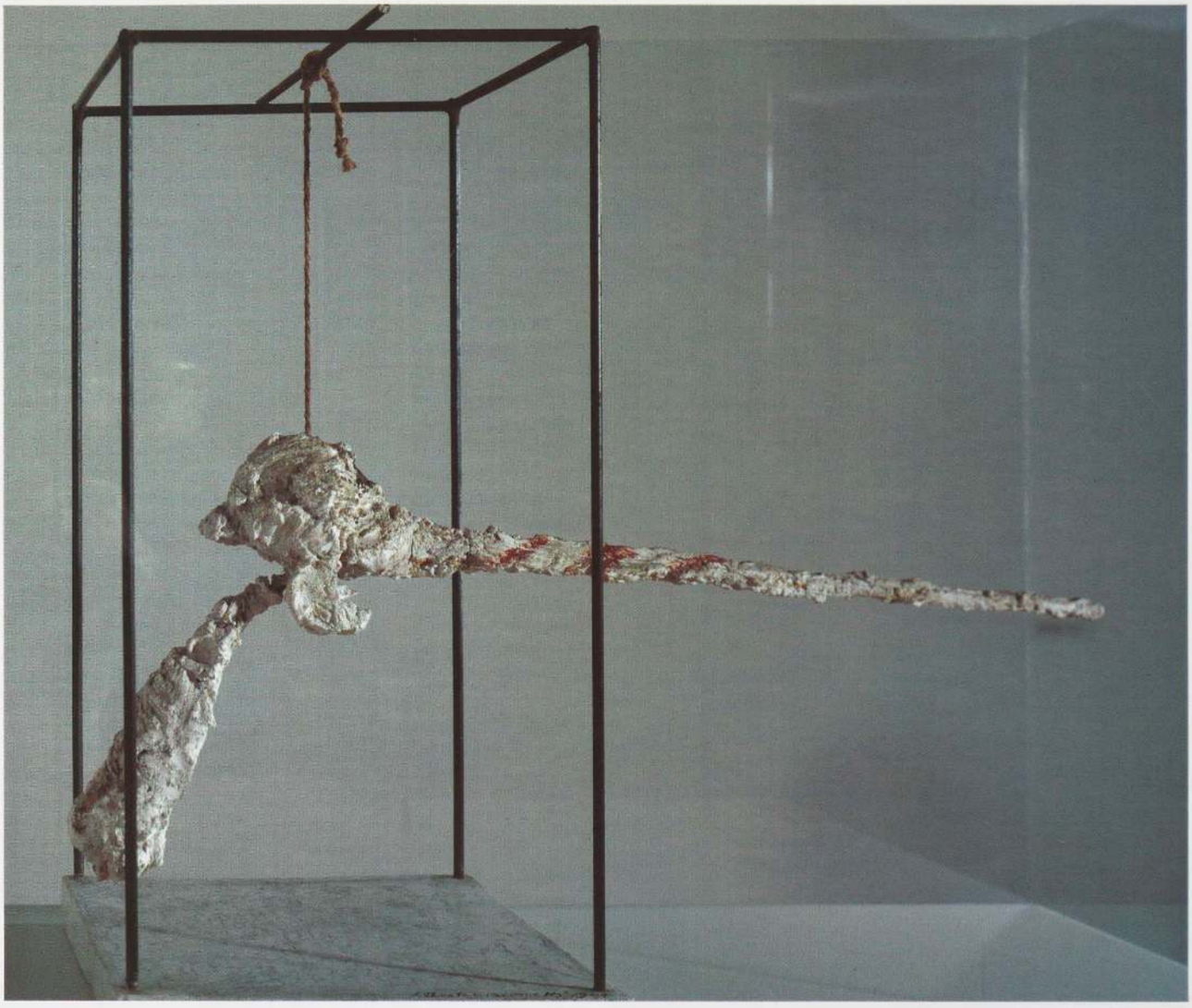




Tête modelée, Nouvelle-Irlande. Crâne humain, cire, craie et peinture, h : 17 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle.

par Giacometti (ou, plus encore, d'une autre tête exécutée la même année, p. 34) avec un crâne peint de Nouvelle-Irlande exposé à côté du masque baining en 1947, année où fut réalisé le *Nez*[91]. Mais Giacometti a probablement interprété à contresens le masque baining. Car ce que nous avons appelé le nez du masque est en réalité un mégaphone et, à ce titre, correspond plutôt à la bouche[92] ; d'ailleurs le dessin d'un nez et de narines aux dimensions normales est visible juste au-dessus du mégaphone. De même, les jambes des figures dites « Danseuses » de la période « africaine » de Picasso, elles-mêmes issues d'une transposition de figures de reliquaires kota comme je le démontre dans un autre chapitre (p. 268), participaient d'un contresens tout à fait compréhensible : Picasso avait pris le support en losange de ces figures de reliquaires pour des jambes aux genoux fléchis latéralement. Cette erreur d'interprétation n'était pas inhabituelle, comme le montrent les *Idoles* de Klee (p. 499), également inspirés de toute évidence par ces figures de reliquaires[93].

De tous les contresens modernes sur les œuvres tribales, le plus courant est celui qui incite à voir dans les poses quelquefois rigides, frontales et symétriques, et souvent gauches, de nombreuses figures africaines des manifestations d'expressionnisme. C'est ce qu'a fait Read en évoquant la

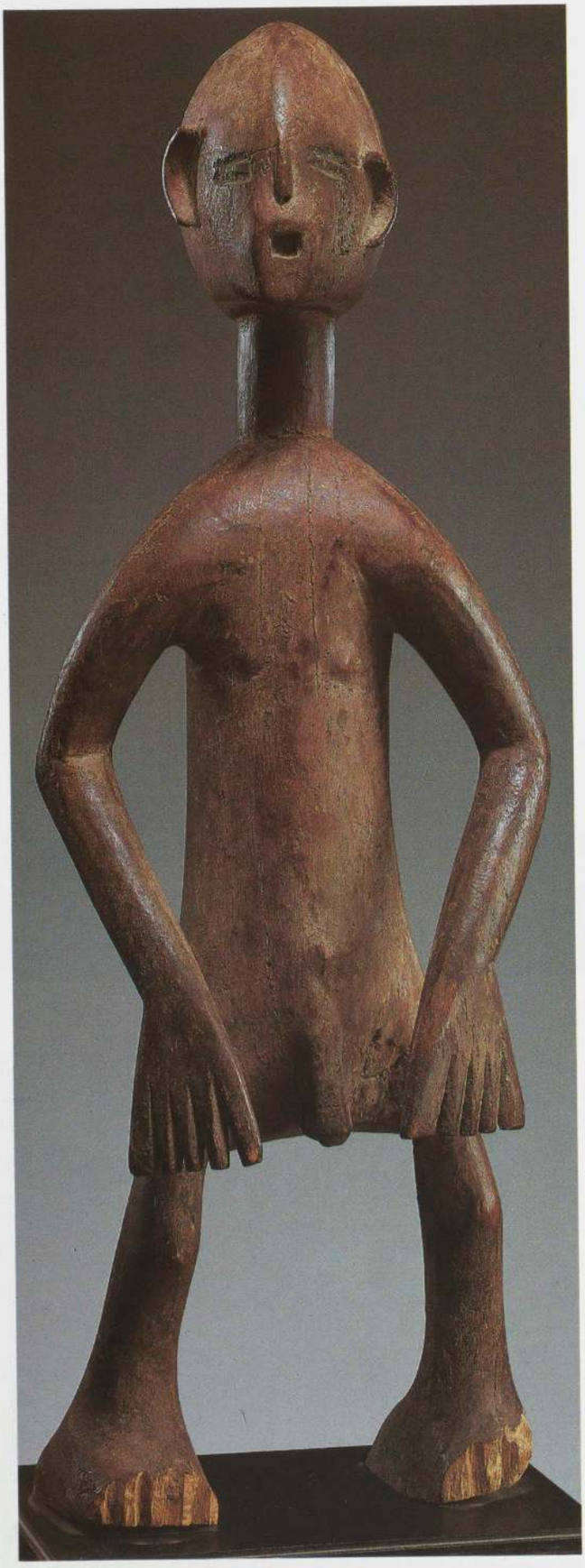


notion d'*Angst* à leur propos. Read attribuait les « similitudes » entre objets modernes et primitifs à l'angoisse qui, à ses yeux, constituait leur « état psychologique commun [94] ». Cette erreur répandue, qui s'appuyait sur une conception de la vie tribale en retard d'un siècle, n'est certainement pas étrangère à la faveur dont l'art africain jouit actuellement auprès de certains artistes, collectionneurs et même psychiatres. Bien sûr, peu importe que les artistes aient mal interprété les objets en question du moment que ce malentendu leur a servi à quelque chose. Mais pour bien comprendre les différences entre l'art tribal et l'art moderne, il faut tout de même savoir que l'on a bel et bien affaire à des erreurs d'interprétation.

Les déformations et exagérations observées dans les représentations expressionnistes des êtres humains reposent, pour reprendre la formule de Meyer Schapiro, sur une image « intérieure » ou « ressentie » du corps, par opposition à une image rétinienne [95]. (Quand nous avons une rage de dents, nous sentons une enflure de la joue beaucoup plus grosse qu'elle ne l'est en réalité.) Dans l'art expressionniste, cette image « ressentie » sert à indiquer un état psychologique plutôt que somatique. Par exemple, dans *Clown et Poupée* de Heckel (p. 37), l'impression de gêne est communiquée par une amplification typiquement expressionniste des extrémités du corps (la tête, les mains et les pieds) qui sont disproportionnées avec le buste. L'effort que la danse exige de l'homme, en total contraste avec l'allégresse désinvolte qui émane des représentations françaises de danseurs, a pour contrepartie le complet abandon exprimé par la désarticulation et l'état d'apesanteur de la poupée de taille humaine avec laquelle il danse. Ce qui est suggéré dans le tableau de Heckel, ce n'est pas seulement un sentiment général de malaise, mais aussi l'éloignement des deux sexes opposés [96].

On serait facilement tenté de retrouver plusieurs de ces thèmes expressionnistes dans la statuette chamba reproduite page 36. L'attitude figée, frontale et apparemment contrainte du corps, dont la tête, les mains et les pieds sont surdimensionnés (et un pied dans une position anti-anatomique), pourrait passer pour une image du malaise : le pénis disproportionné lierait ce malaise à des problèmes sexuels, et la bouche arrondie donnerait « voix » à l'angoisse (comme la bouche ouverte du personnage dans *Le Cri* de Munch, une des principales icônes expressionnistes).

Mais en fait, la bouche ouverte est une convention de la sculpture chamba qui ne désigne pas plus l'angoisse et l'isolement que dans le masque songye de la page 16 ou dans le masque ibibio de la page 37, dont la bouche est le lieu



Statuette, Chamba, Nigeria. Bois, 57 cm. Australian Nat. Gallery, Canberra.

où convergent des stries qui rappellent (en beaucoup plus régulier) celles de la gravure de Munch. La mise en relief du sexe sur la statuette chamba, une caractéristique courante dans l'art tribal, n'est d'ailleurs pas un signe d'inquiétude sexuelle mais d'identité sexuelle et de fécondité. Et la convention de la frontalité, commune à la quasi-totalité de l'art tribal, traduit l'exact contraire de ce que Munch et Kirchner cherchaient à exprimer quand ils représentaient des personnages de face, surtout dans leurs scènes de rue. Dans le contexte mouvant et moléculaire de la rue moderne, la frontalité des figures de Munch est une métaphore de l'angoisse et de l'isolement sur le plan social et public (le sentiment spécifiquement moderne d'agoraphobie ou *Platzangst*). Cette frontalité est aussi inhabituelle pour une image de l'homme moderne qu'elle est coutumière pour une image de l'homme primitif (ou archaïque). L'art tribal exprime un sentiment collectif plutôt qu'individuel, en rapport avec le mode de vie tribal codifié et organisé autour des rites. La frontalité comme convention artistique est donc en harmonie avec les structures de la société de l'artiste, tandis que la frontalité des figures de Munch contraste avec l'instabilité et le dynamisme qui dominent dans la vie moderne.

D'après Darwin, les peuples primitifs étaient privés de toute liberté, en proie à une peur et une appréhension constantes à cause de leur impuissance à comprendre vraiment leur univers. Et c'est ce point de vue dépassé qui a abouti à la thèse de Read. Or, pour que Darwin ait raison, il aurait fallu que l'homme primitif n'ait possédé aucune conviction religieuse. Bien au contraire, les rites auxquels les communautés tribales faisaient une confiance sans réserve leur procuraient une sécurité psychologique appréciable, comme l'a remarqué Lévi-Strauss[97]. C'est précisément cette sécurité dont l'homme expressionniste ressentait l'absence dans la condition moderne[98]. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que l'ordre, la symétrie et la frontalité de la sculpture tribale constituent un « tableau » de la vie tribale, pas plus que l'impression de statisme produite par les conventions beaucoup plus rigides de la sculpture égyptienne. Dans ces deux civilisations, comme dans toutes les autres, la vie était en réalité sujette aux aléas, aux changements et aux perturbations. Aussi ces sculptures donnent-elles moins à voir une image d'un état de choses que la façon dont ces sociétés le percevaient et le jugeaient, et puis ce qu'elles auraient souhaité qu'il fût dans l'idéal : un but qu'elles comptaient atteindre entre autres grâce aux propriétés magiques des objets d'art eux-mêmes.

Les conventions de la statuaire chamba qui ont favorisé une interprétation expressionniste tout à fait déplacée sont très courantes dans l'art africain, et même dans l'ensemble de l'art tribal. En outre, il existe quelques objets africains qui présentent un caractère « expressionniste » encore plus marqué, notamment les statuettes du rituel thérapeutique montol (p. 37) et certains « masques de maladie » pende (p. 264). Sans renoncer à une pose symétrique conventionnelle, le sculpteur montol semble avoir voulu produire une

Page ci-contre, en haut à gauche : statuette du rituel thérapeutique, Montol, Nigeria. Bois, h : 37,5 cm. Collection Raymond et Laura Wielgus.

Page ci-contre, en haut à droite : Erich Heckel, *Clown et Poupée,* 1912. Huile sur toile, 100 × 70 cm. (œuvre détruite).

Page ci-contre, en bas à gauche : masque, Ibibio, Nigeria. Bois, h : 20 cm. Collection Jacques Kerchache, Paris.

Page ci-contre, en bas à droite : Edvard Munch, *Le Cri,* 1895 (daté de 1896). Lithographie noire, 35,4 × 25,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.









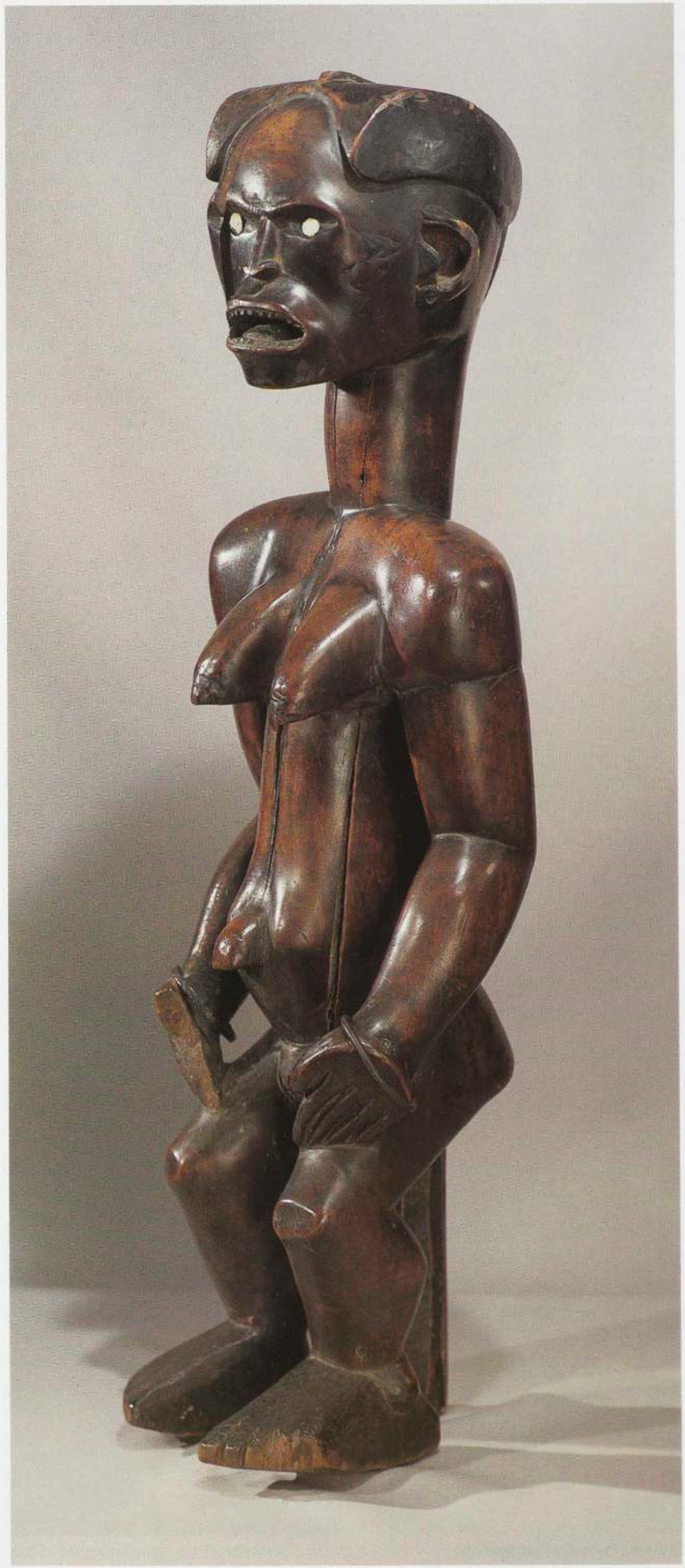


impression de gêne et de contrainte au moyen de légères dissymétries (dans les bras, les jambes, etc.) et d'un défaut d'articulation tout relatif dans la forme générale du corps, impression qui est renforcée par les irrégularités de la surface et, surtout, par l'inclinaison de la tête vers l'arrière et son expression douloureuse. Contrairement à la sculpture chamba, dont l'effet de malaise expressionniste n'entrait pas dans les intentions de l'artiste, nous avons peut-être affaire ici à l'une des rares œuvres primitives où la souffrance physique était l'objet de la représentation. De ce point de vue, la posture quasi paralytique de la figure montol autorise la comparaison avec des œuvres expressionnistes modernes. Il y a toutefois une différence fondamentale. L'œuvre montol, si mon interprétation est exacte, reste avant tout réaliste. En tant qu'instrument utilisé pour la guérison par l'officiant du rituel thérapeutique, elle pouvait porter les signes extérieurs de la maladie. L'espèce de paralysie qu'elle évoque existait certainement dans la réalité. Les figures comparables dans l'art expressionniste moderne comportent des *déformations* de la réalité destinées à traduire un état intérieur. Les « déformations » du masque pende asymétrique, qui par certains côtés ressemble à la femme assise en bas à droite dans les *Demoiselles* (p. 264), ne constituent pas, comme dans le tableau de Picasso, une métaphore fictive d'un état psychique, mais une représentation d'un visage à un stade avancé d'une maladie telle que la syphilis, *dont le modèle existait dans la réalité* (même si l'image a subi la stylisation caractéristique du style pende).

Bien sûr, de nombreuses œuvres tribales traitent de la férocité, de l'horreur et de l'effroi (si en vérité nous ne faisons pas de contresens à leur sujet), et expriment une certaine violence. Témoin le visage de la figure de reliquaire ngumba (fang du Cameroun) et le masque makonde extrêmement inquiétant reproduits page 39. Mais, contrairement aux œuvres expressionnistes modernes où tous ces sentiments sont généralement assimilés à l'état psychique du personnage représenté, les expressions tribales de cet ordre se révèlent de pure façade, en ce sens qu'elles visent à intimider les esprits malfaisants pour protéger les reliquaires. Ainsi, quand nous comparons la statuette ngumba avec la représentation sereine de l'être humain dans la statuaire hemba (p. 38), dont la sérénité est plus caractéristique de l'art tribal, nous nous apercevons que ces deux types de figures ont davantage de points communs, dans leur plastique et leur expression, que l'œuvre ngumba n'en a avec aucune image expressionniste de la colère ou de la frayeur.

La tendance moderne à interpréter certains systèmes signifiants de l'art tribal dans un sens totalement étranger aux cultures « primitives », à leur attribuer des signifiés du XXe siècle, est l'une des formes que prend notre réaction ethnocentrique à l'art tribal. La sous-interprétation en est une autre. A telle enseigne que certains artistes modernes (Matisse, par exemple) appréciaient les objets tribaux pour leur seule beauté plastique, en faisant abstraction du rôle symbolique et thaumaturgique indissociable de la place qu'ils occupaient dans le substrat de la culture « primitive ». Certes, quelques artistes modernes, depuis Picasso jusqu'à l'époque actuelle, ont senti intuitivement les aspects animistes de la majorité de l'art tribal, encore que ces artistes aient vite éprouvé les limites de leurs connaissances ethnologiques[99].

La méconnaissance du contexte culturel des objets tribaux est l'un des nombreux facteurs qui condamnent l'artiste moderne à n'en avoir qu'une vue fragmentaire. Il y a des facteurs purement matériels, notamment le fait que les objets tribaux arrivent souvent incomplets en Occident. Un masque,





Ci-dessus : masque-heaume, Makonde, Tanzanie. Bois, h : 26,7 cm. Collection Arman, New York.

A gauche : figure de reliquaire, Ngumba, Cameroun. Bois, h : 68 cm. Musée de l'Homme, Paris.

Page ci-contre : statuette, Hemba, Zaïre. Bois, h : 68 cm. Collection Jacques Blanckaert, Bruxelles.



Statuette, Mfumte (de face et de profil), Cameroun. Bois, h : 64,8 cm. Collection particulière.

par exemple, peut être amputé de sa « barbe » en fibres ou de sa coiffure et de tout autre accessoire symbolique. De plus, les masques sont séparés des costumes (p. 549) dont ils faisaient partie à l'origine. Le costume est d'ailleurs un « fragment » de la danse, qui est elle-même un « fragment » d'un rite plus complexe. Thompson fait observer en outre que bon nombre de formes d'art africain étaient conçues pour être montrées en mouvement [100]. Même si cela ne vaut probablement pas pour la plupart des statuettes rituelles, c'est là une dimension qui nous échappe forcément dans une partie de l'art qui a le plus fortement influencé les peintres et sculpteurs modernes.

Cette situation générale n'a rien d'exceptionnel au demeurant. Nous appréhendons toute l'histoire de l'art ancien de façon plus ou moins fragmentaire et souvent en dehors de son contexte. Parmi les artistes qui prisaient également l'art égyptien ou l'art japonais, bien peu étaient mieux informés sur sa fonction et son contexte culturel que sur ceux de l'art africain ou océanien. Cet ethnocentrisme participe pourtant d'une des plus grandes qualités de la modernité : son ouverture incomparable aux arts des autres cultures. La société moderne est la *seule* à avoir apprécié toute une gamme d'expressions artistiques de cultures lointaines et étrangères [101]. L'appropriation de ces arts qui s'en est suivie a conféré à la modernité cette vitalité particulière qu'engendre un métissage culturel.

Dans leurs collections, les artistes cubistes manifestaient une préférence marquée pour l'art africain par rapport à l'art océanien. Les surréalistes, pour leur part, se montraient plus enthousiastes envers les objets océaniens (et ceux des Indiens d'Amérique, ethnies du Nord-Ouest et Eskimo). Sur la « Carte surréaliste du monde » (p. 82-83, 556), l'île de Pâques occupe presque la même superficie que l'Afrique. Cette différence bien tranchée entre les ordres de préférences fut peut-être accentuée par la proportion relative des objets de ces deux aires tribales disponibles dans le commerce, mais elle correspond surtout, je crois, à des différences fondamentales entre le cubisme et le surréalisme. Le cubisme, comme l'art africain, était en prise sur la réalité concrète du monde visible, malgré ses divers degrés d'abstraction. Le surréalisme, comme une bonne part de l'art océanien (au moins mélanésien), privilégiait le monde de l'imaginaire, la représentation des productions fantasmatiques au détriment des données visuelles.

Pour comprendre ce qui guidait les choix des cubistes et des surréalistes, il suffit de comparer l'aspect éminemment tridimensionnel de la sculpture africaine (à la mesure de son caractère concret et factuel) avec la facture foncièrement picturale des objets mélanésiens, surtout ceux de Nouvelle-Guinée. Ce picturalisme se révèle à l'évidence dans le fait que la plupart de ces rondes-bosses ne peuvent être observées convenablement que sous un seul angle, soit de face soit de profil en règle générale. La sculpture océanienne nous frappe par sa planéité et son « incorporéité » relatives. Notre regard est attiré par les contours extérieurs ou par les dessins ou peintures qui ornent la surface. Nous n'éprouvons pas cette impression de volume sculptural tangible qui est l'essence même de la plupart des œuvres africaines. En outre, beaucoup plus d'œuvres océaniennes que d'œuvres africaines sont réalisées en tapa (p. 547), boue (p. 636) et autres matériaux « mous », qui constituent en eux-mêmes un indice de ce picturalisme.

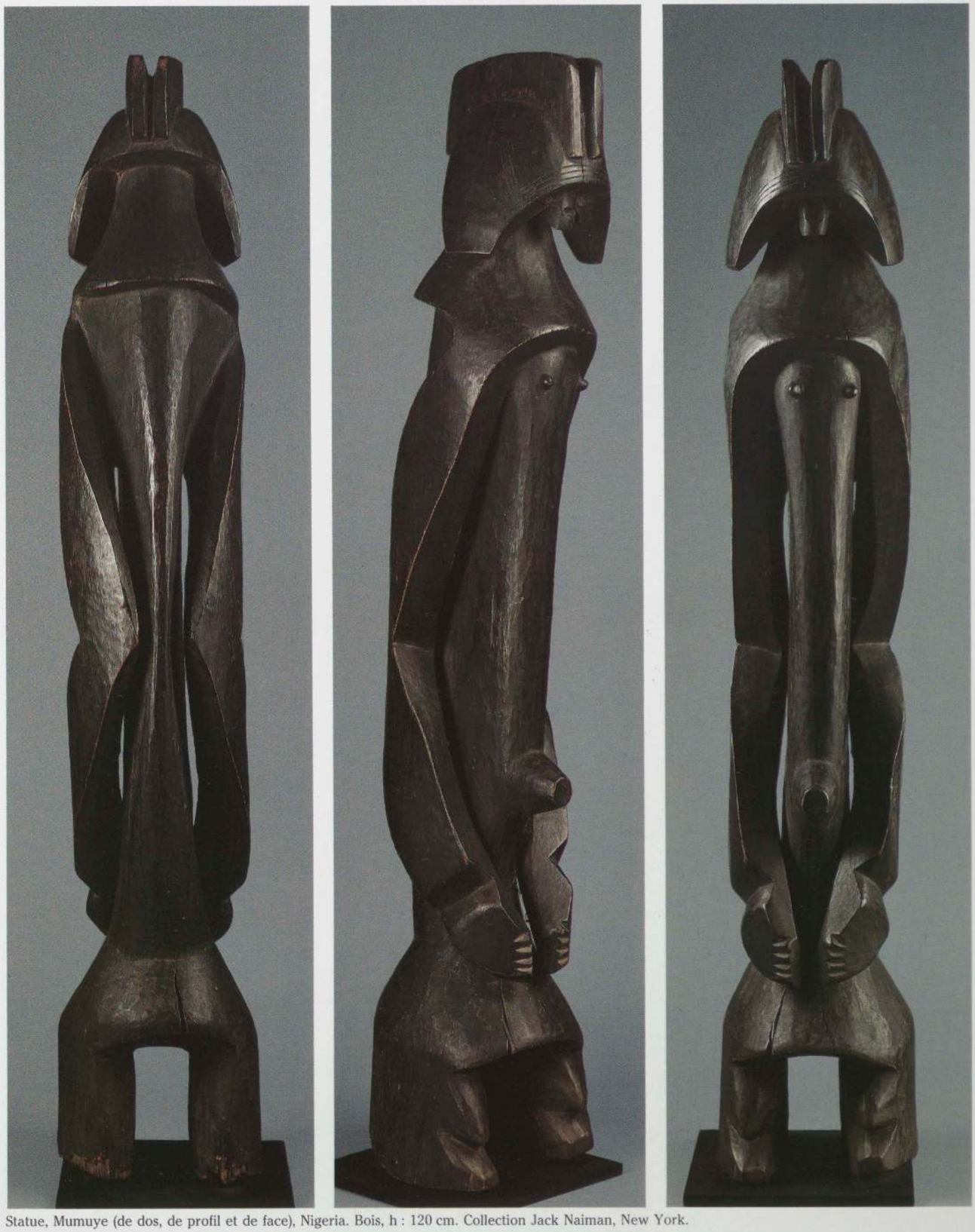
Alors que les plus belles sculptures africaines sont généralement intéressantes sous tous leurs angles ou presque (et la statuette mfumte de la page 40 nous invite véritablement à tourner autour d'elle), le picturalisme des œuvres mélanésiennes prédétermine souvent le point de vue que l'observateur peut adopter avantageusement. Par exemple, s'il regarde de face la statuette abelam (maprik) de la page 42, il ne voit pas bien comment s'articule la figure ni le raffinement dont le sculpteur a fait preuve. Seul le profil donne à voir des partis artistiques d'une subtilité remarquable, telle la série des cinq minuscules gradins inversés qui délimitent respectivement la base du nez, la lèvre supérieure, la lèvre inférieure, le menton et le cou, ou l'analogie de formes entre le pendentif que le personnage porte autour du cou et son pénis.

Comparons maintenant la statuette abelam ornée de motifs peints avec la sobre sculpture mumuye du Nigeria qui est présentée en regard (p. 43). Tout dans la statuette mumuye a été conçu pour que sa plasticité tridimensionnelle s'impose au spectateur quel que soit l'angle sous lequel il l'observe. Le traitement des bras est remarquable. A partir des mains, ils s'incurvent à la fois vers le haut et vers l'arrière autour du corps en forme de colonne, pour revenir dans leur plan initial et se rejoindre en haut du buste, de sorte qu'ils dessinent presque un ovale inscrit autour d'un cylindre. De plus, le sommet de cet ovale rappelle la forme de la coiffure en crochet qui dissimule mystérieusement le visage. Le sculpteur africain s'est abstenu de la décoration de surface ou en léger relief qui caractérise la statuette abelam. Ses formes sont peu nombreuses, simples et puissantes, et tout ce qui aurait pu atténuer l'impression de volume sculptural a été évité. Dans la bonne sculpture africaine, l'intérieur du volume ne semble jamais plastiquement inerte comme dans beaucoup de sculptures égyptiennes et dans quelques autres styles archaïques. A l'instar du sculpteur archaïque, l'artiste tribal prend la frontalité comme point de départ. Mais il va plus loin. Il se sent libre d'œuvrer à rebours de ce genre de convention et réussit à donner aux formes du corps une vigueur plastique fort rare dans l'art archaïque où les rondes-bosses évoquent souvent un assemblage de quatre reliefs, et où l'articulation des masses semble découler directement d'un dessin exécuté à la surface du bloc de pierre ou de la pièce de bois utilisée par le sculpteur [102].

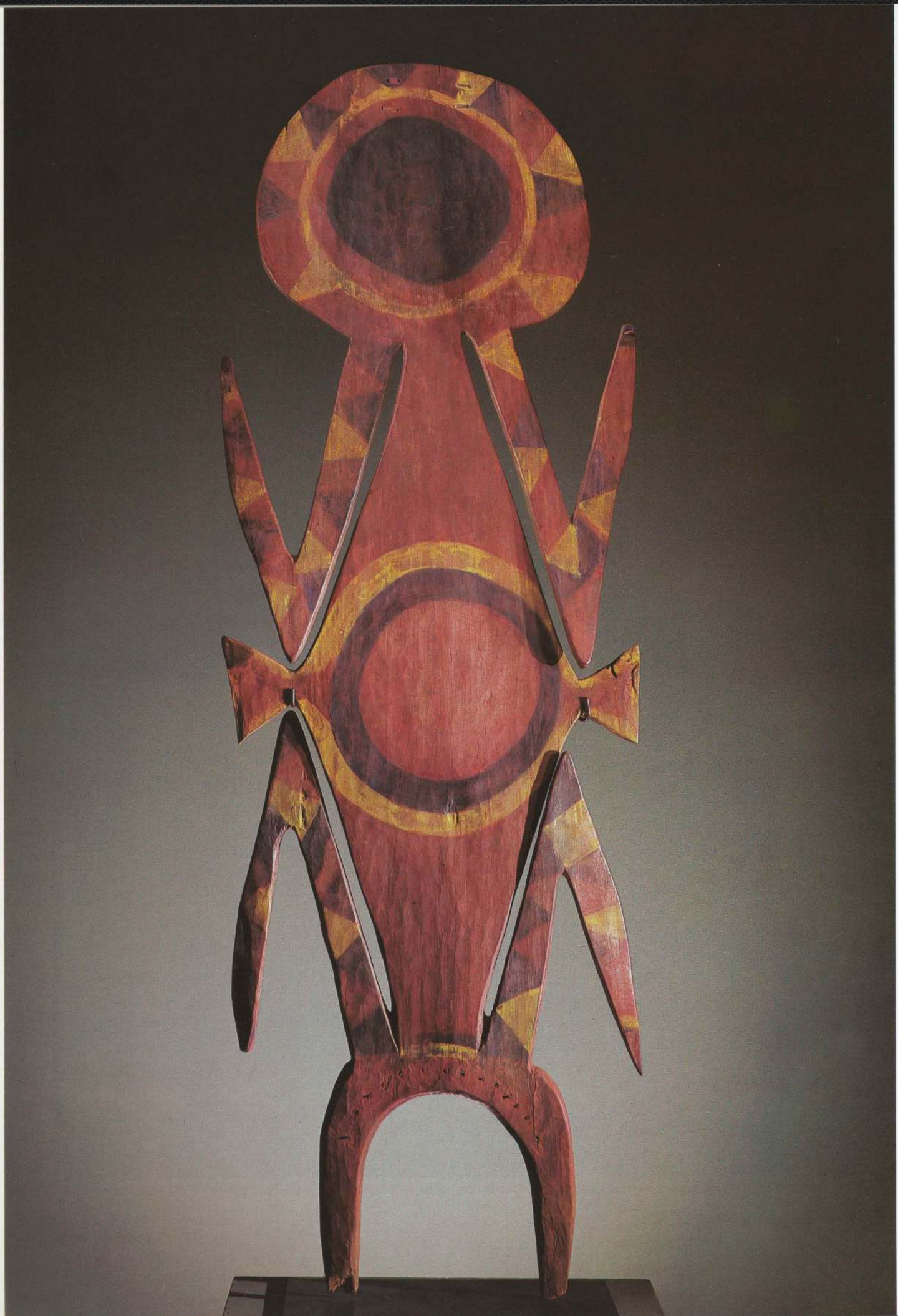
Les possibilités uniques qu'offre la formule planaire/picturale privilégiée par les sculpteurs mélanésiens n'ont jamais été aussi magnifiquement réalisées que dans la statue des Highlands de Nouvelle-Guinée (p. 44), dont les formes sont taillées dans une planche peu épaisse, de sorte que la sculpture a un devant et un dos mais pas de profil. Aussi fascinant que soit le « dessin » du contour sculptural de cette figure, elle perdrait beaucoup de son intérêt si on lui enlevait sa peinture, c'est-à-dire les cercles concentriques de couleurs vives qui articulent la tête sur l'abdomen et répondent au demi-cercle du support. Il existe peu d'œuvres africaines où la décoration de surface, et surtout un pur jeu de couleurs, joue un rôle aussi central, précisément parce que ces effets nuiraient à la plasticité, à l'impression de volume sculptural vers quoi tendent généralement les efforts du sculpteur africain. La statue de Nouvelle-Guinée n'est pas seulement remarquable pour son haut degré d'abstraction, mais aussi pour la nature autonome de cette abstraction. Nous chercherions d'abord du côté de la peinture récente (*cf.* le *Tondo* de Kenneth Noland, p. 45) si nous voulions trouver dans la tradition occidentale un équivalent du motif de teintes plates concentriques que l'artiste a utilisé pour la tête et le ventre. L'exemple le plus approchant que je puisse trouver dans le reste de l'art tribal, d'un emploi de cercles concentriques pour symboliser une partie du corps, serait un masque eskimo de la vallée du Yukon (p. 45). Sachant que les surréalistes



Statue, Abelam (style maprik), bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 137 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.



Statue, Mumuye (de dos, de profil et de face), Nigeria. Bois, h : 120 cm. Collection Jack Naiman, New York.





affectionnaient les objets eskimo de même que ceux de Nouvelle-Guinée, cette parenté n'est peut-être pas surprenante.

Le « colorisme » de l'art mélanésien ne se traduit pas seulement par l'utilisation de la couleur proprement dite, ou par le façonnage de matériaux mous, mais encore par la minutie du travail sur le matériau sculpté, par une interpénétration complexe de formes très fouillées. La meilleure illustration en est offerte par le monstre qui décore une coiffure ornementale de Nouvelle-Guinée (p. 47) et dont les éléments entrelacés rappellent les ornements des populations nomades traditionnelles d'Europe de l'Est. La toute petite statuette mambwe de Zambie (p. 47), dont le motif ciselé est aussi austère et géométrique que sa représentation de la personne humaine (réduite à un buste, un sexe — ou nombril — et une « tête ») est abstraite et succincte, fournit un parfait faire-



En haut : Kenneth Noland, *Tondo,* 1961. Acrylique sur toile, d. : 148,6 cm. Collection M. et Mme A.E. Diamond, Toronto.

A gauche : statue, région des Highlands, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 150 cm. Collection particulière.

A droite : masque eskimo, bas Yukon, Alaska. Bois, peinture et cuir, h : 18,4 cm. National Museum of Natural History, collection E.W. Nelson, Smithsonian Institution, Washington.





valoir africain à l'accessoire de coiffure. Du point de vue sculptural, on pourrait dire que cet accessoire se complaît dans sa miniaturisation. Alors que la statuette mambwe, comme beaucoup de figurines zande (p. 158), possède une telle monumentalité infuse qu'on pourrait la prendre pour la maquette d'une œuvre de grandes dimensions conçue par un sculpteur moderne.

Si les sculpteurs océaniens sacrifiaient souvent le volume en travaillant de manière picturale dans un seul plan, cela leur donnait en revanche la possibilité de faire jouer à l'espace dans lequel évoluaient leurs figures un rôle qu'il n'a jamais eu dans l'art africain. Le sculpteur africain pense volumes pleins. L'espace est balisé plutôt que façonné, et, comme dans l'art classique, il sert essentiellement à mettre en valeur les volumes pleins. Mais dans l'art mélanésien tout particulièrement, l'espace devient une composante à part entière de l'esthétique de l'artiste. Il n'est que de voir comment le sculpteur néo-guinéen de la région des Highlands a exploité les espaces étroits entre les jambes et les bras pliés de la figure. Plus frappante encore est la fonction des espaces « en réserve » dans les plus belles statues *yipwon* de la vallée du Karawari, en Nouvelle-Guinée (p. 73). Là, les vides entre les « côtes » aux courbes élégantes s'affirment avec autant de force que les formes pleines effilées qui les délimitent. Malheureusement, ces statues, qui comptent parmi les inventions les plus admirables des artistes tribaux, sont souvent irrémédiablement cassées ou incomplètes, de sorte que très peu d'exemples permettent d'apprécier pleinement l'idée sculpturale qui a présidé à leur réalisation.

La statue iatmül (région du Sepik) reproduite page 46 est l'un des exemples les plus remarquables d'utilisation ingénieuse des espaces en réserve ou « négatifs ». Les espaces entre les bras et le corps, et plus encore celui qui est circonscrit par les jambes, les hanches et le pénis, ont une valeur esthétique autonome au moins égale à celle des formes pleines qui les délimitent. La sculpture tout entière est conçue avec une extraordinaire économie de moyens qui la rend particulièrement séduisante pour le goût moderne, et dont témoigne à merveille le prolongement de la masse fuselée du buste par le pénis en pointe. C'est seulement dans les

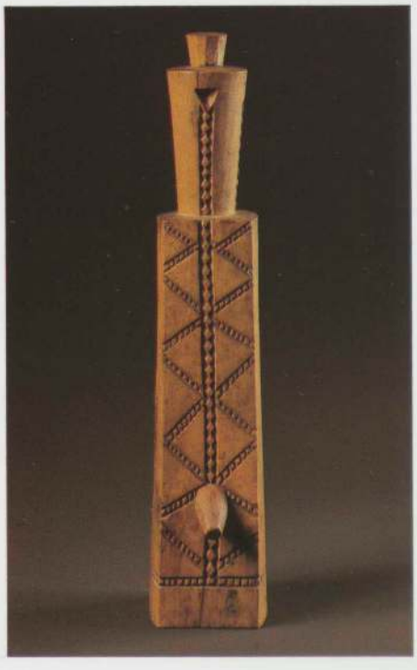
Ci-dessus : statuette, Eket, Nigeria. Bois, h : 73 cm. Collection particulière, Paris.

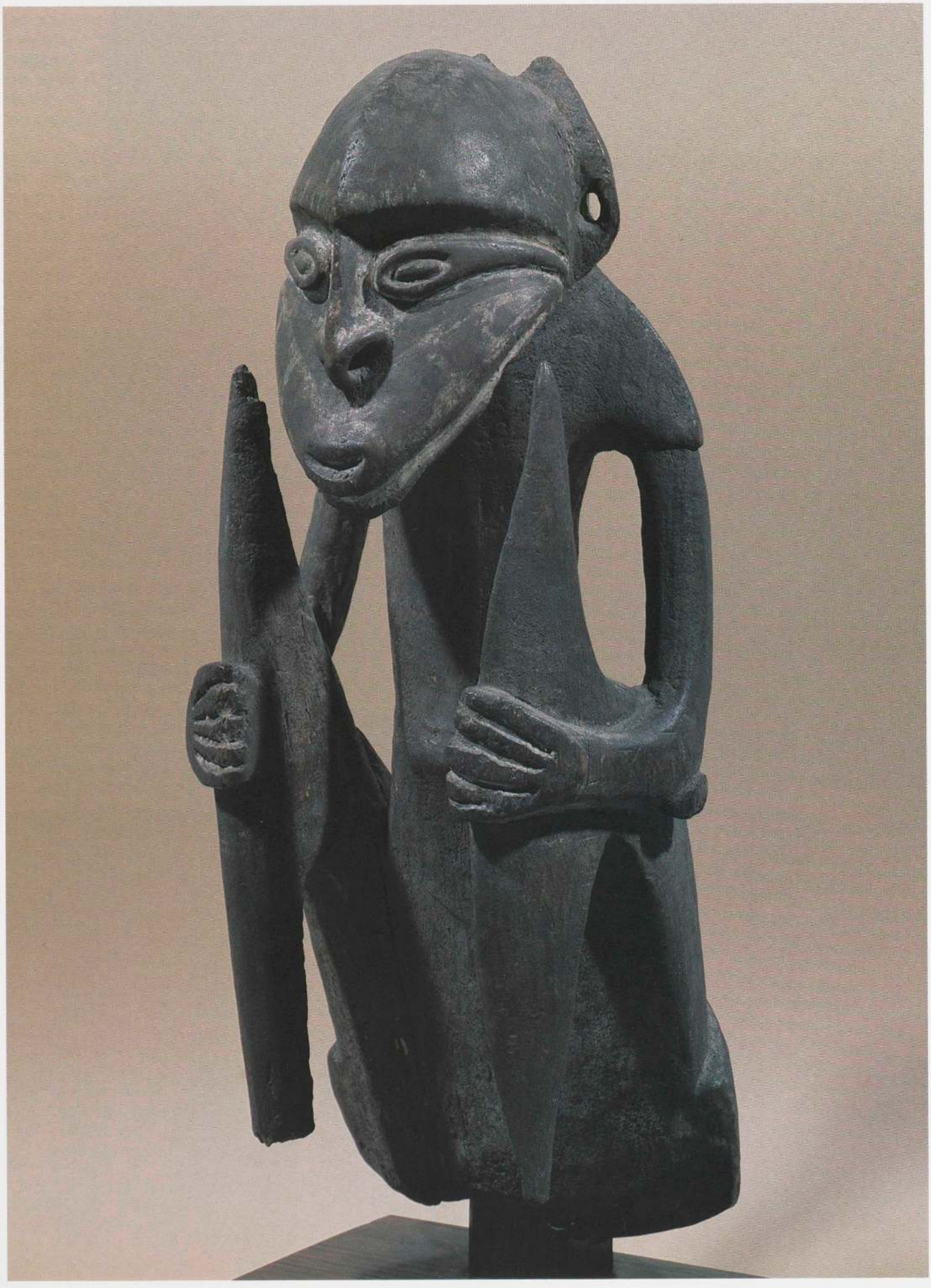
A gauche : statue, Iatmül, bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois et peinture, h : 138 cm. Collection particulière.

Ci-contre, à droite : coiffure ornementale (détail), vallée de la Yuat, bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h. totale : 51 cm environ. Collection particulière.

A droite : statuette, Mambwe, Zambie. Bois, h : 30 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.









Ci-dessus : masque, Bateke, république populaire du Congo. Bois peint, h : 34 cm. Musée Barbier-Müller, Genève. Provenance : collection André Derain.

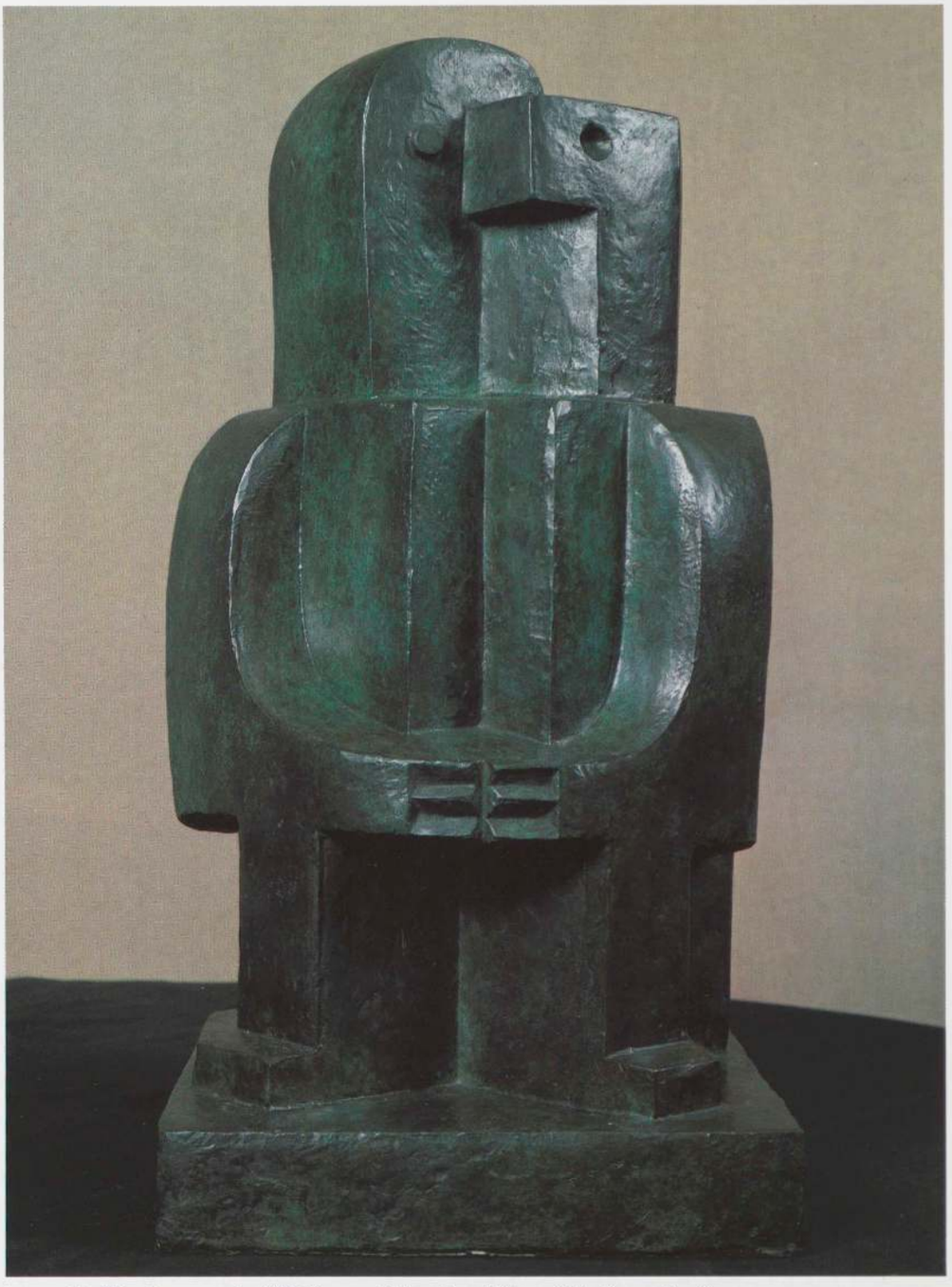
A gauche : statuette, bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 45,5 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso.



« Couple assis », art dogon, Mali. Bois et fer, h : 57,8 cm. Collection Murray et Barbara Frum, Toronto.

années vingt, notamment avec certaines des premières œuvres de Giacometti, que les sculpteurs modernes ont réussi à utiliser les espaces en réserve avec autant de simplicité et d'inventivité. Comparons à présent cette formule de l'artiste iatmül avec la solution tout aussi sobre et remarquable adoptée par un sculpteur eket du Nigeria pour la représentation du corps humain (p. 47). Ici, et c'est caractéristique de l'art africain, l'inventivité ne réside pas dans le jeu des formes pleines et des espaces ajourés, mais dans le mouvement des formes pleines à travers l'espace : les étonnants arcs de cercle parallèles décrits par les bras et le buste, et la courbe (du pénis, peut-être) orientée vers le haut qui leur fait contrepoids.

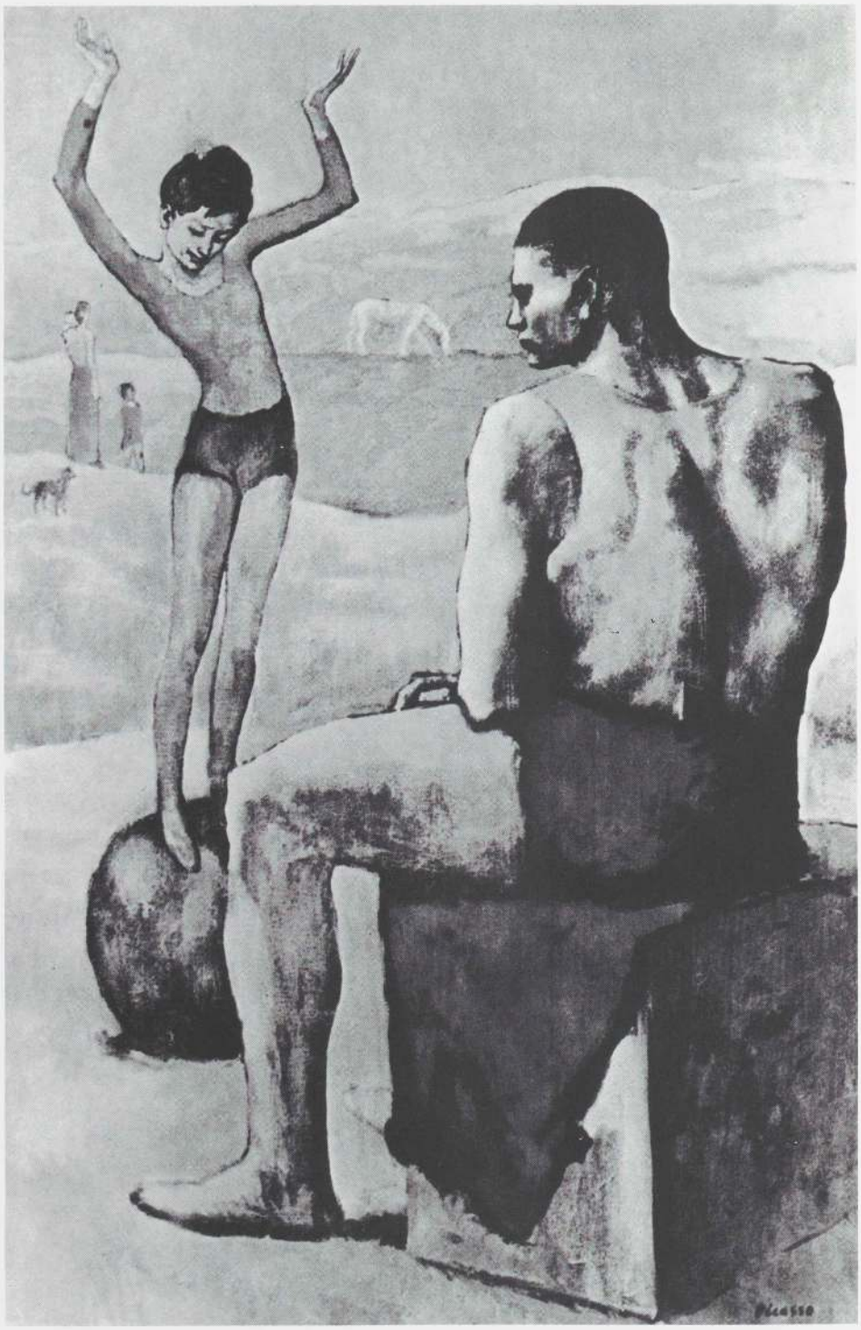
L'opposition à la Wölfflin que j'ai établie entre la sculpture africaine « tactile » et la sculpture océanienne (surtout mélanésienne) « visuelle » ou picturale est grosso modo valable, j'en suis convaincu, pour un grand nombre d'œuvres en trois dimensions de ces deux zones géographiques. Mais ce n'est qu'une généralisation, et il y a bien des exceptions. Ainsi, la statue de la déesse *Kawe* de Nukuoro (face à la page 1) possède une plasticité sculpturale digne de Brancusi. Et ce transfert dans les trois dimensions n'est pas unique en Océanie, comme l'attestent la statuette du Sepik (p. 48) et les *tiki* polynésiens (p. 283 et 287) qui appartenaient à Picasso. Inversement, le masque bateke du Congo (p. 49) qui provient de la collection Derain, avec ses fins motifs gravés et peints, tranche sur le reste de la sculpture africaine par sa picturalité



Jacques Lipchitz, *Homme assis*, 1922. Bronze, 50,8 × 26 × 26,7 cm. Collection particulière.

presque océanienne (je dis « presque », parce que la configuration géométrique très particulière reste résolument africaine).

Une fois que nous avons bien perçu les différences entre les sculptures africaines et océaniennes, nous pouvons mieux situer les œuvres modernes par rapport à elles. Nous comprenons tout de suite ce qui attirait plus spécialement les cubistes vers l'art africain quand nous comparons un couple dogon (p. 50) avec l'*Homme assis* de Lipchitz [103]. Comme la majorité de l'art africain (et les premières peintures cubistes), la sculpture de Lipchitz est monochrome. Dans les deux œuvres, africaine et moderne, la polychromie aurait altéré l'impression de volume, la tactilité purement sculpturale. En outre, les différentes parties du corps humain restent nettement reconnaissables malgré l'abstraction prononcée de ces deux sculptures, pareillement réduites à des formes géométriques qui font prédominer les lignes droites, les angles droits et les courbes simples. Les parallélismes et les symétries, communs à ces deux œuvres aussi frontales l'une que l'autre, dénotent une parenté d'esprit. Ainsi, la position des pieds et des mains et la ligne horizontale des épaules dans le bronze de Lipchitz, sont à comparer avec l'alignement des jambes fléchies, des nombrils et des têtes dans la pièce dogon. Aucune de ces deux œuvres ne comporte beaucoup de « dessin » sculptural. Les lignes de la chevelure et des bracelets gravées en creux sur la sculpture dogon ont la même simplicité géométrique

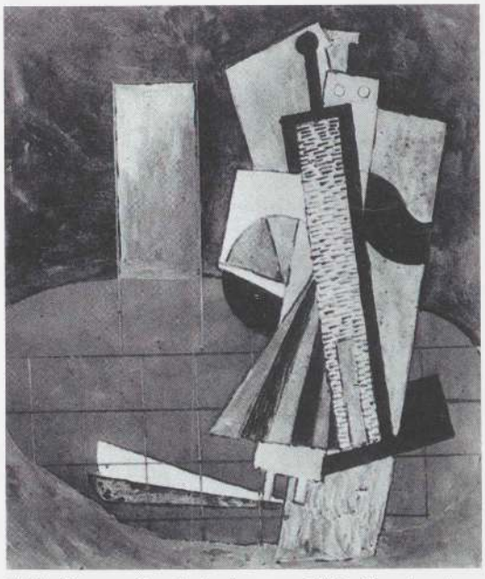


Pablo Picasso, *L'Acrobate à la boule*, 1905. Huile sur toile, 147 × 95 cm. Musée Pouchkine, Moscou.

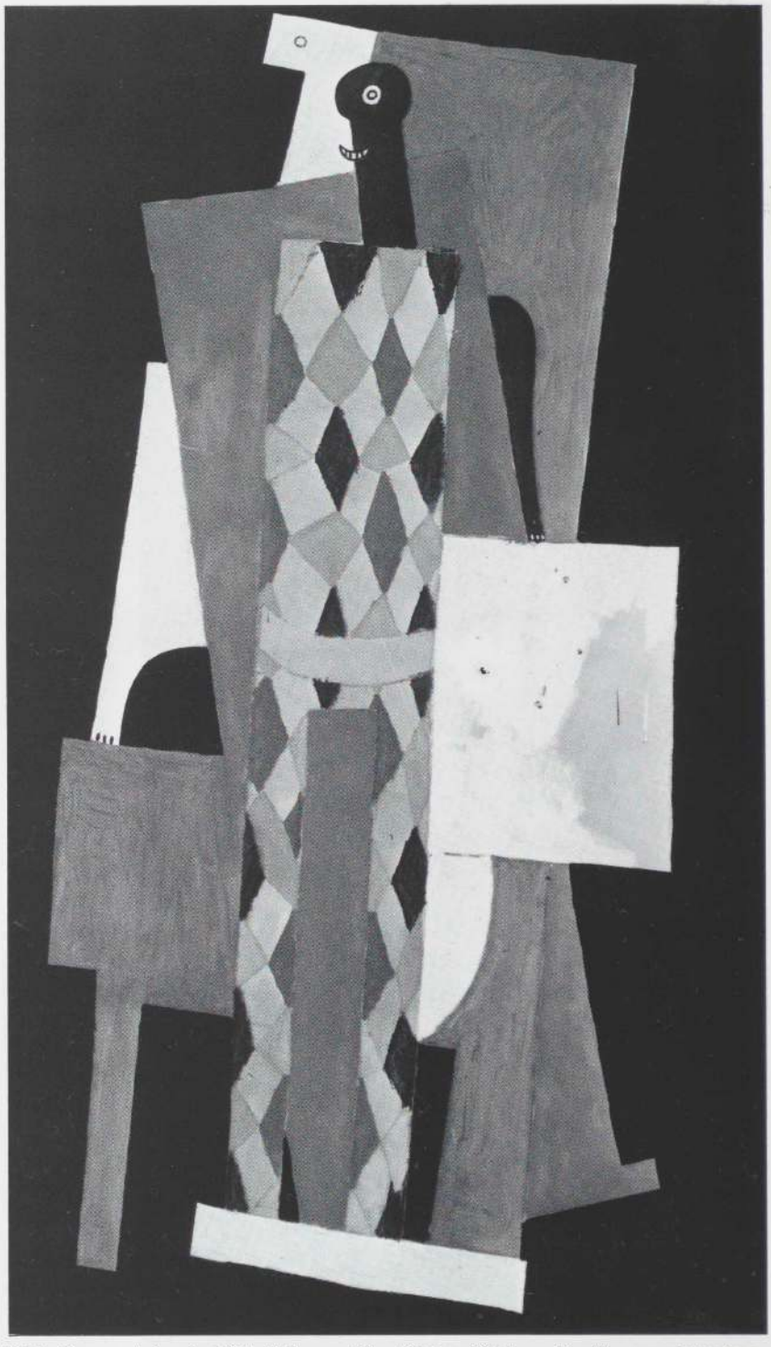
que les mains de la figure de Lipchitz, et les yeux de l'une et l'autre sont de simples cercles.

Bien que le bronze de Lipchitz représente un seul personnage, l'opposition des formes curvilignes et rectilignes à l'intérieur de la tête rappelle la différenciation esthétique de l'homme et de la femme dans la sculpture dogon : les seins coniques de la femme en contraste avec le thorax « cubique » de l'homme, ou l'oreille et la coiffure-crête curvilignes de la première en contraste avec l'oreille et la racine des cheveux rectilignes du second. Il est à noter que la combinaison qu'a faite Lipchitz d'un profil arrondi et d'un profil rectangulaire dans une même tête était une convention du cubisme synthétique *déduite à l'origine d'une confrontation des formes masculines et féminines*. Picasso l'avait établie dans son *Arlequin* de 1915 (p. 53), une œuvre magistrale où l'unique figure résultait du fractionnement et de la compression d'un couple de danseurs.

La tendance à la simplicité fondamentale qui a conduit Picasso à identifier le masculin avec le rectiligne (et par extension avec les carrés, les rectangles et les cubes), et le féminin avec le curviligne (par extension avec les arabesques, les cercles et les sphères) était un trait de sa personnalité. (Elle est caricaturée dans des « mots » de l'artiste, du genre : « S'il a une moustache, c'est un homme. ») Qui plus est, cette



Pablo Picasso, *Couple de danseurs,* 1915. Gouache et mine de plomb, 14 × 12 cm. Collection Diane de Riaz.

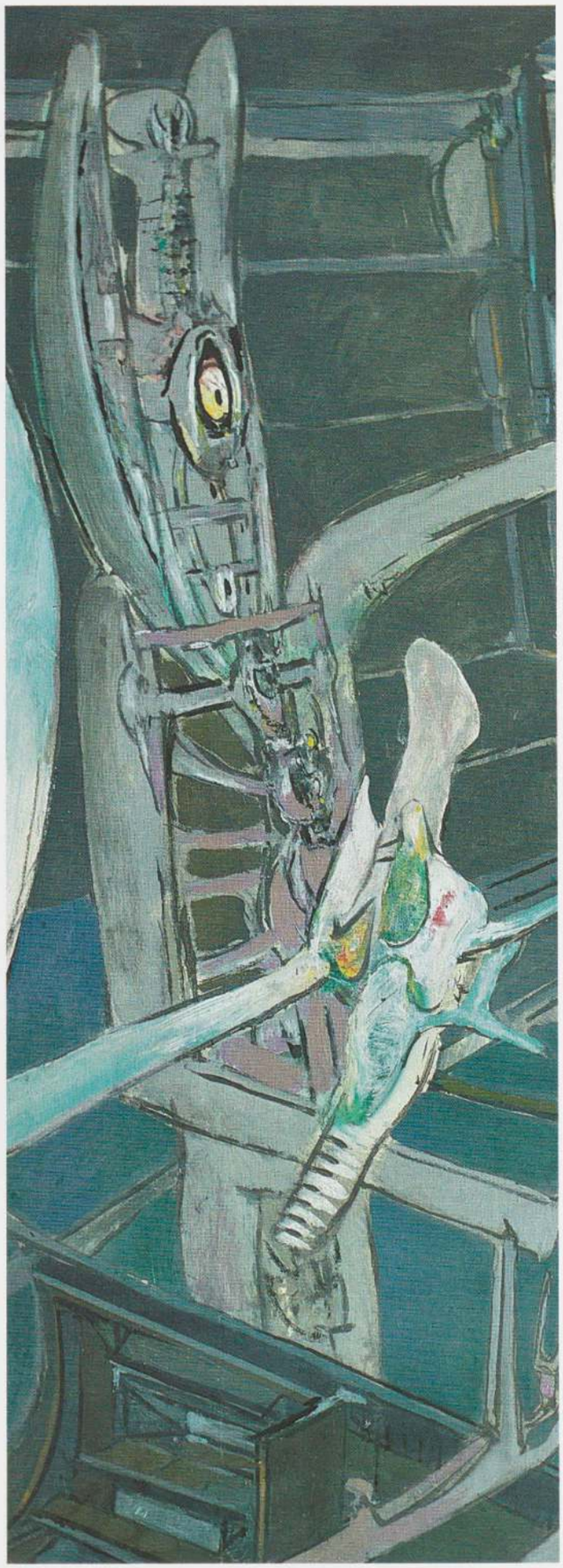


Pablo Picasso, *Arlequin,* 1915. Huile sur toile, 183,5 × 105,1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

sorte de pensée schématique et analogique, qui l'a rendu particulièrement réceptif à l'art africain, caractérisait déjà sa démarche bien avant sa rencontre avec l'art tribal ou sa participation à la naissance du cubisme. Dans *L'Acrobate à la boule* de 1905 (p. 52), par exemple, il avait déjà posé clairement une analogie entre l'homme et le cube sur lequel il est assis, de même qu'entre la jeune acrobate et la boule sur laquelle elle se tient en équilibre.

Le goût de l'élémentaire manifesté par Picasso peut paraître banal. Il n'est pas moins au cœur de ce qui permet à son art de toucher un plus vaste public que celui des autres grands artistes modernes. C'est seulement lorsque le lieu commun est magnifié par le souffle du génie que nous avons affaire à la véritable œuvre d'art universelle. Dès le tout début du XXe siècle, le modernisme était si compliqué et si abstrus que son public potentiel restait forcément limité. La sensibilité hypertrophiée exaltée dans une bonne partie de l'art symboliste (qui fut une source importante pour les périodes bleue et rose première manière de Picasso) représenta un point extrême de cette évolution. Mais dès 1906, Picasso était prêt à se dresser là contre, et son primitivisme des années suivantes, d'abord ibérique puis tribal, fut le véhicule de cette réaction. Tandis que le public d'alors continuait à reléguer l'art tribal au rang des « curiosités », Picasso se



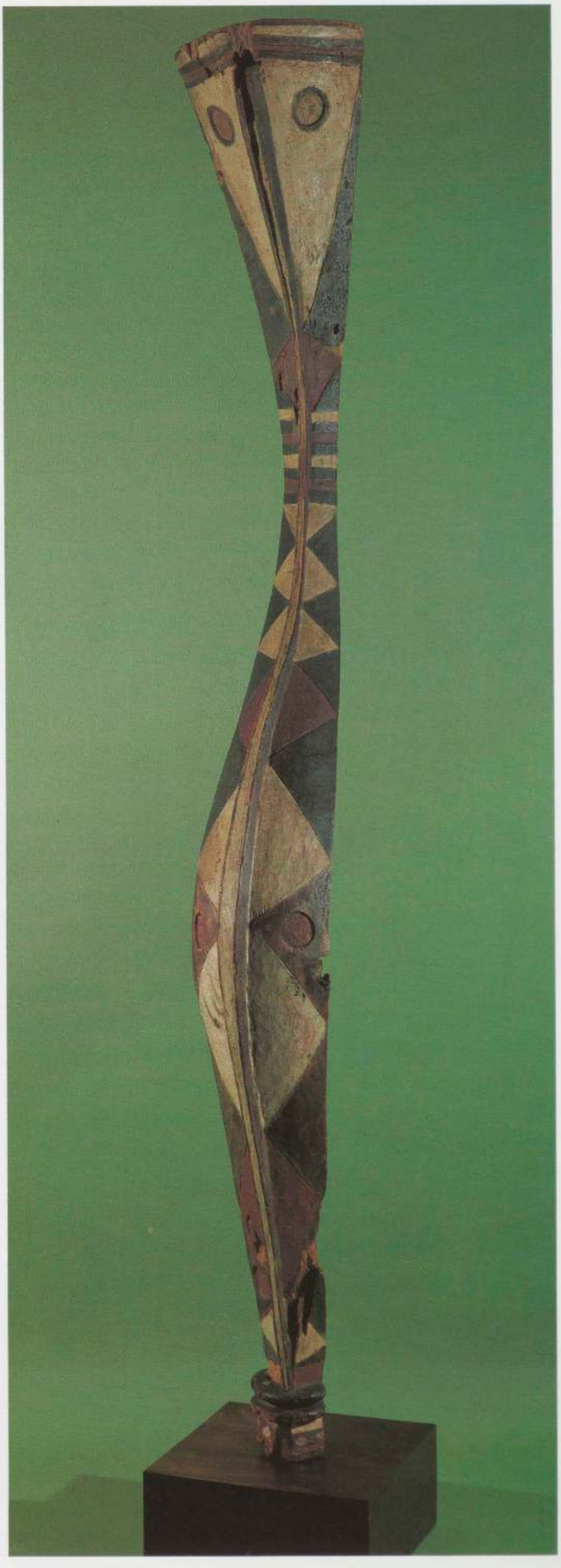


sentait de plain-pied avec cet art et en parfait accord avec ses formules directes, limpides et simplificatrices. Picasso voyait comment elles pourraient avoir une action purificatrice et aussi comment elles pourraient l'aider à bâtir un art moderne doté de la dimension universelle et quintessentielle qu'il percevait dans la sculpture tribale. Les *Demoiselles* représentèrent le dénouement du combat qu'il menait depuis dix-huit mois pour rompre avec le modernisme anémié des générations symbolistes, et ce ne fut pas un hasard si l'« africanisme » de Picasso y fit sa première apparition. L'« élémentarité » des *Demoiselles* exigeait une mise au jour de quelques principes plastiques essentiels enfouis sous des couches de conventions héritées, et Picasso associa l'art tribal à cette entreprise. Mais les *Demoiselles* supposaient autre chose qu'un simple retour aux constituants formels fondamentaux. Comme nous le verrons plus loin (p. 248 à 265), pour Picasso le retour aux principes premiers était lié à la redécouverte du pouvoir affectif magique qu'il savait inhérent aux arts plastiques, et que la tradition occidentale avait fini par perdre de vue. La « révélation » de cette magie lui était venue lors de sa première visite au musée d'Ethnographie du Trocadéro.

Les affinités qui unissent *A Grave Situation (j'ai, j'eus)* du surréaliste Matta (p. 3) à des sculptures aussi typiquement océaniennes que les statues *malanggan* de Nouvelle-Irlande (p. 2 et 54) sont en tout point opposées à celles qui rattachent le bronze de Lipchitz à la sculpture dogon. Les objets malanggan sont « picturaux », c'est-à-dire « visuels » plutôt que « tactiles ». Ils ont en commun avec la peinture de Matta un vocabulaire de formes ouvertes et un « dessin » fluide (par exemple les lignes de contours) totalement exclus de l'art cubiste comme de l'art africain. De même que Matta, et encore une fois contrairement au sculpteur africain ou cubiste, l'artiste néo-irlandais a assigné un rôle important à la couleur, aux dépens des propriétés purement sculpturales.

La relation entre les personnages de Matta et les figures *malanggan* nous entraîne, par-delà les affinités, dans le domaine des influences directes. Matta, comme Max Ernst et d'autres surréalistes, a été un fervent collectionneur de ces sculptures. Même si ses constructions « cybernétiques » évoquent le XXe siècle, de nombreux aspects de ses personnages reflètent le goût marqué de l'artiste pour ces objets tribaux : la configuration ajourée de leur anatomie, leur attitude raide, leurs gestes de « sémaphores », leur allure farouche et agressive. Comme les figures *malanggan*, celles de Matta subissent les attaques d'animaux monstrueux.

Étant donné que l'art tribal tout entier, du fait de sa tendance à la frontalité et à la symétrie, est plus « iconique » que « narratif », une distinction entre art africain et art océanien quant à la teneur anecdotique serait peut-être aventureuse. Cependant, la plupart des sculptures océaniennes et des objets indiens de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord (particulièrement chers aux surréalistes) me semblent entretenir avec les énoncés narratifs des rapports plus visibles (quoique au niveau des symboles) que l'art africain. A cet égard, il est bien compréhensible que le cubisme, art « iconique » par excellence, ait orienté ses protagonistes vers l'Afrique, tandis que le surréalisme, art symbolico-« narratif », a



Page ci-contre, à gauche : statue malanggan, Nouvelle-Irlande. Bois peint et matériaux divers, h : 108 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.

Page ci-contre, à droite : Matta, *Wound Interrogation* (détail), 1948. Huile sur toile, 149,9 × 195,6 cm. The Art Institute of Chicago, collection Mary et Earle Ludgin (œuvre entière reproduite page 582).

A droite : serpent basonyi, Baga, république de Guinée. Bois peint, h : 250 cm (socle compris). Coll. M. et Mme Jacques Lazard, Paris.



Statue, Boyo (de dos et de trois quarts), Zaïre. Bois, h : 86,4 cm. Collection Gustave et Franyo Schindler, New York.



Fétiche, Yombe, Zaïre. Bois et matérieux divers, h : 59,5 cm. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.



Statuette *imunu*, art namau, région du golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 53,3 cm. Collection Friede, New York.



Alexander Calder, *Apple Monster*, 1938. Branche de pommier peinte et ressort métallique, 165 × 81,3 × 128,3 cm. Coll. part., New York.

mené ses praticiens du côté de la Mélanésie, de la Micronésie et des Amériques.

En d'autres termes, et pour risquer une généralisation, l'art d'Océanie et de la côte nord-ouest inclinerait plutôt vers l'expression du mythe, alors que l'art africain serait davantage porté à l'expression du rituel. Nous n'avons pas ici à nous préoccuper de savoir si le rituel est issu du mythe ou si, comme le pensent certains anthropologues, la mythologie s'est constituée autour du rituel, car, du strict point de vue de leurs modalités, nous pouvons dire que le rituel est plus « abstrait » par nature que le mythe. Aussi les œuvres africaines à vocation plus rituelle devaient-elles séduire les cubistes, tandis que le contenu plus mythique des œuvres océaniennes/américaines devait attirer les surréalistes. Cela ne veut pas dire, assurément, que les personnages mythiques sont totalement absents de l'art africain, et on en connaît des exemples [104]. Mais leur mode de présentation dans cet art rappelle davantage la manière dont ils sont invoqués dans la liturgie que les procédés de narration séquentiels du mythe qui, dans la mesure où ils peuvent être adaptés à la sculpture, aboutissent à des assemblages composites ou du type poteau totémique, plus courants en Océanie et sur la côte nord-ouest d'Amérique du Nord qu'en Afrique [105].

Les surréalistes préféraient l'art océanien à l'art africain entre autres raisons parce qu'il est apparemment plus proche de la nature, et fait une utilisation plus variée et imprévisible des matériaux naturels. On dit parfois que l'art africain est classique et l'art océanien romantique. Bien que ce genre de généralisation puisse introduire autant de flou que de clarté, nous admettrons volontiers que l'art mélanésien est plus romantique que l'art africain dans sa forme de communion avec le monde de la nature. S'il existe de nombreux hybrides d'hommes et d'animaux parmi les masques et statues africains, leur conception tend à les éloigner davantage de la nature, à les en détacher plus nettement, que celle des monstres plus omniprésents des populations mélanésiennes. Par comparaison avec un grand nombre d'objets d'art du monde océanien, on pourrait presque décrire la sculpture africaine en invoquant une prépondérance de l'anthropomorphisme et de l'anthropocentrisme, deux aspects de l'art classique [106]. L'artiste néo-guinéen, en revanche, a tendance à trouver ses monstres pratiquement « tout faits » dans la substance même de la nature. Par exemple, nous chercherions en vain dans l'art africain quelque chose de comparable aux *imunu* hybrides et maléfiques du golfe de Papouasie, qui sont faits pour une large part de branches ou de racines d'arbres. Le fruit de cette « sélection naturelle » est un objet soumis aux caprices du hasard, continu et biscornu, dont les contours presque informes sont aux antipodes des idéaux esthétiques africains... mais pas du goût moderne, et singulièrement du goût des surréalistes qui avaient une prédilection pour ce genre d'objets. Nous décelons des affinités avec leur facture, sinon de véritables reflets, dans les contours de nombreuses œuvres de Max Ernst et Joan Miró, et aussi, plus tard, dans l'œuvre de Dubuffet (p. 637).

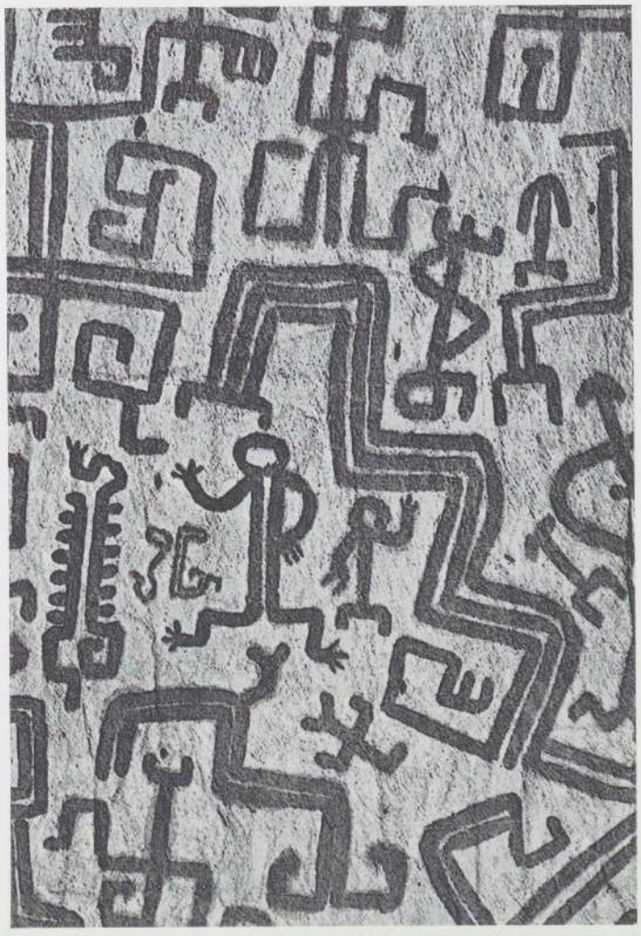
Mais c'est dans l'art de Calder, qui était proche des surréalistes dans les années trente, que l'on découvre ce qui semble bien être une influence directe d'un *imunu*. Calder s'était intéressé très tôt à l'art tribal [107] et avait constitué dès la fin des années trente une vaste collection d'art primitif. Il s'était lié d'amitié avec Pierre Loeb [108] qui, outre ses expositions de surréalistes tels que Giacometti ou Miró, contribua activement à la promotion de l'art tribal des mers du Sud en général et de Paouasie en particulier [109]. L'*Apple Monster* (p. 58) que Calder a réalisé en 1938, avec une branche de pommier pour sa majeure partie, constitue une exception dans son œuvre

et, je crois, une réaction immédiate à un *imunu* qui avait fasciné l'artiste. Comme les *imunu* dont le côté « trouvaille » était bien fait pour plaire à l'avant-garde, la sculpture de Calder se compose essentiellement d'objets trouvés qui ont subi une modification minimale après leur sélection. Calder et l'artiste néo-guinéen ont tous deux pressenti le monstre encore tapi dans le matériau brut offert par la nature. Cette sorte de prescience quasi divinatoire séduisait particulièrement les surréalistes, qui auraient classé l'*imunu* comme l'*Apple Monster* parmi les « objets trouvés aidés ».

Cependant, l'objet néo-guinéen a le caractère agressif et proprement hallucinatoire d'une œuvre dont l'auteur croit vraiment aux monstres. La pièce de Calder n'a rien de maléfique, mais traduit plutôt l'aspect fantasque, en rien inquiétant, des forces de la nature. De même que les monstres présents dans les œuvres de Klee et de Miró, celui de Calder ne nous effraie pas, parce que l'artiste ne croit pas plus que nous à l'existence des monstres, du moins dans la nature. Pour nous, c'est l'esprit humain qui sécrète les vrais monstres ; ce que Picasso a exprimé de manière percutante avec son *Minotaure* de 1930 (la bête dans la tête et non dans le corps) qui a laissé une empreinte indélébile sur le psychisme moderne.

La plupart des caractères plastiques communs à l'art moderne et à l'art tribal peuvent être attribués à l'adoption assez généralisée au XXe siècle des modes d'imagination conceptuels. Le conceptualisme ouvrait tout un champ de possibilités nouvelles dont la réalisation devait déboucher sur le genre de convergence que l'on constate entre les pictogrammes de l'*Affiche pour comédiens* de Klee et une peinture sur *tapa* du Zaïre. La substitution de signes élémentaires à l'illustration directe offrait à l'artiste moderne une occasion de se pencher sur un type d'analogies que les artistes tribaux connaissaient bien depuis longtemps. Et comme les signes favorisent l'économie de moyens par leur nature même, il n'est pas étonnant que les artistes modernes et les artistes tribaux soient également parvenus à une remarquable sobriété dans leur utilisation.

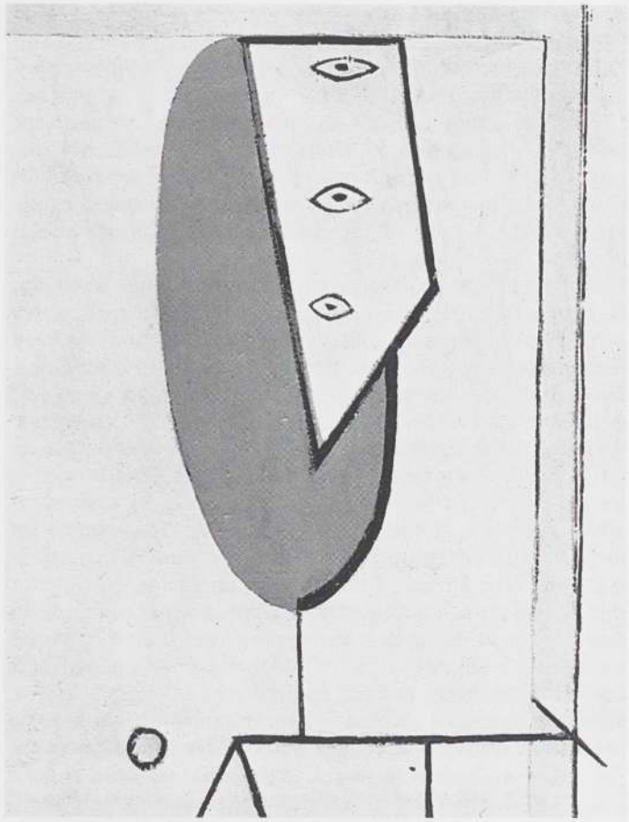
Sur le masque kwele reproduit page 61, par exemple, l'artiste a répété quasiment la même forme en trois paires symétriques ancrées sur un axe vertical. Le motif de base est caractéristique de la sculpture kwele. Pris isolément, il évoquerait probablement un œil (interprétation qu'en ont donné des spécialistes) ou peut-être une bouche. Cependant, il s'agit ici d'un signe répété, qui de ce fait se définit par sa position sur la surface. Aussi peut-on voir dans la même forme, par rapport à l'axe vertical, des yeux, des narines ou une bouche. De même peut-on considérer l'axe comme un nez. Or, la forme en question ne se laisse identifier catégoriquement avec aucune de ces parties du visage, car elle ne sacrifie jamais son autonomie de signe aux nécessités de la représentation. La même ambiguïté règne dans le masque « machette à ignames » de l'ethnie ibo reproduit page 61. Si l'œil est clairement indiqué comme tel (ainsi que la forme incurvée du couteau à ignames cérémoniel, fixé sur le sommet tel un élément de collage surréel), les trois espèces de



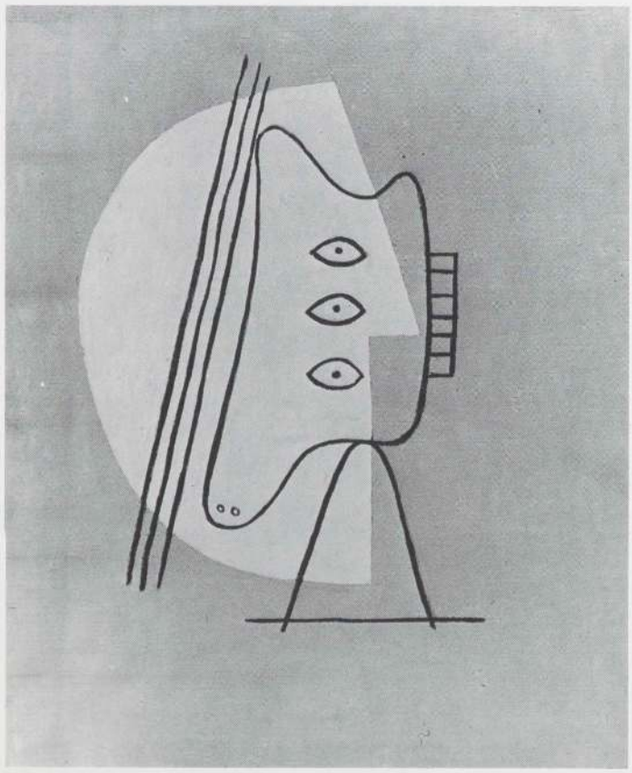
Peinture sur écorce (détail) Mangbetu (?), Zaïre. Tapa peint, h. totale : 145 cm. Musée des Arts africains et océaniens, Paris.



Paul Klee, *Affiche pour comédiens*, 1938. Peinture à la colle, 48,5 × 32 cm. Collection particulière, Suisse.



Pablo Picasso, *L'Atelier* (détail), 1927-1928. Huile sur toile, 149,9 × 231,2 cm. The Museum of Modern Art, New York (Chrysler, Jr.)



Pablo Picasso, *Tête*, 1928. Huile sur toile, 73 × 60 cm. Collection Jacqueline Picasso.

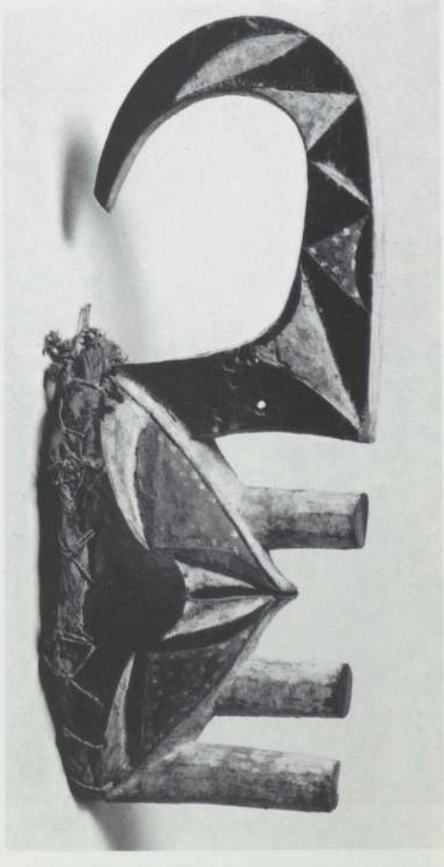
chevilles en saillie sur le visage (et dont on ignore manifestement la signification symbolique [110]) pourraient être assimilées à un front ou un nez, une bouche et un menton en raison de leur position relative, surtout observées de face où elles se présentent comme des cercles [111]. Mais, là encore, la richesse d'effets de ces formes repose, comme dans le masque kwele, sur leur indétermination de sens, sur le fait que, malgré les associations mentales qu'elles tendent à provoquer, elles ne peuvent être assimilées à tel ou tel trait du visage. Certes, d'aucuns disent encore que tout dans une œuvre primitive a une signification symbolique précise. Si c'était vrai, cela dénoterait une entrave à la liberté de retravailler l'image en cours d'élaboration qui n'était manifestement pas imposée aux artistes tribaux. Et nous serions en droit de nous demander pourquoi justement dans une société traditionnelle, beaucoup de formes, telles les « chevilles » des masques ibo du type précédent ne trouvent apparemment pas d'explication. En fait, d'autres motifs qui se dérobent ainsi à l'interprétation résultent à l'évidence de la métamorphose de formes antérieures plus immédiatement intelligibles, dont l'identité originelle s'est perdue au fil du temps. L'étonnant bouclier dressé en avant du masque jukun (p. 320), par exemple, semble avoir son origine dans les cornes des masques de buffle mama (p. 610). Non seulement ces cornes ont perdu leur identité dans leur transformation en un ovale décoratif perforé, mais encore le masque lui-même, qui était initialement porté sur le sommet de la tête (par les Mama) a basculé dans une position intermédiaire entre le couvre-chef et le masque facial (chez les Jukun [112]).

Les jeux de formes itératives dans les masques kwele et ibo appellent la comparaison avec les répétitions de signes minimaux qui structurent souvent les visages dans les œuvres de Picasso des années vingt et trente. Ainsi, un motif qui ressemble à un œil est répété trois fois dans le sens vertical sur le profil de la *Tête*, à peu près de la même façon que sur le visage de l'artiste dans *L'Atelier* (p. 60). Nous pourrions simplement considérer ce signe répété comme un « troisième œil », mais, de même qu'avec le masque africain, nous sommes incités à l'associer à différentes parties du visage, comme les yeux, les narines, la bouche, du fait de sa position. Et pourtant, Picasso l'a investi de toute l'autonomie dont jouissent également les formes des artistes africains. Ce genre de « confusion » d'organes anatomiques dans des œuvres tribales et modernes déclenche aussi des associations fertiles qui font intervenir les correspondances entre « protubérances » et « cavités » du corps humain dont Freud a traité dans ces analyses de rêves.

Dans la *Tête*, la portée poétique de l'indétermination ainsi créée est d'autant plus grande que Picasso a donné aux signes « œil » une fonction simultanée dans deux systèmes : en même temps qu'ils définissent le profil blanc « géométrique », ils font partie d'une autre tête plus surréelle et « biomorphe », cernée par d'épaisses lignes noires. Ici, les protubérances des dents sur la droite et du nez en bas à gauche, ajoutées aux trois lignes qui indiquent les cheveux, offrent une vision si hallucinatoire que les trois yeux ont presque l'air naturels. La fusion de deux vues d'une tête dans une même image (en général un profil inséré dans une vue de face) était un procédé que Picasso avait mis au point en utilisant des possibilités inhérentes au cubisme. La *Tête* a ceci de particulier que les deux vues sont de deux styles différents, l'une « classique » et l'autre surréelle. Le motif des « yeux » superposés, qui fait partie intégrante de chacune des deux vues de la tête, assure la cohésion des images hétérogènes au sein de la configuration.







Ci-dessus : masque, Kwele, république populaire du Congo. Bois, h : 38 cm. Collection particulière, Paris.

A droite : masque « machette à ignames » (de face et de profil), Ibo, Nigeria. Bois peint, h : 37,2 cm. Collection Roy et Sophia Sieber, Bloomington.

Dans l'art moderne, il n'est pas rare qu'un même signe fonctionne simultanément dans deux systèmes imbriqués, et c'est un autre aspect de l'économie de moyens dont j'ai déjà parlé. Par exemple, dans les *Intentions* de Klee, l'œil situé en haut de la partie médiane appartient à une série harmonieuse de pictogrammes noirs distincts, qui évoquent des personnages, des arbres, des animaux, des maisons et d'autres formes moins déterminées, et sont répartis régulièrement sur la totalité de la surface. Mais cet œil unique et isolé dans la composition participe également à un second système, car c'est l'œil d'une tête dont le contour est délimité par un grand C qui surmonte le buste placé au centre. Afin d'éviter que ce personnage ne passe inaperçu, Klee a accusé son contour en modifiant la couleur du fond, et il a signalé le double rôle de cet œil en le peignant en bleu alors qu'il n'a utilisé que du rouge, du vert et du noir dans le reste du tableau.

L'emploi d'un signe à double entente, comme dans les tableaux de Picasso et de Klee, est une possibilité qui n'avait pas échappé aux artistes tribaux, et le motif du bouclier asmat reproduit page 63 témoigne d'une « astuce » et d'une économie de moyens comparables. La petite forme en zigzag terminée par des « mains » signifie deux bras réunis [113]. Mais la portion de ce même signe qui occupe le haut du bouclier a un double rôle. Comme elle est placée juste en dessous du « heaume » décoratif et à l'intérieur d'un contour épais qui délimite un visage, elle évoque nettement le nez et la lèvre supérieure d'une figure d'ancêtre. Dans ce nouveau contexte, la main qui marque son extrémité sert plutôt à suggérer une « bouche ». Le degré de subtilité dans le jeu sur les analogies de formes qui caractérise ce bouclier asmat n'est pas exceptionnel pour un objet tribal. On trouve d'autres sortes de finesses comparables dans diverses œuvres. Ainsi, le balancement des formes en saillie (les cônes des seins et du nombril, les angles des mains et des genoux) dans une statuette dogon (p. 273). Ou les interférences analogiques des motifs circulaires, tels que les yeux, les ornements corporels et les bracelets, dans une sculpture boyo (p. 56). Ou encore l'effet de suspension de la partie supérieure du buste dans une figure pere (p. 8), l'alternance des lignes gravées en creux et de la peinture de surface dans les motifs en doubles triangles d'un serpent baga (p. 55), et enfin la répartition ordonnée des petites figures représentant la progéniture du dieu *A'a* (qui remplacent certains de ses caractères anatomiques) à la surface d'une sculpture de l'archipel des Tubuaï (p. 331). La réticence assez générale des auteurs à analyser les œuvres tribales dans cette optique esthétique (par opposition à la typologie ou la statistique) ne provient peut-être pas tellement de l'idée répandue que ce genre de subtilité dans la composition était étrangère à l'art primitif, mais plutôt d'une attention portée quasi exclusivement sur les questions anthropologiques et iconographiques par ceux-là mêmes qui se sont le plus intéressés à cet art [114].

L'affranchissement des limitations imposées par un art fondé sur la perception sensorielle a favorisé au début du XXe siècle divers phénomènes esthétiques qui trouvaient un parallèle dans l'art tribal. L'un d'eux, et non le moindre, fut la liberté de sacrifier les proportions foncièrement naturalistes que les artistes européens, par-delà toutes leurs différences de styles, avaient respecté depuis la période gothique jusqu'à la fin du



Ci-dessus : Paul Klee, *Intentions,* 1938. Peinture à la colle et papier journal sur toile, 75 × 112 cm. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.

A droite : bouclier, Asmat, région du Lorenz, Irian Barat (ex-Guinée hollandaise). Bois peint, h : 39,7 cm. Collection Friede, New York.





Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h : 70 cm. Musée de l'Homme, Paris (reproduit en couleur page 406).



Masque-heaume janiforme, Fang, Gabon. Bois peint, h : 29,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection.

post-impressionnisme (et même jusqu'au fauvisme de 1905-1906). Durant tout ce temps, le rapport de la hauteur à la largeur du corps et le rapport de la tête à la hauteur totale du corps n'avaient varié que dans des limites clairement tracées [115]. L'évolution vers des rapports de proportions extrêmes était annoncée dès la deuxième moitié de 1906 dans le style « ibérique » de Picasso, notamment dans *Deux femmes nues* (p. 248). Mais c'est en 1907, avec les *Demoiselles* (plus particulièrement la femme assise en bas à droite du tableau) et des peintures de Matisse comme *Le Luxe*, que le joug des anciennes conventions fut définitivement brisé. Les artistes allemands ne tardèrent pas à exercer cette liberté nouvelle dans la pratique d'une « disproportion expressive ». Comme l'a noté Meyer Shapiro, leur art tendit à se centrer autour de deux pôles, deux types de figures représentés par les œuvres de Lehmbruck et de Barlach : des personnages grands, minces et « dolichocéphales » d'une part, trapus et « brachycéphales » de l'autre [116]. Nous observons un contraste analogue dans les masques fang qui aplatissent l'ovale du visage pour le transformer en cercle parfait, ou l'étirent à l'extrême (p. 64).

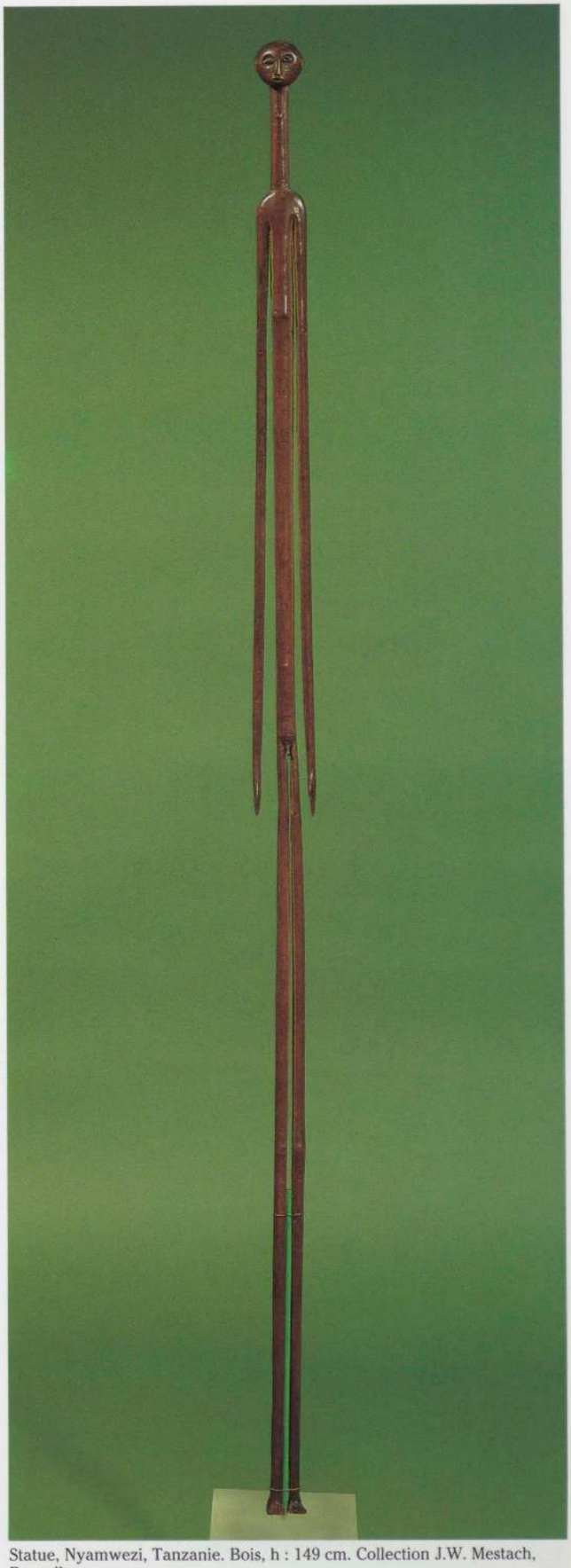
La tendance moderne vers ce genre de bipolarité ne pouvait être que renforcée par la découverte des proportions époustouflantes de certains objets tribaux. Giacometti a probablement vu la statue nyamwezi extraordinairement filiforme (p. 65) qui a appartenu à partir des années trente et pendant plusieurs décennies à André Lefevre, l'un des grands collectionneurs d'art moderne. Toutefois, l'art tribal ne constitue qu'un des nombreux précédents possibles pour les figures étirées de Giacometti. L'artiste connaissait très bien les figures élancées de la villa Giulia à Rome, par exemple. Et j'incline à croire que, à côté des sculptures en « manche à balai » exécutées en 1930 par Picasso, les modèles primitifs et étrusques ont contribué à accentuer davantage qu'ils n'ont inspiré les proportions insolites des dernières œuvres de Giacometti [117].

Je ne vois rien que de logique dans le fait que Picasso a exécuté la première sculpture-construction moderne l'année même où il a inventé le collage, et que ces deux innovations corrélatives sont intervenues à une époque où l'art tribal occupait ses pensées [118]. L'apparente simplicité rudimentaire du collage a coïncidé chez Picasso avec une deuxième réaction primitivisante, cette fois contre l'hermétisme et le côté « belle peinture » du cubisme analytique proprement dit. C'était par une réaction analogue que six ans auparavant, il s'était dégagé du symbolisme tardif, dont le raffinement imprégnait ses peintures des périodes bleue et rose, en optant pour le primitivisme qui devait culminer dans les *Demoiselles*. Au printemps 1912, quand Picasso colla un morceau de toile cirée sur sa *Nature morte à la chaise cannée* et l'entoura d'une corde de marine « infinie » en guise de cadre, non seulement il court-circuita le langage pictural très élaboré du cubisme analytique proprement dit, mais encore il démantela sa structure « classique » en introduisant un mélange de matériaux considérés jusque-là comme incompatibles avec les Beaux-Arts. En appliquant ensuite la technique du collage à la sculpture construite, il créa le genre hybride appelé « assemblage ».

Si l'incorporation de morceaux de toile cirée et de corde dans une œuvre d'art était un acte inédit dans la tradition occidentale, Picasso connaissait bien le principe de ces mélanges pour l'avoir examiné dans les sculptures tribales dont les créateurs utilisaient souvent l'étoffe, le raphia, la ficelle, l'écorce, le métal, la boue ou des objets trouvés conjointement avec le bois et autres matériaux (notamment dans les



Alberto Giacometti, *Grande Figure*, 1948. Bronze peint, 166 × 16,5 × 34,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Statue, Nyamwezi, Tanzanie. Bois, h : 149 cm. Collection J.W. Mestach, Bruxelles.







En haut : chien fétiche, Vili, république populaire du Congo. Bois et matériaux divers, l : 80 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

Ci-dessus : fétiche, Fon, république populaire du Bénin. Corne, bois et matériaux divers, h : 38 cm. Coll. M. et Mme Herbert R. Molner.

A gauche : Italo Scanga, *Potato Famine (Number One)*, 1979. Corne, pommes de terre et matériaux divers, 132,1 × 30,5 × 20,3 cm. Collection de l'artiste (galerie Delahunty, New York).







En haut : chien fétiche, Vili, république populaire du Congo. Bois et matériaux divers, l : 88 cm. Musée de l'Homme, Paris.

Ci-dessus : Lucas Samaras, *Boîte n° 1*, 1962. Matériaux divers, 22,8 × 41,9 × 43,2 cm. Coll. M. et Mme Morton L. Janklow, New York.

A droite : Arman, *Cool Hands Blue*, 1977. Accumulation de gants, 121,9 × 76,1 cm. Collection de l'artiste.



Emblème de la société ekpe, art ejagham, Cameroun. Bois et matériaux divers, h : 88,9 cm. Collection particulière, New York.

fétiches et les emblèmes, p. 66-69, dont Apollinaire possédait un exemplaire remarquable, p. 313, et dans les masques, p. 257 et 261). En outre, les reliefs de Picasso étaient faits pour être accrochés au mur et en dépasser l'alignement, ce qui était précisément la façon dont les artistes européens présentaient les masques tribaux dans leurs ateliers. Je ne veux pas suggérer par là que des objets tribaux ont forcément constitué la principale source d'inspiration pour les collages et assemblages, car ces derniers ont d'autres précédents possibles. Mais étant donné l'énorme intérêt de Picasso pour l'art tribal en 1912, ces objets ont dû jouer un rôle important dans sa réflexion.

L'emploi que fit Picasso de matériaux hétéroclites ne déboucha pas sur des objets qui ressemblaient à l'art tribal. Ce n'était pas dans sa manière. En général, Picasso dégageait les principes mis en jeu, pour les utiliser à ses propres fins. Chez les dadaïstes (*cf.* le *Masque* de Marcel Janco, p. 537) et les surréalistes (*cf.* les *Chiens gais* de Max Ernst, p. 574), en revanche, l'utilisation de tels matériaux reflétait le désir conscient d'évoquer les prototypes primitifs. On pourrait sans doute en dire autant de nombreux artistes contemporains. La *Potato Famine (Number One)* d'Italo Scanga rappelle le chien fétiche du musée de Berlin par ses rubans de tissu (p. 66), tandis que sa corne d'animal insérée telle quelle fait penser à des fétiches fon (p. 66) et songye (p. 135). La *Croix* de Bruce Conner, qui peut être comparée à un emblème ejagham (p. 68-69), effectue un renversement en remaniant le symbole du christianisme dans l'esprit animiste des religions tribales (encore que cette œuvre rappelle aussi les aspects fétichistes de la piété chrétienne manifestes dans les ex-voto et le culte des reliques).

Les fétiches africains ressortissent généralement à une idéologie collective et la signification de leurs divers éléments est claire pour les initiés. L'artiste moderne travaille sur une symbolique plus personnelle. Ainsi, Lucas Samaras a choisi pour sa *Boîte n° 1* (p. 67) des matériaux si étroitement liés à sa vie privée que son « fétichisme » se rapporte à sa propre personne de manière quasi freudienne. *Cool Hands Blue* d'Arman (p. 67) ne déroge pas au principe fétichiste qui sous-tend toutes ses « accumulations », les gants ayant une résonance éminemment freudienne (introduite dans la peinture moderne par De Chirico). Pourtant, la configuration de cette œuvre, qui doit beaucoup au *all-over* pictural, lui confère une apparence relativement conventionnelle, plus proche des fétiches à clous « classiques », tel le chien du musée de l'Homme (p. 67), que de celui du musée de Berlin (p. 66).



Bruce Conner, *Croix*, 1961. Bois, métal et matériaux divers, 94 × 49,5 cm. Collection Robert et Lynne Dean, Los Angeles.

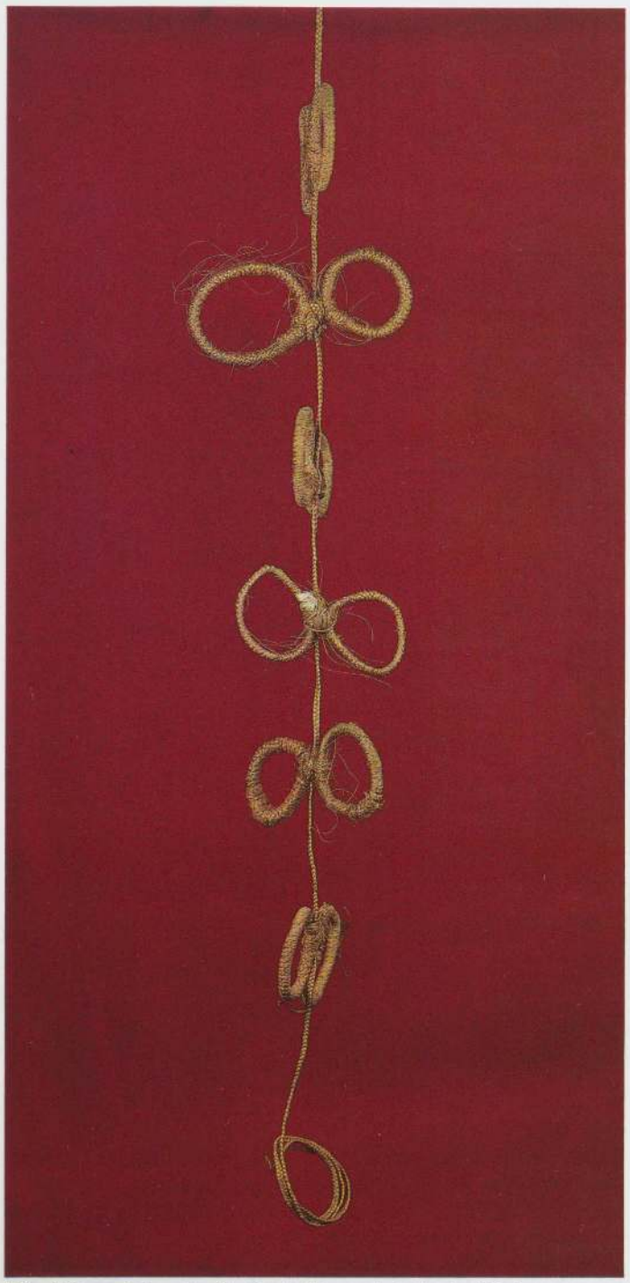


Fétiche, Fon, république populaire du Bénin (ex-Dahomey). Bouteille de Suze et matériaux divers, h : 34,5 cm. Collection particulière, Paris.

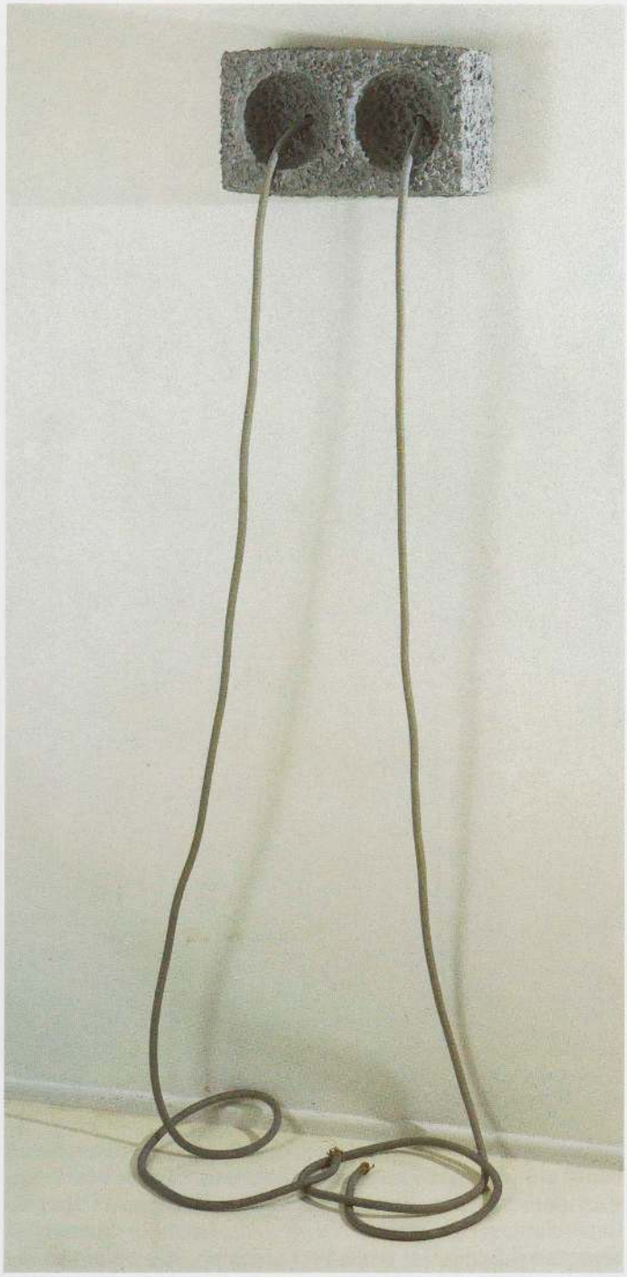
Collectionneur d'art africain de longue date, Arman ressent une profonde affinité avec l'art tribal, mais, comme beaucoup d'artistes-collectionneurs, ne lui fait pas d'emprunts directs. Cependant, sa collection n'a rien de fortuit. « Quand j'ai commencé à m'intéresser à l'art africain », m'a-t-il expliqué, « j'étais attiré par les objets recouverts de matériaux et investis d'un pouvoir magique. Ces fétiches, qui témoignaient d'un sens de l'accumulation, me semblaient proches de certaines de mes œuvres par la multiplication des éléments sur toute leur surface et par le pouvoir de suggestion que cela leur donnait. Ma longue relation avec la sculpture africaine en tant que collectionneur m'a permis de mieux comprendre ce que devait être le "bon" art », a-t-il ajouté [119].

Depuis le début des années soixante, un certain nombre de jeunes artistes ont réalisé des œuvres qui évacuent même les formules les plus abstraites héritées du cubisme, encore en vigueur dans les œuvres d'Arman, sans parler de celles de Jackson Pollock, David Smith et Anthony Caro. Ces créations minimalistes et post-minimalistes que l'on a appelées un temps « objets spécifiques », et où la figure est soit absente soit à peine suggérée, sont souvent empreintes d'une grande poésie. *One More than One* d'Eva Hesse (p. 70), par exemple, nous émeut par les subtiles connotations anatomiques et psychologiques de ses formes et de ses matériaux. On a comparé ses deux hémisphères concaves à des « seins en négatif évoquant des yeux », et les minces tubes de caoutchouc qui en descendent à des « larmes [120] ».

La plupart des objets tribaux dont il est question dans ce livre figurent des personnages ou des animaux. Même des objets aussi utilitaires que les cuillères, les mâts et les instruments de musique sont anthropomorphes ou servent de supports à des images d'animaux ou de monstres dans leur grande majorité. Pourtant, on trouve aussi dans les sociétés tribales un certain nombre d'« objets spécifiques » qui s'apparentent, par leurs configurations, leurs matériaux et leur dimension poétique, aux œuvres d'artistes de la génération d'Eva Hesse ou de la génération suivante. Témoin le très curieux « piège à âmes » de l'île de Pukapuka (p. 70). La corde qui pend librement, avec ses paires d'anneaux, présente le même caractère aléatoire que l'œuvre d'Eva Hesse, et le même genre de poésie onirique en émane. Cet objet aurait été utilisé par les « hommes sacrés » pour attraper les âmes de ceux qui les offensaient. Un oiseau ou un insecte qui traversait l'un des anneaux était aussitôt identifié avec l'âme de l'offenseur, lequel devait venir la quémander. Avant la Première Guerre mondiale, cet objet avait déjà fasciné le



Piège à âmes, Pukapuka, îles Cook. Fibres végétales, h : 101,5 cm (variable). The Trustees of the British Museum, Londres.



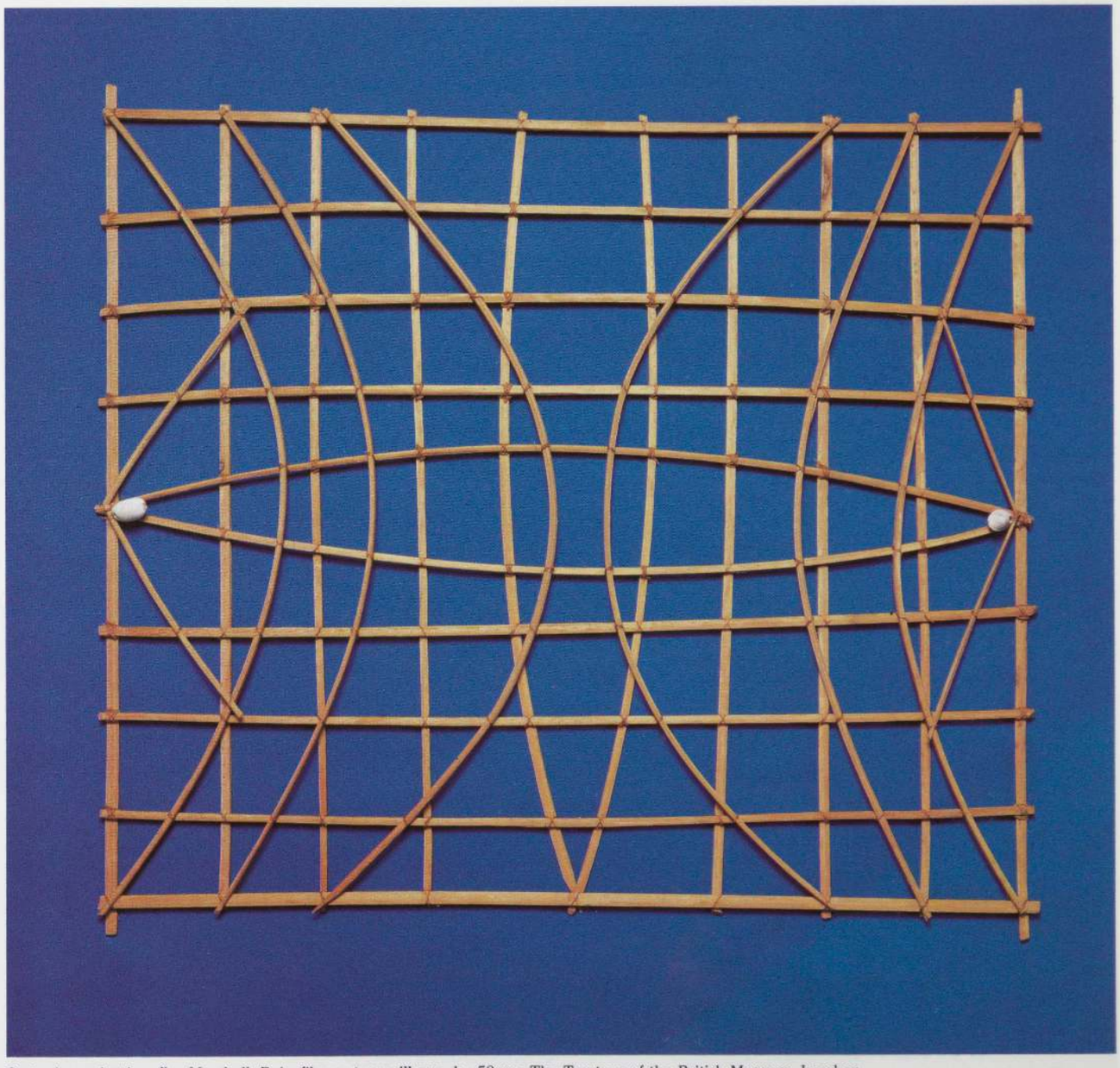
Eva Hesse, *One More than One,* 1967. Bois, matière plastique, papier mâché, corde et acrylique ; volume rigide : 20,3 × 38,1 × 12,7 cm, h. totale à partir du sol : 165 cm. Collection N. Spector et S. Antonakos.

caricaturiste et peintre dada Marius de Zayas, qui s'en était inspiré pour son portrait de Stieglitz [121] (p. 464).

Les « tableaux de baguettes » des îles Marshall (p. 71), que l'on pourrait prendre pour des sculptures contemporaines, sont des cartes de navigation ingénieuses qui indiquent le déferlement, le ressac et l'interaction des vagues aux abords des atolls. Un navigateur expérimenté pouvait se repérer dans ce chapelet d'îles basses, invisibles à quelques milles de distance, d'après une configuration de vagues donnée. L'étonnant treillis de baguettes droites et incurvées représente la disposition des vagues entre des atolls déterminés, qui sont indiqués par de petits coquillages.

La poésie inattendue, la beauté et la séduction intellectuelle d'objets tribaux de cet ordre expliquent pourquoi de nombreux jeunes artistes ont trouvé leur inspiration dans des musées ethnologiques. Ceux qui déambulent dans le Museum of Natural History à New York, dans le musée de l'Homme à Paris, dans le Museum für Völkerkunde à Berlin ou dans le Museum of Mankind (British Museum) à Londres, marchent sur un sol qu'ont foulé au début du siècle Max Weber, Pablo Picasso, Emil Nolde ou Henry Moore, même s'ils réagissaient devant des objets différents et de manière différente.

Quand on se lance dans une entreprise telle que ce livre, on se pose forcément des questions quant à sa nécessité, ne serait-ce qu'en raison de la somme de temps, d'efforts et d'argent exigée. Même si on a vu tous les objets, à des dates et dans des contextes différents, on ne peut prévoir



Carte de navigation, îles Marshall. Bois, fibres et coquillages, h : 58 cm. The Trustees of the British Museum, Londres.

exactement l'effet produit par leur regroupement, la révélation (ou l'absence de révélation) que peut apporter leur confrontation. D'une certaine façon, celui qui conçoit le projet le réalise pour voir ce que cela va donner. Il serait néanmoins malhonnête de prétendre qu'en proposant cette publication je n'avais pas l'intime conviction qu'elle contribuerait notablement à une révision de l'histoire de l'art moderne, et attirerait l'attention de son large public sur quelques chefs-d'œuvre d'autres cultures, méconnus et pourtant d'une remarquable actualité. Il y avait aussi l'idée que certaines œuvres modernes très connues pourraient être redécouvertes une fois placées dans cette nouvelle perspective. Au risque de sembler présomptueux, je dois dire que je nourris toutes ces espérances.

J'ai aussi un autre espoir, moins explicite, plus difficile à exprimer verbalement. C'est que la confrontation bien particulière proposée ici nous aidera à mieux comprendre non seulement notre art, mais aussi, dans des conditions exceptionnels, notre humanité... si cela ne revient pas au même. Nous conservons dans quelque recoin de notre esprit les vestiges d'un mythe évolutionniste caduc. Il y a de cela plusieurs dizaines d'années, des artistes d'avant-garde nous ont appris que les sociétés tribales produisaient un art où des solutions apparemment simples recélaient souvent une très grande complexité. Alors, nous n'aurions pas dû nous étonner que les anthropologues aient mis au jour une complexité comparable dans l'étude de leurs cultures[122]. J'espère que notre travail démontrera clairement que, du moins pour ce qui touche aux œuvres de l'esprit humain, la doctrine évolutionniste ne tenait pas debout.

Les diverses métamorphoses des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso n'étaient que les indices visibles de la quête menée par l'artiste dans son propre inconscient. Cette auto-analyse, cette mise à nu des strates successives de la conscience, s'est



accompagnée d'une investigation sur les origines des modes de représentation plastiques de l'homme. Après être remonté aux sources de l'archaïque dans ses études ibériques, Picasso était mûr pour la « révélation » de l'art primitif au musée du Trocadéro, qui devait le conduire aux solutions plus radicales, plus primordiales, qu'il cherchait. Au Trocadéro, Picasso perçut quelque chose de profond, qui avait une grande portée psychologique et que Gauguin n'avait pas su découvrir dans les mers du Sud.

En appelant les *Demoiselles* sa « première toile d'exorcisme », Picasso donnait à penser qu'il établissait une analogie entre la réalisation de cette peinture et les expériences psycho-spirituelles vécues lors des rites de passage, car il croyait les œuvres du Trocadéro destinées à ces rites. L'espèce de liberté personnelle bien particulière qu'il éprouva en exécutant les *Demoiselles*, une énergie libératrice associée dans son esprit à la fonction originelle des objets tribaux qu'il avait vus, n'aurait eu aucun sens pour ceux qui en furent les premiers utilisateurs, comme les ethnologues seraient les premiers à le souligner. Il y a pourtant bel et bien une relation, car ce que Picasso discernait dans ces sculptures était en fin de compte enfoui en lui-même, dans sa propre psyché, et relevait par conséquent de la nature humaine qu'il partageait avec les auteurs des sculptures en question. Il s'était également rendu compte que la tradition artistique occidentale avait perdu une bonne part de la capacité à toucher ou modifier le fond intime de l'être humain, que ces sculptures possédaient manifestement.

Comme tout grand art, les plus belles sculptures tribales présentent des images de l'homme qui transcendent les vies et époques particulières de leurs concepteurs. Cela ne nous empêche pas de ressentir d'abord une impression d'altérité psychologique presque rebutante devant la tête de la figure africaine reproduite page 72. Et la statue néo-guinéenne de la page 73 trahit une altérité comparable par rapport à la façon dont nous percevons notre corps. Rien dans l'art occidental (ou oriental) ne nous a préparés à de telles visions. Pourtant, elles nous émeuvent précisément parce que nous y retrouvons effectivement un peu de nous-mêmes... une part de nous-mêmes que la culture occidentale s'est refusée à reconnaître, et *a fortiori* à figurer, avant le XXe siècle. Si l'altérité des images tribales peut donner une dimension nouvelle à notre nature humaine, c'est parce que nous avons appris à voir en nous cette altérité. Comme l'a constaté Rimbaud, « je est un autre ».

J'ai déjà parlé du rapprochement que Picasso avait fait entre l'affinité de l'art moderne avec l'art tribal et le lien qui unissait la Renaissance à la Grèce classique. Cependant, cette analogie ne rend pas compte des significations moins immédiates de l'affinité qui est l'objet de ce livre. Si, à maints égards, les Italiens du XVe siècle n'avaient guère progressé dans les domaines matériel et spirituel par rapport aux Grecs du Ve siècle avant J.-C., nous avons largement dépassé les uns et les autres sur le plan technologique. Forts de cette supériorité, nous nous sentons à des années-lumière des populations tribales. Mais pour autant que l'art soit un indice tangible de l'avancement spirituel des civilisations, l'affinité qui relie l'art tribal à l'art moderne devrait nous inciter à réfléchir.



A gauche : statuette fétiche (détail), Songye, Zaïre. Bois et matériaux divers, h. totale : 78 cm. Collection P. Dartevelle, Bruxelles.

A droite : statue yipwon, art alamblak, région de la Karawari, bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 215 cm. Collection Friede, New York. Provenance : collection Matta.

NOTES

1. Depuis une vingtaine d'années, l'adjectif « tribal » est souvent employé de préférence à « primitif » pour qualifier toutes sortes de productions artistiques de sociétés plus ou moins acéphales et dotées d'une technologie simple. Ces deux mots sont extrêmement discutables. Nous les utilisons à contrecœur (et l'un pour l'autre indistinctement) dans ce livre, car nous avons besoin d'une appellation générique pour l'art auquel nous avons affaire. Aucun terme adéquat ou acceptable par tous n'a été proposé pour remplacer « tribal » et « primitif ». Certains spécialistes préfèrent « tribal » à « primitif » parce que cette dernière épithète leur semble comporter trop de connotations darwiniennes négatives (*cf.* p. 5-6). D'autres préfèrent « primitif » à « tribal » parce que bon nombre de cultures concernées (surtout en Afrique) ne sont pas tribales au sens ethnologique du terme.
   L'emploi que nous faisons du mot « tribal » ne s'inscrit certes pas dans une perspective anthropologique. Il correspond à peu près au sens large du mot « tribu » attesté par le *Webster* aux Etats-Unis et par le *Robert* en France : « Un groupe social ou politique fondé sur une parenté ethnique réelle ou supposée, chez les peuples à organisation primitive. » Il faut donc considérer « tribal » comme un simple mot passe-partout. L'africaniste Leon Siroto observe à ce propos : « Dans ce contexte, "tribal" ne devrait être qu'une convention arbitraire permettant d'éviter les embûches du terme "primitif", et constituant une désignation commode dans un discours général. Ce mot est employé depuis si longtemps et si couramment qu'il semble s'être parfaitement implanté.
   « Il faut être prudent : de nombreuses, sinon la plupart, des populations désignées par ce terme ne forment pas des tribus au sens strict. Elles peuvent parler les mêmes langues, observer plus ou moins les mêmes coutumes, *mais* elles n'ont pas de coordination politique, ni d'unité reconnue dans les faits ou d'identité collective. De surcroît, pour ces raisons mêmes, un certain nombre d'entre elles ont des iconographies disparates et pratiquent des styles nettement dissemblables. Ces tendances doivent nous mettre en garde contre l'idée que leur art est *tribal* (c'est-à-dire unitaire et caractéristique d'une ethnie). [...] Les anthropologues s'accordent généralement à penser que les groupes tribaux sont plus une création européenne qu'une réalité vécue. » (Lettre à William Rubin, novembre 1983).
   Jusqu'aux années soixante, les ethnologues employaient couramment le mot « tribal » pour pallier l'absence de terme général englobant divers continents et cultures. Ainsi, le recueil d'essais préparé par Daniel Biebuyck pour l'University of California Press en 1969 s'intitulait *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Aujourd'hui, il porterait peut-être un autre titre, mais le problème de nomenclature n'est toujours pas résolu. William Fagg a été le défenseur le plus éloquent de la notion de « tribalité dans l'art africain ». Cet art, affirme-t-il, « est un produit et un corollaire du système tribal ». Cependant, il remarque que « tribal n'est pas un concept statique, mais dynamique » et que « les styles tribaux subissent des modifications constantes » (« The African Artist », dans *Tradition and Creativity...*, p. 45).
   Des spécialistes africains, et d'autres avec eux, ont taxé le terme *tribal* d'« européocentrique » (Ekpo Eyo, cité dans le *New York Times*, 12 octobre 1980, p. 70). Leurs arguments ont porté, même si l'anathème jeté sur ce mot en Afrique (un parlement africain l'a proscrit officiellement) est probablement lié pour une part à la difficulté politique de créer des nations unifiées et une conscience nationale avec des groupes ethniques aussi divers. Il n'est guère surprenant que l'« européocentrisme » en question soit resté vivace en dépit des efforts pour le combattre, si l'on songe que les disciplines de l'histoire de l'art et de l'anthropologie sont elles-mêmes des inventions européennes.
   Quand ils ont affaire à des cultures déterminées, les historiens d'art peuvent facilement éviter des termes aussi contestables que « tribal ». Mais la nécessité d'un terme générique apparaît dès que l'on veut renvoyer aux caractéristiques qui semblent (aux yeux des Européens, du moins) analogues dans de nombreuses cultures, à différents points du globe. Les histoires de l'art mondial les plus récentes emploient encore les adjectifs « tribal » et « primitif », avec quelques précautions il est vrai (par exemple, Hugh Honour et John Fleming, *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1984, p. 547). Certains anthropologues feraient valoir que les caractéristiques communes impliquées par cet emploi de « tribal » sont de pures fictions, et d'ailleurs le terme a disparu de la plupart des publications ethnologiques. Mais, même s'ils ont raison, cela ne nous oblige pas à exclure ce mot de l'étude du primitivisme moderne. Au contraire, comme nous ne nous occupons pas directement des cultures en question mais des *idées conçues à leur sujet en Occident* au cours des cent dernières années, l'emploi du mot « tribal » (qui procède de ces idées et du contexte de leur formation) ne prête pas à malentendu. Les relents « européocentriques » du terme apportent une information supplémentaire car ils caractérisent la nature de l'optique primitiviste.
2. Goldwater a publié son *Primitivism in Modern Painting* en 1938. Une édition revue et augmentée est parue en 1967 sous le titre *Primitivism in Modern Art* (New York, Random House, Vintage Books). Jean Laude a publié *La Peinture française (1905-1914) et « l'Art nègre »* en 1968 (Paris, éditions Klincksieck). Ce sont les deux seuls ouvrages sérieux qui traitent le sujet dans son ensemble, sans lacunes criantes. Aux Pays-Bas, Charles Wentinck a rédigé un essai davantage destiné au grand public, *Moderne und Primitive Kunst* (1974). C'est un panorama insuffisant, qui ne fait pas de distinction satisfaisante entre les influences historiques effectives (ou possibles) et les ressemblances fortuites. La même carence entache les chapitres consacrés au modernisme et à l'art africain et océanien dans *Welt Kulturen und moderne Kunst*, catalogue de l'exposition organisée à Munich à l'occasion des XXe Jeux olympiques (Haus der Kunst, 16 juin-30 septembre 1972). Le catalogue *Gauguin to Moore : Primitivism in Modern Sculpture* dirigé par Alan Wilkinson (Toronto, Art Gallery of Ontario, 7 novembre 1981-3 janvier 1982) est bien plus précieux même s'il ne traite qu'une partie de notre sujet, puisqu'il se limite à la sculpture moderne. A toutes ces publications on peut ajouter un livre et un article de Werner Schmalenbach : *Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900* (Cologne, DuMont-Schauberg, 1961) et « Grundsätzliches zur primitiven Kunst », *Acta tropica* 15, n° 4, 1958, p. 289-323.
3. Comme je l'explique un peu plus loin (p. 5-6 et note 19 *infra*), nous avons retenu l'adjectif « primitif », mais dans l'acception qui relève strictement de l'histoire de l'art (ce qui n'en fait pas un terme descriptif).
4. *Cf.* p. 262-265 *infra*.
5. Pour citer un exemple éloquent, l'un des principaux auteurs dans le domaine de l'art africain a tendance à qualifier de « cubistes » des masques qui présentent simplement une structure géométrique rectiligne.
6. Les anthropologues, surtout ceux qui considèrent que le soulignement de la dimension artistique des objets tribaux n'est pas de mise, font souvent comme si seuls étaient porteurs de sens dans ces objets les éléments anthropologiques scientifiquement vérifiables et susceptibles d'être clairement énoncés. Les historiens d'art sont bien évidemment attentifs aux qualités expressives et esthétiques de ces objets. En général, les artistes considèrent que seule l'appréhension directe de ces dernières importe vraiment. C'est le sens de cette déclaration que m'a faite Picasso : « Tout ce que j'ai besoin de savoir sur l'Afrique est dans ces objets. »
7. *Nouveau Larousse illustré*, sept volumes et un supplément, Paris, librairie Larousse, 1897-1904, vol. VII, p. 32.
8. *Webster's New International Dictionary*, 2e édition, à l'entrée *primitivism*.
9. Ekpo Eyo (*Two Thousand Years Nigerian Art*), Lagos, 1977, p. 28) utilise de manière erronée le mot « primitivisme » simplement pour désigner l'emploi que font les Européens de l'adjectif « primitif » en parlant des arts non européens. A ce propos, il affirme (dans la citation du *New York Times*, art. cité) que des auteurs européens « ont inventé la notion de primitivisme [*sic*] et l'ont répandue partout où s'exerçait leur influence ».
10. Cela ne veut pas dire que ces artistes ne collectionnaient pas l'art tribal à titre de « curiosités » (*cf.* p. 11-12).
    Outre son intérêt limité pour l'art polynésien (*cf.* note 30 *infra*), Gauguin aurait possédé deux statuettes africaines (*cf.* p. 207, note 49 et p. 208).
11. Dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale. L'expression « art nègre » a une connotation péjorative (que l'on retrouve dans « travailler comme un nègre », par exemple). Malgré tout, de nombreux Français cultivés continuent de l'employer, alors même qu'ils évitent l'épithète « nègre » dans d'autres contextes.
12. Il en allait de même pour le terme allemand *Negerkunst* et ses variantes. Dans les deux éditions de *Negerplastik* (1915 et 1920), Carl Einstein a inclus quelques exemples d'art océanien. De plus, le vocable « art nègre » s'appliquait à l'art de cour du royaume de Bénin aussi bien qu'aux styles tribaux.
13. Dans l'entre-deux-guerres et quelque temps après encore, « primitif » était utilisé dans les titres des ouvrages universitaires et pour la classification dans les musées des Beaux-Arts. L'actuelle aile Michael C. Rockefeller du Metropolitan Museum Art remplace l'ancien Museum of Primitive Art, et le service qui s'en occupe porte encore le nom de Department of Primitive Art. Jusqu'à une date récente, les ethnologues employaient également cet adjectif assez couramment, bien qu'avec quelques réticences (*cf.* la citation de Lévi-Strauss, p. 5-6). Un recueil d'essais d'anthropologie présenté par Anthony Forge et publié par l'Oxford University Press en 1973 s'intitulait *Primitive Art and Society*.
14. Les civilisations précolombiennes étaient (et sont toujours) généralement liées dans l'esprit des artistes et de beaucoup de gens à l'art des sociétés théocratiques complexes, de grande envergure et plus tardives, des Mayas, des Toltèques et des Aztèques en Méso-Amérique, des Incas au Pérou. Ces sociétés se caractérisaient par un haut degré de spécialisation et de hiérarchie sociale, économique et politique. Tout cela se reflète dans leur architecture et leur sculpture monumentales qui me paraissent plus archaïques que primitives par nature. De nombreuses autres entités socio-culturelles précolombiennes plus simples, qui n'avaient ni gouvernement étatique, ni constructions publiques monumentales, ni de langue écrite (d'ailleurs, seuls les Mayas en avaient une) ni les autres attributs des sociétés plus complexes, étaient moins connues mais certainement pas ignorées de quelques artistes. Je pense notamment aux Chrotega, Chiriqui, Chibcha et à de nombreuses chefferies qui occupaient les régions situées entre la Méso-Amérique et le nord des Andes.
    Si, pour ce qui concerne leur art, les cultures maya, toltèque, aztèque et inca appartiennent au même groupe que les cultures cambodgienne ou égyptienne, elles s'en distinguent néanmoins de manière fondamentale : l'édifice social et religieux de toutes les cultures précolombiennes comportait certaines caractéristiques généralement associées aux sociétés primitives plutôt qu'aux civilisations de cour. Toutefois, les artistes modernes ignoraient ou connaissaient mal ces faits, et abordaient uniquement les cultures précolombiennes par le truchement de leurs œuvres d'art ou de reproductions de ces œuvres. De sorte qu'à la fin du XIXe siècle, les modernistes n'ont pas fait une place à ces œuvres aux côtés des arts tribaux d'Afrique et d'Océanie (que les artistes méconnaissaient à cette époque), mais parmi les arts archaïques, comme ceux d'autres cultures de cour telle la culture égyptienne tenue pour « primitive » par Gauguin et Van Gogh. Les aspects « primitifs » des techniques, de l'organisation sociale et des moyens de communication précolombiens expliquent que ces cultures soient encore parfois classées sous la rubrique « primitif » pour ce qui concerne leur art (ce dernier relève du même département que les arts africains et océaniens dans la plupart des musées).
    L'architecture et la sculpture monumentales de Méso-Amérique étaient visibles dans les musées et les expositions universelles (celle de 1889 à Paris

présentait la reconstitution d'une « maison aztèque »). Elles ont attiré l'attention de générations d'artistes avant que l'art nègre soit connu. Les collections des musées contenaient aussi une certaine quantité d'objets provenant des sites précolombiens les plus reculés, qui avaient davantage de points communs avec l'art tribal. Reste à savoir si les artistes en ont vraiment vu beaucoup, du moins avant les années vingt et trente.

L'art précolombien a exercé une influence indéniable sur l'art moderne, mais cette influence est surtout venue des sculptures archaïques aztèques, mayas, toltèques et olmèques. Après Gauguin et Van Gogh, ce sont les artistes de la génération des années trente qui s'y sont le plus intéressés, même s'il y a eu plus récemment un regain d'intérêt pour les civilisations précolombiennes, à un niveau plus conceptuel qu'esthétique cette fois. Pour mesurer l'ampleur et la profondeur de cette influence, il faudrait effectuer une étude qui permette de faire correctement le partage entre influences démontrables et affinités. Barbara Braun, que j'ai consultée pour mon projet, prépare un livre sur les sources précolombiennes de l'art moderne.

Outre les objets précolombiens, la plupart des musées d'histoire naturelle possédaient quelques spécimens des arts tribaux de Méso-Amérique et d'Amérique du Sud. Parmi ces objets, on peut citer la tête-trophée mundurucú que Nolde a introduite dans sa peinture *Masques* (p. 378) et le masque witoto reproduit p. 636.

15. Picasso semble avoir nourri des sentiments contradictoires à l'égard de ce qu'il appelait l'« art aztèque », par quoi il entendait la totalité de l'art précolombien qu'il connaissait. J'ai consigné pour mémoire une allusion de Picasso à cet art, lors d'une conversation : il parle de figures « ennuyeuses, inflexibles, trop grandes [...] sans invention ». Pourtant, il a manifesté devant Brassaï son admiration pour la beauté d'une « tête aztèque ». Alors qu'il feuilletait un album de photographies de Brassaï, « au chapitre "Images primitives", une tête "aztèque" attire particulièrement son attention, et il s'écrit : « Ça, c'est aussi riche que la façade d'une cathédrale ! » (Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 291.)

L'inventivité que Picasso percevait dans l'art tribal correspondait à une réalité. L'art africain et océanien est effectivement plus diversifié et inventif que l'art précolombien. Cela saute aux yeux quand on peut comparer le Museo nacional de antropologia de Mexico et l'aile « océanienne » du Museum für Völkerkunde de Berlin, qui offrent de ces deux types d'art respectifs les présentations les plus somptueuses et les plus intelligentes que je connaisse. Cependant, la réaction de Picasso était également une question d'optique personnelle, et c'est pourquoi je parle d'« impression » d'inventivité. Pour Picasso, l'art « des nègres » qu'il avait vu au Trocadéro et dans les magasins de curiosités provenaient grosso modo d'une seule et même aire culturelle, l'Afrique. Mais en fait, la variété des styles africains procède en partie de la multiplicité des groupes ethniques aux religions, langues et traditions différentes qui peuplaient une région autrement vaste que l'Europe occidentale.

16. Je fais une distinction expresse entre l'Ancien Empire d'une part, et le Moyen et le Nouvel Empire de l'autre. L'art de l'Ancien Empire me frappe par sa richesse d'invention. L'« académisme » (à distinguer du simple « traditionalisme ») que l'on observe dans l'art égyptien n'intervient qu'après cette période. Cela dit, l'invention est un aspect « quantitatif » de l'œuvre d'art, qui n'a pas forcément un rapport avec sa qualité. On peut trouver les artistes de l'Ancien Empire plus inventifs que les autres sans pour autant nier la qualité des nombreux chefs-d'œuvre que nous ont laissés le Moyen et le Nouvel Empire.
17. « Classification stylistique des masques dan et guéré de la Côte-d'Ivoire occidentale (A.O.F.) », *Medelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden*, n° 4, Leyde, E.J. Brill, 1948. Cette étude impressionnante, publiée seulement en 1948, se fondait sur des recherches effectuées avant la Deuxième Guerre mondiale.
18. Goldwater (*Primitivism in Modern Art, op. cit.*, p. 150) qualifie à juste raison d'« archaïque » la sculpture ibérique qui a intéressé Picasso et devait par la suite « déboucher dans les peintures "nègres" ». L'attrait de Picasso pour cette sculpture se situait dans la continuité de son intérêt pour l'art égyptien. Ce dernier a suffisamment de dénominateurs communs avec certains arts de cour non européens (du moins dans la perception qu'en avaient les artistes à la fin du XIXe siècle et au début du XXe) pour justifier l'emploi d'un terme global. « Archaïque », me semble-t-il, convient mieux que n'importe quel autre adjectif.
19. Dans le *Nouveau Larousse illustré* de 1897-1904, où le mot « primitivisme » a fait sa première apparition (*cf.* p. 2 et note 7 *supra*), « primitif » (adjectif et substantif) se voyait attribuer seize définitions différentes, dans des domaines allant de l'algèbre et la géologie à l'histoire et la religion (p. 31-32). Deux d'entre elles avaient des connotations péjoratives, notamment celle qui ressortissait à l'ethnologie : « Les peuples qui sont encore au degré le moins avancé de civilisation. » Pour les Beaux-Arts, la définition du substantif était simplement : « Artistes, peintres ou sculpteurs, qui ont précédé les maîtres de la grande époque. »
20. Lors d'une conversation avec Sabartés, dans son atelier de la villa Les Voiliers à Royan, en 1940. (Jaime Sabartés, *Picasso, portraits et souvenirs*, traduit de l'espagnol par Paule-Marie Grand et André Chastel, Paris, Louis Carré-Maximilien Vox, 1946, p. 223.)
21. Dans la critique classicisante de l'art occidental, « gothique » allait de pair avec « barbare ». C'est seulement au XIXe siècle que le terme a acquis une parfaite respectabilité. Pour mesurer la rapidité avec laquelle des termes d'histoire de l'art peuvent parfois perdre leurs connotations péjoratives, il n'est que de voir comment le public et les artistes intéressés eux-mêmes ont promptement récupéré l'adjectif « impressionniste » dans un sens positif, malgré l'allusion à la décoration artisanale (« peinture d'impression ») signalée par Meyer Schapiro.
22. Robert Goldwater, « Judgments of Primitive Art, 1905-1965 », dans Daniel Biebuyck, *Tradition and Creativity in Tribal Art*, *op. cit.*, p. 25.
23. Des épithètes telles que « indigène » ou « ethnique » comportaient trop de sous-entendus désagréables en histoire de l'art et/ou en sociologie pour que leur emploi fût sérieusement envisagé.
24. « The Dilemna which Faces African Art », *The Listener*, 13 septembre 1951, p. 413-415.
25. Surtout chez les spécialistes de l'Afrique, pour les raisons politiques mentionnées dans la note 1, *supra*.
26. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 113-114.
27. *Cf.* Kirk Varnedoe, p. 180-181, *infra*.
28. La « simplicité » est une notion sur laquelle Picasso est revenu à maintes reprises au cours de nos entretiens, parfois à propos de son œuvre ou (plus souvent) de celle d'autres artistes (par exemple Matisse), et deux fois au sujet de l'art nègre. De toute évidence il entendait par là, non pas l'absence d'effets étudiés, mais une économie de moyens qui supposait la sublimation des éléments complexes. D'une manière générale, Picasso faisait de « simplicité » l'antonyme de cette sorte de complexité qui caractérisait l'illusionnisme de salon du XIXe siècle. Il reprochait globalement à l'art qui se pratiquait dans sa jeunesse le fait que les artistes ne savaient plus être simples. Devant moi comme devant Sabartés (*cf.* note 20 *supra*, par exemple), il a exprimé son admiration pour la simplicité des artistes primitifs.
29. L'aile Michael C. Rockefeller du Metropolitan Museum en offre une excellente illustration. Elle doit son existence à la passion de Nelson Rockefeller pour l'art tribal, qui l'avait incité à fonder le Museum of Primitive Art. Or, cette passion était elle-même le prolongement direct de son goût et son vif intérêt pour l'art du XXe siècle, car il avait bien saisi l'importance de l'art tribal pour beaucoup d'artistes modernes.
30. A l'exception (possible) de *Parahi Te Marae* (p. 193), aucune peinture de Gauguin ne contient d'allusion directe à l'art de Tahiti ou des îles Marquises (les deux régions de la Polynésie où il a vécu), alors que ses tableaux abondent en références à d'autres formes d'art non occidentales. La peinture *Tehamana a de nombreux parents* (p. 188) contient un agrandissement d'une inscription de l'île de Pâques (où Gauguin ne s'est jamais rendu) et on reconnaît dans ses sculptures sur bois des évocations de l'art de l'île de Pâques comme de celui des îles Marquises. Mais, même là, ce ne sont pas les influences prédominantes.
31. Flam (p. 218 *infra*) partage mon avis sur cette question. Si le musée d'Ethnographie du Trocadéro n'abritait aucun objet qui ait pu inspirer l'*Homme accroupi*, en revanche un certain nombre de sculptures précolombiennes, que Derain a pu voir quand il a visité le British Museum en 1906, présentent des affinités avec son œuvre. Par exemple, celle qui est reproduite ici.
32. Pour ce qui concerne l'influence des missions chrétiennes portugaises sur l'art congolais, *cf.* Paul S. Wingert, *The Sculpture of Negro Africa*, New York, Columbia University Press, 1950, p. 54. *Cf.* également William Fagg et Eliot Elisofon, *The Sculpture of Africa*, Londres, Thames and Hudson, 1958, p. 157. Delafosse fait partie de ceux qui sont convaincus d'avoir décelé une influence de l'art égyptien sur la sculpture baoulé (attribuée aux migrations et aux échanges commerciaux). Sa principale publication sur ce sujet est « Sur les traces probables de civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte-d'Ivoire », *L'Anthropologie*, vol. II, 1900, p. 431-451.
33. Je cite le témoignage rapporté par Malraux (*La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 17), bien que Picasso ait fait la même remarque devant moi et d'autres sans doute. Le sens de cette remarque, du moins dans sa conversation avec moi, ne correspond pas tout à fait à l'interprétation qu'en donne Malraux (*cf.* p. 296 et 338, note 142).
34. Bien entendu, je veux parler ici des influences de l'art non occidental ou antérieur à la Renaissance. Malgré son refus de l'illusionnisme hérité de la Renaissance, la peinture moderne est en fin de compte beaucoup plus imprégnée de certains aspects de cet art que de toute autre tradition. Une œuvre moderne a beau présenter des points communs avec la peinture égyptienne, romane ou byzantine, ou encore avec la sculpture primitive, elle n'en reste pas moins séparée par une différence fondamentale, car le langage que les styles modernes transforment et simplifient n'est autre que l'illusionnisme occidental. Les styles plus anciens sont forcément vus dans la perspective façonnée par cette tradition intermédiaire.



Statuette (le dieu Xochipilli) aztèque, Mexique, vers 1300-1521. Pierre, h : 55 cm. The Trustees of the British Museum, Londres.

35. Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, Grasset, 1925, p. 31.
36. Pour plus de détails sur ce masque, *cf.* Goldwater, *Primitivism in Modern Art, op. cit.*, p. 86-87 et 102, note 4 ; Jean Laude, *La Peinture française..., op. cit.*, p. 104-105 et 109 ; et *infra* les textes de Jean-Louis Paudrat (p. 139), Jack D. Flam (p. 214) et Ezio Bassani (p. 406).
37. J'ai moi-même, comme tant d'autres, repris l'assertion de Golding selon laquelle la tête d'une des *Baigneuses* de 1907 de Derain (p. 218) reflétait l'influence de l'art africain. J'ai changé d'avis quand j'ai commencé à mieux connaître l'art primitif. Aujourd'hui, je pense comme Flam (p. 219) qu'aucune influence primitive n'est décelable dans ce tableau. Flam perçoit quelque influence des masques africains dans les baigneuses peintes en 1908 par Vlaminck (p. 213) et Derain (p. 219). Si elle existe vraiment, elle est bien légère, et ce sont les deux seuls tableaux de ces artistes pour lesquels on peut hasarder l'hypothèse d'une telle influence.
38. J'ai vu une bonne demi-douzaine de masques pratiquement identiques à celui de Vlaminck/Derain, et il doit y en avoir d'autres chez des marchands et des collectionneurs. Dans une de ses publications, le Museum of Fine Arts de Columbus (Ohio) a présenté par erreur son exemplaire comme celui de Vlaminck/Derain, et l'Etnografisch Museum d'Anvers en possède un autre.
39. Indépendamment de la piètre qualité du masque fang qui a appartenu successivement à Vlaminck et à Derain, on peut se faire une idée de la qualité moyenne des objets disponibles au tout début du siècle en regardant la statuette vili possédée très tôt par Matisse (p. 214), les quatre objets africains photographiés dans l'atelier de Picasso vers la fin 1908 (p. 299), le gardien de reliquaire kota de Picasso (p. 301 à gauche) et sa statuette baga (p. 276). Nous savons que Matisse et Picasso ont tous deux possédé relativement tôt des masques punu, qui représentaient probablement, avec les masques *gelede* acquis par des artistes d'avant-garde dans la première décennie du siècle, les plus beaux fleurons de toutes leurs collections (à l'époque la qualité de ces masques était généralement assez bonne). C'est seulement lorsque Brummer et Guillaume ont commencé à s'assurer les services de commissionnaires, chargés de prospecter sur place, que la qualité moyenne s'est améliorée. Jusque-là, elle était soumise aux caprices du hasard (sauf pour quelques-unes des œuvres recueillies lors des missions ethnographiques).
40. Un certain nombre de marchands et de collectionneurs ont manifestement attribué à des objets tribaux des provenances fictives choisies parmi les ateliers des principaux artistes d'avant-garde. Cela accroît leur intérêt sentimental et historique et, partant, leur valeur marchande. Les six objets ayant prétendument appartenu à Picasso dont j'ai essayé de retracer la trajectoire (et qui, bien entendu, n'étaient pas chez l'artiste au moment de sa mort) n'avaient aucun lien démontrable avec sa collection. Il en va de même pour certains objets que l'on m'a présentés comme provenant de la collection de Matisse. Les choses se compliquent quand il s'agit de Derain et de Vlaminck parce qu'à divers moments de leur vie tous deux se sont livrés au trafic d'objets tribaux, en achetant des sculptures pour les revendre.
41. La question de l'« authenticité » est trop délicate pour être traitée à fond ici. Mais on peut s'en tenir à cette définition : un objet est authentique quand il a été créé par un artiste pour son peuple et utilisé à des fins traditionnelles. A contrario, seront inauthentiques les œuvres que les artistes africains ou océaniens ont confectionnées pour les vendre à des personnes à l'extérieur, telles que des marins, coloniaux ou ethnologues. Les difficultés surgissent dès qu'il y a lieu de se poser des questions quant à la préservation de l'intégrité de la tradition elle-même, du fait de la modification de la vie tribale sous la pression de la technologie moderne, ou des formes sociales, politiques et religieuses occidentales.
42. *Cf.* la description de cet objet p. 298-299 *infra*.
43. « La chasse aux œuvres nègres devint un réel plaisir pour lui. » (Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933 [rééd. 1973], p. 169.)
44. La trace écrite d'une de ces propositions de vente a été conservée ; c'est une lettre d'Heymann datée de 1909.
45. Picasso possédait un grand nombre d'objets aux surfaces grossières ou brutes, par comparaison avec la finition soignée de la majorité des œuvres africaines et polynésiennes.
46. Alfred Barr m'a raconté que lors de la première présentation des *Demoiselles*, les réactions, à part celles d'artistes d'avant-garde, ne furent pas des plus favorables. Même son acquisition par le Museum of Modern Art souleva quelques protestations parmi les membres du conseil.
47. Comme le note Paudrat (p. 162), Ratton était plus audacieux que Guillaume dans ses choix. Malgré tout, on peut rapporter les paramètres de leurs préférences respectives à un seul et même goût, essentiellement « classique ».
48. Par « cote », j'entends la hiérarchie de préférences qui se reflète finalement dans le prix des objets.
49. René Gaffé, *La Sculpture au Congo belge*, Paris, éditions du Cercle d'art, 1945. On peut juger du courage manifesté par Gaffé dans sa collection d'art moderne quand on sait qu'il acheta *La Naissance du monde* de Miró juste un an après son exécution en 1925. Il avait également possédé autrefois la *Jeune Fille à la mandoline (Portrait de Fanny Tellier)* de Picasso et *Moi et le village* de Chagall.
50. Ce n'est cependant pas la même chose que ce qui est le plus *caractéristique* de l'art africain. L'art relativement naturaliste des Yoruba (une population de plus de dix millions d'individus) est beaucoup plus *caractéristique* de l'Afrique que bien des styles qui, à mon sens, distinguent le plus l'art africain des styles d'autres grandes cultures du point de vue esthétique.
51. Déclaration faite au cours d'une série de conversations avec Florent Fels, qui aboutirent à la publication d'un « entretien » dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 42, 4 août 1923, p. 2. Au sujet de cet « entretien », *cf.* p. 260 et 336, notes 63, 64, 65, *infra*.
52. Goldwater, *Primitivism in Modern Art, op. cit.*, p. XVI.
53. *Ibid.*, p. XXI.
54. *Ibid.*, p. 254.
55. Comme je le montrerai plus loin, ce n'est pas un hasard si la forme tribale du primitivisme a vu le jour au moment même où s'opérait une métamorphose radicale des structures formelles de l'art moderne (dans les *Demoiselles* de 1907). C'est ainsi que le mécanisme de conceptualisation commun à l'art tribal et à l'art du XXe siècle a rendu la dette du second envers le premier plus difficile à identifier.
56. Ces deux masques, d'un type autrefois attribué par erreur aux Wobé, étaient probablement tous deux entre les mains de Picasso à l'époque où il a exécuté la *Guitare*. L'artiste a sans doute acheté celui qui est reproduit page 305 lorsqu'il a écumé le marché marseillais des objets tribaux en compagnie de Braque en août 1912. Selon toute vraisemblance, il avait acquis celui de la page 20 à une date antérieure (*cf.* p. 305-307).
Intrigué par la remarque de Kahnweiler à ce sujet (dans l'article cité *infra* note 58), j'ai interrogé Picasso sur les masques « wobé » à l'époque où il a donné la *Guitare* au Museum of Modern Art et il a éludé mes questions.
Plusieurs mois après, il m'a montré un masque « wobé » (grebo), et il est revenu de manière éclairante (pour moi) sur ce qu'il avait dû laisser entendre vaguement à Kahnweiler. L'explication que je donne de cette influence « invisible » correspond à la substance de notre conversation.
Le masque que Picasso m'a montré avait des yeux cylindriques, une barbe et des cornes. Assez ignorant en matière d'art africain à cette date, je n'ai peut-être pas bien « photographié » ce masque. Je ne pourrais donc affirmer qu'il s'agit de l'exemplaire reproduit page 20, mais je le pense. Ce masque était entreposé dans la villa La Californie, que Picasso avait achetée en 1955 et où résidait son secrétaire Miguel. Ce dernier a probablement porté le masque à Mougins (où Picasso a habité de 1961 à sa mort), sur la demande de l'artiste. Le fait que le masque ne se trouvait pas à Mougins la première fois que j'avais interrogé Picasso pourrait expliquer sa répugnance à aborder ce sujet à ce moment-là.
Claude Picasso s'est demandé si l'objet que j'avais vu n'était pas un troisième masque grebo ayant appartenu à l'artiste. Si cette hypothèse est vraie, on a perdu la trace du masque en question. Aucun ne figure comme tel dans la liste incomplète, approximative et souvent inexacte des « objets de tiers » (qui se trouvaient dans son atelier mais n'étaient pas de sa main) dressée après sa mort, que Claude Picasso a consultée pour moi et dont Lydia Gasman m'a généreusement fourni une copie.
Si le moins remarquable des deux masques grebo de Picasso (p. 20) est à peu près certainement celui qu'il m'a montré, cela veut simplement dire que Miguel avait apporté ce masque-là plutôt que l'autre. L'objet de la page 20 n'a pas forcément joué un plus grand rôle que celui de la page 305 dans l'élaboration de la *Guitare*. Comme les deux masques ont les mêmes caractéristiques essentielles, et sachant que Picasso s'intéressait plus à l'idée générale qu'aux détails de ces masques, nous n'avons pas besoin de les différencier dans un commentaire sur la *Guitare*.
57. Picasso croyait se souvenir d'avoir exécuté la *Guitare* au début de 1912, avant la *Nature morte à la chaise cannée* (*cf.* le catalogue de l'exposition *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1972, p. 74 et 207-208, note 4). Depuis lors, Edward Fry a démontré de façon convaincante que la première version en carton datait probablement de l'automne 1912, et celle en tôle peut-être du début 1913 seulement (communication sur « La *Guitare* de 1912 de Picasso », 65e Congrès national de la College Art Association of America, San Francisco, 25-28 février 1981). Fry est persuadé, même s'il n'en a pas la preuve formelle, que Picasso a acheté le masque grebo de la page 305 en août 1912 à Marseille (ce qui est tout à fait probable) et que cette acquisition l'a poussé à exécuter sa *Guitare*. Le hic, c'est que, très vraisemblablement, Picasso possédait déjà l'exemplaire de la page 20, et si celui de la page 305 est plus beau, il ne renferme aucun principe conceptuel qui soit absent de l'autre. En outre, Picasso devait bien connaître le masque grebo du musée d'Ethnographie (p. 260) depuis sa première visite en 1907.
58. Dans son article « L'art nègre et le cubisme » (*Présence africaine*, n° 3, Paris-Dakar, 1948, p. 367), Kahnweiler parlait d'un masque « wobé » appartenant à Picasso et le rapprochait de la *Guitare*, surtout en raison de ses yeux cylindriques. Il supposait également que la facture de ce type de masque avait suggéré la « transparence » cubiste, une idée qu'il devait considérablement nuancer par la suite. En parlant avec Picasso, j'ai remarqué que Kahnweiler avait fait preuve d'un esprit d'observation remarquable quand il avait relié ce type de masque à la *Guitare*. Picasso m'a répondu en riant qu'en fait c'était lui qui en avait parlé à Kahnweiler (un fait que Kahnweiler a passé sous silence, peut-être par discrétion).
59. Sur les deux masques grebo de Picasso, il y a des cercles peints de cette façon.
60. Goldwater (*Primitivism in Modern Art, op. cit.*, p. 161) pense que l'œil cylindrique « exprime la pénétration magique du regard de l'esprit que le masque symbolise ou abrite momentanément ».
61. S'il s'agit bien, comme je le crois, du masque que m'a montré Picasso (*cf.* note 56), son aspect anodin ne le rendait pas moins intéressant et attachant aux yeux de l'artiste, comme le prouvait la façon dont il le manipulait et en parlait.
62. Les masques grebo n'étaient pas rares au début du siècle (Oldman en avait deux à son catalogue et plusieurs amis de Picasso en possédaient, dont Kahnweiler, p. 301, et Apollinaire, p. 312), mais à ma connaissance il n'y en avait aucun de comparable à celui du Metropolitan, par la qualité ou l'originalité.
63. Les ouvrages sur les masques grebo (Leo Frobenius, *Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle, 1898, et Bernard Holas, *Traditions Krou*, Paris, 1980), présen-

tent tout un éventail de types divers, mais rien qui semble s'approcher du masque du Metropolitan.

64. Certaines formes d'art africain, tel le masque fang reproduit page 12 (*cf.* p. 13 et note 38) étaient normalisées pour la vente. Toutefois, même dans certains objets destinés à un usage cultuel, entrait une part d'uniformisation.
65. Ces composantes sont notamment les yeux cylindriques, la surface plane du visage, les lèvres parallèles et (généralement) le nez en « lame de couteau », mais certainement pas les cornes qui peuvent être diversement incurvées, ou présentes seulement par induction, voire totalement absentes.
66. Cette région correspond approximativement à une large bande qui traverse l'Afrique centrale d'ouest en est. Une carte des zones d'activité sculpturale a été établie par Elsy Leuzinger (*Afrique — L'Art des peuples noirs*, Paris, Albin Michel, 1962, carte n° 3).
67. Les Africains, n'ayant pas de mot pour dire « art », désignaient ces fabricants d'objets expérimentés par des termes artisanaux tels que forgeron ou artisan du bois.
68. Nous sommes relativement mal renseignés sur l'art tribal africain avant la fin du XIXe siècle, époque de la colonisation proprement dite. Les spécialistes ont des opinions divergentes quant au rythme de changement et d'apparition de formes nouvelles durant cette période. Les extrémistes soutiennent que l'essentiel de ce que nous prenons pour de l'art tribal authentique avait déjà subi les effets du contact avec l'Occident.
    Etant donné l'immensité du continent africain, et la pluralité des religions et formes politiques anciennes, les traditions précoloniales ont connu des destins radicalement différents d'un endroit à l'autre. Dans certaines régions côtières, les échanges avec l'extérieur étaient déjà considérables avant le tournant du siècle. En revanche, dans la plupart des zones rurales, les religions animistes traditionnelles et l'art qui les accompagnaient sont restés bien vivaces. Mais dans certaines de ces zones, le maintien des formes traditionnelles est devenu plus difficile face au développement des moyens de communication et à la multiplication des influences occidentales. Une partie de l'art produit dans ces circonstances me semble d'une grande pauvreté esthétique, même si certains anthropologues le considèrent authentique. (Par exemple, Simon Ottenberg, *Masked Rituals of the Afikpo : The Context of an African Art*, Seattle et Londres, University of Washington Press, 1975. Si j'estime que les masques reproduits dans le livre d'Ottenberg sont largement inférieurs à d'autres spécimens plus anciens des mêmes types, ce n'est pas pour critiquer son texte lumineux et d'une grande richesse d'informations).
    Ceux qui abordent la question directement, à travers les objets eux-mêmes et en les considérant sous l'angle de l'art et non de la sociologie ou de la religion, trouvent la plupart de ces objets très récents « morts », c'est-à-dire dénués du pouvoir expressif et de la force de conviction esthétique dont sont porteurs les objets « authentiques » plus anciens. Pour eux, un masque fang datant des années cinquante, même exécuté par un sculpteur tribal et utilisé pour des activités cultuelles, est un objet mineur. Ils lui préféreront un masque fang des années trente, parce que la foi religieuse du peuple fang était restée intacte à cette époque. Bien entendu, un masque réalisé avant la pénétration occidentale dans les territoires fang serait encore préférable, s'il existait.
    Mon impression personnelle est que la plupart des collectionneurs font trop de cas de la provenance (indépendamment de la question des faux purs et simples, qu'ils soient d'origine européenne, africaine ou océanienne), au point de lui accorder plus d'importance qu'à la qualité esthétique. Beaucoup d'objets anciens et indéniablement « authentiques » présentent peu ou pas d'intérêt artistique. Inversement, tout grand artiste qui s'est affirmé suffisamment tôt dans la période de transition immédiatement postérieure aux premiers contacts avec l'Occident était capable de réaliser un objet remarquable, même s'il s'écartait tant soit peu des formes traditionnelles. Témoin le masque du détroit de Torres entré en possession de Picasso dans les années vingt. Alors que les masques traditionnels de cette région étaient en écaille ou en bois (p. 108), celui-là (p. 315) est réalisé sur un support métallique probablement récupéré dans la ferraille de la marine marchande. C'est pourtant une œuvre d'art extraordinaire. Et s'il date de la période coloniale, il n'en est pas moins issu d'une époque où la vie traditionnelle était demeurée pratiquement inchangée dans le détroit de Torres. Tout autre serait un objet récent dans le style du détroit de Torres fabriqué par un artiste néo-guinéen pour la vente dans une boutique de souvenirs de Port Moresby.
69. *Cf.* Jacques Kerchache, *Chefs-d'œuvre de l'art africain*, catalogue d'exposition, Grenoble, musée de Peinture et de Sculpture, novembre-décembre 1982, n. p.
70. La destruction des « idoles païennes » était systématique, même s'il y a eu quelques autodafés cérémoniels, tel celui que Peltier mentionne page 100. Quand les missionnaires sauvaient des objets, c'était en général pour montrer à leurs compatriotes, exemples à l'appui, quelles horribles superstitions ils avaient exterminées. La superbe statue de l'archipel des Tubuaï (p. 331) fait partie de ces objets.
    Depuis quelque temps, les missionnaires portent un intérêt plus bienveillant et parfois même érudit à l'art tribal. Le père François Neyt a écrit de nombreux textes sur l'art congolais, et publié récemment un ouvrage sur les *Arts traditionnels et histoire au Zaïre : cultures forestières et royaumes de la savane* (Bruxelles, Société d'arts primitifs/Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, et Université catholique de Louvain, 1981). Le Frère Joseph Cornet a écrit un essai très important sur l'art du Congo : *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972. Il dirige les Musées nationaux du Zaïre.
71. Contrairement à ce que l'on croit souvent (entre autres raisons, parce que les langues tribales ne possèdent pas de vocable pour désigner l'art au sens occidental, « Beaux-Arts », du terme), les discours sur la qualité et les caractères des œuvres d'art sont loin d'être négligeables chez ces peuples. Ils ont fait l'objet d'études récentes par Robert Farris Thompson (« Yoruba Artistic Criticism », dans *The Traditional Artist in African Societies*, sous la direction de Warren L. d'Azevedo, Bloomington, 1979, p. 19-61) et par Susan M. Vogel (« Baule and Yoruba Art Criticism. A Comparison », dans *The Visual Arts, Plastic and Graphic*, sous la direction de Justine M. Cordwell, La Haye-Paris-New York, Mouton, 1979, p. 309-325), deux auteurs qui m'ont fourni oralement des éclaircissements sur ce sujet.
    Cependant, il ne faudrait pas assimiler cette sorte de discours à la formation d'un corpus d'écrits critiques s'ajoutant et renvoyant les uns aux autres comme il en existe en Occident. A cet égard, il est probablement maladroit de laisser entendre que des Africains menant une vie traditionnelle traitent l'art en « critiques », quelle que soit la justesse de leurs propos (par exemple : « Les critiques d'art yoruba sont des spécialistes aux idées bien arrêtées [...] », Thompson, *op. cit.*, p. 19). Une partie de ce qui est présenté comme de la « critique d'art » me semble même constitué de réponses sollicitées par les chercheurs occidentaux, et par là même faussées.
72. Je reproduis ci-contre un exemple d'« exagération » du style sénoufo. C'est un pilon à mil utilisé pour scander le rythme d'une danse, que Jean Leymarie offrit à Picasso dans les années soixante. On le comparera avec les pilons sénoufo reproduits pages 130 et 131.
73. Le premier marchand à s'être rendu personnellement dans des régions tribales pour y chercher des œuvres fut sans doute Paul Wirz, qui partagea son temps entre Bâle et la Nouvelle-Guinée. Actif dans l'entre-deux-guerres, Wirz vendit plusieurs objets au Museum für Völkerkunde de Bâle.
74. C'est Gail Levin qui a attiré mon attention sur ces œuvres. Elle les examine dans le cadre du primitivisme américain, p. 454-455 *infra*.
75. Welt Kulturen und moderne Kunst, cat. cité à la note 2.
76. Dans une conversation avec l'auteur.
77. Si l'on ne considère que la partie sculptée et peinte du pétroglyphe de l'île de Pâques (comme sur la photographie reproduite). Contrairement à la pierre sculptée par Max Ernst, celle de l'île de Pâques a en fait un contour irrégulier.
78. Ils me l'ont dit au cours d'une conversation. A ma connaissance, le premier rapprochement entre le pétroglyphe de l'île de Pâques et une œuvre de Max Ernst se trouve dans l'introduction de Lucy Lippard (« The Sculpture ») au catalogue de l'exposition *Max Ernst, Sculpture and Recent Painting*, sous la direction de Sam Hunter, New York, The Jewish Museum, 3 mars - 7 avril 1966, p. 38-39. Un granit peint exécuté en 1934 par Max Ernst (sans titre) y est reproduit face à la pierre de l'île de Pâques, mais il n'y a aucun commentaire à ce sujet dans le texte.
79. C'est ce que tout le monde s'accorde à supposer. Cependant nous ne possédons pas suffisamment de sculptures tribales indiscutablement antérieures à l'époque coloniale (et celles que nous possédons ne peuvent être datées avec assez de précision) pour



Pilon à rythme, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 115 cm. Coll. Jacqueline Picasso. Offert à Picasso par Jean Leymarie vers 1962.

mesurer l'ampleur des changements subis par l'art tribal au cours des siècles.

80. Comme je l'ai signalé plus haut, il y a (et il y avait assurément) chez les peuples tribaux des discours sur au moins certains aspects esthétiques des objets du culte. La preuve que les artistes tribaux résolvaient des problèmes esthétiques se trouve dans les objets eux-mêmes. Le fait que la majorité des artistes se contentent de reprendre à leur compte des idées répandues est une constante de toutes les cultures, même si bon nombre d'artistes occidentaux contemporains ont adroitement « camouflé » cette réalité. Ce qui varie certainement, c'est le degré de conscience qu'ont les artistes de résoudre justement des problèmes esthétiques. Mais les solutions de génie dans les arts plastiques relèvent toujours et avant tout de l'instinct, indépendamment des constructions intellectuelles que peuvent édifier autour d'elles et après coup les artistes eux-mêmes, d'autres artistes ou des critiques et historiens d'art.
81. Dans *Primitive Religion,* New York, 1924, p. 260.
82. Au sujet de ce masque, *cf.* Leon Siroto, « A Mask from the Congo », *Man,* 54, octobre 1954, p. 149-150, et une note inédite archivée dans la documentation du musée Barbier-Müller à Genève. *Cf.* également p. 262 *infra.*
83. « Tribal Art and Modern Man », dans *The Tenth Muse : Essays in Criticism,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1957. Ce texte était paru à l'origine dans *New Republic,* septembre 1953.
84. C'est probablement le genre d'étude dont on aurait le plus grand besoin à la fois pour l'histoire de l'art tribal et pour celle de l'art moderne. Un début dans ce sens est représenté par le mémoire que Marie-Noël Verger-Fèvre a rédigé sous la direction de Jean Laude : « Présentation des objets de Côte-d'Ivoire dans les expositions universelles et coloniales de 1878 à 1937 », (université de Paris I, 1981-1982). Cette étude très pointue retrace en détail l'arrivée et la diffusion des objets provenant de Côte-d'Ivoire.
85. *Infra,* p. 166-167.
86. *Cf.* Giovanni Becatti, « Raffaello e l'antico », dans *Raffaello : l'opera, le fonti, la fortuna,* sous la direction de Mario Salmi, Novare, 1968, p. 507-508. Je dois cette référence bibliographique à Creighton Gilbert.
87. Dans son journal, Klee note à la date du samedi 14 avril 1906 qu'il a visité le musée d'Ethnologie (de Berlin) dans l'après-midi. *Cf.* Paul Klee, *Journal,* trad. P. Klossowski, Paris, Grasset et Fasquelle, 1959, p. 203.
88. En 1929, Hitler nomma Heinrich Himmler à la tête de la S.S. *(Schutzstaffel),* le corps d'élite à chemises noires du parti nazi, qui devint de plus en plus active et brutale. En 1932, elle était omniprésente dans les rues.
89. Bien sûr, les flèches ont dans l'œuvre de Klee toutes sortes de significations symboliques différentes de celle qui est analysée ici. *Cf.* Mark Rosenthal, *Paul Klee and The Arrow,* thèse inédite, université de l'Iowa, 1979.
M. Rosenthal m'a fait observer qu'un certain nombre des titres des peintures réalisées par Klee en 1932 se rapportent à ses inquiétudes quant à l'ascension de Hitler et à l'omniprésence de ses séides, par exemple *Capitaine Barbare* (collection Felix Klee, Berne).
90. Les deux œuvres de Giacometti reproduites pages 34 et 35 à côté des objets conservés au Museum für Völkerkunde étaient déjà rapprochées de ces sources tribales dans l'ouvrage de Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti,* Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine, 1971, p. 295, illustrations 61-62 et 63-64 (*cf.* également, dans ce même ouvrage, p. 138 et 302, note 50).
91. Je remercie Christian Kaufmann, du Museum für Völkerkunde de Bâle, de m'avoir signalé la relation entre la *Tête d'homme sur un bâton* de Giacometti et la tête modelée de Nouvelle-Irlande, à laquelle je n'avais pas pris garde en lisant l'ouvrage de Hohl.
92. Comme me l'a expliqué Christian Kaufmann.
93. Le premier à avoir fait ce rapprochement est James Smith Pierce, dans sa thèse *Paul Klee and Primitive Art,* Harvard University, 1961. Une version remaniée est parue chez Garland Publishing, New York et Londres, en 1976 (p. 42-43 et 165).
94. Read, art. cité, note 83, *supra.*
95. Conférences de Meyer Schapiro à la Columbia University. Il y examinait également le *Clown et Poupée* de Heckel.
96. Quelques années plus tard, Oskar Kokoschka offrit un exemple remarquable de « vie imitant l'art » en se faisant confectionner une poupée grandeur nature destinée à représenter Alma Mahler, exprimant ainsi le bouleversement provoqué par la fin de leur liaison (*cf.* les extraits de la correspondance de Kokoschka publiés dans le catalogue *Vienne 1880-1938,* sous la direction de Jean Clair, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986 [n.d.t.]). La métaphore, qui traduit l'éloignement d'une femme en la réduisant littéralement à un objet, a une longue histoire dans la littérature : elle remonte à la fabrication d'un mannequin pour Tristan lorsque Iseult la Blonde l'a quitté.
97. C'est l'une des thèses qui sous-tendent l'*Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss, notamment la troisième partie intitulée « Magie et religion » (op. cit. p. 183 à 257). « Il [l'homme primitif] se trouvait protégé — et dans une certaine mesure affranchi — par le coussin amortisseur de ses rêves ». (*Tristes Tropiques,* Paris, Plon, 1955, p. 452).
98. Cette absence correspondait à l'effondrement des croyances religieuses et sociales stables et véritablement collectives. La réaction des impressionnistes et de nombreux peintres français du XXe siècle fut d'accepter cette atomisation de la société, en la considérant comme un aspect de la liberté, et de lui donner une valeur positive dans leur art.
99. Peu d'artistes modernes ont lu des ouvrages d'ethnologie. Nolde et Kirchner semblent avoir consulté quelques-unes des publications spécialisées parues à leur époque, mais *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein, qui aborde la sculpture sous un angle purement esthétique, présentait beaucoup plus d'intérêt pour eux. Ernst constitue une exception, car il avait une grande culture livresque dans le domaine de l'ethnologie. Picasso, quant lui, avait glané ses impressions sur la fonction des objets tribaux au musée d'Ethnographie du Trocadéro, en se fiant à son imagination et aux étiquettes. Même si Lydia Gasman a tenté de suggérer le contraire dans sa thèse solidement argumentée (*Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938,* Columbia University, 1981, p. 476-482), Picasso n'avait certainement pas lu Mauss ni aucun autre anthropologue français du début du XXe siècle. En fait, les textes d'érudition l'ennuyaient, comme il me l'a dit à propos de l'histoire de l'art. Sans compter que durant la période la plus décisive à cet égard (1907-1908), il ne maîtrisait pas suffisamment la langue française pour lire Mauss. Il est tout de même possible que Picasso se soit vaguement imprégné de quelque version très généralisée et diluée des idées ethnologiques, quand il a eu de brèves relations avec Mécislas Golberg et J. Deniker. On peut au moins accorder cela à Lydia Gasman. Les idées de l'école française d'ethnologie étaient peut-être « dans l'air » de quelques ateliers d'avant-garde parisiens, de la même façon qu'un pseudo-« existentialisme » (le mot était sur toutes les bouches dans les ateliers new-yorkais à la fin des années quarante et dans les années cinquante) est parvenu à la connaissance des expressionnistes abstraits. Reste que Picasso avait saisi la nature de l'art primitif de manière tout à fait instinctive (*cf.* p. 255 et 335 note 53 *infra*).
100. Comme le souligne Robert Farris Thompson dans le catalogue d'exposition *African Art in Motion : Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White,* Washington, National Gallery of Art, et Los Angeles, Frederick S. Wight Museum, université de Californie, 1974 (*cf.* plus particulièrement p. XII-XIV, 1-5, 47-48, 111-112, 117, 152, 154).
101. Si l'Occident moderne n'est pas la première société à avoir apprécié l'art d'autres cultures, c'est la seule qui ait apprécié des cultures si éloignées de sa tradition (contrairement à la Renaissance et ses rapports avec l'Antiquité) et surtout qui ait prisé simultanément un grand nombre de cultures étrangères dont les systèmes de valeurs sont contradictoires entre eux.
102. Il existe des sculptures égyptiennes inachevées où l'on voit que l'artiste a commencé par dessiner le profil et la vue de face sur le bloc de pierre. Picasso a utilisé la même méthode pour sa *Figure cariatide* (p. 289). Les sculpteurs africains et océaniens taillaient directement, sans dessin préalable, même s'ils pouvaient indiquer les principaux volumes à l'aide d'entailles.
103. A l'époque où il a modelé l'*Homme assis,* Lipchitz avait déjà vu quelques statuettes dogon géométriques au musée d'Ethnographie du Trocadéro, qui possédait et exposait des pièces dogon dès le début du siècle (*cf.* p. 273). Cependant, les affinités que j'examine ici dépassent cette sorte d'influence, et sont d'ordre plus général.
104. Les africanistes ont des opinions assez divergentes quant à la fréquence des figures mythologiques dans la sculpture africaine. Les plupart estiment que les « figures mythologiques » ne représentent qu'un aspect marginal de son iconographie. Leon Siroto soutient que pratiquement toutes ces figures sont mal interprétées et qu'elles sont très rarement, sinon jamais, mythologiques.
105. Je fais une distinction entre les figures totémiques et les configurations du type poteau totémique, qui peuvent être des constructions narratives sans pour autant inclure de véritables totems tribaux.
106. Susan Vogel pousse encore plus loin l'analogie entre la sculpture africaine et celle de l'Antiquité classique également établie par Fagg (« The African Artist » *op. cit.,*) et d'autres. Dans « The Buli Master and Other Hands » (*Art in America,* n° 5, mai 1980, p. 132-142), elle écrit : « L'art traditionnel africain [...] est en réalité un art classique par son insistance sur l'ordre et la conformité à la tradition, et par le peu de place qu'il fait aux innovations radicales et à l'expression personnelle [...] L'importance que l'art africain accorde à l'émotion contenue, à l'équilibre et aux proportions, et sa retenue générale, le rendent fondamentalement classique. » Dans *African Aesthetics : The Carlo Monzino Collection,* New York, the Center for African Art, 1986, elle met en relief le fait que les équivalents africains du mot « beauté » employés à propos des œuvres d'art ont une connotation morale, comme le grec *kalokagathia* qui désigne à la fois le beau et le bon. Elle souligne également « la valeur cardinale de la modération qui sous-tend tous les systèmes esthétiques africains », et qui fait pendant à l'idéal grec de *sophrosunè.*
107. *Cf.* Gail Levin, p. 465 *infra.*
108. Au sujet de Pierre Loeb, *cf.* Philippe Peltier, p. 111-112 *infra.*
109. Loeb s'occupa du financement d'importantes expéditions en Océanie, notamment au lac Sentani, dirigées par Jacques Viot.
110. C'est ce que je présume, car les protubérances caractéristiques des masques « machettes à ignames » ne sont pas examinées dans le texte le plus spécialisé consacré à ces objets, *Masked Rituals of the Afikpo* d'Ottenberg (cité *supra* note 68).
111. Ce type de masque n'était pas visible de face pendant les danses, puisqu'il était porté sur le sommet du crâne comme une coiffure.
112. A en croire de nombreuses descriptions, les Jukun portaient ces masques à l'oblique, à peu près à mi-chemin entre la verticale des masques faciaux et l'horizontale des masques mama, qui étaient portés sur le sommet du crâne (tout comme les premiers masques jukun, probablement). Cette question a fait l'objet d'une étude de l'historien d'art Arnold Rubin. Je remercie Roy Sieber de m'avoir procuré des photocopies des passages de la thèse de doctorat d'Arnold Rubin qui m'intéressaient ainsi que d'autres textes sur les masques jukun.
Nous avons reproduit une photographie qui montre le masque jukun de Berlin à la verticale (comme un masque facial) et non à l'oblique (comme sur la plupart des photographies et au musée de Berlin) afin de le mettre en parallèle avec la *Tête* de Picasso. D'ailleurs, les artistes modernes ne se sont pas préoccupés de savoir sous quel angle les objets tribaux étaient destinés à être vus. En outre, il est permis de penser qu'au moins certains masques jukun étaient portés de cette façon. Si je n'ai pas pu examiner de près le masque reproduit page 320

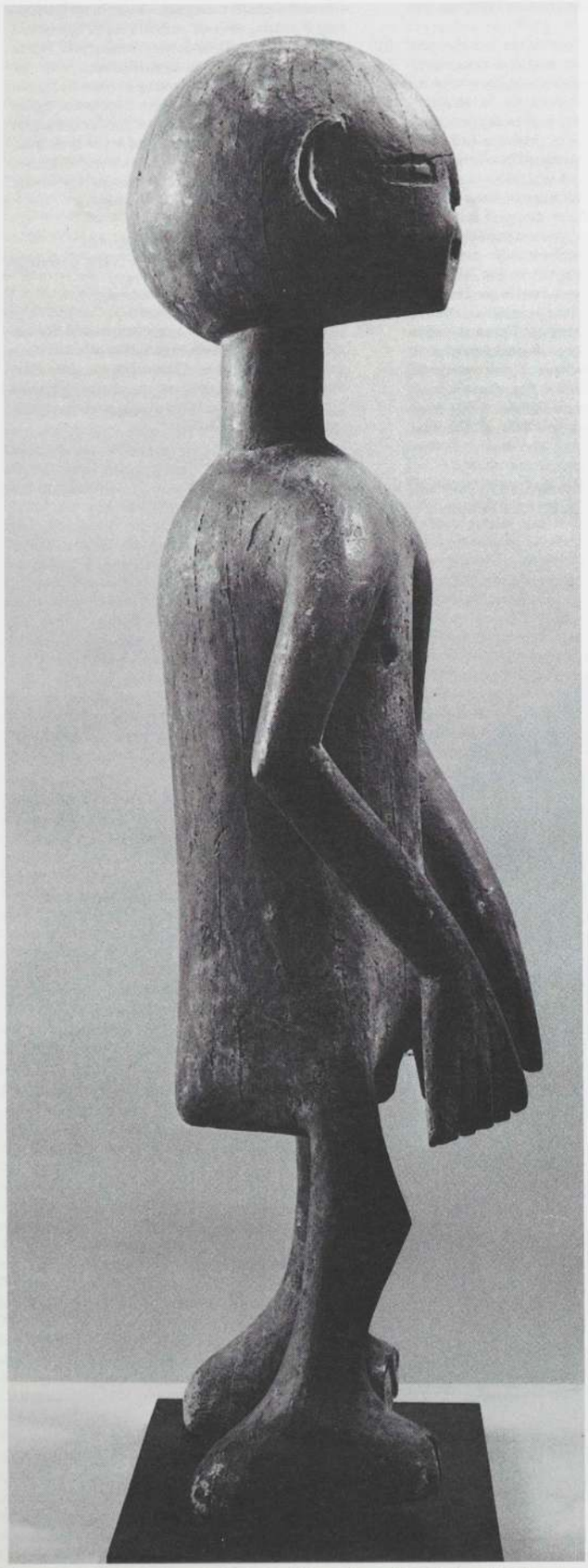
parce qu'il était sous vitrine lors de mes voyages à Berlin, j'ai manipulé dans les réserves un autre masque jukun de qualité légèrement inférieure qui forme une paire avec le premier. En mettant ce masque, je me suis aperçu que les repères tracés à l'intérieur coïncidaient exactement avec les cavités des yeux quand le masque était à la verticale, comme un masque facial.

113. Douglas Newton m'a fourni ce renseignement, qu'il avait trouvé dans *The Asmat of New Guinea : The Journal of Michael Clark Rockefeller*, présenté par Adrian A. Gerbrands, New York, The Museum of Primitive Art, 1967, p. 349.
114. C'est malheureusement vrai pour la majorité des textes consacrés à l'art primitif par des historiens d'art et, bien entendu, pour les écrits des anthropologues.
115. L'art maniériste, notamment celui du Greco, a fixé les limites extrêmes. La vogue particulière que le Greco a connue au tout début de ce siècle reflète sa proximité des préoccupations primitivistes (il a eu la faveur d'auteurs tels qu'André Salmon, et ses figures anguleuses et déformées ont influencé Picasso dans son œuvre de Gosol en 1906 ainsi que dans les *Demoiselles*).
116. Kirk Varnedoe m'a fait observer que le traitement typologique des proportions humaines avait trouvé son expression caricaturale dans la « science » nazie, où les formes trapues de la sculpture moderne étaient comparées à celles des personnes atteintes d'éléphantiasis (*cf.* Helmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, New York, 1954, p. 38-41).
117. Il est totalement impossible (et l'on ne devrait même pas essayer) de démêler les multiples influences qui se sont amalgamées dans le creuset du travail créatif, de façon à leur attribuer différents degrés d'importance. A mon sentiment, ce que j'ai appelé les sculptures en « manche à balai » (que Picasso a taillées dans le bois de châssis de tableaux, d'après Werner Spies) avaient produit une forte impression sur Giacometti, même si leur influence ne devait se faire sentir que des années après. Ces sculptures de Picasso (*cf.* le catalogue *Pablo Picasso : A Retrospective*, sous la direction de William Rubin, New York, Museum of Modern Art, 1980, p. 284) renvoient de manière elliptique à un motif existant dans la nature, alors qu'en 1931 l'art de Giacometti était entièrement issu de son imagination. Par la suite, elles ont fourni, conjointement avec les œuvres de Cézanne, des exemples pour les figures amincies de Giacometti. Si ces figures ont également subi l'influence de l'art archaïque (étrusque) et primitif, il en va de même pour celles de Picasso, qu'il a exécutées à une époque où ses sculptures de plus grandes dimensions reflétaient son intérêt pour l'art baga (*cf.* p. 325 à 327 *infra*).
118. *Cf.* p. 314 et 316 *infra*.
119. Lettre à William Rubin, septembre 1983.
120. Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, 1976, p. 86.
121. *Cf.* Gail Levin, p. 464 *infra*.
122. C'est la substance de l'analyse structurale des langues, systèmes de parenté et mythes primitifs effectuée par Lévi-Strauss. *Cf.* notamment, dans l'*Anthropologie structurale, op. cit.*, la comparaison entre la mentalité « primitive » et la pensée scientifique moderne, p. 254-255.

Je suis très reconnaissant à Madame Jeanne Bouniort d'avoir traduit avec une exactitude et une intelligence particulièrement remarquables ce texte ainsi que celui concernant Picasso.



Tête de singe, Fon, république populaire du Bénin (ex-Dahomey). Crâne de singe et mâchoire de crocodile, coquillages, ficelle et matériaux divers, l : 30,5 cm. Collection M. et Mme Herbert R. Molner.



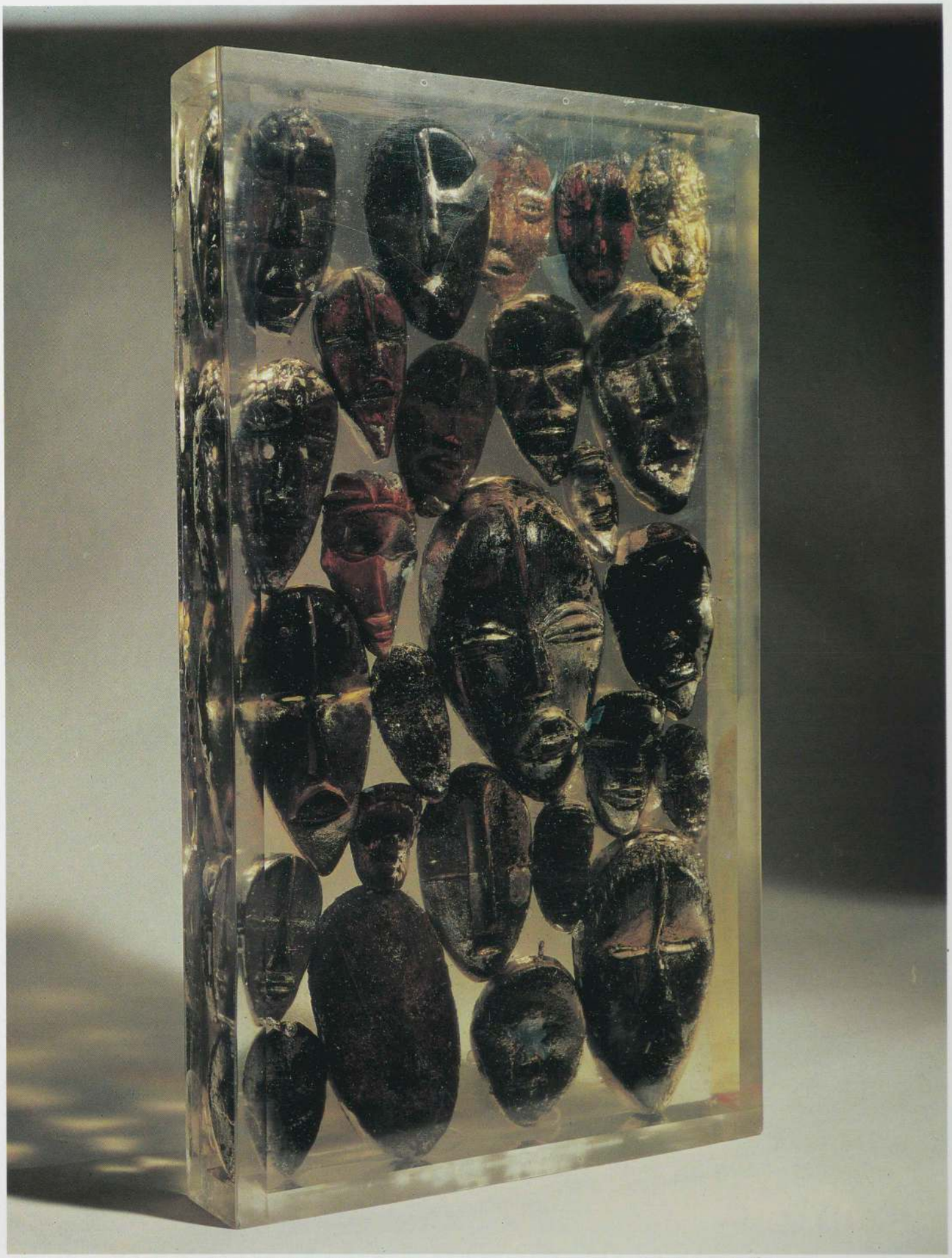
Statuette, Chamba, Nigeria. Bois, h : 57 cm. Australian National Gallery, Canberra (une photographie en couleur est reproduite page 36).



Masque, Ijo, Nigeria. Bois, h : 38,1 cm. Collection Ernst Anspach, New York.



Masque, Kuba, Zaïre. Bois, h : 33 cm. Collection particulière, New York.



Arman, *Accumulation d'âmes,* 1972. Inclusion de masques dan dans du polyester, 52 × 29 × 6,5 cm. Collection particulière.



« Carte surréaliste du monde », publiée dans *Variétés*, 1929.

ARRIVÉE ET DIFFUSION DES ARTS NORD-AMÉRINDIENS OCÉANIENS ET AFRICAINS EN OCCIDENT





Masque, Eskimo, vallée de la Kuskokwim, Alaska. Bois peint, plumes et cuir, h : 115 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Michael C. Rockefeller Memorial Collection.

AMÉRIQUE DU NORD

Christian F. Feest

L'histoire des collections d'objets indiens d'Amérique du Nord, et de leur appréciation en Occident, recouvre celle des relations entre Indiens et Blancs, depuis les premiers contacts jusqu'à l'époque actuelle. Elle est inextricablement liée à d'autres aspects des relations interethniques, au mutisme engendré par l'incrédulité face à un monde nouveau, et à de vieux préjugés sur les peuples étrangers et lointains. Faute d'aller dans le Nouveau Monde, ou de contempler béatement les spécimens vivants mais peu robustes de peuples indigènes que l'on avait apportés en Europe, le moyen le moins dangereux et cependant le plus direct de suivre l'aventure coloniale (par ceux qui appartenaient à des nations qui s'y étaient engagées) ou de voir reculer les limites des régions inexplorées (par les autres), c'était encore de prêter attention aux quelques productions des autochtones de ces contrées.

L'Amérique du Nord, il ne faut pas l'oublier, était un deuxième choix, envisagé après que l'Espagne et le Portugal eurent fait leur moisson dans les territoires plus opulents du bas de l'hémisphère : poissons et fourrures au lieu de l'or et l'argent. Pourtant, l'expérience que l'Europe avait acquise dans le sud du continent contribua à façonner l'image du Nouveau Monde dans son ensemble et à nourrir les mêmes espérances. Le symbole le plus ancien et le plus durable des indigènes américains prit son origine au Brésil avant de s'étendre au nord, et il s'agissait d'un artefact : la coiffure à plumes. Elle apparaît sur les gravures de Hans Burgkmair pour *Le Triomphe de Maximilien* (v. 1519, p. 86), où ceux qui la portent sont appelés les « habitants de Calicut ». C'est elle qui permet de reconnaître plus ou moins facilement ces « Indiens » dans l'iconographie du XVIe siècle. Si les premiers portraits peints à l'huile d'après nature par des artistes professionnels datent seulement du milieu du XVIIe siècle, l'imagerie indienne représentant quelques faits réels brouillés par des idées préconçues commença beaucoup plus tôt à occuper une place importante dans l'art européen, en tant que symboles de l'abondance et de l'incarnation du mal tout à la fois.

La première cargaison de produits indigènes envoyée du Mexique par Cortés (elle fut rapidement suivie de beaucoup d'autres, mais seules quelques dizaines des pièces expédiées ont survécu jusqu'à nos jours), comprenait une grosse quantité de métaux précieux ouvragés, des objets incrustés de turquoise, des manuscrits pictographiques, et surtout des assemblages de plumes en tout genre. Quand ces objets furent exposés à Bruxelles en 1520, Albrecht Dürer les vit et en donna une description que l'on a régulièrement interprétée à tort comme l'expression d'un jugement esthétique, alors que l'artiste fut simplement impressionné par la valeur vénale de ces choses, leurs matériaux parfois inconnus, et l'habileté manuelle dont elles témoignaient.

Par comparaison avec cette production ésotérique et éblouissante du Mexique, les objets des Indiens d'Amérique du Nord les plus anciens sans doute qui soient parvenus jusqu'à nous, et que Jacques Cartier rapporta dans les années 1530, semblent bien modestement prosaïques : ce sont deux paires de mocassins ornés de piquants de porc-épic teints. Du fait de leur nature manifestement utilitaire, les créations des Indiens d'Amérique du Nord n'ont jamais eu de grandes chances de passer pour des œuvres d'art au sens européen du terme, même si leur « subtile ingéniosité » a suscité une admiration méritée.

Malgré la diffusion par-delà les frontières de certaines idées sur les Indiens, des attitudes nationales différentes à l'égard des peuples de Nouveau Monde commencèrent à se faire jour. L'énorme appétit pour les « américaineries » révélées au public par une kyrielle d'ouvrages sur le Nouveau Monde parus en Allemagne laissait présager un souci apparent de compensation chez les nations exclues pour une raison ou pour une autre du partage du gâteau colonial. Les Français adoptèrent une attitude (pour le moins stéréotypée) de convivialité à l'égard des Indiens, qui se traduisit par la construction à Rouen, en 1550, d'un village d'Indiens du Brésil (Tupinamba), à l'occasion de l'entrée du roi Henri II dans cet important port d'arrivée du bois d'Amérique du Sud. Sans sortir des limites fixées par les rapports de force effectifs, la monarchie française ne jugeait pas indigne d'elle de frayer avec des Indiens. Dans le même ordre d'idées, le jeune roi Louis XIII, encore dauphin, reçut fort aimablement l'Indien dénommé Canada, venu du pays qui portait ce nom.

Un accueil moins cordial fut réservé au groupe d'indigènes du nord le plus fréquemment représenté en Europe, à savoir les Eskimo. Des vaisseaux appartenant aux puissances maritimes chrétiennes s'emparaient sans cérémonie de kayaks avec tous leurs occupants, souvent des familles entières, pour les ramener en métropole où ils étaient d'abord interrogés sur leur pays natal puis exhibés comme des anthropophages avoués à un public satisfait. Nous possédons encore deux affiches annonçant la présentation d'une femme eskimo et de son enfant, à qui l'on avait fait faire une tournée en Bavière en 1566 (après avoir tué l'époux et père). Nous

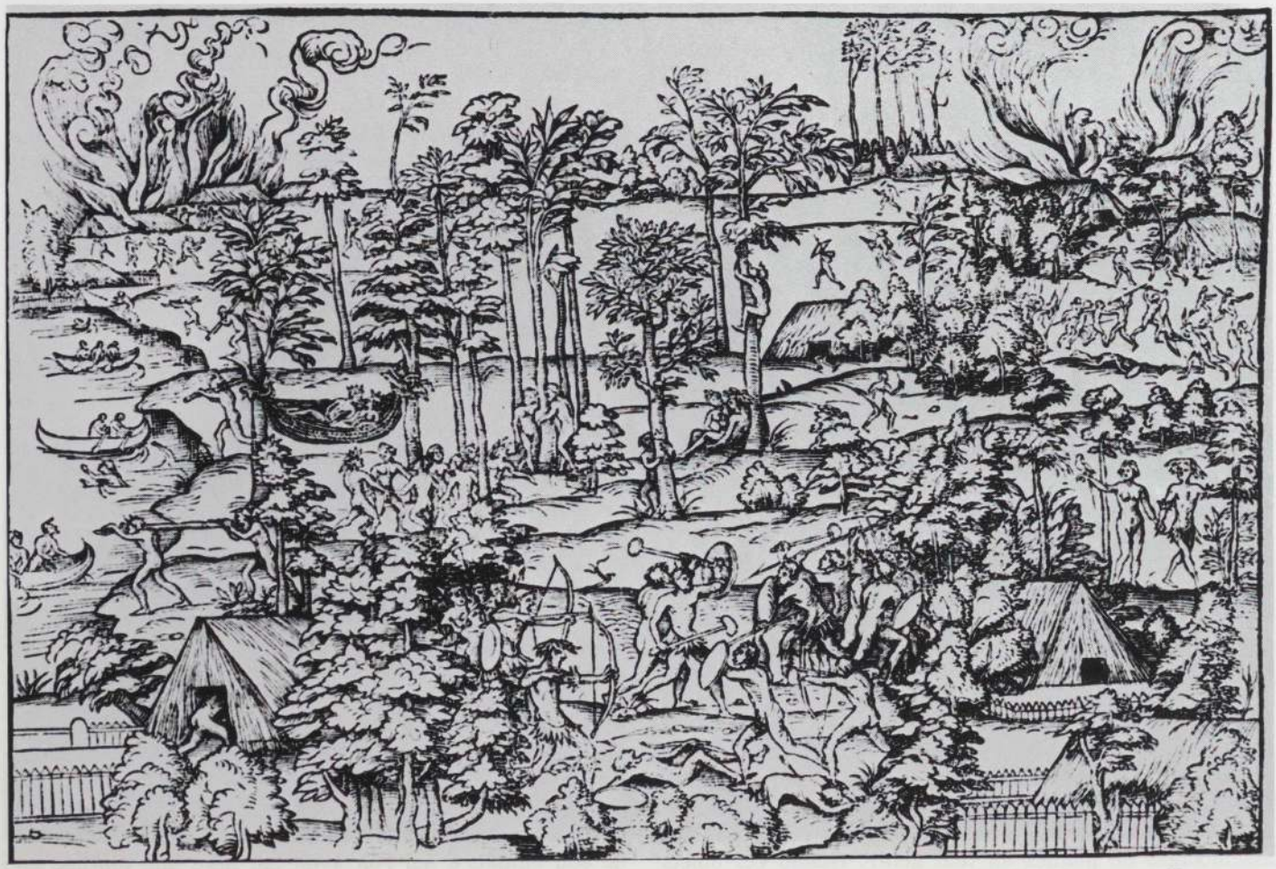


Indiens, Tupinamba, Brésil. « Les habitants de Calicut », gravure de Hans Burgkmair pour *Le Triomphe de Maximilien Ier*, vers 1519.

savons également qu'un kayak provenant de la collection de l'électeur de Bavière, actuellement conservé au musée ethnographique de Munich, fut intercepté de cette façon en 1577. Les exhibitions d'Eskimo restèrent des spectacles courants en Allemagne, à en juger par une remarque d'un romancier allemand du XVIIe siècle au sujet des « Groenlandais et Samoyèdes » montrés à intervalles réguliers, et par les documents attestant ces pratiques jusqu'à une date avancée du XIXe siècle.

Etant donné que la Floride demeura la seule colonie européenne permanente en Amérique du Nord au cours du XVIe siècle, il n'est pas surprenant que la majorité des objets nord-américains figurant dans les collections particulières et princières de ce XVIe siècle soient justement originaires de Floride. L'Inquisition ayant formellement déconseillé dans la deuxième moitié du XVIe siècle l'acquisition d'objets indigènes soupçonnés d'abriter des démons, l'Espagne était assez mal fournie en articles de ce genre. L'Italie, pourtant tout aussi catholique, faisait moins d'embarras sur cette question. Des collectionneurs comme Giganti et Aldrovandi à Bologne inscrivirent fièrement dans leurs catalogues des parures de plumes. L'électeur de Bavière possédait une idole en bois de Floride, de même que le collectionneur espagnol Lastanosa, dont le commentaire sur cette pièce (« d'une laideur indescriptible ») démontre à l'évidence qu'il ne l'avait pas gardée pour des raisons esthétiques. C'était à l'aune de la rareté et de l'étrangeté que se mesuraient les collections ethnographiques de l'époque.

L'établissement de colonies anglaises, françaises, hollandaises et suédoises le long de la côte atlantique entraîna une multiplication soudaine des contacts entre Européens et Indiens dans le Nouveau comme dans l'Ancien Monde, ainsi qu'un accroissement notable des échantillons ethnographiques prélevés dans les territoires indiens d'Amérique du Nord. Cela ne modifia pas sensiblement (mais renforça plutôt à long terme) les préjugés européens sur les populations autochtones d'Amérique, ni les motivations fondamentales des collectionneurs de spécimens de l'artisanat indigène. Quand ils faisaient des collections, les officiers coloniaux accordaient une attention particulière aux produits susceptibles de présenter une quelconque utilité ou aux objets reçus dans l'exercice de leurs fonctions officielles (notamment des



Simulacre de bataille entre deux tribus brésiliennes, dans le cadre du village tupinamba reconstitué pour l'entrée d'Henri II à Rouen, en 1550.



Femme et enfant eskimo emmenés en tournée en Bavière en 1566. Cette affiche est le plus ancien document imprimé montrant des Eskimo qui soit parvenu jusqu'à nous.

sacs en sisal, des coquillages servant de monnaie, des embarcations, des armes indigènes et des ceintures *wampum* à incrustation de perles de coquille). Les missionnaires s'intéressaient pour leur part aux accessoires religieux indigènes, et quelquefois aux objets qui témoignaient de la piété chrétienne de leurs nouveaux paroissiens. D'autres collectionnaient simplement l'insolite et le bizarre. La qualité artistique n'était toujours pas un critère déterminant pour l'acquisition des objets. Ainsi, l'idole virginienne rapportée en 1615 par l'abbé Alexander Whitaker (qui avait baptisé Pocahontas), était « vilainement sculptée sur un champignon vénéneux ».

L'attitude ambivalente envers les Indiens considérés comme de nobles ou d'indignes sauvages ne changea pas non plus. Pocahontas, anglicisée dans ses manières et ses vêtements, fut traitée comme une sorte d'aristocrate basanée et reçue par la reine d'Angleterre (p. 88). Dans le même temps ou presque, deux autres indigènes de Virginie, non civilisés ceux-là, furent présentés au zoo de Saint James's Park, à Londres, comme des bêtes curieuses (p. 88). Tandis qu'en Angleterre le goût et la mode vestimentaire reflétaient une certaine influence indienne, en France la noblesse afficha, plus fortement, une prédilection pour les déguisements de « rois américains » pendant tout le XVIIe et le XVIIIe siècle. Aux yeux des Anglais, « jouer aux Indiens » était tout juste bon pour les enfants, comme l'indique une lettre d'un négociant en fourrures établi en Virginie qui, en 1689, envoya à un ami resté en Angleterre un costume indigène « pour amuser [ses] garçons ».

Apparemment, la couronne d'Angleterre ne se préoccupait guère de collectionner les objets indiens. Les premières collections furent toutes constituées par de simples particuliers tels que Sir Walter Cope ou John Tradescant (père et fils). La collection Tradescant comprenait une « cape de Powhatan » (actuellement à l'Ashmolean Museum d'Oxford, et qui, selon toute probabilité, n'est pas une cape et n'appartenait pas non plus à Powhatan) ; ce qui atteste la tendance croissante à recueillir également des pièces de collection dans les régions sauvages. En France et en Scandinavie, et plus tard dans les principautés allemandes, les familles régnantes jouèrent au contraire un rôle de premier plan dans l'accumulation d'objets indiens. Il y avait des collections particulières en France, notamment celle de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (partiellement conservée à la bibliothèque Sainte-Geneviève), mais elles semblaient bien minces à côté



Pocahontas, fille de Powhatan, habillée pour la présentation à la reine d'Angleterre sous l'identité de Mme Rebecca Rolff.



Eiakintomino, Indienne du littoral virginien comme Pocahontas, fut exhibée parmi des animaux au zoo de Saint James's Park, tandis que Pocahontas était introduite à la cour en qualité de princesse indienne. Aquarelle de Michael Van Meer, Bibliothèque universitaire d'Edimbourg.

de celles de la couronne. La collection particulière d'histoire naturelle et d'ethnographie d'Ole Worm, à Copenhague, fut acquise par le roi du Danemark en 1654, et devint plus tard la propriété du duc de Gottorp (ainsi que la collection rassemblée au début du XVIIe siècle par le médecin hollandais Paludanus).

Certaines de ces collections anciennes et hétéroclites n'étaient peut-être pas très différentes de celles qui existaient chez les Indiens d'Amérique du Nord à la même date. Les archéologues ont retrouvé sur le site du village de Patawomeke (au sud de Washington) les vestiges d'une collection de fossiles, qui serait donc l'ancêtre logique de la Smithsonian Institution ! Tout au long de la côte de Virginie et du Maryland, les trésors des chefs indigènes renfermaient des objets précieux, exotiques et simplement curieux (tels le lit et la cuvette envoyés à Powhatan par le roi d'Angleterre). Tout comme les puissances coloniales européennes commencèrent à produire des marchandises exclusivement destinées au marché indien, de même des artisans indigènes se mirent à fabriquer des articles pour le commerce touristique naissant. Si les clients blancs ne semblaient guère s'en apercevoir, on peut tout de même affirmer que l'esthétique européenne influa sur la décoration et la finition des crosses en bois finement sculptées, conçues à l'évidence pour être offertes, et d'autres articles fabriqués spécialement pour les échanges. Le sentiment esthétique, qui restait d'importance secondaire dans les collections de spécimens indiens d'Amérique du Nord, commença ainsi à avoir des effets également secondaires sur ces spécimens eux-mêmes.

A partir du début du XVIIIe siècle, de plus en plus d'Indiens vinrent en Europe, non plus en qualité de curiosités involontaires (même s'ils suscitaient sans doute un plus vif intérêt général que les collections, dont beaucoup n'étaient d'ailleurs pas accessibles au public), mais d'émissaires politiques de nations alliés. C'était surtout vrai en Angleterre, où la visite des « quatre Mages du Canada » (trois Mohawk et un Mohican) en 1710 fut le premier d'une série d'événements analogues qui eurent pour vedettes des Cherokee, des Creek, et d'autres. Les Mohawk firent apparemment une si forte impression sur les Anglais qu'ils devinrent les éponymes d'une « catégorie de bandits de haute volée qui sévissaient dans les rues de Londres » (à comparer avec les « apaches » apparus deux siècles plus tard à Paris). On peut se demander si ces *Mohock* anglais furent les précurseurs des *indiani metropolitani* italiens (expression créée en 1977) et de leurs cousins allemands les *Stadtindianer*. Toujours est-il que les Mohawk en général (mais pas ceux qui vinrent à Londres) portaient une crête de cheveux coupés en brosse qui a servi de modèle aux « punks » un peu partout en Europe.

Malgré leur réputation douteuse, les Mohawk furent bien accueillis en Angleterre, rencontrèrent la reine Anne et posèrent pour plusieurs portraitistes. De plus en plus d'artistes professionnels (dont Sir Joshua Reynolds) eurent ainsi des contacts directs avec des Indiens d'Amérique dans leurs ateliers. Des visiteurs tels que les « quatre Mages » trouvaient toujours en Europe des personnes intéressées par les articles de fabrication indigène qu'ils apportaient avec eux. Pour ceux qui ne pouvaient se rendre en Amérique, c'étaient là de bonnes occasions d'enrichir leurs collections. Trois objets en rapport avec les « quatre Mages », autrefois dans la collection de Sir Hans Sloane, ont échoué au British Museum (tout comme la collection Tradescant a abouti à l'Ashmolean d'Oxford). Dans la collection Sloane, la partie ethnographique comptait seulement quelque quatre cents pièces, qui n'étaient pas cataloguées séparément mais sous la rubrique « Divers ». A peine plus de la moitié d'entre elles provenaient d'Amérique du Nord, et un tiers de celles qui portaient une indication



Sangle de transport ornée d'une broderie en poil d'élan. C'est l'un des objets laissés en Europe par les « quatre Mages du Canada » venus à Londres en 1710. Indiens mohawk, Etat de New York. Chanvre, tuyau de plume et poil d'élan, h : 4 cm. British Museum, Londres.

d'origine étaient attribuées aux eskimo. La collection Sloane était représentative de la majorité des collections européennes (y compris celles d'institutions scientifiques comme la Royal Society, qui précéda légèrement Sloane dans cette voie) à deux titres : 1) alimentée par des hommes de terrain, elle n'était pas elle-même de première main dans son ensemble, et 2) elle ne se composait pas exclusivement d'objets amérindiens. De plus, ces collections plus ou moins éclectiques ne reflétaient pas forcément un intérêt sentimental pour les Indiens, ou d'autres, en particulier.

L'intérêt sentimental intervenait beaucoup plus manifestement dans les collections d'objets indiens rassemblées sur le terrain par des officiers de l'armée britannique en poste aux frontières des territoires colonisés. Sir John Caldwell (dont la collection a été dispersée récemment), qui se fit portraiturer en vêtements indiens, était posté dans la région des Grands Lacs, tout comme Arent Schuyler de Peyster (dont la collection, détenue par le régiment du Roi, est toujours visible à Liverpool), auteur d'un poème drôle et personnel sur ses amis indiens.

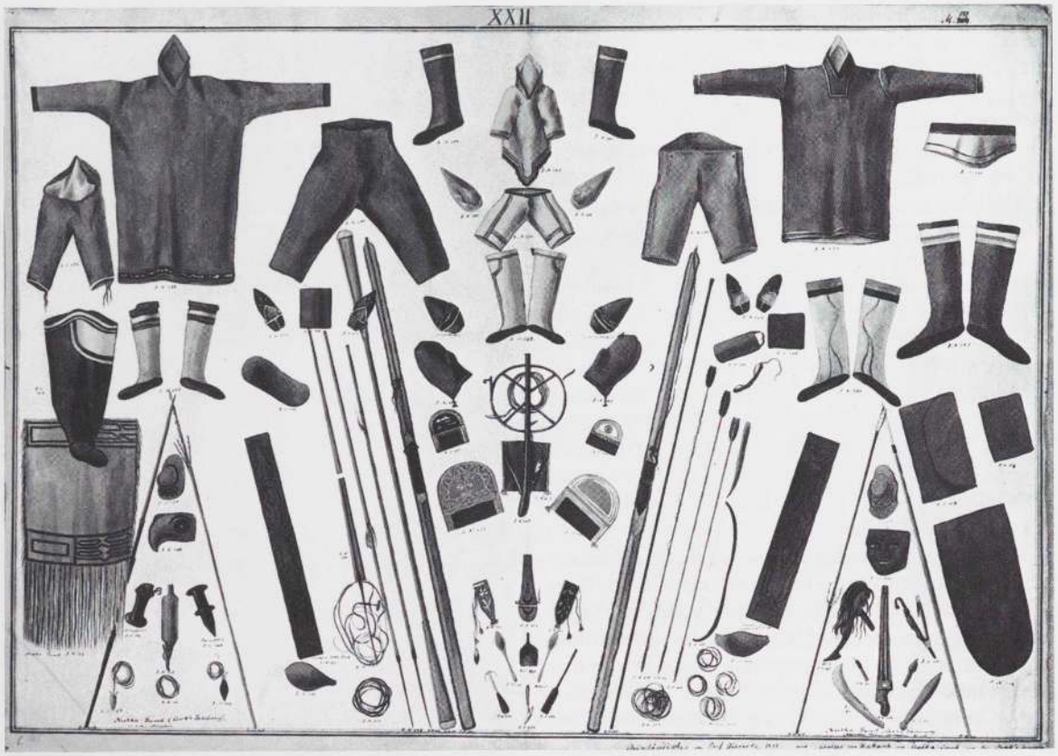
L'intérêt des Français pour les Indiens se fit de moins en moins sentimental à mesure que les possessions coloniales s'amenuisèrent et que les occasions d'acquérir des objets de collection devinrent plus rares. Mais, dans la littérature, cette sorte d'intérêt favorisa la propagation d'une image des Indiens érigés en modèles d'une vie plus simple, meilleure et plus heureuse, et la tendance à décrire un système moral en comparaison duquel les vices et faiblesses de la civilisation européenne pouvaient être plus facilement perçus. Cela concordait en gros (malgré des différences notables dans des aspects plus particulièrement marqués) avec la pensée des philosophes sociaux et économiques britanniques de l'époque, dont la doctrine évolutionniste plaçait les Indiens d'Amérique au niveau le plus ancien, originel, mais aussi le plus primitif (« Au commencement, disait-on, le monde entier était l'Amérique »). Les Français continuèrent à s'intéresser aux Indiens après la perte de leurs possessions en Amérique du Nord, comme en témoigne une sorte de diorama avant la lettre, présentant des objets fabriqués par des Indiens du Canada, que le marquis de Sérent réalisa à Versailles pour l'instruction des enfants de la famille royale.

La Révolution américaine déclencha une émigration allemande en Amérique au XVIIIe siècle, et provoqua également une augmentation sensible du nombre des collections d'objets amérindiens dans les principautés allemandes. Des mercenaires de la Hesse et du Brunswick envoyèrent chez eux les premiers éléments de futures collections indiennes en Allemagne. Le poète allemand Seume, lui-même mercenaire en Amérique, est encore cité pour un de ses poèmes sur les Indiens où il fait dire à un autochtone du Canada : « Nous autres sauvages sommes vraiment de meilleurs êtres humains. » Dans une perspective plus lointaine, la révolution eut pour autre conséquence la constitution de collections américaines d'objets indiens, commencées près de trois siècles après les premières entreprises européennes du même ordre.

Entre-temps, un style de collection différent avait vu le jour. La mise au point de systèmes taxinomiques dans les sciences de la nature (notamment celui de Linné) fraya la voie à la création de collections véritablement systématiques. Les grands voyages d'exploration du XVIIIe siècle permirent de pratiquer cette activité à une échelle mondiale. La récolte de spécimens ethnographiques était de plus en plus souvent effectuée par des naturalistes, et influencée par leur nouvelle démarche. Avec l'expansion concomitante du commerce des



Crosse, Indiens iroquois ou delaware, nord-est des Etats-Unis. Bois incrusté de *wampum* (perles de coquille), h : 66 cm. Musée national du Danemark, Copenhague, département d'ethnographie.



Objets indiens de la côte nord-ouest recueillis par le capitaine Cook, exposés avec des objets du Groenland au musée impérial d'Ethnographie de Vienne, en 1838. Aquarelle attribuée à Thomas Ender.

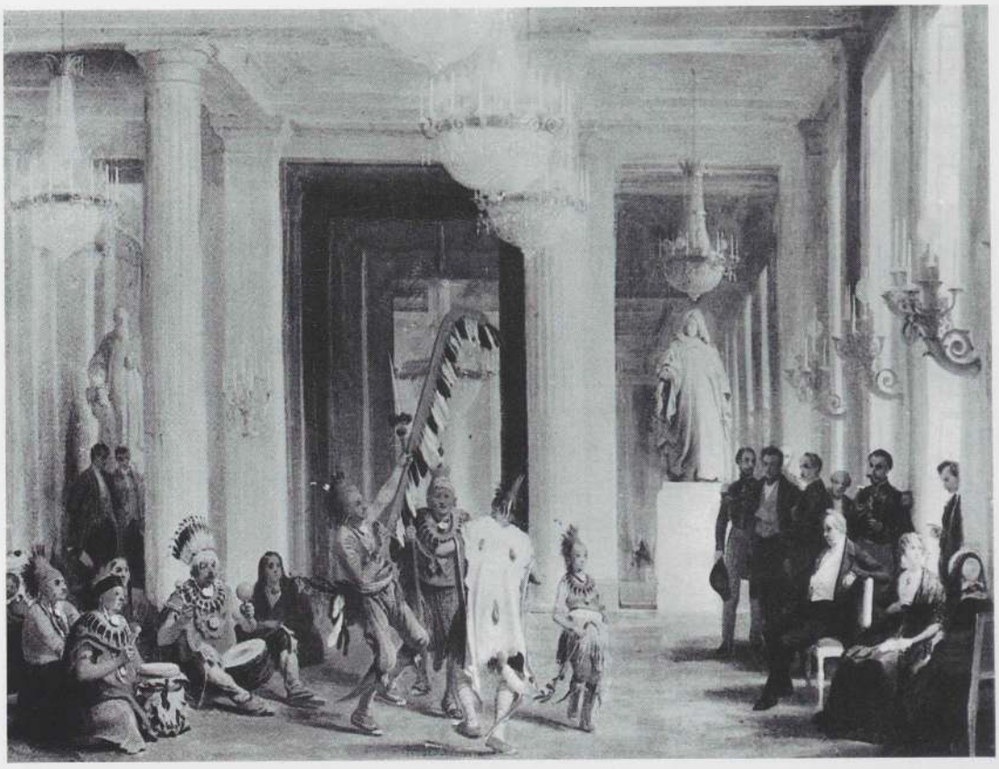
spécimens d'histoire naturelle, les premiers marchés d'objets ethnographiques s'organisèrent avant la fin du XVIIIe siècle. Quand on parle des grandes explorations de cette période (qui vit la transformation de l'art de voyager en une science), et des nouvelles méthodes de collection, le nom le plus couramment évoqué est celui de James Cook. Lors de la dernière de ses trois expéditions, où il était accompagné par de nombreux savants de divers pays européens, le capitaine Cook visita la côte nord-ouest de l'Amérique et amorça la diffusion à grande échelle de l'artisanat indien de cette région. Si la majorité des pièces de collection furent rapatriées en Angleterre, certaines furent offertes à des officiers russes du Kamchatka (pour être conservées plus tard à Leningrad) et d'autres furent laissées au Cap. Le capitaine King en rapporta une certaine quantité dans son Irlande natale. John Webber, le peintre officiel du dernier voyage, en donna à la ville natale de son père, Berne. Des négociants en vendirent à l'Allemagne et à l'Italie. Quelques objets furent déposés au nouveau British Museum, qui souffrait toujours de la même anarchie, mais beaucoup plus allèrent au musée privé de Sir Ashton Lever, qui dut être vendu aux enchères publiques en 1806. La renommée de ses pièces provenant du voyage de Cook suscita un énorme intérêt en Angleterre et à l'étranger. Ainsi, l'empereur d'Autriche fit acheter à cette occasion un lot important pour sa collection d'histoire naturelle, au sein de laquelle il forma le noyau d'une nouvelle collection ethnographique.

Après les voyages de Cook et les expéditions françaises conduites en Océanie à la même époque, d'autres nations se lancèrent pour leur propre compte dans les missions scientifiques d'exploration. En 1791-1792, l'amiral Alejandro Malaspina visita la côte nord-ouest de l'Amérique, qui exerçait depuis le passage de Cook un attrait économique tout particulier en raison du commerce des loutres de mer avec la Chine, et que l'Espagne prétendait toujours annexer à ses possessions du sud-ouest. Malaspina constitua sa collection (aujourd'hui au Museo de América, à Madrid) au moment où l'Espagne, soudain touchée par les Lumières, commençait également à prêter une attention sérieuse aux antiquités mexicaines, et où sa présence dans les territoires situés à l'ouest du Mississippi lui donnait accès aux productions artisanales des Indiens de la Prairie.

Quand la grande expédition russe conduite par Adam von Krusenstern, qui devait être suivie par d'autres, atteignit en 1805 la côte nord-ouest du Pacifique en Amérique du Nord (une collection formée à cette occasion par G.H. von Langsdorff est conservée à Munich, et celle de Lisiansky à Leningrad), elle accosta en territoire russe, car depuis le milieu du XVIIIe siècle, la Russie s'était étendue vers l'est par-delà la Sibérie jusqu'au détroit de Béring et aux îles Aléoutiennes. Des collections telles que celle du baron von Asch (actuellement à Göttingen) sont à peu près contemporaines de celles qui découlèrent du troisième voyage de Cook, mais elles sont parvenues en Europe par voie de terre, à travers l'Asie.

Si l'essentiel des pièces recueillies par les Russes chez les Aléoutes, les Eskimo de l'Alaska et les Athabaskans aboutirent à Leningrad, d'autres collections européennes en reçurent une partie par l'intermédiaire d'étrangers travaillant pour les Russes ou par le jeu des unions dynastiques. La collection rassemblée à Helsinki par Arvid Etholén, gouverneur général de l'Amérique russe, appartient à la première catégorie, tandis que celle que constitua son prédécesseur le colonel Kouprianoff (actuellement conservée à Oldenbourg) appartient à la seconde. En général, les collections russes, tout comme les rapports ethnographiques qu'elles prolongeaient, étaient élaborées de manière rigoureuse à l'aide de questionnaires et de listes de contrôle.

Par son alliance d'exploits audacieux, d'arrière-pensées



Une troupe d'Indiens iowa amenée par George Catlin, donnant un spectacle pour Louis-Philippe aux Tuileries en 1845. Peinture de Karl Girardet. Musée national du château de Versailles.

politiques et de préoccupations scientifiques, l'expédition transcontinentale de Lewis et Clark est tout à fait comparable aux voyages d'exploration des autres nations. Non seulement elle entraîna la fondation de l'un des premiers musées américains consacrés à la culture indienne, mais elle devint aussi un exemple pour des générations de riches Européens voyageant dans l'Ouest américain (et dont l'autre grand inspirateur fut Alexander von Humboldt). L'un des mieux préparés et des plus expérimentés de tous ces voyageurs fut sans nul doute le prince Maximilien de Wied, dont la majeure partie des collections se trouve aujourd'hui à Berlin et Stuttgart. L'intérêt des Allemands pour l'Amérique du Nord (et les Indiens) resta aussi marqué jusqu'à la fin du XIXe siècle, notamment en raison de l'émigration accrue, et fut certainement alimenté par une masse toujours plus grande de romans populaires « indiens » influencés par James Fenimore Cooper et par des précurseurs français.

Un an tout juste avant que le prince Maximilien, accompagné du peintre suisse Karl Bodmer, ait pénétré au cœur du territoire des Indiens de la Prairie en remontant le Missouri, un homme de loi américain devenu peintre, George Catlin, se rendit dans cette même région afin de mettre à exécution son projet de fixer sur la toile les derniers jours d'une « race en voie de disparition ». Catlin compensa le manque de métier et la faible qualité picturale par l'enthousiasme et par la quantité. Quand le gouvernement des Etats-Unis se montra fort peu désireux d'acheter sa « galerie indienne », Catlin partit pour l'Europe où, pensait-il à juste raison, ses œuvres (et tout ce qui se rapportait aux Indiens) rencontreraient un accueil plus chaleureux. Entouré de diverses troupes de musiciens et danseurs indiens (ojibwa et iowa), Catlin conquit d'abord Londres, puis Paris. Ses tableaux furent exposés au Louvre et Louis-Philippe lui commanda une série de toiles illustrant la découverte française de la Louisiane. A l'instar de Bodmer et de Catlin, de nombreux artistes européens et américains du XIXe siècle firent le voyage de l'Ouest et popularisèrent les images d'Indiens (de la Prairie) grâce à leurs peintures. Certains d'entre eux constituèrent aussi des collections. (Catlin semble avoir « amélioré » certaines des pièces qu'il avait rapportées du pays indien, car il s'estimait mieux qualifié que les Indiens dans le domaine artistique ; cette attitude se retrouvait aussi bien chez des bureaucrates, des missionnaires ou même certains anthropologues.)

Les observations méthodiques et les collections systématiques jetèrent les bases sur lesquelles l'anthropologie allait s'édifier en discipline scientifique au cours du XIXe siècle. Alors qu'il existait déjà de petites collections ethnographiques spécialisées (contenant généralement des objets amérindiens), qui étaient soit intégrées à des universités (Göttingen, depuis les années 1780) soit incluses dans des cabinets d'histoire naturelle (Vienne, depuis 1806) ou d'objets d'art (Berlin, depuis 1829), la plupart des musées anthropologiques européens n'ont vu le jour que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, sous forme de sections aménagées dans des musées d'histoire naturelle (comme à Paris) ou à vocation plus générale (comme le British Museum). Berlin fait exception avec son musée entièrement consacré à l'anthropologie fondé en 1873. La plupart des autres musées se sont séparés de leur institution mère (quand ils l'ont fait) au cours du XXe siècle seulement. En règle générale, il s'agissait d'établissements publics financés et gérés par le gouvernement national, et beaucoup créèrent les premiers emplois pour les anthropologues de leur pays.

Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède que la totalité, ou même la plupart, des collections acquises par les nouveaux musées avaient un caractère systématique et scientifique. Très souvent, la construction de bâtiments prestigieux et les



Masque pour cheval, Indiens cheyenne, Wyoming. Plumes et fibres végétales, h : 53,3 cm. Museum of the American Indian, New York.

salaires mangeaient l'essentiel des fonds disponibles, de sorte que l'enrichissement des collections reposait en partie sur les donateurs privés. Faute de trouver l'argent nécessaire à l'achat de collections systématiques rassemblées sur le terrain que des Américains étaient de plus en plus nombreux à proposer, certains musées devaient se contenter des objets que des voyageurs avaient trouvés intéressants et désiraient céder à titre gracieux. Bien entendu, ce genre de collections ne pouvait donner une idée exacte ni des cultures ni de l'esthétique indigènes, mais il contribuait à façonner la vision qu'en avait le public.

La plupart des puissances coloniales européennes finançaient prioritairement des expéditions scientifiques dans leurs propres territoires d'outre-mer, et même des pays qui ne possédaient pas de colonies préféraient orienter leurs efforts vers des régions où il était encore possible de s'implanter plutôt que d'apporter leur soutien à des expéditions aux Etats-Unis ou au Canada. De temps à autre, des Européens participaient à des expéditions américaines. Le Hollandais H.F. C. Ten Kate se joignit à la mission Hemenway d'exploration du sud-ouest américain en 1887-1888 (collections conservées à Leyde et Rotterdam). Parmi les explorateurs français du nord-ouest américain, il faut citer Alphonse Pinart, dont la collection d'objets aléoutes rassemblée en 1871 (actuellement à Boulogne-sur-Mer) produisit une forte impression sur des artistes français. Par la suite, il se rendit en Californie du Sud avec Léon de Cessac (collection à Paris).

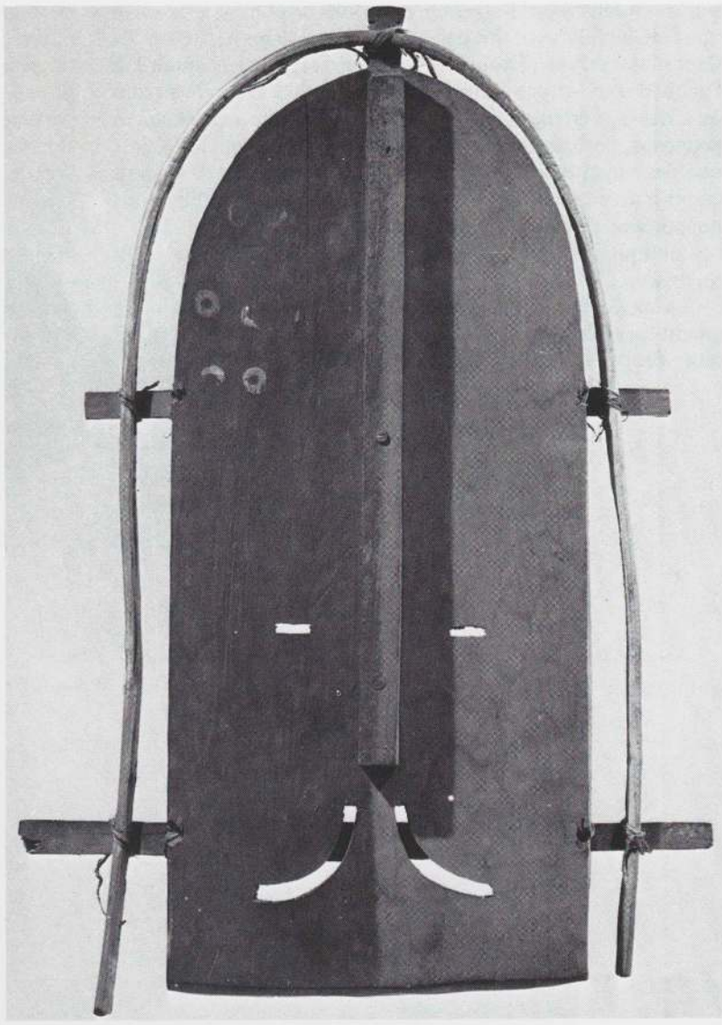
Les collections constituées par des spécialistes en sciences



Indiens, Bella Coola, amenés à Berlin en 1885 par le capitaine Jacobsen, exécutant une danse du cycle de l'hiver.



Masque réalisé par Elio d'Ammassalik, côte est du Groenland, 1934. Bois, h : 38 cm. Musée de l'Homme, Paris.



Masque, Eskimo, île Kodiak, Alaska. Bois, h : 32,5 cm. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Boulogne-sur-Mer, collection Pinart.

humaines ont sans doute fait progresser les connaissances ; cependant, elles n'étaient pas toujours spectaculaires. Adrian Jacobsen, commandant à bord d'un navire norvégien, rassembla sur la côte nord-ouest et dans l'Arctique des collections moins scientifiques mais étayées par une documentation solide, et surtout très vastes, pour divers musées allemands (à Berlin, et aussi à Leipzig, Cologne et Lubeck), ainsi que pour sa ville natale Oslo. En 1885, Jacobsen ramena un groupe de Bella Coola (p. 93) pour une visite d'un an en Allemagne, où les Indiens exécutèrent non seulement des danses, mais aussi, semble-t-il, des sculptures. Ces Bella Coola attirèrent l'attention de l'Américain d'origine allemande Franz Boas sur la côte nord-ouest. Il devint l'un des pères de l'anthropologie professionnelle américaine et l'auteur de plusieurs ouvrages de référence, dont *Primitive Art.*

Malgré la très grande impression que les Bella Coola produisirent sur le public allemand (ils séduisirent surtout les dames), les idées des Allemands (et des autres Européens) sur les Indiens restaient étroitement liées aux images des Indiens de la Prairie. Les musées n'étaient guère en mesure de rectifier cette vision tronquée. Ils purent tout de même présenter à une minorité intéressée (qui comprenait des artistes) un large éventail d'arts tribaux américains indigènes. Ainsi, dès avant la Première Guerre mondiale, Berlin possédait des collections remarquables couvrant toutes les aires culturelles et qui contenaient des objets du sud-ouest fournis par l'agent des Indiens hopi Thomas V. Keam, de la vannerie californienne procurée par Samuel Barrett et Wilcomb, et des pièces plus récentes des Indiens de la Prairie apportées par Clark Wissler. On notera qu'il y avait aussi à Berlin un zoo où les constructions qui abritaient un troupeau de bisons américains étaient ornées de motifs sculptés dans le style de la côte nord-ouest.

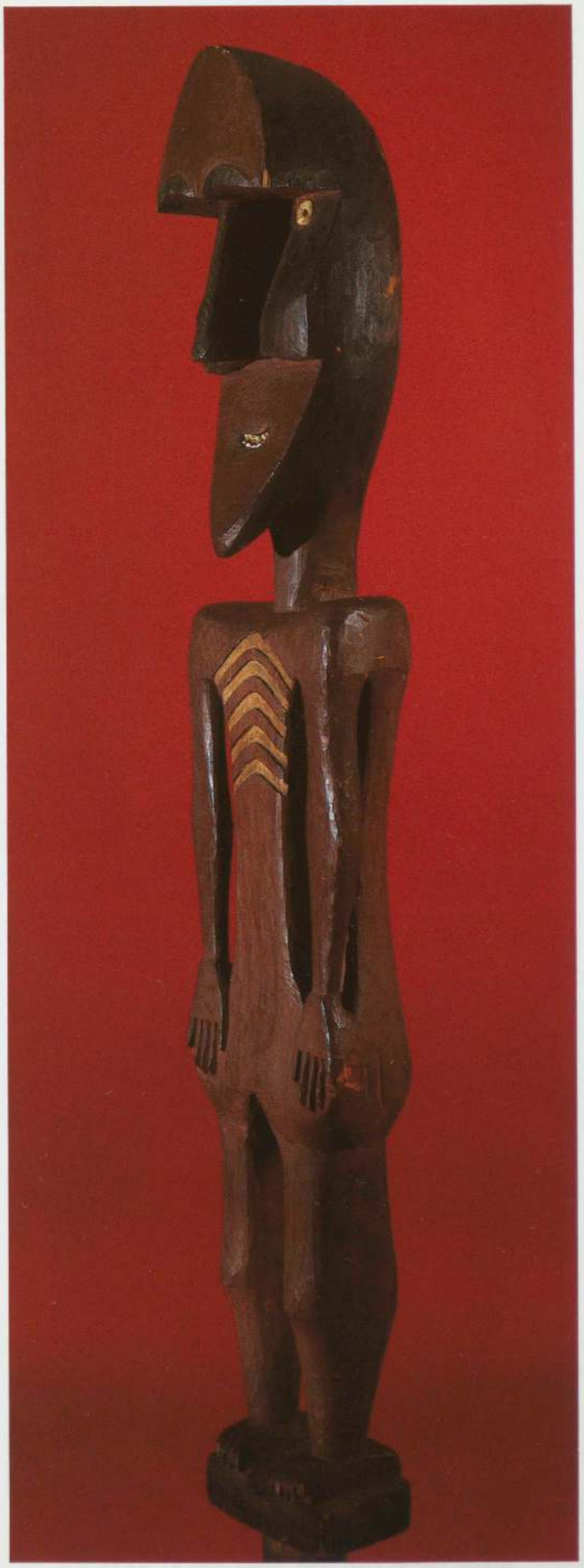
Toutefois, vers le tournant du siècle, parmi des sociétés amérindiennes, durement éprouvées, passant de la condition de nations indépendantes à celle d'assistées d'un gouvernement étranger, les Américains se livrèrent à une récolte massive pour les musées implantés depuis peu, d'est en ouest. Dès lors, les musées européens se trouvèrent dans une position désavantageuse pour ce qui concernait l'acquisition de pièces indiennes. De nombreux musées ne pouvaient plus, ou jugeaient inutile de continuer à se procurer des collections de première main ou des productions amérindiennes contemporaines. Ils achetaient à des marchands tels que Webster ou Oldman, qui publiaient régulièrement des catalogues, ou aux héritiers des voyageurs du XIXe siècle. Partout en Europe se

constituèrent des collections particulières d'objets indiens, dont certaines très importantes, surtout entre les deux guerres. Ce type de collection était encore motivé par un intérêt romanesque pour les cultures et les modes de vie indiens, et l'esthétique ne jouait qu'un rôle subalterne. C'est dans cette optique que l'on doit considérer la création de musées exclusivement consacrés aux cultures indiennes. En Europe, le premier de ces établissements semble avoir été le Karl-May-Museum de Radebeul, près de Dresde, fondé (par un « peau-rouge » allemand du cirque de Buffalo Bill) en l'honneur du plus célèbre des auteurs allemands de romans indiens. Le musée fut inauguré en 1928, soit exactement douze ans après le Museum of American Indian, à New York.

La seule région de l'Amérique du Nord où les Européens continuèrent à recueillir des objets de collection sur le terrain fut l'Arctique, et plus particulièrement le Groenland, qui était évidemment une place forte des Danois. Les Français avaient également installé un centre d'observation anthropologique sur la côte est du Groenland (encore en activité de nos jours), qui donna naissance lui aussi à des collections de musées. C'est là que fut notamment rassemblée une superbe collection de masques d'Angmagssalik, dont l'un se vit accorder une place dans le « musée imaginaire » d'André Malraux.

La « découverte » de l'art indien d'Amérique s'est faite simultanément en Europe et en Amérique, de manière apparemment indépendante. Au moment même où le peintre américain John Sloan organisait à New York la première exposition de peintures d'Indiens du sud-ouest, plusieurs livres où des objets de fabrication indienne étaient présentés pour la première fois comme des productions artistiques apparurent sur le marché des publications professionnelles. Mais si les Américains abordaient ce sujet par le biais de l'art vivant en concentrant leur attention sur le sud-ouest, les Européens l'abordaient par le biais des spécimens de musées en s'intéressant plus particulièrement à la côte nord-ouest. Leonhard Adam publia sous le titre *Nordwestamerikanische Indianerkunst* une étude pionnière sur l'art de la côte nord-ouest, fondée sur la collection de Berlin. Ce livre parut dans les années vingt, presque en même temps qu'un ouvrage de Fuhrmann également consacré à l'art de la côte nord-ouest, et beaucoup moins bien conçu, mais qui mérite toutefois d'être signalé pour son panorama d'autres collections européennes, et parce qu'il fut édité par l'école et galerie d'art et d'esthétique industrielle Folkwang à Essen.

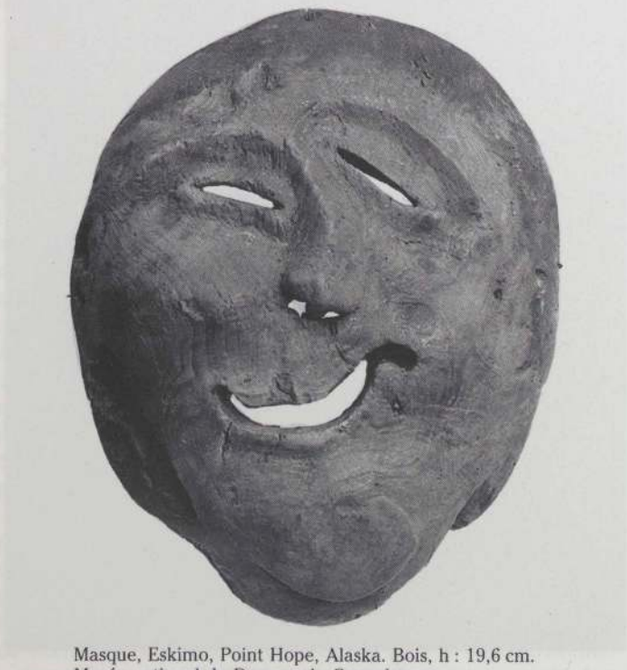
A l'époque où la plupart des musées d'anthropologie furent créés, l'évolutionnisme culturel était la théorie dominante dans ce domaine, et très souvent la façon d'exposer les objets reflétait l'idée d'une évolution progressive depuis le « primitif » jusqu'au « civilisé ». Même quand la majorité des anthropologues se détournèrent de ce modèle passablement simpliste (et les musées leur emboîtèrent le pas quelque vingt ou quarante ans plus tard), le public plus ou moins cultivé ne suivit pas tout de suite les nouvelles tendances. En général, exotique restait synonyme de primitif et/ou d'archaïque. Nullement ébranlés par le relativisme culturel, les artistes en quête de nouvelles racines anciennes pouvaient trouver ce qu'ils cherchaient dans les arts et cultures tribaux. Les cultures tribales d'Afrique et d'Océanie encore vivaces étaient préférées aux Indiens d'Amérique du Nord, qui avaient un attrait plus nostalgique et romanesque. Malgré une influence réelle, la grande histoire d'amour entre les Indiens et les artistes européens ne réussit point à se tisser.



Statue, Indiens salish, Etat de Washington. Bois peint, coquillages et os, h : 91,4 cm. Musée américain d'Histoire naturelle, New York.



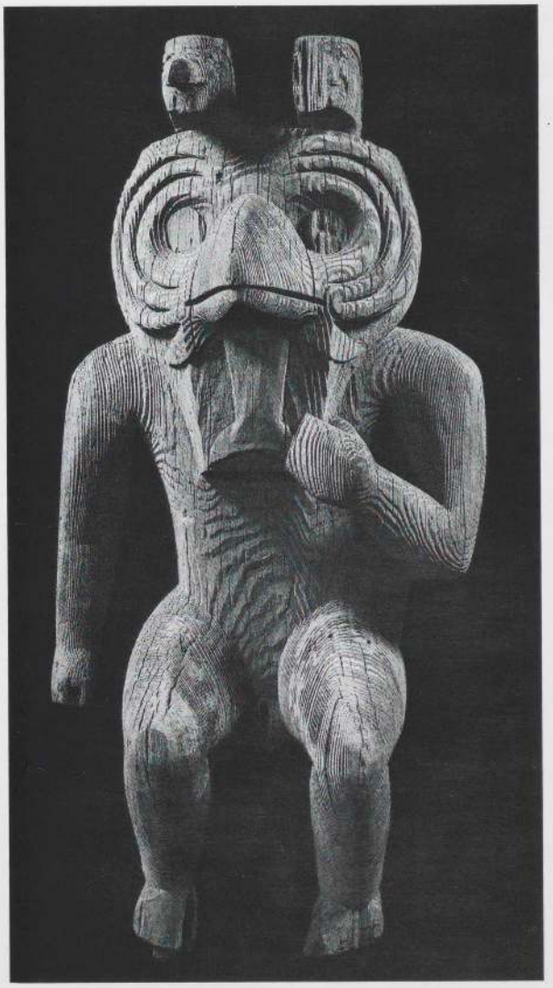
Couverture, Tlingit, Alaska. Laine teinte et fibres de liber de cèdre, h : 55,9 cm. Museum of the American Indian, fondation Heye, New York.



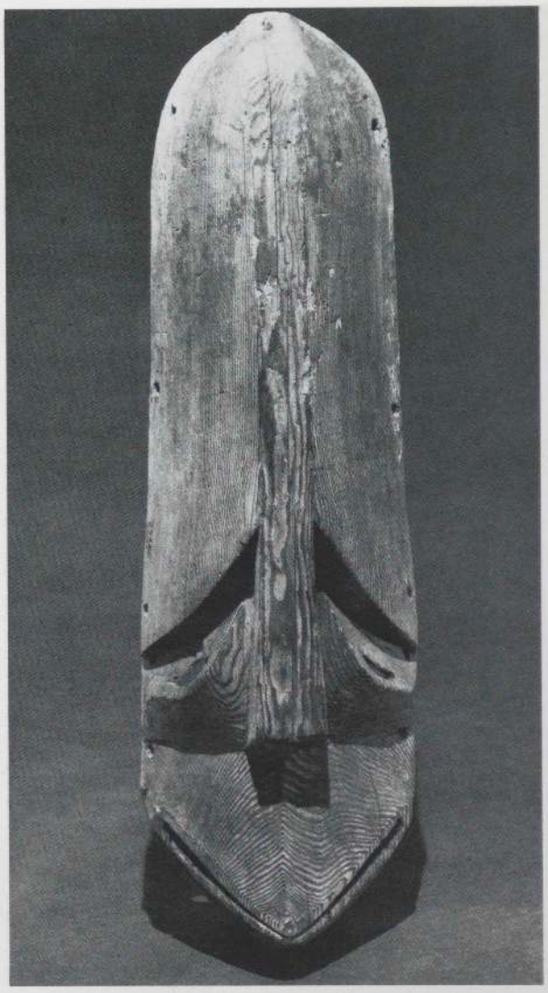
Masque, Eskimo, Point Hope, Alaska. Bois, h : 19,6 cm. Musée national du Danemark, Copenhague, département d'ethnographie.



Masque, Eskimo, Point Hope, Alaska. Bois, h : 20,8 cm. Musée national du Danemark, Copenhague, département d'ethnographie.



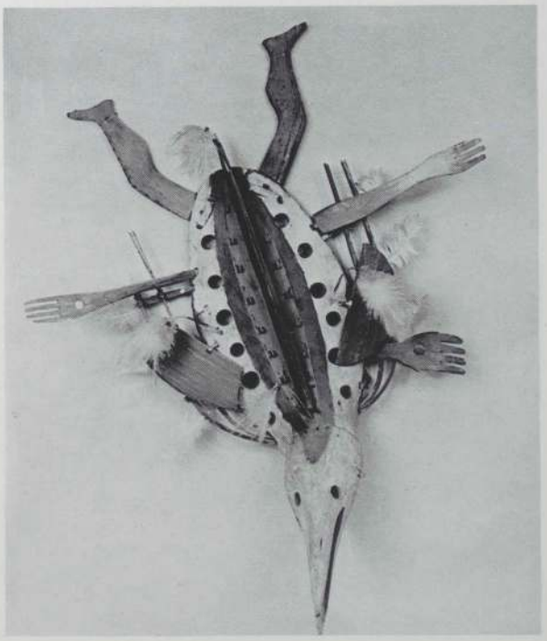
Statue, Indiens de la côte nord-ouest, Colombie britannique. Bois, h : 117,5 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Masque, Eskimo, île Kodiak, Alaska. Bois peint, h : 60,3 cm. Musée national d'Histoire naturelle, Smithsonian Institution, Washington.



Masque-heaume, Indiens zuñi, Arizona ou Nouveau-Mexique. Bois peint, plumes et matériaux divers, h : 53,3 cm. Collection Elaine Lusting Cohen et Arthur A. Cohen, New York.



Masque, Eskimo, Saint Michael, Alaska. Bois peint, plumes et matériaux divers, l : 80 cm. Musée Sheldon Jackson, Sitka, Alaska.



Masque, île Witu, Nouvelle-Bretagne. Tissu végétal peint, matériaux divers, h : 64,5 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.

OCÉANIE

Philippe Peltier

Lors de la première traversée du Pacifique en 1521, Magellan ne rencontra aucune île. A la fin du XVIe siècle progressivement, les Portugais et les Espagnols puis les Hollandais qui évincèrent ces deux nations rivales en installant en 1602 *La Compagnie des Indes orientales* aux Philippines, découvrirent les îles du Pacifique. Ces expéditions, dont celle de Tasman en 1642 vers la Nouvelle-Zélande, où il ne put aborder, ne rapportant pas les bénéfices escomptés, furent interrompues pendant un siècle.

Au début du XVIIIe siècle la publication des voyages de la Renaissance, souvent embellis, les progrès de la navigation, l'intérêt du siècle des Lumières pour les sciences et la théorie d'une *terra australis*, contrepoids aux continents de l'hémisphère nord, relancée en France par le président Charles de Brosses, entraîne un nouvel essor des voyages qui, sous couvert scientifique, n'en ont pas moins pour fins de rechercher de nouvelles ressources économiques au profit de l'Europe. Ainsi en 1765 John Byron, puis deux ans plus tard Samuel Wallis, Philip Carteret et Bougainville, enfin Cook lors de ses trois voyages entre 1768 et 1779, s'ils ne trouvèrent pas cette terre australe mythique, établirent néanmoins la carte du Pacifique. Mais un autre mythe devait se créer.

Les voyages de Cook et de Bougainville vont servir, entre autres, de références au débat engagé par les philosophes du XVIIIe sur l'état naturel de l'homme. De la lecture de ces voyages, les esprits du XVIIIe ne retiendront que les passages sur la Polynésie. Bougainville, pourtant plus réservé sur la morale des « sauvages », et Commerson, qui l'accompagne lors de son voyage, embelliront à leur retour la réalité. Tahiti nommé par l'un « Nouvelle Cythère » et par l'autre « Utopie », y devient un lieu édénique dont la noblesse des habitants, la simplicité de leurs mœurs, leur religion dédiée au dieu amour et leur langue, rappellent les antiques géorgiens [1]. La Polynésie est regardée comme la mer Égée du Pacifique, et les peintres représentent les indigènes sous des traits antiques. Diderot contribue au mythe avec son *Supplément au voyage de Bougainville*, tout comme Restif de la Bretonne dont les *Voyages aux terres australes* est un roman initiatique hérité des fables médiévales où, en ces terres des antipodes, tout est à l'inverse de l'Europe.

Mais l'éden sera vite troublé. Le « noble sauvage » est d'un caractère enfantin, versatile, qui le pousse aux pires excès. La mort de Cook lors d'une échauffourée à Hawaï en 1779, celle du Français Marion-Dufresne en Nouvelle-Zélande, donnent naissance à l'image de « l'ignoble sauvage ».

Centrée sur l'homme dans son état naturel, état d'autant plus fort que la nature sera saine, l'attention des savants naturalistes porte plus sur les coutumes et le caractère des sauvages que sur les objets. Dans les illustrations des relations de voyage, ceux-ci ne sont jamais représentés entre les mains des indigènes, mais sur des planches séparées. Ces objets, en dépit de l'engouement qu'ils provoquent en Europe, sont d'abord considérés comme des « objets de curiosité ». Les jugements esthétiques portés sur eux varient selon les observateurs. Si certains admirent l'habileté des sculpteurs, pour d'autres ils ne sont qu'objets grossiers comparables à ceux que produisent les matelots, pour d'autres enfin ils égalent les produits de l'antique que l'Europe est en train de découvrir par les travaux de Winckelmann [2].

Au tournant du siècle l'Europe est à la recherche de ses origines, et l'époque romantique, hantée par le sublime et le tragique, est plus fascinée par les cannibales que par l'antique sauvage. Elle va trouver dans le monde un miroir de son développement. Pour les idéologues français de la Révolution et de l'empire, les « sauvages », que la nature affaiblit, ne connaissent qu'un stade peu avancé où la société est encore

dans un état immature. Les objets, en France comme en Angleterre, reflètent cette conception : Péron qui accompagna Baudin lors d'un voyage aux terres australes en 1800-1804, comparera les objets recueillis en Nouvelle-Guinée à ceux des civilisations anciennes des pays occidentaux [3].

Les collections recueillies par les voyageurs — aucun objet du XVIe siècle ne semble avoir survécu, au moins dans les collections françaises — vont être soit dispersées dans les différentes institutions européennes, soit rester entre les mains de ceux qui les ont constituées. Effectivement si Jauffret eut en France le désir de créer à Paris un museum où tous les témoignages des civilisations seraient représentés, ce projet, trop utopiste, ne vit pas le jour. Les collections rapportées par Bougainville et déposées à la bibliothèque des Génovéfains à Paris, furent pillées lors de la Révolution française [4], celles de Péron offertes à Joséphine Bonaparte semblent plus tard avoir connu le même sort [5].

C'est en Angleterre que se crée, sous l'impulsion de Sir Ashton Lever, le premier musée qui recueillit une partie des collections rapportées par les voyageurs anglais. D'abord installé à Manchester, le Leverian Museum sera transféré à Londres en 1775 avant d'être dispersé en 1806 lors d'une vente publique, où le musée de Vienne [6] fit l'acquisition d'un certain nombre de pièces.

A ces premières collections vinrent s'adjoindre celles des bateaux qui sillonnent le Pacifique où très vite se développe une intense activité à la fois commerciale et évangélique. Les premiers bateaux furent les baleiniers européens et américains de l'East Indian Marin Society fondée en 1799 et les objets qu'ils recueillirent constituent le fonds du Peabody Museum de Salem. Ils firent d'Hawaï leur port d'attache et rayonnèrent dans toute la Polynésie. La London Missionary Society s'implante dès la fin du XVIIIe siècle en Polynésie, bientôt concurrencée par les catholiques, et s'étend dans tout le Pacifique. Des objets furent rapportés par les missionnaires, à la fois dans un but d'édification et de preuves de leur action « salvatrice ». Les conversions se multiplient. Ainsi le 15 février 1815 à Tahiti, quelques années plus tard à Hawaï, les idoles furent brûlées sur un bûcher. Celles qui en réchappèrent furent amenées à Londres et exposées dans les musées missionnaires avant d'être intégrées au British Museum. D'autres musées missionnaires se créent alors en Europe. On peut à la même époque relever d'autres sources : d'abord les missions scientifiques, françaises, prussiennes et anglaises puis aussi les bateaux de guerre des puissances occidentales qui protègent leurs ressortissants sur les territoires qu'elles commencent à annexer, enfin les bateaux des recruteurs qui fournissent de la main-d'œuvre bon marché aux plantations.

En même temps que les voyages scientifiques se poursuivent, aventuriers et trafiquants de tout poil hantent les mers du Sud. La découverte du santal aux Fidji en 1804 fut le point de départ du pillage qui se poursuivit à Hawaï dans les années 1820, en 1825 aux Nouvelles-Hébrides et en 1840 en Nouvelle-Calédonie. Puis les trépangs (ou bêches-de-mer) furent pêchés et exportés en Chine. A partir de 1850, la facilité des relations avec l'Europe permit à de nombreux colons de s'installer. Après 1868 le commerce du coprah s'accentua et les plantations s'agrandirent au préjudice des indigènes surtout au Queensland, aux Fidji, en Nouvelle-Calédonie, à Tahiti, à Hawaï et aux Samoa. Vers 1863 la demande en main-d'œuvre bon marché pour ces plantations entraîna l'enrôlement forcé des populations masculines des Nouvelles-Hébrides, des Gilbert et de Nouvelle-Calédonie entre autres. Petit à petit, les îles perdirent leur indépendance, d'ailleurs souvent fictive : missionnaires, comptoirs commerciaux, consuls, jouant un rôle essentiel dans la direction des affaires (Hawaï par exemple). Ainsi la Nouvelle-Zélande et les Fidji furent annexées en 1840, la Nouvelle-Calédonie en 1853, mais les Salomon, les Samoa, les Nouvelles-Hébrides furent partagées plus tardivement entre différentes nations (1877 pour la première, 1879 pour la deuxième et en 1887 pour la troisième). Les Tonga, après de nombreuses guerres civiles, passèrent sous protectorat en 1890. Les îles de la Micronésie connurent des sorts divers mais globalement l'annexion se fit dans les années 1880. La Nouvelle-Guinée, restée à l'abri des recrutements fut partagée : la partie occidentale est annexée par la Hollande en 1828, la partie orientale au nord par l'Allemagne en 1884, au sud par l'Angleterre en 1883.

Autant de voyageurs, de marins, d'érudits, de colons, d'aventuriers, qui rapportent quelques objets, voire des collections plus complètes, mêlées à celles de géologie, de botanique et de zoologie, principalement de Polynésie au début du siècle. Mais aucun musée d'ethnographie n'est prêt à recevoir ces collections. Elles rejoignent soit les cabinets de curiosités du roi, des aristocrates ou des savants qui financent les expéditions, soit les musées d'Histoire naturelle. Les premiers musées pourvus sont surtout ceux des ports et des capitales ; ainsi en France le musée de Boulogne-sur-Mer, le musée d'Histoire naturelle de Caen qui reçoit les collections Dumont d'Urville, le musée des Médailles de la Bibliothèque nationale de Paris, ou encore le musée de Marine installé en 1850, qui hérite des collections royales [7].

Ce n'est que dans le deuxième tiers du XIXe siècle, au moment où l'Europe commence son expansion coloniale, que les musées d'ethnographie se multiplient [8]. Les objets d'Océanie constituent souvent leur premier fonds comme à Vienne, Copenhague, Harvard. Il ne faut cependant pas négliger le rôle des expositions universelles qui vont régulièrement célébrer les découvertes industrielles et montrer les apports des colonies. On peut également y voir des productions océaniennes, comme à Londres en 1851 et à Paris en 1855 où furent exposées des peintures d'aborigènes d'Australie [9].

Ainsi s'ouvre à Paris en janvier 1878 le musée des Missions ethnographiques, où est exposée une collection de pièces hawaïennes appartenant à Ballieu, alors consul de France à Honolulu. Ce musée est la préfiguration du musée d'Ethnographie de Paris qui fut créé, sous la direction de E. Hamy, la même année mais n'ouvrit ses portes qu'en 1882.

A l'Exposition universelle de 1878 à Paris se dessinent trois directions de lecture des arts primitifs, concrétisées par trois lieux différents : le palais des Sciences anthropologiques, les pavillons des Colonies, enfin l'exposition des arts anciens dans le nouveau palais du Trocadéro.

Dans la première, les objets voisinent avec les crânes et des pierres taillées des époques préhistoriques. Les armes, principalement de Nouvelle-Zélande et de Nouvelle-Calédonie, sont présentées sous forme de panoplies auxquelles se mêlent deux *korwar* de Nouvelle-Guinée hollandaise, des *tiki* de jade de la Nouvelle-Zélande et des objets des Tonga [10]. Faible représentation où dominent les armes qui, récoltées en grand nombre à travers tout le Pacifique, permettaient avec les objets de la vie quotidienne, le classement des sociétés — de la moins évoluée représentée par l'Australie, aux plus aristocratiques, celles de la Polynésie occidentale.

Au pavillon des Colonies, les objets sont plus nombreux. L'Angleterre et la France montrent des produits d'Australie, de Nouvelle-Zélande pour la première, de Polynésie française



Mannequin revêtu d'un masque canaque de Nouvelle-Calédonie. Exposition universelle, Paris, 1878. Gravure exécutée d'après un dessin de M. Vierge, publiée dans *Le Monde illustré,* 14 décembre 1878.

et de Nouvelle-Calédonie pour la seconde. Mais viennent s'y mêler, parfois sous de fausses origines, des pièces de Nouvelle-Guinée dans la section anglaise, des îles Gilbert et des Salomon pour la France. Chaque objet est affecté à une classe établie à partir des objets européens et voisine avec eux : un masque de Nouvelle-Calédonie se retrouve dans la classe « bimbeloterie », les sculptures, rares, au milieu des « ustensiles de la vie courante [11] ». Les objets indigènes valorisent les produits occidentaux et le progrès de la colonisation.

L'ensemble le plus représentatif est réuni à « l'exposition des arts anciens ». La section d'« ethnographie des peuples étrangers à l'Europe » est placée sous la direction du peintre d'histoire Gérôme. La Polynésie est représentée par des *tiki* de Tahiti, des haches des îles Cook, des massues des Marquises et surtout, le plus admiré, un bateau de Nouvelle-Zélande. La Mélanésie montre des sculptures des îles Salomon, un masque et des haches cérémonielles de Nouvelle-Calédonie, des objets de la baie de Geelwinck de Nouvelle-Guinée hollandaise, et, au milieu de panoplies d'armes, des « coupes, des plats et des coiffures ». Mais de cet « art enfant et barbare, naïf et effroyable » la critique ne retient que « son luxe de bois [...] le poli, le soin du travail, la recherche fréquente de l'ornementation » qui met ces objets en relation avec les arts d'Orient [12]. Ainsi plus que la statuaire, c'est l'ornementation qui est remarquée. Déjà en 1869 lorsque Racinet avait publié son livre *Ornement polychrome*, une planche reproduisait les motifs inspirés des arts d'Océanie et des sculptures de Nouvelle-Zélande. Celles-ci sont les plus représentées et les plus prisées parce qu'elles portent à leur extrême un système d'entrelacs qui ne relève pas d'un dessin imitatif mais de pure imagination, alors perçu comme purement décoratif [13].

A cette Exposition universelle les objets sont d'abord là pour montrer une origine et un état de civilisation. La peinture officielle, gouvernée par la répétition d'un idéal du beau



Le hall d'entrée du nouveau musée d'Ethnographie, palais du Trocadéro, Paris, 1882. Gravure exécutée d'après un dessin par de Haenon, publiée dans *Le Monde illustré*, 16 mai 1882.

et du vrai, s'adonne, dans la tradition classique, à l'étude de la physionomie et du caractère lorsqu'elle met en scène « les peuples étrangers à l'Europe ». Rochet en 1886 proclamera : « La peinture d'histoire sera ethnographique ou ne sera pas » et rêve d'un musée, où, contrairement au musée d'Ethnographie, ne seraient présentés que les types humains dans leur « vérité anthropologique [14] ». Ainsi on montre et on étudie, de préférence à la statuaire, les masques appréhendés comme portraits de sauvages à la fois tels qu'ils sont et tels qu'on les imagine. C'est dans ce sens qu'ils furent présentés sur des mannequins de guerriers au musée d'Artillerie des Invalides, réorganisé pour l'exposition de 1878 [15].

La représentation des îles est fort inégale en qualité et en quantité d'objets. Elle dépend des collections de province, des collections privées et des comptoirs coloniaux dont le rôle dans la dispersion fut fondamental. Chaque pays recevra de préférence les objets de ses colonies.

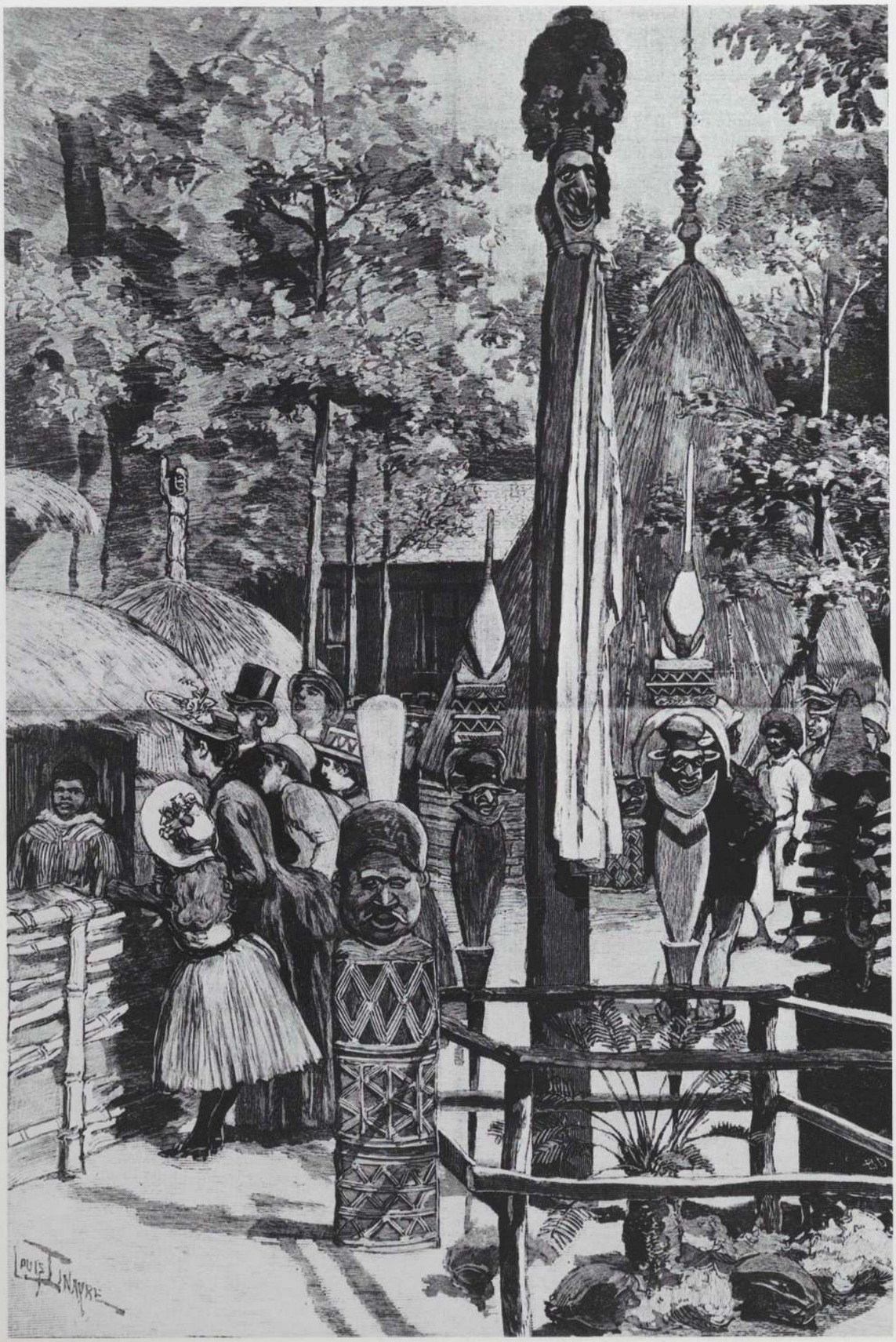
Ainsi à Toulouse en 1878 la maison Saves qui commerce en Nouvelle-Calédonie vend des objets « de curiosité ». De même Le Mescan recueillit dans ces années des objets calédoniens (masques, chambranles de porte) et hébridais (dont une fougère arborescente et des objets surmodelés) qu'il lègue en 1895 au musée du Havre, la ville natale de Braque. La maison Godeffroy de Hambourg installe ses premiers comptoirs en 1857 aux Samoa, puis en 1874 dans l'archipel Bismarck et ses bateaux qui sillonnent le Pacifique rapportent des objets dont certains vont constituer le fonds du musée privé créé en 1881. La firme Hernsheim s'établit en 1876 en Nouvelle-Irlande et fait don au musée de Berlin de masques qui sont parmi les plus anciens de ses collections [16].

Néanmoins les musées ne sont pas les seuls bénéficiaires des dons et des ventes. La collection Bertin, exposée au Trocadéro en 1878, et vendue en 1887 à Paris, permet de le montrer. Outre les objets de Tahiti, Bertin possédait un important ensemble de pièces de Nouvelle-Guinée hollandaise et allemande. Un catalogue est édité pour la vente, fait relativement exceptionnel pour la France, et qui marque un intérêt croissant pour les objets exotiques. La collection est acquise par plusieurs acheteurs dont Hamy, directeur du musée d'Ethnographie, et Heymann, le marchand de la rue de Rennes où Matisse achète ses premiers objets nègres. On peut supposer que plusieurs antiquaires vendaient dès cette époque des objets exotiques à des collectionneurs qui ne sont pas forcément liés à l'anthropologie : Bertin était courtier en bijoux [17].

En avril 1882 s'ouvre au public les salles du musée d'Ethnographie de Paris. Les collections sont constituées par certains objets qui ont figuré à l'exposition de 1878, dont ceux offerts par l'Angleterre et la Hollande, et des collections de la mission Laglaize et Raffray de la côte nord-est de la Nouvelle-Guinée et de Bourdil sur la côte sud-est. Les armes, exposées sous forme de panoplies, dominent toujours, et représentent les principales îles du Pacifique. Seules la Polynésie et la Nouvelle-Calédonie sont représentées par des séries plus complètes. Puis en 1884 la collection Higginson des Nouvelles-Hébrides, qui comprenait de grandes sculptures, est exposée sur le palier d'entrée du musée d'Ethnographie. Elle sera complétée en 1890 par une partie de la collection François après une exposition à l'Orangerie du museum d'Histoire naturelle. Avec ces deux collections, Paris possède à cette date l'ensemble le plus complet des Nouvelles-Hébrides où figurent sculptures, masques, tambours, statues de grades et funéraires [18]. En 1887, grâce au don Roland Bonaparte, l'acquisition du cabinet Bertin permet la présentation de pièces de Nouvelle-Guinée allemande et hollan-



Suspensoir de crânes, Kerewa, région du golfe, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint et rotin, 142,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Le village canaque (Nouvelle-Calédonie). Exposition universelle, Paris, 1889. Gravure d'après un dessin de Louis Tinayre, publiée dans *Le Monde illustré,* 27 juin 1889.

daise [19]. Roland Bonaparte, à la suite d'une visite à l'Exposition coloniale d'Amsterdam en 1883 achète une série d'objets de la Nouvelle-Guinée hollandaise, plus particulièrement de la baie de Geelwinck où un comptoir permanent fut installé en 1882 [20]. En 1886 lors de l'Exposition coloniale de Londres, sont exposés les premiers grands masques de *tapa* du golfe de Papouasie. La Nouvelle-Zélande est représentée par un ensemble important de la collection Buller et une exposition mémoriale est consacrée à Cook.

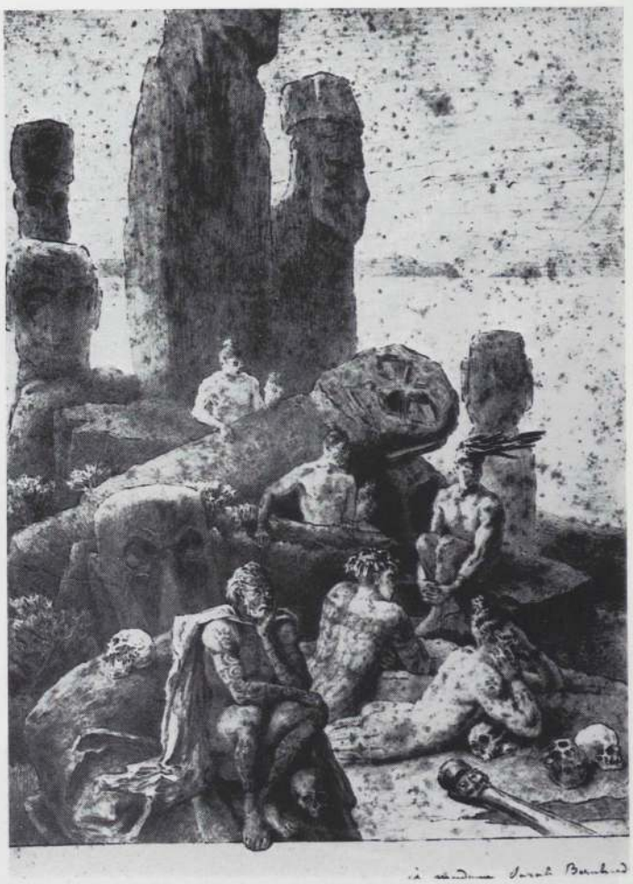
En Allemagne, à la suite de la prise de possession officielle de la Nouvelle-Guinée et de l'archipel Bismarck en 1884 par la Deutsche Neu-Guinea Compagnie, office commercial en charge de l'administration, s'ouvre à Berlin une exposition des pièces recueillies par cet organisme [21]. Rapidement cette région du monde, encore largement inconnue, devient un lieu d'expositions importantes. Le Russe Miklouho-Macklay, qui le premier séjourna sur la côte nord-est de Nouvelle-Guinée, y constitua des collections qui sont exposées à Saint-Pétersbourg en 1886. Les villes de la Ligue hanséatique, Berlin, Leipzig qui achète en 1885 une partie du musée Godeffroy, Dresde, reçoivent des collections des points les plus forts de la colonisation : Palau, les Carolines, Nouvelle-Irlande et Nouvelle-Bretagne. Les statues de pierre de la Nouvelle-Irlande semblent plus particulièrement retenir l'attention. La partie nord-est de la Nouvelle-Guinée est seule représentée : l'exploration de l'intérieur est lente et difficile, les objets proviennent surtout du littoral et des îles. Les expéditions scientifiques marquent un temps d'arrêt en 1895 [22]. La collection d'Albertis, qui fut le premier à remonter la rivière Fly en 1876, est présentée au musée d'Ethnographie de Rome. Du golfe de Papouasie à la région Massim, un nombre considérable d'objets arrivent dans les musées anglais tel le Pitt-Rivers qui fut installé à Oxford en 1884 ou celui de Cambridge qui accueillit les objets de la Torres Strait Expedition de 1886.

A Budapest, les musées s'enrichissent de collections de la Néprjzi Mission qui furent exposées en 1896 et de la collection de Lajos Biró, constituée entre 1896 et 1902 en Nouvelle-Guinée et dans l'archipel Bismarck, enfin du comte Rodolfe Festetics, qui, sur son yacht privé, fit le tour du monde en 1895-1896 [23].

Cet aperçu donne l'idée de l'ampleur des collections mélanésiennes qui complètent celles plus anciennes de la Polynésie, ampleur qui est favorisée sur le terrain par l'introduction des objets en fer et de nouvelles richesses [24].

Dans les années 1880-1895, les publications se multiplient. Ces publications marquent des dates importantes où viennent s'affronter deux lectures des arts primitifs. Haddon, dans une lignée évolutionniste, ne considère que les motifs, leurs transformations et leur caractère magique, et ne s'intéresse pas aux objets en tant que tels. Grosse, à la lecture des signes substitue une lecture des objets dans leur milieu social et permet ainsi la prise en compte de toutes les formes de production.

En France, pendant cette période, l'expansion coloniale africaine et indochinoise retiendra l'attention. A l'Exposition de 1889 dans les villages indigènes proposés à la curiosité des visiteurs sur le Champ-de-Mars à Paris, des habitations tahitiennes et calédoniennes sont reconstruites. Pour la première fois des objets océaniens sont perçus en situation, situation souvent absurde dans les reconstitutions qu'elle propose. Les objets font partie d'un ailleurs et provoquent un sentiment d'étrangeté : l'exotisme domine, le rêve d'un

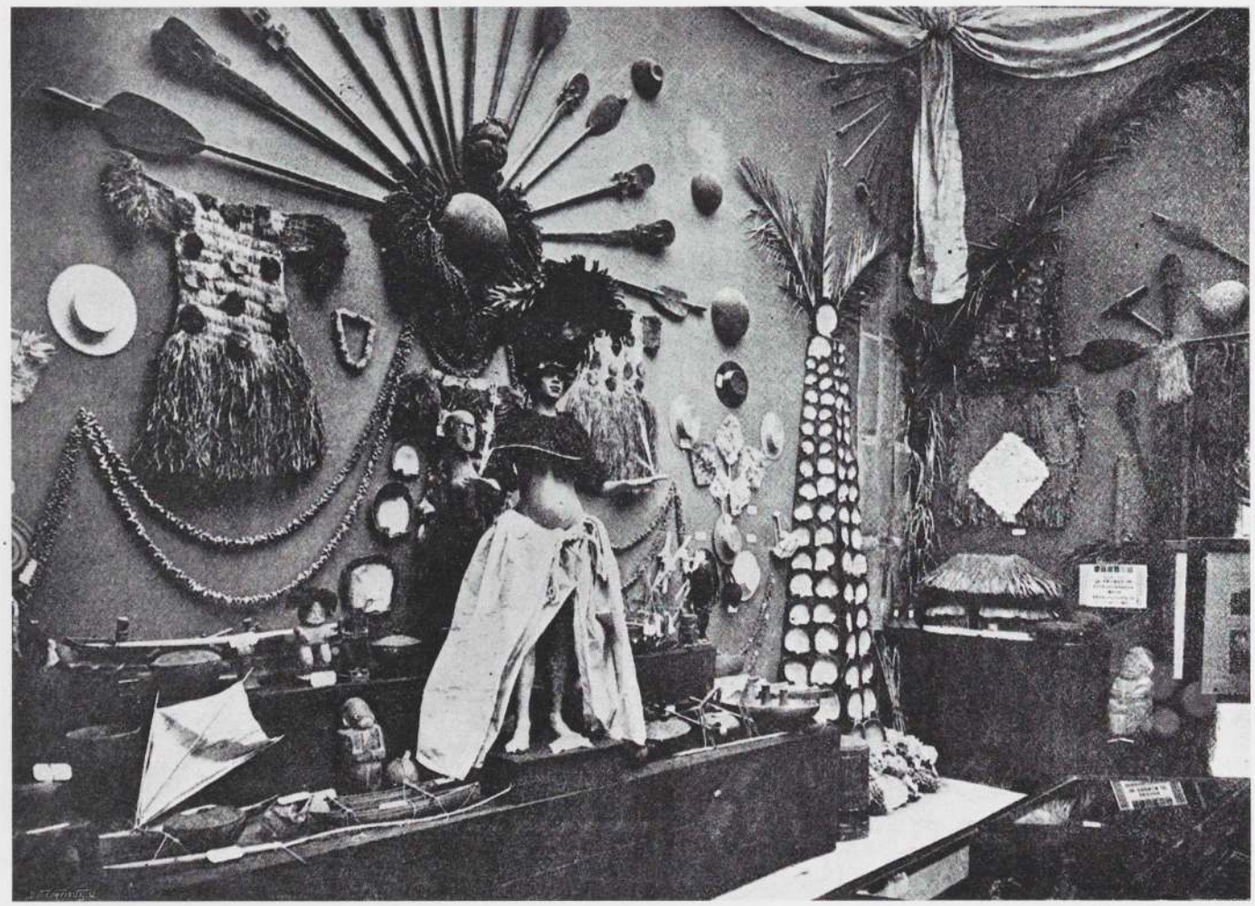


L'île de Pâques. Dessin de Pierre Loti dédicacé à Sarah Bernhardt, 7 janvier 1872.

monde premier, d'un retour à l'enfance des civilisations, d'un éden à jamais perdu. Exotisme qui relève d'un syncrétisme et d'une « esthétique du divers [25] ». De Louise Michel à Gauguin, l'écoute des mythes de l'âge de pierre prend le pas sur les formes. Loti est à la recherche d'une civilisation perdue, incarnée par l'île de Pâques, déjà *memento mori* du Pacifique pour Cook [26]. L'exotisme du décor est à la mode : par exemple Sarah Bernhardt, avec des sculptures maori qui lui furent offertes lors d'une tournée, fit construire un buffet.

A la suite de l'exposition de 1889, le musée d'Ethnographie du Trocadéro est réorganisé. Les collections d'Océanie, trop à l'étroit sur les paliers, sont transférées dans une nouvelle salle en 1892. Mais l'état déplorable des finances ne permet pas l'appointement d'un nouveau gardien. Malgré son installation, la salle reste fermée au public jusqu'en 1910 [27].

En France, contrairement à l'Allemagne et à l'Angleterre, peu d'objets rentrent dans les collections. Certaines îles du Pacifique connaissent une dépopulation vertigineuse [28]. Les sources des objets se tarissent. Les îles de la Société sont occidentalisées, mais les missionnaires qui ont interdit les coutumes ancestrales font fabriquer des copies d'objets. A l'Exposition universelle de 1900 à Paris, dans les pavillons coloniaux et plus particulièrement celui de Tahiti, ce sont des curios qui sont exposés [29]. L'expansion coloniale entraîne la multiplication des expositions et la création d'offices dans les grandes villes de province, où des musées présentent à côté des produits commerciaux, des objets dont on peut se



L'installation dans le pavillon tahitien. Exposition universelle de Paris, 1900.

demander si certains ne furent pas fabriqués sur demande. Ainsi à Paris, après Marseille et Bordeaux entre autres, l'Office colonial est transféré en 1901 au Palais-Royal où un musée permanent est installé [30].

En revanche en Angleterre et en Allemagne l'activité est plus ample. En Allemagne les expéditions reprennent à partir de 1905, lancées par les villes de Hambourg et de Berlin. Une meilleure organisation permet de collecter dans le Pacifique occidental un matériel considérable dont des pièces de l'intérieur de la Nouvelle-Guinée. Ainsi l'expédition de Hambourg en 1909-1910 ramène à elle seule 6 667 objets. Le directeur du musée d'Honolulu, Brigham, passant à Hambourg trouve le musée fermé en 1913 (les collections trop à l'étroit sont en train d'être réinstallées dans un nouveau bâtiment), mais il voit les collections Godeffroy chez le marchand Umlauff ; à Berlin l'accumulation est telle qu'il juge toute étude impossible [31]. Les publications scientifiques se multiplient. Le livre de Emil Stephan *Südsee-Kunst*, publié en 1907, marque une date importante dans l'histoire des idées. Il relativise, pour la première fois, les concepts de fidélité à la nature et de stylisation.

Lors du même voyage, Brigham visite les collections anglaises de Londres, Oxford et Cambridge et se rend chez les collectionneurs Fuller, Beasley et Edge-Partington. Sa tradition coloniale et maritime désigne effectivement la Grande-Bretagne comme terre d'élection des collectionneurs d'art océanien et le marché y est également plus actif. Les marchands Webster et Oldman, ce dernier plus spécialisé dans les armes, éditèrent des catalogues. Leur analyse confirme que les objets proviennent de toutes les régions, mais avec une surreprésentation des colonies anglaises et particulièrement du golfe de Papouasie et de Nouvelle-Zélande. Les objets de Polynésie française et de Hawaï sont rares, et il n'y a pas d'objets de l'intérieur de la Nouvelle-Guinée ; enfin les sculptures sont moins nombreuses que les boucliers et surtout les armes [32].

Il est difficile d'évaluer, en l'absence de sources, le nombre et la nature des objets qui circulent en France à cette époque [33]. Dans les premières collections réunies par les artistes et les amateurs entre 1905 et 1919, les objets océaniens sont moins nombreux que ceux d'Afrique. Ce sont les expressionnistes allemands qui, d'abord à Dresde puis à Berlin, les verront et les collectionneront. A l'inverse des artistes français de cette période qui n'allèrent jamais dans le Pacifique, Nolde et Pechstein accompagnèrent deux missions scientifiques dans les années 1913-1914 [34]. Pourtant l'exemple de Gauguin — dont le céramiste Pacco Durrio, ami de Picasso, avait un certain nombre de toiles et d'objets dans son atelier (toiles qu'il prêta à l'exposition organisée par le Salon d'automne en 1906) — devait attirer les artistes vers l'art de la Polynésie. S'il faut en croire le marchand Paul Guillaume c'est le peintre Frank Burty-Haviland qui souligna le premier le caractère architectural des *tiki*. Quand à Matisse « si quelqu'un se trouve dans son atelier, il l'endoctrine et cite Nietzsche et Claudel, mentionne encore Duccio, Cézanne et les Néo-Zélandais [35] ». Picasso acquiert en 1907 un *tiki* et deux

sculptures néo-calédoniennes sont accrochées dans son atelier en 1908[36]. Vollard possède deux grands *tiki* qui ornent sa cave où il reçoit à dîner peintres et écrivains. Ainsi en France les premières pièces collectionnées par les artistes sont en majorité polynésiennes. Il est plus aléatoire de déterminer quelles pièces furent achetées par Level alors amateur et lié avec Picasso, Hessel et peut-être Fénéon ; ces deux derniers travaillaient à la galerie Bernheim. Seuls les premières publications et les expositions postérieures permettent de dresser un tableau plus complet.

En ces années aucun livre n'est consacré à l'Océanie, et la salle du musée d'Ethnographie est fermé au public jusqu'en 1910. Il était néanmoins possible d'arranger une visite avec le gardien ou les conservateurs. De plus, quelques objets d'Océanie et d'Afrique étaient présentés sur le palier d'entrée. Le musée d'Artillerie et jusqu'en 1907, le musée Naval du Louvre présentent un certain nombre de pièces. Les collections de ce dernier seront transférées au musée de la Préhistoire de Saint-Germain-en-Laye où, à partir de 1910, elles sont réinstallées dans les salles des comparaisons, exceptées quelques pièces de Hawaï déposées au musée d'Ethnographie[37]. Le journal du musée note néanmoins un certain nombre de visites. Outre celles des voyageurs, des anthropologues, les plus marquantes furent celles de František Kupka en 1907 qui vient copier des motifs sur des stèles mexicaines et de Robert Delaunay qui, accompagné de plusieurs personnes, vient voir le 16 octobre 1909 la salle d'Océanie[38].

Les collections de Londres, plus que celles d'Allemagne, semblent avoir été le point de référence. Ainsi lorsque Elie Faure consacre un chapitre entier à l'art des Tropiques dans le deuxième tome de son *Histoire générale de l'art*, tous les objets appartiennent au British Museum et sont reproduits dans le *Handbook* des collections publié en 1910 et qui servira de texte de référence aux premiers mélanophiles[39]. Si ce catalogue est purement ethnographique, Elie Faure, reprenant les constantes de la vision depuis le XVIIIe siècle, décrit l'art de l'Océanie, mer Égée de l'Orient, comme un art violent, voire grimaçant, exaspéré de couleurs qui s'harmonisent à la nature. Art de la ligne, du décoratif poussé à son extrême en Nouvelle-Zélande, pays où, de par la sauvagerie et le cannibalisme, est en ferment « une opiniâtre volonté d'équilibre et de rythme architectural », germe d'un art plus évolué dont les traces préhistoriques se retrouvent dans la sculpture hiératique de l'île de Pâques[40].

A ce texte fait écho, en 1917, celui de Paul Guillaume dans « Sculptures nègres » publié à l'occasion de l'exposition d'art primitif qui marque l'ouverture de sa galerie du Faubourg Saint-Honoré[41]. Si Apollinaire, dans l'avant-propos du livre, se refuse à toute classification et interprétation, aléatoire en l'absence de renseignements précis sur l'origine et la fonction des objets, Paul Guillaume rappelle la parenté des arts d'Océanie avec les arts néolithiques de l'Europe. Les races de l'Océanie ont créé « des figures monstrueuses capables d'arrêter ou de repousser les mauvais esprits. [...] Tout est pour elles sujet d'angoisses et toutes leurs préoccupations sont d'éloigner les mauvais génies. [...] De là ces figures grimaçantes placées à la porte et au sommet des cases. Plus elles sont hideuses, plus elles doivent être puissantes[42] ».

Entre ces deux dates, deux expositions où l'art océanien est représenté eurent lieu à Paris : l'une aux galeries Levesque en juin 1913, l'autre sous les auspices de l'association Lyre et Palette en novembre-décembre 1916. La première présente une pièce de la Nouvelle-Guinée, la seconde un *tiki* des îles Marquises, « une sculpture décorative », une idole, un masque canaque[43] : faible représentation de l'Océanie dont



Les deux tiki de la collection Ambroise Vollard, publié *in* Apollinaire et Guillaume, *Sculptures nègres*, 1917, îles Marquises. Bois. Coll. part.



Masque, île Saibai, détroit de Torres, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, coquillages, fibres végétales et cheveux, h : 69,3 cm. Coll. Friede, New York.

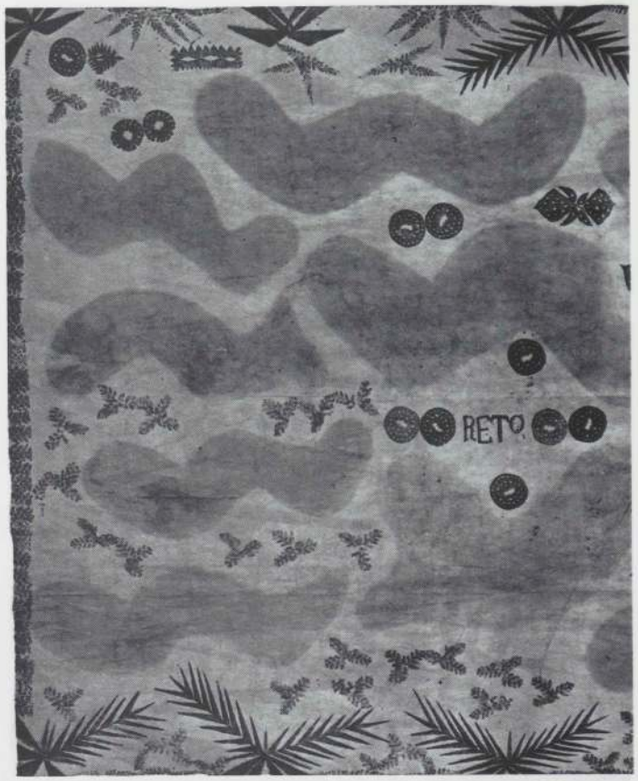
les pièces sont perdues au milieu des objets africains. Il ne faut donc pas s'étonner que Paul Guillaume conclut, dans son album de 1917, où seuls sont représentés quatre objets marquisiens sur vingt objets africains, que les formes de la statuaire en Océanie sont moins diversifiées qu'en Afrique.

L'exposition de la galerie Devambez en 1919 est organisée par Paul Guillaume. Clouzot et Level écrivent la préface du catalogue et publient *L'Art nègre et l'Art océanien*. Ces publications permettent de mieux cerner l'état des collections [44]. Level avait prêté à l'exposition 14 pièces océaniennes dont 7 objets mélanésiens (Nouvelle-Guinée, Nouvelle-Calédonie) et 7 objets polynésiens (Hawaï, île de Pâques et îles Marquises) auxquels s'ajoute un *tiki* de la collection Paul Guillaume et une sculpture de Nouvelle-Irlande de la collection Léonce Rosenberg. Clouzot et Level développent des idées très éloignées de celles de Guillaume Apollinaire. Alors que celui-ci se refusait à tout *a priori*, leur interprétation oscille entre un jugement déduit des critères formels et la vision de l'Occident qui fait du Mélanésien un être dominé par les esprits. Ils effectuent un classement des objets en fonction de leur valeur plastique — les pièces les plus géométriques étant les plus appréciées — et l'état de sauvagerie supposé des groupes producteurs. Tout en bas de l'échelle des valeurs, l'Australie qui, selon eux, ignore tout art et dont le seul trait de génie est l'invention du boomerang. Ils accordent ensuite plus d'intérêt à l'archipel Bismarck puis à la Nouvelle-Calédonie et aux Nouvelles-Hébrides signalés par des objets de « formes amples » mais dont les figures des « monstres sculptés grimacent et cherchent à effrayer le monstre irréel issu de l'imagination des naturels ». Enfin la Polynésie dont le « tiki marquisien plus serein et plus calme, est un monstre du domaine géométrique ». L'art polynésien est placé au sommet de la hiérarchie par ses formes à la recherche « d'abstraction et d'une sorte d'absolu » mis en parallèle avec les productions des jeunes artistes parmi lesquels Picasso qui est « un fidèle ancien du *tiki* [45] ». Plus que Paul Guillaume, ils laissent entendre que la réussite de l'art polynésien vient de la race d'origine « caucasique » qui migra dans ces îles. Cette interprétation est aussi développée dans le livre que Real consacra en 1922 à l'art de l'Océanie et qui suit les hypothèses scientifiques de l'époque [46].

Il appartient à Carl Einstein, à la suite des esthéticiens allemands, d'avoir analysé les œuvres suivant leurs formes. Son *Negerplastik*, édité à Leipzig en 1915, s'appuie sur des exemples africains. L'Océanie n'est pas nommée dans le texte mais quelques *tiki* dispersés dans les planches sont rapprochés de par leur forme des objets africains. Les objets de Nouvelle-Calédonie et de Nouvelle-Irlande disparaîtront lors de la réédition du livre en 1920 [47].

A l'inverse les livres de von Sydow, l'un publié en 1921 à Leipzig, l'autre en 1923 à Berlin, présentent une synthèse plus complète des arts primitifs. Il oppose l'art de l'Océanie à celui d'Afrique par sa verve décorative qui transforme la surface des objets dédiés au culte du soleil et des morts en une synthèse de lignes et de couleurs qui introduisent une vibration constante [48].

A travers des projets différents, Clouzot et Level en France, Einstein lié au milieu français, et von Sydow en Allemagne s'organise une lecture des arts primitifs qui rejoint les préoccupations esthétiques des « ismes » de l'époque. Entre le primitif océanien et le primitif moderne s'établit un va-et-vient où l'autre se donne comme modèle. A partir des années vingt la mode, lancé par Paul Guillaume à son Bal nègre,



Tapa (détail). Tahiti, îles de la Société. Tissu végétal peint, h : 200 cm. Musée de l'Homme, Paris.



Tapa, îles Tonga. Tissu végétal peint, h : 148,5 cm. Musée de l'Homme, Paris.



Masques conçus par Louis Marcoussis pour le Bal marin du comte de Beaumont, 1928. Photographie de Marc Vaux. Publié dans *Variétés*, 1928.

où il semble que rien d'océanien ne soit représenté, est à l'Afrique. Musique, danse, récitation de contes attirent, autant que les objets, l'attention sur la puissance émotive [49]. Ce que les dadaïstes reprennent en ces débuts des années vingt à Paris lors de leurs actions. Ainsi Tzara publie en 1917 des traductions de chants maori qu'il déclame dans les soirées de Zurich, prenant exemple sur les actions des cabarets expressionnistes allemands fréquentés par Arp et Ernst. Cette tradition sera reprise lors des manifestations du Grand Palais en 1920 où Breton dansera un pilou-pilou [50]. C'est aussi dans ces années que les dadaïstes commencèrent leurs collections, Ernst avait de son côté acheté des *tapa* pendant la guerre ; Breton y avait été incité dès 1916 par Apollinaire et cette passion fut renforcée par la lecture de la revue *Dada* en 1917. Mais à cette époque ils recherchent aussi bien des objets océaniens qu'africains bien que Breton ait dit plus tard qu'il fut insensible à cette dernière forme d'art jugé « trop plastique ». La collection d'Éluard, vendu en juillet 1924, ne comprend que des « bois nègres ». Petit à petit, leurs recherches se firent plus intenses. Les collections sont constituées au hasard des rencontres et des voyages particulièrement en Angleterre et en Hollande. Breton souligne déjà le jeu de « trouvailles » dont il hérite l'idée d'Apollinaire [51].

En 1922, s'ouvre l'Exposition coloniale de Marseille et en 1923, celle des Arts indigènes des colonies françaises au musée des Arts décoratifs. Clouzot et Level ainsi que Stephen Chauvet rédigent le catalogue pour l'exposition du pavillon de Marsan qui reprend les orientations classiques : l'inspiration des motifs des produits exotiques. L'attention des spectateurs est attirée sur les armes, les objets utilitaires et surtout les *tapa* qui « réalisent de ravissantes symphonies chromatiques [...] et font de ces étoffes des pièces très décoratives [52] ». Le choix des objets quotidiens communs aux deux civilisations (coupes, peignes et étoffes) permet une identification facile qui rend possible la retranscription des motifs sans grandes transformations. Dans les modèles proposés, l'art polynésien, par ses ornements plus géométriques, bénéficie d'une plus-value par rapport à la Mélanésie dont l'art jugé trop farouche, plus sexué et plus coloré, apparaît trop criard et trop torturé. Dans cette aventure, même le dieu *Tiki*, reproduit sur tous les objets, est réduit à un thème décoratif. Néanmoins l'art statuaire bénéficie d'un rapprochement avec l'art occidental dans ses représentations les plus contemporaines. Alors que Clouzot et Level considéraient en 1919 « que l'abstraction du *tiki* est une application restreinte et un modèle formel pour les recherches les plus développées des artistes [53] », en 1923 ils estiment qu'une tête stylisée sur une arme des Nouvelles-Hébrides est « une réussite à faire pâlir le cubiste le plus intégral [54] (*sic*) ».

Des illustrations accompagnent le texte de Clouzot et Level. La liste des prêteurs ajoute un certain nombre de nouveaux noms. Outre Marcoussis, Picasso, Level, Hessel, Fénéon, Guillaume, ceux de Moris, un marchand installé à Montmartre dès l'avant-guerre, Rupalley, ancien instituteur qui fut avec les artistes l'un des premiers à collectionner des objets d'art primitifs, Angel Zarraga qui n'eut qu'un nombre restreint d'objets océaniens, enfin G. Lecerf et Prudhomme.

1926 marque une date importante. Deux expositions, l'une sous l'égide des surréalistes en France, l'autre de la galerie Flechtheim en Allemagne présentent exclusivement des objets océaniens.

La galerie surréaliste, dirigé par Roland Tual, s'ouvre en mars 1926 avec une exposition de Man Ray *Tableaux et objets des îles*. La couverture du catalogue est illustrée par une photographie de Man Ray intitulée *La lune brille sur l'île Nias*, où une sculpture nias de la collection Breton est projetée dans un paysage lunaire [55]. Si la Polynésie est représentée par 21 objets dont 7 marquisiens, une place plus grande est donnée à la Mélanésie où presque toutes les îles principales sont illustrées par un exemple. De cet ensemble se détache la Nouvelle-Guinée avec 8 pièces et la Nouvelle-Irlande avec 5. L'art de cette région sera, avec l'île de Pâques, celui que les surréalistes admireront le plus et collectionneront avec enthousiasme. Les œuvres exposées appartiennent à Ruppaley, Level, Moris, Deslouis, Éluard et Tual ainsi que deux collections désignées par les initiales L.A. et N.J. Si les initiales L.A. sont transparentes (Louis Aragon) faut-il lire, à la suite d'une faute d'impression, le nom de Nancy Cunard, en relation avec le groupe dès 1924 et qui aura une liaison avec Aragon peu de temps après ? Ensemble ils dénicheront des objets dans les ports anglais lors de deux voyages et lorsque N. Cunard ouvrira sa maison d'édition à Paris en 1928, la boutique sera décorée par des pièces d'Afrique et des mers du Sud. Tual, lié avec Max Jacob depuis 1921, commence dès après la guerre, malgré ses faibles ressources, une collection qui sera parmi les plus importantes et qui sera vendue en 1930 [56].

La seconde exposition s'ouvre à la galerie Flechtheim de Berlin sous le titre *Südsee-plastiken*. Elle sera représentée aussi au Kunstmuseum de Zurich avant d'être montrée à la galerie Flechtheim de Düsseldorf. Elle regroupe 184 pièces presque exclusivement originaires des colonies allemandes perdues à la suite de la Première Guerre mondiale (Nouvelle-Guinée, y compris l'archipel Bismarck et Bougainville) et qui forment la collection personnelle de Flechtheim dont la galerie faisait commerce des objets des mers du Sud. Carl Einstein écrit la préface du catalogue. Se reposant sur les écrits des ethnologues allemands, il reprend une classification régionale et une explication sociologique. Il décrit le monde océanien divisé en de multiples communautés ayant chacune ses démons et ses représentations. Seul le culte des mânes des ancêtres les réunirait. Sur les objets, motifs et figures s'entremêlent pour raconter la lutte des démons des fables et des mythes, démons dont l'homme tire sa protection par l'entremise du totem. Les représentations sont dominées par la mort : le crâne est souvent représenté sur des objets « transformés en une ossature ornementale [57] ». Mais la violence de ces représentations provient aussi, comme le remarque von Sydow, des figures prisonnières d'un grillage qui les enserrent.



Madame Pierre Loeb assise dans son appartement de la rue Desbordes-Valmore, Paris, 1929.

Ainsi dans ces années, et plus particulièrement en France, l'art de la Mélanésie orientale prend droit de cité. En 1927, Zervos remarque : « Ce qui s'est produit il y a vingt ans pour les sculptures nègres c'est ce qui se produit actuellement avec l'art mélanésien et précolombien auxquels nous ne demandons pas des inspirations directes mais des relations de sensibilité [58]. » La mode aidant, les collections se multiplient. En France l'intelligentsia qui soutiendra financièrement le mouvement surréaliste ou la peinture du « retour à l'ordre », intègre à ses collections cette nouvelle forme d'art et, à l'exemple des marchands, fait côtoyer tableaux modernes et objets exotiques. Ainsi le comte Étienne de Beaumont organise un Bal marin dont les masques, dessinés par Marcoussis, présentent une synthèse des formes africaines et océaniennes. Madeleine Rousseau, à la fois passionnée par l'art océanien et courtière, conseillera Girardin dans ses achats d'objets africains et océaniens (la collection de tableaux de celui-ci est à l'origine du musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Entre 1927 et 1930, les lieux d'expositions se déplacent, de nouvelles idées se développent. Les ventes à partir de 1928 se multiplient principalement à Paris où l'activité est alors intense, pour culminer dans les deux années qui précèdent immédiatement la crise. Plusieurs livres qui paraissent sont destinés à un public d'amateur. *L'Art chez les peuples primitifs* de A. Basler, publié en 1929, résume les idées développées dans les années précédentes et dont il essaie de faire une synthèse pour présenter le processus de création [59]. Il se montre méfiant à l'égard des théories de Freud, alors développées par von Sydow, et infléchit son étude vers la psychologie de la perception de l'espace, développée à la suite de Otto Rank et de S. Reinach qui comparent la vision des sauvages à celle des enfants « dont le sens de la réalité est moins optique que tactile [60] ». (Analyse développée en France par Luquet qui publie en 1930 *L'Art primitif* où il expose sa théorie sur le « réalisme visuel et intellectuel [61] ».) Pour Basler, l'art correspond à un réalisme magique que les recherches de Gauguin et de Picasso n'ont pu égaler puisqu'il leur manque cette « vérité originelle » qui est l'âme de l'art religieux. Les peintres n'auraient pas seulement repris aux arts primitifs un système formel, mais aussi un processus de création que leur rationalisme ne leur permettait plus d'atteindre ; placé à l'égal de l'enfant, le sauvage possède sa propre logique à jamais perdue pour le monde occidental.

Basler reproduit des objets qui appartiennent à divers collectionneurs : Tual, Bondy, marchand en Allemagne qui fit partie avant-guerre de l'Académie de Matisse et exposa avec le « Groupe du Dôme », enfin Chauvet, médecin français qui publiera deux livres, l'un sur l'île de Pâques, l'autre sur l'*Art indigène de Nouvelle-Guinée* en 1930, premier ouvrage sur cette région à paraître en France avec de nombreuses illustrations, et dont la collection, fort importante, s'enrichit encore d'une partie des pièces rapportées par le comte Festetics.

Cette même année, le numéro de mars-avril des *Cahiers*



Statue double, lac Sentani, Irian Barat (ancienne Nouvelle-Guinée hollandaise). Bois, h : 176 cm. Australian National Gallery, Canberra. Ancienne collection Jacob Epstein. Photographie prise sur le terrain par Jacques Viot.

d'art, dirigés par Zervos, est entièrement consacré à l'art océanien [62]. Pour la première fois, un panorama complet des arts du Pacifique, ou pour le moins ce qui en est connu, est présenté. La Polynésie conserve une place prépondérante. Hormis un texte de présentation de Tristan Tzara et un de Zervos ainsi que deux articles de von Sydow et de Fischer, les études régionales sont écrites par des spécialistes, par des conservateurs de musées (Eichhorn, Speiser, Wölfel), un collectionneur (Chauvet) et Mrg Jaussen qui fut évêque de Tahiti. Tous les courants d'idées y sont défendus, de l'interprétation psychanalytique (exposé par un article sur von Sydow) à celle de l'ethnologie. Dans le texte d'introduction, Christian Zervos défend, à l'encontre de Basler, l'idée que l'art océanien est l'expression d'une imagination visionnaire proche de l'art moderne. Par-delà les études de formes, c'est la graphie, venue de la nuit des temps, qui est au centre de l'art océanien. Les exemples les plus évidents de ces signes se trouve à l'île de Pâques dont l'article de monseigneur Jaussen donne une table de traduction. Ces gravures inspirent alors Max Ernst et trouvent des échos dans les toiles de Miró. Poncetton et Portier reprennent cette vision dans leur livre *La Décoration : Océanie* [63]. Petit à petit, par les objets et leurs extrapolations dans les toiles surréalistes, les démons se montrent plus familiers, l'art de l'Océanie prend un caractère d'universalité.

Les *Cahiers d'art*, le livre de Poncetton et Portier reproduisent de nombreux objets. Ils proviennent des grands musées (Berlin, Bâle), mais aussi des collections privées : Breton, Éluard, Tzara, Flechtheim, Fénéon, Tual, Deslouis (marchand d'art chinois et amateur d'art primitif), Ascher (ancien peintre devenu marchand de tableaux et dont la galerie était alors située à Montparnasse), enfin Ratton et Carré alors parmi les marchands les plus actifs de Paris (Ratton rachètera une partie de la collection Flechtheim entre autres), et Pierre Loeb dont sont reproduits, pour la première fois, les *tapa* du lac Sentani. Pierre Loeb, marchand des peintres surréalistes, vendait aussi des objets océaniens [64]. Sa collection personnelle fut l'une des plus importantes de l'époque. Il offrit un jour à Picasso une main de l'île de Pâques et c'est chez lui que de nombreux artistes purent vivre en familiers avec l'art du Pacifique. Il envoya Jacques Viot, qui avait déjà bourlingué dans le Pacifique, récolter des objets en Nouvelle-Guinée en 1929. Celui-ci s'intéresse plus particulièrement à l'art du lac Sentani jusqu'alors à peu près inconnu en France et ramena des *tapa* et des sculptures. A son retour il publia un texte, extrait d'un livre, dans le premier numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, où, reprenant l'expression d'Albertis il décrit la Nouvelle-Guinée comme un château enchanté, mais le titre « N'encombrez pas les colonies » fait écho à la politique coloniale et à l'exposition qui aura lieu en 1931, et avec laquelle les surréalistes eurent maille à partir [65].

Trois expositions s'ouvrent à Paris en 1930. La première à la galerie Pigalle organisée par Tzara et Charles Ratton qui rédige le catalogue, la deuxième à la galerie de la Renaissance, rue Royale, enfin à la galerie Mettler où quelques pièces de l'île de Pâques sont présentées [66]. Ces trois expositions marquent un tournant important, elles sont d'une part les dernières du domaine privé avant la crise des années trente, d'autre part elles présentent, pour la première fois en France, un panorama complet des arts du Pacifique accessible à l'époque, enfin c'est la première fois qu'une exposition de la galerie de la Renaissance, plus particulièrement vouée aux peintres du « retour à l'ordre », est consacrée à l'art d'Océanie. Mais cette manifestation aura peu d'échos dans la presse de l'époque. Ce sont aussi les premières expositions qui font appel à un nombre élevé de collectionneurs, certains mentionnés pour la première fois. La première regroupe 138 objets d'Océanie et des colonies anglaises, plus particulièrement la Nouvelle-Zélande et la côte sud de la Nouvelle-Guinée. Les objets proviennent des collections Loeb, Ratton, Tzara, Mettler, Ascher et Chauvet. La deuxième montre 180 pièces où même l'art des Salomon, en général ignoré, hormis quelques avants de pirogues et des *kapkap*, est représenté par 13 objets. Mélanésie et Polynésie se partagent également le nombre des pièces exposées. Si les prêteurs sont les mêmes qu'à la galerie Pigalle, apparaissent les noms de Lavachery, directeur du musée du Cinquantenaire à Bruxelles, ancien avocat que sa passion pour les objets a conduit à l'ethnologie, Chardenet, Lamart, la journaliste Titaÿna, le peintre André Lhote, l'avocat Pomaret, le marchand d'estampes Le Veel, les deux frères Stora, marchands de tapisseries et d'objets médiévaux et dont le plus jeune s'intéresse à l'art primitif, Yvon Helf, spécialiste de l'argenterie ancienne, l'écrivain Paul Morand à côté de Stephen Chauvet, Louis Carré, Édouard et Pierre Loeb, Poncetton associé de l'expert Portier pour lequel il rédigeait les notices des catalogues, Félix Fénéon, enfin Bela Hein, ancien journaliste, qui tenait un magasin d'antiquités à Paris. Ce sont plus particulièrement les marchands et les collectionneurs qui exposent et l'on peut se demander si ces expositions n'ont pas surtout un but commercial afin de promouvoir un art jusque-là réservé à un petit cénacle. Mais la crise économique va remettre en question cette orientation.

Aucun surréaliste ne prêta d'objets à ces expositions (Tzara, l'organisateur de l'exposition de la galerie Pigalle a



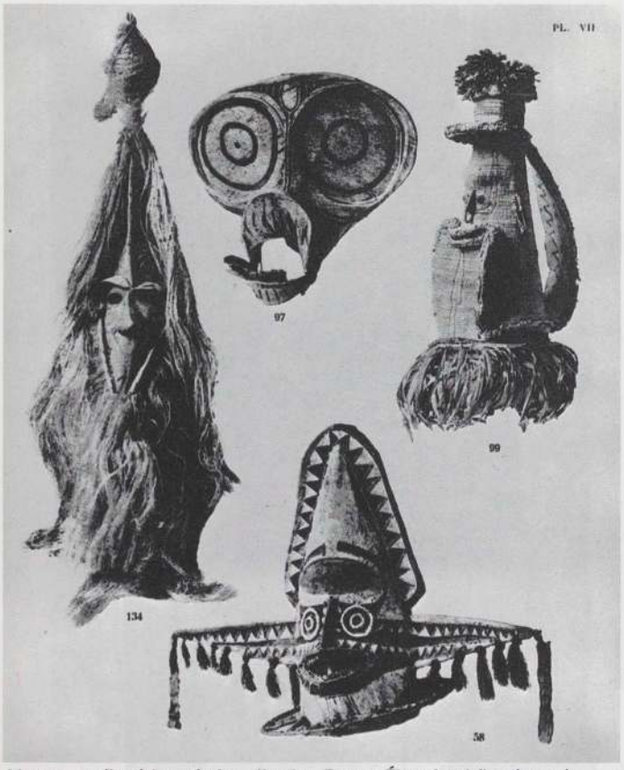
Page d'illustration du catalogue de la vente Roland Tual, Paris, février 1930.

rompu depuis longtemps avec le mouvement, bien qu'il entretienne encore des relations personnelles avec certains membres). Certes Breton et Éluard, s'ils gardent pour eux une partie de leurs trouvailles, échangent et vendent des pièces. Mais leur choix d'objets répondent à des critères particuliers. En 1929 un numéro spécial de la revue belge *Variétés* est consacré à la « Position du surréalisme ». Il comprend un article d'Éluard sur les « Arts sauvages », article déjà en germe dans ses carnets en 1927 [67] et une carte du monde où, contrairement aux représentations classiques, l'Océanie occupe le centre. Les pays y sont figurés en fonction de l'intérêt qu'ils suscitent. On relève, parmi les régions les plus importantes, l'archipel Bismarck et l'île de Pâques, puis la Nouvelle-Guinée, la Nouvelle-Zélande et les Nouvelles-Hébrides, Hawaï et les Marquises. Les îles Salomon y sont réduites et la Nouvelle-Calédonie absente : Breton en trouvait l'art trop grimaçant. Breton voit dans l'art d'Océanie « le triomphe du dualisme de la perception et de la représentation ». Cet attrait du dualisme se reflète dans le choix de certains objets qui, à ses yeux, en sont la réalisation. Il collectionne avec passion les *kapkap*, image de « la synthèse du concret et de l'abstrait » et les *uli* de Nouvelle-Irlande interprétés comme des figures hermaphrodites, ou encore les sculptures d'homme-oiseau de l'île de Pâques qu'il considère comme la « moderne Athènes de l'Océanie ».

En 1931 s'ouvre l'Exposition coloniale. Dans le nouveau musée des Colonies, des salles sont réservées à « l'art du Pacifique ». S'y mêlent pièces anciennes et modernes fabriquées pour l'occasion. La salle des Nouvelles-Hébrides montre, pour la première fois depuis la guerre, un ensemble important d'objets surmodelés de Malekula. Par leur technique, leur couleur, par les grandes effigies funéraires et les masques, ces objets vont occuper une place aussi importante que les productions du Sepik chez les collectionneurs. A cette Exposition coloniale répondent un certain nombre de surréalistes, par une exposition organisée par Aragon, Thirion et Sadoul alors engagés au Parti communiste. Aragon et Éluard, avec l'aide de Tanguy, organisent la salle où sont présentées, entre autres, des sculptures de Nouvelle-Irlande de la collection Aragon et peut-être de la collection Éluard [68].

En ces années trente, la séparation entre surréalistes d'un côté et peintres engagés dans les voies plus classiques de l'autre, recouvre des attitudes opposées. Les arts primitifs sont l'enjeu d'une lecture des arts de l'Occident : peinture régie par les lois de l'inconscient ou classicisme formel ? Emmanuel Berl condamne l'académie des fétiches « manifestation du satanisme esthétique [69] ». En Allemagne l'exposition au Kunstgewerbe Museum de Berlin, dont Hans Purrmann rend compte [70], sera la dernière avant que l'art primitif ne soit à nouveau inclus dans une « histoire des sauvages » et rejoigne les arts décadents auxquels il servit de modèle.

La crise qui touche durement la France marque un temps d'arrêt. Les ventes chutent alors qu'elles se sont multipliées dans les années précédentes. Les pièces proposées dans ces ventes suivent l'orientation du goût. En 1919 *tapa* et objets des Marquises et de Tahiti plus rares étaient parmi les pièces les plus chères dans les ventes peu nombreuses qui avaient lieu. A partir de 1928 leur nombre s'accroît. La collection



Masques mélanésiens de la collection Breton-Éluard qui figurèrent à la vente de juillet 1931.

Walter Bondy, constituée de cinquante objets de la Nouvelle-Guinée, de l'archipel Bismarck, de Nouvelle-Calédonie, des Marquises, de l'île de Pâques et de Nouvelle-Zélande, fut l'un des plus beaux ensembles vendus en ces années. On retiendra également une vacation de 1929, sans nom de collectionneur et la collection Tual vendu en 1930 qui comprenait 119 objets océaniens, dont un masque d'écaille des Torres. Enfin, en 1931 une vente est organisée par Ratton où figure un objet acquis par la suite par Picasso[71]. Néanmoins les ventes à Londres se succèdent avec une forte représentation d'objets de Nouvelle-Zélande et de Nouvelle-Guinée. La dernière grande vente de cette époque est celle de la collection Breton-Éluard, organisée par Ratton en juillet 1931. La couverture du catalogue rompt avec la tradition par sa typographie et par la substitution du terme *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie* à celui d'« arts primitifs », substitution qui, en réduisant le champ sémantique, voudrait introduire ces objets



Tapa, lac Sentani, Irian Barat (ancienne Nouvelle-Guinée hollandaise). Tissu végétal peint, h : 57,1 cm. Collection Dorothea Tanning, New York. Ancienne collection Max Ernst.

dans un « Musée universel ». La vente comporte 149 objets océaniens dont de nombreux *kapkap* et masques de Nouvelle-Irlande. Mais elle ne donne pas les résultats escomptés. Certains objets seront à nouveau proposés à la boutique que Breton ouvrira en 1937 à l'enseigne de la *Gradiva* et Éluard cède sa collection à Roland Penrose en 1938[72].

A la recherche d'une nouvelle clientèle, les marchands Charles Ratton et Louis Carré organisent des expositions à New York. Ainsi Ratton présente en 1934 à la Pierre Matisse Gallery sa collection d'objets océaniens et en 1936 d'*Arts primitifs d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie*. Dans l'introduction du catalogue, R. Goldwater différencie l'art océanien de l'art africain par ses qualités décoratives et surtout par ses variétés de formes, où oiseaux et humains qui s'entremêlent, arrivent à créer une « image paranoïaque » bien avant les surréalistes[73].

Ces années de crise correspondent en France à la réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Dès 1929, sous la direction efficace de Paul Rivet assisté de Georges-Henri Rivière, la présentation fut renouvelée. A partir de ces années les expositions organisées par les milieux artistiques vont céder la place aux expositions d'ethnologie, « la rencontre hasardeuse » à l'étude du rituel et du sacré[74]. En 1934, l'importante exposition sur la *Danse sacrée* fut l'illustration de cette nouvelle orientation, proche de celle de l'équipe de la revue *Documents*, fondée et publiée par Bataille et dont Georges-Henri Rivière sera l'une des chevilles ouvrières. *Documents* insiste sur la transgression et le sacrifice et s'oppose ainsi à l'idéalisme surréaliste[75]. Louis Clarke dans le numéro cinq de 1930 présente un texte sur « L'Art des îles Salomon » alors presque inconnu en France, Bataille dans le numéro sept une analyse du livre de Luquet sur l'art des Néo-Calédoniens. Néanmoins ce n'est pas tant l'art de Calédonie qui l'intéresse mais l'idée articulée par Luquet, d'un réalisme psychologique, qui lui permet de montrer la cohérence des dessins d'enfants. Devenu centre mondain lié au milieu intellectuel, le musée d'Ethnographie va organiser une série importante d'expositions et accueillir un certain nombre de collections. En 1933 est présentée la collection de *tapa* réunies par Jacques Viot. Ces *tapa* étaient déjà présents dans les collections d'Amsterdam, mais une nouvelle lecture de ce système de petites figures mi-poisson, mi-insecte dans un paysage imaginaire qui se déforme parfois pour donner un système de lignes couvrant toute la surface, est faite à la lumière des toiles surréalistes. En 1934 une salle consacrée aux îles Marquises est réorganisée pour accueillir une donation d'objets dont Michel Leiris rend compte dans un article de *Cahiers d'art*[76]. La même année la collection von der Heydt est installée dans les salles[77]. Riche de pièces de Nouvelle-Guinée et des Bismarck elle comble un certain manque que vingt ans d'inactivité avaient créé dans les collections. Elle est complétée par une collection de Nouvelles-Hébrides recueillie en 1934 par le géographe Aubert de la Rüe lors d'une mission officielle. Puis a lieu l'exposition sur l'île de Pâques en 1935, que l'on retrouve en 1936 à Bruxelles. Cette exposition présente les résultats de l'expédition scientifique franco-belge dirigée par A. Métraux et H. Lavachery. Enfin, en 1938, le musée d'Ethnographie, rebaptisé « musée de l'Homme », montre dans ses nouveaux locaux les collections recueillies par l'expédition de la Korrigane dans le Pacifique. Grâce à cette collection il possède un nombre important de pièces, principalement de la Mélanésie[78].

Ce phénomène se retrouve en Angleterre. En 1935 s'ouvre au Burlington Fine Arts Club l'exposition *The Art of*



Exposition d'art océanien à la Pierre Matisse Gallery, New York, 1934. Les objets proviennent des collections de Charles Ratton.

the Primitive Peoples. Les pièces exposées proviennent de la Nouvelle-Zélande, des îles Fidji, des Salomon, de la région Massim et de la Nouvelle-Guinée et certaines ont été recueillies par l'anthropologue Gregory Bateson. Le catalogue est ethnologique, chaque pièce est restituée dans son contexte économique et social[79]. Cette orientation se retrouve l'année suivante dans la publication de Raymond Firth *Art and Life in New-Guinea*[80]. L'année suivante, à Grosvenor Place, débute en juin la présentation des 300 objets de la collection Moyne qui regroupe des pièces de la Fly River, de l'Elander River (Asmat) et du Ramu.

Aux Etats-Unis des objets océaniens (dont certains de Nouvelle-Guinée, Nouvelle-Zélande et Nouvelles-Hébrides) furent montrés au California Midwinter International Exposition, San Francisco, en 1895. En 1934 une exposition d'*Oceanic and African Art* qui ne retient que quelques pièces de Polynésie, ouvrit au Fogg Art Museum d'Harvard et en 1939, le Peabody Museum de Salem montre à nouveau ses collections polynésiennes où une large part est donnée aux objets de la vie courante. La même année, à San Francisco, pour la *Golden Gate International Exposition*, une section est consacrée à l'Océanie, elle a pour but d'établir aux yeux du public que les productions de cette région sont d'une valeur égale à celles de l'Europe ou d'autres régions du monde.



Photo de terrain prise par C. Van den Broek lors de l'expédition de la Korrigane. Musée de l'Homme, Paris.

Les surréalistes restés fidèles à Breton fuient par principe ce monde trop didactique. A la vision ethnographique, ils opposent celle du merveilleux, aux classifications scientifiques d'autres classes qui en démontrent l'absurde. Ainsi déplacés les objets océaniens voisinent avec les objets américains, des *ready-made*, des objets mathématiques, des objets trouvés - interprétés, à l'*Exposition surréaliste d'objets* de la galerie Charles Ratton en 1936[81]. La même année, à l'*Exposition internationale du surréalisme* à Londres figurent des objets de la région du Sepik (Nouvelle-Guinée), empruntés à l'University Museum of Archeology and Anthropology de Cambridge, ainsi que des photographies des pièces que les organisateurs n'avaient pu obtenir. Néanmoins ni à l'une ni à l'autre de ces expositions ne sont présentées toutes les collections surréalistes. Max Ernst, Paalen, Tanguy, entre autres, eurent des objets qui ne furent jamais présentés.

Les premiers voyageurs ne ramenèrent que de rares objets. Ceux-ci n'arrivèrent massivement en Europe qu'au moment de l'expansion coloniale et servirent d'illustrations aux conquêtes. Montrés dans les musées, les expositions universelles et les collections privées, ils illustrent la vie et les mœurs des sauvages. Ils deviennent témoins d'un ailleurs. Les surréalistes français, célébrant la « trouvaille », mettent en exergue ce jeu des déplacements où les objets se chargent d'autant de sens que de regards. Partagés entre les études des anthropologues et des artistes, ils sont d'abord initiateurs d'un imaginaire dont l'histoire, commencée dès les premières traversées du Pacifique, n'est pas encore finie.



Masque (et détail), Baining, Nouvelle-Bretagne. Tissu végétal peint et carcasse en rotin, h : 720 cm. Hamburgisches Museum für Völkerkunde.



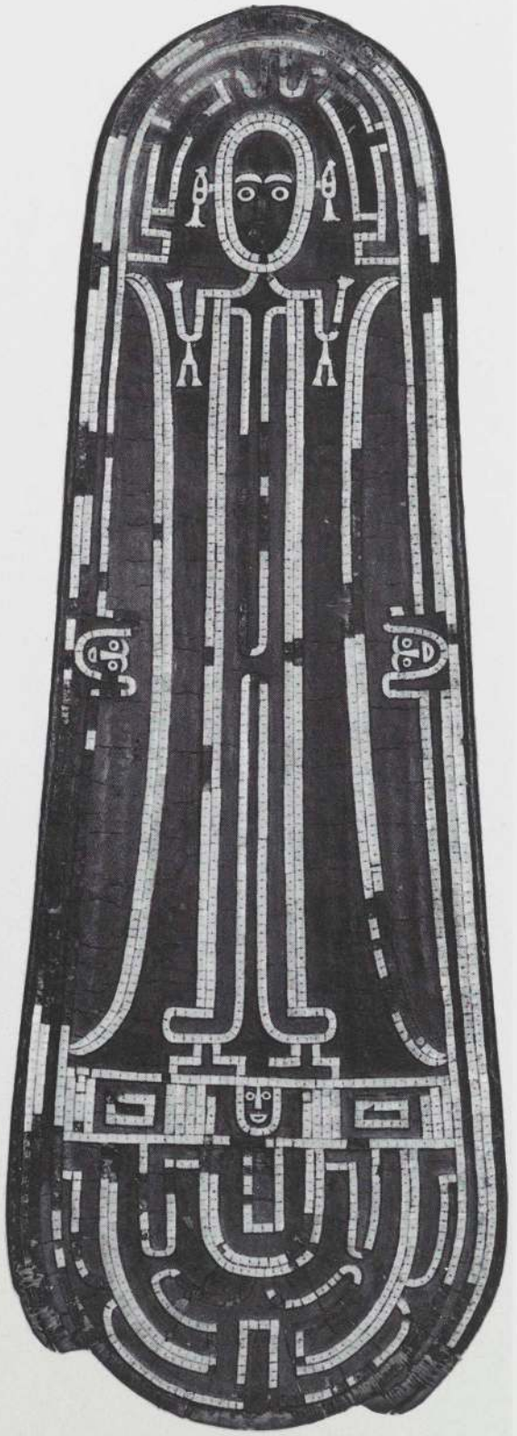
Bouclier, Sulka, Nouvelle-Bretagne. Bois peint, fibres végétales et plumes, h : 121 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.



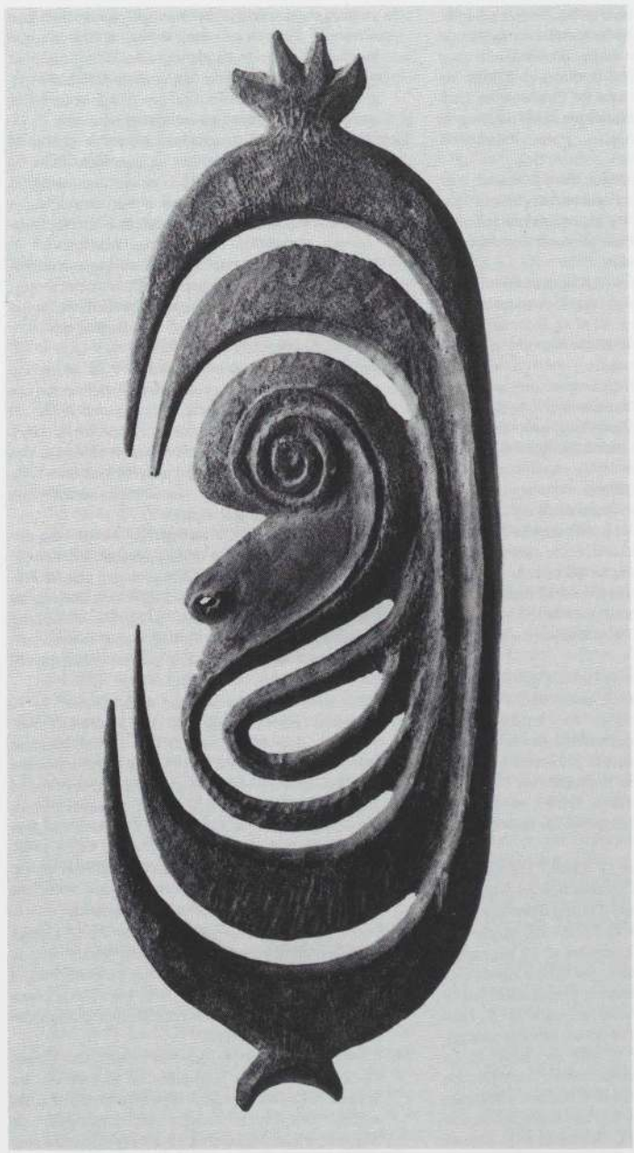
Emblème de grade, république du Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides). Fougère arborescente peinte, h : 203,2 cm. Field Museum of Natural History, Chicago.



Figure, Kopar, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 76,8 cm. Collection Pierre Matisse. Provenance : collection Henri Matisse.



Bouclier cérémoniel, Malaita, îles Salomon. Bois avec incrustation de fragments de coquillages, h : 81 cm. The Australian Museum, Sydney.







Ci-dessus : charme de chasse, Alamblak, vallée de la Karawari, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 31,8 cm. National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Ci-dessus, à droite : tête, kwoma, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Terre cuite, h : 42 cm. Collection particulière, New York.

Ci-contre : élément de flûte rituelle, Biwat, Bas Sepik,Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, coquillages et fibres végétales, h : 45,8 cm. Collection Friede, New York.

NOTES

Ce texte n'aurait pu voir le jour sans l'aide précieuse de Françoise Girard, Marie-Claire Bataille-Benguigui et Jean Jamin du musée de L'Homme, de Rosalind Krauss, Judith Cousins, de Jean-Louis Paudrat, Michel Leiris, Jean Laude et Charles Ratton. Qu'ils trouvent ici, avec Douglas Newton du Metropolitan Museum de New York, l'expression de mes plus vifs remerciements.

1. Voir de Commerson, « Post-scriptum sur les îles de la Nouvelle-Cythère ou Tahiti » publié pour la première fois dans *Le Mercure de France* en novembre 1769 puis dans *La Décade philosophique* du 30 Messidor an IV, t. XVIII, p. 133-142.
2. Le livre de B. Smith, *European Vision and the South Pacific, 1768-1850*, Oxford University Press, 1960 analyse ces changements d'attitudes vis-à-vis du Pacifique et plus particulièrement à partir des sources anglaises.
3. Sur ce sujet voir Copans J. et Jamin J., *Aux origines de l'anthropologie française*, Le Sycomore, Paris, 1978 et G. Stocking, « French anthropology in 1800 », *Isis*, vol. LV, n° 180, 1964, p. 134-150.
4. Les journaux de navigation de l'expédition Bougainville ont été publiés par Étienne Taillemite. On y trouvera cartes, plans et dessins : *Bougainville et ses compagnons autour du monde*, Paris, Imprimerie nationale, 1977, 2 vol.
5. Tous les objets ne furent pas recueillis par Péron. 160 lui furent offerts par le chirurgien de marine Georges Bass qui était installé à Sydney et les avait reçus des matelots. Le livre de J. Copans et J. Jamin, *op. cit.*, donne la liste des objets d'après le manuscrit de Péron conservé au Havre.
6. Les collections de Cook et de ses compagnons, dont les récits de voyages furent maintes fois réédités, furent dispersées dans de nombreux musées d'Europe. A. Kaeppler en a dressé minutieusement le catalogue. Voir A. Kaeppler : *Artificial Curiosities, an Exposition of Native Manifactures Collected on the Three Pacific Voyages of Captain Cook*, Honolulu, Bishop Museum Press, 1978, et *Cook Voyage Artifacts in Leningrad, Berne and Florence Museum*, Honolulu, Bishop Museum, 1978.
7. Les collections de Caen furent publiées par E. Deslonchamps, « Notes sur les collections ethnographiques du musée de Caen et sur deux haches de pierre polie provenant de la Colombie », *in Annuaire du musée d'Histoire naturelle de Caen*, 1884. A cette date, complétée par la collection Vieillard, Marc et Deplanche, elle comprenait un ensemble représentatif du Pacifique ; de Nouvelle-Zélande un *tiki* et un bordage de pirogue, pour Tahiti un chasse-mouches ; des parures, massues, couronnes en écaille et boucles d'oreilles pour les Marquises ; des armes et des *tapa* des Tonga et des Carolines ; quelques boucles d'oreilles de Nouvelle-Bretagne et Nouvelle-Irlande ; un crocodile des Salomon ; masques, sculptures, armes de pierre et bambous de Nouvelle-Calédonie ; de Nouvelle-Guinée hollandaise des « sculptures d'oiseaux et des armes », enfin un masque d'écaille des Torres et des armes d'Australie. Le musée Naval du Louvre comportait des objets des différents voyages dont ceux de Dumont d'Urville et d'Entrecasteaux ainsi que des objets déposés par Louis-Philippe, objets qui lui furent offerts par les missionnaires Pompallier et Douare et l'antiquaire scandinave Rafn. La Mélanésie était représenté par 253 pièces, la Micronésie par 38 et la Polynésie par 144 objets. On peut citer, entre autres, un tambour et un masque des Nouvelles-Hébrides, des sculptures de Nouvelle-Calédonie, des « idoles » de Nouvelle-Guinée, une petite sculpture des Salomon et une, importante, des Gambier ; des sculptures, des boîtes à plumes, des jades de Nouvelle-Zélande, enfin un masque de plumes d'Hawaï et des manches de chasse-mouches de Tahiti.
8. Sur le développement des musées d'ethnographie, voir R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, 2e éd., 1967, plus particulièrement la première partie.
9. Le musée d'Ethnographie du Trocadéro acquit sa première écorce peinte australienne en 1935. Au XIXe siècle, l'attention des chercheurs était plus attirée par les peintures de sable et des cavernes que par celles sur écorce. R.B. Smyth dans son livre *The Aborigines of Victoria*, Londres, 1878, fut l'un des premiers à analyser une peinture sur écorce. Il remarque néanmoins que « the native artist was not a wild black. He had observed the custom of the whites » (p. 286). Dans les années 1830 Baldwin Spencer fut le premier à collectionner, lors de sa traversée de la terre d'Arnhem, des peintures sur écorce.
10. *Catalogue spécial de l'Exposition des sciences anthropologiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1878. Les objets proviennent du musée de Caen, du musée des Colonies, du palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées (ce musée fut créé à la suite de l'Exposition universelle de 1885. Il semble qu'aucun catalogue ne fut édité et le musée semble être tombé en désuétude dans les années 1890), du musée de Bordeaux ainsi que des collections Rivière de Paris et Seidler de Nantes, enfin le collège royal de Chirurgie de Londres. On pourra aussi consulter les *Actes du congrès des sciences ethnographiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1878.
11. Chaque pays édita un catalogue. Pour la France voir *Catalogue des produits des colonies françaises*, Paris, Challamel, 1878. La liste des exposants que les catalogues dressent est constituée de noms de coloniaux ou de maisons commerciales.
12. Liesville, *Coup d'œil général sur l'exposition historique de l'art ancien, palais du Trocadéro*, Paris, Honoré Champion, 1879, p. 82 et *sq.* Il donne la liste des membres de la « commission d'admission et de classification » et des exposants.
13. A. Racinet, *Ornement polychrome, art ancien et asiatique, Moyen Age, Renaissance*, XVII, XVIII, XIX. *Recueil historique et préhistorique avec des notes explicatives*, Paris, Firmin Didot, 1869, 2 vol. Ce livre fut réédité en 1885-1886 et 1888.
14. Ch. Rochet, *Traité d'anatomie, d'anthropologie et d'ethnographie appliquées aux Beaux-Arts*, Paris, Renouard, 1886. Rochet fut professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris. On lui doit, entre autres, l'impérissable statue de Charlemagne qui orne le parvis de Notre-Dame à Paris. Il juge le musée d'Ethnographie, créé par son « savant et excellent ami, M. le docteur Hamy [...] trop composé de guenilles et de choses sans valeur », p. 250.
15. La galerie d'Ethnographie des Invalides à Paris présentait une série complète de mannequins dont les costumes retraçaient l'histoire de l'armement. La galerie subit plusieurs remaniements successifs, mais « des sauvages » furent toujours présentés à titre de comparaison. La galerie fut démontée en 1917 et le reste des collections (parures, armes, etc.) furent donnés, ainsi que les mannequins, au musée d'Ethnographie.
16. Sur la maison Saves, voir G. Aster « Theophile et Alexis Saves, négociants toulousains en Nouvelle-Calédonie et collectionneurs d'objets d'histoire naturelle et d'ethnographie à la fin du XIXe siècle » *in Journal de la société des Océanistes*, n° 18, décembre 1962, p. 108. La maison Saves publia quelques rares catalogues dont seuls quelques exemplaires survivent. La collection Le Mescan fut publié par G. Lennier, *Description de la collection ethnographique océanienne qu'a offert à la ville du Havre M. Le Mescan, négociant de Nouméa. Notes d'ethnographie océanienne*, Le Havre, musée d'Histoire naturelle, 1896. La maison Godeffroy de Hambourg publia une revue d'ethnographie et J.D. Schmeltz et R. Krause publièrent le catalogue des collections ; *Die Ethnographisch-Anthropologische des Museum Godeffroy in Hamburg. Ein Beitrag zur Kunst des Südseevölker*, Hambourg, Friedericksen, 1881. Sur les collections de Berlin, voir K. Helfrich, *Malanggan I*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1973.
17. On ne possède, dans l'état actuel des recherches, aucun renseignement biographique sur Bertin et les lieux d'achat de sa collection nous sont inconnus. Il est né en 1821 près de Paris et sa collection fut dispersée l'année de sa mort. Le bordereau de vente fut retrouvé par M.C. Bataille-Benguigui du musée de l'Homme. Une copie en est déposée aux archives du département d'Océanie. Outre Hamy qui acheta une partie de la collection grâce à des fonds donnés par le prince Roland Bonaparte, et Heymann, des objets furent achetés, entre autres par Jonchery, Besnard, Pieret, Edwards, Dounelle (ou Daunelle) et Klein, noms dont nous n'avons retrouvé trace nulle part.
18. Les collections d'Océanie furent installées sur les paliers d'entrée. Des mannequins portaient des « parures » et les objets les plus précieux étaient placés dans des vitrines. Le masque de Nouvelle-Calédonie n'était pas le plus ancien des collections : le musée de l'Homme possède actuellement celui que Rochas offrit à la Société d'Anthropologie en 1861 et qui figurait dans le musée de la société installé au Quartier latin. L'article publié dans *La Nature* en juin-septembre 1882 interprète les objets « comme des rébus, par exemple dans un bâton surmonté d'un ours, le long du bâton était marqué les traces de pas de ce plantigrade, le tout signifiait que le propriétaire de ce bâton s'appelait "ours-qui-grimpe" ». Cette lecture n'est pas éloignée de celles qu'appliqueront Jarry ou certains symbolistes.
19. Le prince Roland Bonaparte, qui fut le président de la Société de géographie, se passionna dans les années 1880 pour la Nouvelle-Guinée dont il espérait que la France annexerait une partie. Il publia *Les Derniers Voyages des Néerlandais à la Nouvelle-Guinée*, Versailles, 1885 et des *Notices sur la Nouvelle-Guinée*, Paris, 1887. Il possédait une importante collection d'objets, particulièrement des armes. Généreux mécène, il offrit au musée d'Ethnographie plusieurs collections dont celle de Bertin, qui comportait 297 objets de toute nature.
20. Sur ces expositions, voir *Catalogue de la section néerlandaise à l'Exposition internationale coloniale et d'importation générale tenue du 1 mars au 31 octobre 1883 à Amsterdam*, Leyde, Brill, 1883. La Nouvelle-Guinée est surtout représentée par des objets de la vie courante qui proviennent du musée d'Utrecht et des *korwar*. La section australienne présente surtout des armes.
21. Voir O. Finsch, « Die Ethnologische Ausstellung der Neu-Guinea Compagnie in Königlischen Museen für Völkerkunde », *in Original Mittleilungen aus der Ethnologischen Abteilung der Königlischen Museen zu Berlin*, Jahr 1, Heft 2-3, 1886, p. 92-100., et *Katalog der Ethnologischen Sammlungen der Neu-Guinea Compagnie ausgestellt in Königlischen Museum für Völkerkunde*, Berlin, Otto van Holten, 1886.
22. L'état général des collections a été dressé par K. Bahnson, « Uber Ethnographischen Museen », *in Mitteilungen der Anthropologischen Gessellschaft in Wien*, Band XVIII, 1888, p. 109 et *sq.* On se reportera aussi à Brigham W.M.T. « Report of a Journey around the World Undertaken to Examine Various Ethnological Collections », *in Occasional Papers of the Bernice Pauahi Bishop Museum*, Honolulu, vol. 1, 1898, p. 1 à 72. Il cite quelques collections privées et dresse un rapide inventaire des collections qu'il voit dans les différents musées d'Europe et d'Amérique.
23. Voir T. Bodrogi, *L'art de l'Océanie*, Paris, Gründ, 1961. Le comte Festetics de Tolna vivait dans la région parisienne où il conservait sa collection. Il publia deux livres de souvenirs de ses voyages dans le Pacifique où il raconte où et comment il acquit un certain nombre d'objets.
24. Il semble, par exemple, que l'introduction des monnaies traditionnelles fabriquées en Europe dès les années 1875-1880 eut pour répercussion un accroissement des objets comme les malanggan de Nouvelle-Irlande qui arrivèrent alors en nombre considérable dans les musées. De même l'usage du fer, inconnu traditionnellement dans le Pacifique, permit non seulement une production plus rapide, mais aussi un accroissement dans la taille de certains objets.
25. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978. Segalen est l'auteur d'un essai sur Gauguin qui mourut quelques jours avant qu'il n'arrive à Tahiti. Il publia *Les Immémoriaux* qui, comme *Noa Noa* de Gauguin, est une retranscription des mythes et coutumes tahitiennes. Sur l'exotisme et la peinture, voir J. Laude *La Peinture française et l'Art nègre (1905-1914)*, Paris, Klincksieck, 1968.
26. En 1898 une adaptation du roman de Loti, *Le Mariage de Loti* fut présentée sous le titre *L'Ile de rêve* à l'Opéra comique. L'argument de cette pièce, écrite

en vers et mise en musique par Reynaldo Hahn, est l'amour déchirant entre un capitaine de vaisseau et une belle Tahitienne. Loti traverse le Pacifique en 1872 alors qu'il était aspirant sur *La Flore*. Il achète à l'île de Pâques des objets dont certains appartiennent maintenant au musée de l'Homme de Paris. *La Flore* ramena une tête de pierre qui fut exposée au muséum d'Histoire naturelle puis transférée au musée de l'Homme.

Louise Michel, anarchiste envoyée au bagne en Nouvelle-Calédonie après la Commune de Paris, publia plusieurs livres de souvenirs sur les Canaques dans les années 1880. On peut d'autre part se demander si les milieux anarchistes n'ont pas joué un rôle important dans la réévaluation des arts primitifs ; Fénéon, Elie Faure appartenaient à ces milieux et le premier cité aura une collection importante dispersée en 1947.

27. Voir « L'inauguration du buste du docteur Hamy et de la salle d'Océanie au musée d'Ethnographie du Trocadéro » *in L'Anthropologie*, t. XXI, p. 241-245. Sur la situation financière et matérielle du musée d'Ethnographie du Trocadéro, voir Verneau, » Le musée d'Ethnographie du Trocadéro » *in L'Anthropologie*, 1918-1919, p. 547-560.
28. Ces dépopulations sont dues principalement aux épidémies d'origine européenne, à la traite de main-d'œuvre et à une attitude psychologique devant une situation bloquée et sans espoir.
29. Dans les années 1870, il semble que certaines régions de la Nouvelle-Calédonie se soient spécialisées dans la vente d'objets aux colons et aux voyageurs. D'autres régions fabriquèrent très tôt des « souvenirs ». Par exemple les îles Cook, la côte nord de la Nouvelle-Guinée, les Nouvelles-Hébrides. Le père Colette fit exécuter des copies des tablettes de l'île de Pâques à Papeete. En Allemagne, une firme produisit des jades de Nouvelle-Zélande et certains, réexpédiés dans le Pacifique, furent vendus, par des marchands peu scrupuleux, comme des pièces authentiques.
30. L'*Institut colonial* de Marseille fut fondé par Heckel, ancien colonel, en 1893. Cet Institut était lié à la Chambre de commerce et avait pour but l'étude des ressources des colonies. Il organisa un musée qui possédait entre autres des objets des Nouvelles-Hébrides, de Nouvelle-Calédonie et d'Australie. Parallèlement à ces instituts furent fondés des jardins coloniaux. Dans celui de Paris fut reconstruite, par exemple, une case canaque. Quant au musée des Colonies de Paris il fut réinstallé au Palais-Royal. S'il faut en croire Florent Fels on pouvait « y acheter à bon compte des œuvres authentiquement mélanésiennes ». F. Fels, « L'art mélanien au pavillon de Marsan » *in Nouvelles littéraires*, 27 octobre 1923, p. 4.
31. W.M.T. Brigham, « Report of a Journey around the World to Study Matters Relating to Museum, 1912 », in *Occasional Papers of the Bernice Pauahi Bishop Museum*, 1913. Le musée de Berlin s'enrichit dans ces années, entre autres, de la collection de l'expédition dans le Sepik de 1910-1912 ; voir H. Kelm, *Kunst von Sepik*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1966-68, 3 vol. L'expédition de Hambourg a fait l'objet d'une étude récente par H. Fischer : *Die Hamburger Südsee Expedition. Uber Ethnographie und Kolonialismus*, Frankfurt am Main : Syndicat, 1981. A la suite de cette expédition fut publiée sous la direction de Thilénius, une énorme étude dont la publication fut achevée après la Première Guerre.
32. Webster édita son catalogue de juin 1895 à l'automne 1901, Oldman de décembre 1903 à janvier 1914. C'est chez ce dernier que Breton et Éluard achetèrent quelques objets après la Première Guerre mondiale. La collection de Edge-Partington fut édité par ses soins : J. Edge-Partington, *An Album of the Weapons, Tools, Ornaments, Articles of Dress of Natives of the Pacific Islands*, Manchester, 1890-1898, 3 vol. Outre sa collection figurent dans ces albums des objets des collections privées et des musées d'Angleterre et d'Australie. La collection Fuller fut acheté en bloc par le Field Museum de Chicago.
33. Plusieurs marchands dont Heymann et Brummer vendaient à Paris des objets d'art primitif. Voir les articles de J.L. Paudrat et W. Rubin dans ce livre. André Warnod, dans ce qui semble être le premier article publié par un critique d'art, ne reproduit que des pièces africaines et malgaches : A. Warnod, « Curiosités esthétiques » *in Comoedia*, 27 juin 1911 et 2 janvier 1912.
34. Signalons aussi le voyage de l'écrivain et peintre polonais Witkiewicz qui accompagna l'anthropologue Malinowski en 1914 dans le Pacifique en qualité de peintre et de photographe. En 1907 un groupe de peintres et de photographes « Les frères du soleil », s'installèrent en Nouvelle-Guinée. Mais deux « frères » moururent et les survivants, dans un piteux état, furent rapatriés en Europe.
35. Voir Paul Guillaume, « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » *in Les Arts à Paris*, n° 4, 15 mai 1919, p. 1 à 3. (Guillaume donne dans cet article une liste des premiers collectionneurs) et G. Apollinaire « Quelques artistes au travail » *in Mercure de France*, 16 avril 1911, repris dans *Anecdotiques*, Paris, 1955, p. 18.
36. Voir Kahnweiler, *Juan Gris*, Paris, 1946, note 156. Les sculptures néo-calédoniennes apparaissent sur une photographie de Gelett Burgess prise dans l'atelier de Picasso en 1908, voir *Pablo Picasso. A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1980, p. 87. Une autre photographie est reproduite dans ce volume, p. 299. Sur les premiers collectionneurs et les rapports à la peinture voir aussi J. Laude, *op. cit.*
37. Sur les collections du musée de la Marine, voir ci-dessus, note 7.
38. Journal du musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1899-1910, manuscrit, Paris, musée de l'Homme. Les noms des personnes qui accompagnèrent Delaunay ne sont pas portés, mais on peut supposer la présence d'Apollinaire qui consacra un article sur le « Musée du Trocadéro » *in Paris-Journal*, 18 juillet 1914.
39. *British Museum Handbook to the Ethnographical Collections*, the Trustees, 1910 pour la première édition.
40. E. Faure, *Histoire de l'art. L'art médiéval*, (Paris, Floury, 1912, plus particulièrement les pages 137-166. Les planches reproduisent des objets des Salomon, d'Hawaï et de l'île de Pâques.
41. *Sculptures nègres, 24 phototypies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*, Paris, édition privée restreinte à 63 copies. Le livre fut édité grâce, entre autres, à l'aide du collectionneur Jacques Doucet et de l'Université de Lausanne. Sur les rapports d'Apollinaire et de Guillaume et l'édition de ce livre, voir J. Bouret « Une amitié esthétique au début du siècle : Apollinaire et Paul Guillaume. 1911-1918, d'après une correspondance inédite », *in Gazette des Beaux-Arts*, t. 68, n° 1223, décembre 1970, p. 373-399. Un compte rendu de l'exposition de la galerie Paul Guillaume fut publié par M. Le Chevrel, « Devant l'Atlantide » *in Le Gaulois*, 18 décembre 1917.
42. P. Guillaume, *op. cit.*, 1917.
43. *Collection de monsieur Charles Vignier*, galerie Levesque, 109 faubourg Saint-Honoré, 16 mai - 15 juin 1913. *Lyre et Palette, 6 rue Huyghens, XIVe, première exposition du 19 novembre au 5 décembre 1916. Kisling, Modigliani, Ortiz de, Zarate, Picasso, sculptures nègres*. Un texte de Guillaume Apollinaire présente les « sculptures nègres ». La galerie Lyre et Palette était dirigée par Emile Lejeune, peintre d'origine suisse qui a publié ses souvenirs dans *La Tribune de Genève* de janvier et mars 1964.
44. Clouzot et Level, *L'Art sauvage. Océanie, Afrique, catalogue de la première exposition d'art nègre et d'art océanien organisée par Paul Guillaume du 10 au 31 mai 1919*, galerie Devambez. Le catalogue reproduit le texte d'Apollinaire de *l'Album nègre* de 1917. L'exposition regroupe 140 objets.

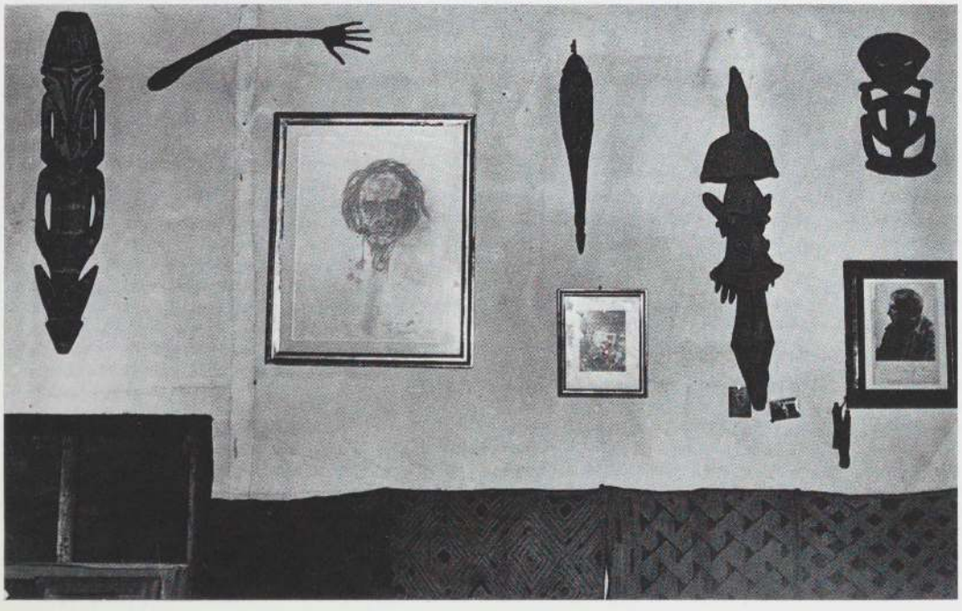
Clouzot et Level, *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris, Devambez, 1919. Les planches, outre les pièces du British Museum et du musée d'Ethnographie de Paris, reproduisent une sculpture d'Hawaï, un *korwar*, deux masques néo-calédoniens, une pédale d'échasse, des *tiki* en os et en bois des Marquises, deux statues de l'île de Pâques de la collection Level.
45. Clouzot et Level, *op. cit.*, 1919, p. 22.
46. D. Real, *La Décoration primitive : Océanie*, Paris, A. Calavas, 1922. Les planches reproduisent des objets d'Indonésie et d'Océanie et quelques objets de la collection Rupalley.
47. C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, die Weissen Bücher, 1915 pour la première édition, Munich, Kurt Wolff, 1920, pour la deuxième édition. Les objets océaniens sont reproduits planches 43, 81, 82, 85, 86, 87. Les deux dernières planches (107-111) disparaissent dans la deuxième édition. Elles reproduisent un chambranle de porte de Nouvelle-Calédonie et une sculpture de Nouvelle-Irlande.
48. E. von Sydow, *Exotische Kunst, Afrika und Ozeanien*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1921. Les objets reproduits, des Bismarck et de la Nouvelle-Guinée, appartiennent aux musées de Leipzig et de Dresde.

E. von Sydow, Die *Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin, Propyläen-Kunstgeschichte, 1923. Les planches reproduisent des objets de toute l'Océanie.

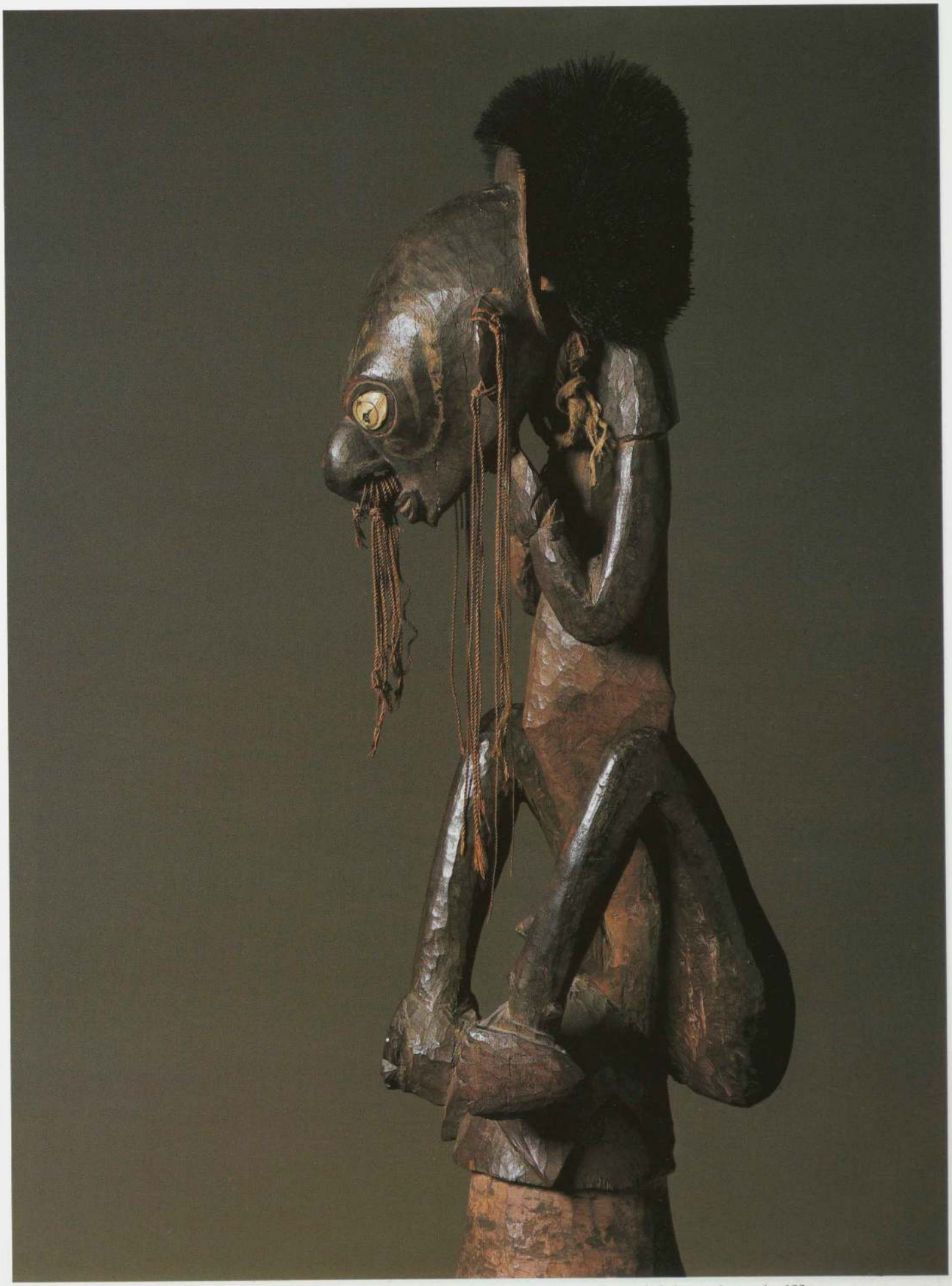
Il faudrait encore citer deux livres importants qui traitent des arts primitifs en général : W. Hausenstein, *Classiker und Barbaren*, Munich, 1923 et H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Munich, Delphin, 1923. Pour une analyse de ce dernier livre, voir R. Goldwater, *op. cit.*, p. 30-31.
49. Paul Guillaume dans le numéro 5 de sa revue *Les Arts à Paris* donne un compte rendu de cette soirée qu'il avait organisée et des extraits de presse. Voir aussi Allard, « Fête nègre » *in Le Nouveau Spectateur*, n° 4, 25 juin 1919 qui reproduit des dessins des costumes de Fauconnet.
50. G. Duthuit, « Cinématographe et Fêtes » *in Action*, n° 4, juillet 1920. Sur l'histoire du mouvement dada à Paris, voir Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965. Le « pilou-pilou » est le nom que les coloniaux donnèrent aux danses canaques.
51. Sur les années de formation de Breton, voir M. Bonnet, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975. Sur Éluard, voir Gateau J.C., *Éluard et la peinture*, thèse de doctorat d'état, Paris, 1980 (publié par Droz, Genève 1982), et le catalogue de l'exposition *Paul Éluard et ses amis peintres*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 14 novembre 1982-17 janvier 1983.
52. H. Clouzot et A. Level, « L'art indigène des colonies françaises et du Congo belge au pavillon de Marsan », *L'Amour de l'art*, Paris, n° 1, janvier 1924, p. 17 à 22 et S. Chauvet, *Les Arts indigènes des colonies françaises*, Paris, Maloine, 1924.
53. Clouzot et Level, *L'Art nègre, op. cit.*, 1919, p. 9.
54. Clouzot et Level, *op. cit.*, 1923, p. 22.
55. Voir le catalogue de l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des îles. Ouverture de la galerie surréaliste, 16, rue Jacques-Callot, du 20 mars au 10 avril 1926*. Le catalogue reproduit un masque du Nouveau Mecklembourg, une pierre gravée des îles Loyauté, une sculpture d'Hawaï et un masque de Nouvelle-Guinée.
56. Voir *infra*.
57. Südsee-plastiken, (exposition en mai 1926 à la galerie Flechtheim de Berlin, en juin 1926 au Zürcher Kunsthaus de Zurich, en août 1926 à la galerie Flechtheim de Dusseldorf) Berlin, das Kunstarchiv, 1926. Introduction par C. Einstein. Le catalogue reproduit 29 objets sur les 184 pièces présentées. Une traduction illustrée du texte est parue dans *L'Amour de l'art*, n° 7, juillet 1926, p. 253-258.
58. C. Zervos, « Introduction » *in Cahiers d'art*, n° 7-8, 1927, p. 229. L'article est illustré de la reproduction d'un masque en tôle des Torres qui appartenait à Picasso (*cf.* p. 315).
59. A. Basler, *L'Art chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929. Le chapitre sur les arts océaniens fut reproduit dans *Les Arts à Paris*, n° 6, janvier 1926, p. 19 à 24.
60. A. Basler, *op. cit.*, p. 23.
61. Luquet, *L'Art primitif*, Paris, Doin, Bibliothèque d'anthropologie, 1930. Ce problème de réalisme est déjà débattu depuis de nombreuses années. Outre les théories de Grosse en Allemagne, en France, à la suite des recherches de l'abbé Breuil et de sa polémique avec S. Reinach, le problème du réalisme est posé : réalisme visuel ou réalisme logique ? Cette notion de réalisme logique permet, comme le montre

l'article de Hamy sur « La Figure humaine chez les sauvages et l'enfant », (*in L'Anthropologie,* t. XIX, 1908, p. 385-407) et celui de Luquet « Sur le caractère des figures humaines de l'art paléolithique » (*in l'Anthropologie,* t. XXI, 1910, p. 409-423), de comparer l'art sauvage et celui des enfants. Luquet en 1930 reprend donc et développe des idées qui sont au centre d'un large débat depuis le début du siècle et ceci non seulement dans le monde des préhistoriens mais aussi dans celui de la psychologie particulièrement enfantine.

62. *Cahiers d'art,* n° 2-3, 1929, 119 p., 189 ill.
63. Portier et Poncetton, *La Décoration : Océanie,* Paris, A. Calavas, s.d. (1931), 8 p., 48 pl. Portier était expert en art primitif. Il dirigea toutes les ventes jusqu'en 1929.
64. Pierre Loeb a écrit un livre de souvenirs, *Voyages à travers la peinture,* Paris, Bordas, 1946, et une exposition lui fut consacrée, voir *L'Aventure de Pierre Loeb, la galerie Pierre, Paris, 1924-1964,* Paris, Bruxelles, 1979. Les pages 103-110 du catalogue sont consacrées à sa collection d'art primitif.
65. J. Viot, « N'encombrez-pas les colonies » *in Le Surréalisme au service de la Révolution,* n° 1, juillet 1930, p. 43-45 et *Déposition de blanc,* Paris : Plon, 1932. Le livre est une satire anticoloniale. Viot publia aussi un article sur l'art de « La baie de Geelwinck » *in L'Art vivant,* n° 147, avril 1931, p. 172-173. Cet article est illustré de photographies de terrain.
66. Catalogue de l'*Exposition d'art africain et d'art océanien,* Paris, 1930, 29 p., 15 illus., et le catalogue *Exposition des arts de l'Océanie, 23 mai-6 juin 1930 à La Renaissance, 11 rue Royale,* 16 p. On trouvera un compte rendu de l'exposition de la galerie Mettler par A. Sautier « Une collection d'art d'Océanie », *in Formes,* n° 2, 1930, p. 13. L'article est illustré par des photographies de statues de l'île de Pâques.
67. J.-C. Gatteau, *op. cit.,* 1982, p. 244. A cette époque Éluard projetait un voyage en Nouvelle-Guinée. Son voyage de 1924 autour du monde reste assez mystérieux.
68. On dispose de peu d'informations sur cette exposition. Une photographie de l'installation a été publiée dans *Le Surréalisme au service de la Révolution,* n° 4, décembre 1931. Mais cette reproduction, de mauvaise qualité, ne permet qu'une identification relative. J.-C. Gatteau, *op. cit.,* donne quelques indications sur l'organisation de cette manifestation mais aucune référence sur les objets.
69. E. Berl, « Conformisme freudien » *in Formes,* n° 5, mai 1930, p. 3. On pourra aussi consulter l'article de Waldemar George « Le crépuscule des idoles » *in Les Arts à Paris,* n° 17, mai 1930.
70. H. Purrmann, « Südseekunst » *in Kunst und Kunstler,* 1933, p. 115. C. Zervos dans *Cahiers d'art* publie des « Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du IIIe Reich » où il développe aussi sa position sur le rôle que jouèrent les arts primitifs dans la peinture de son époque.
71. Il y a eu à Paris, entre 1925 et 1939, 40 ventes avec des catalogues, où figurèrent des objets d'Océanie. Elles représentent environ 900 pièces dont certaines passèrent plusieurs fois en vente. Les deux dernières ventes importantes avant et pendant la guerre de 1939-1945, furent celle de Frank Burty-Haviland en 1936 et de Vlaminck en 1943. Celles de Fénéon, Titaÿna sous un nom d'emprunt et de la Korrigane furent dispersées après la guerre.
72. Voir R. Penrose « Un œil de liberté » *in Paul Éluard et ses amis peintres,* art. cité, Paris, 1983.
73. R. Goldwater, « America, Oceania, Africa », *in* catalogue de l'exposition à la Pierre Matisse Gallery, 20 avril au 9 mai 1936.
74. Sur ces notions développées par Mauss, voir article de R. Krauss dans cet ouvrage.
75. Sur *Documents* et le musée de L'Homme, voir J. Clifford « On Ethnographic Surrealism », *in Comparative Studies in Society and History,* vol. 23, n° 4, octobre 1981, p. 539-565 et J. Jamin « Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie » *in Cahiers internationaux de sociologie,* vol. LXVIII, 1980, p. 5-30. Sur le surréalisme et les arts primitifs, on pourra consulter, entre autres, E. Maurer, *In Quest of the Myth : an Investigation of the Relationship between Surrealism and Primitivism,* Ph. d. Dissertation, University of Pennsylvannia, 1974 et E. Cowling, « An Other Culture » *in Dada and Surrealism Reviewed,* London, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 451-468.
76. M. Leiris, « L'art des îles Marquises » *in Cahiers d'art,* n° 5-8, 1934, p. 185-192. L'article, ethnographique, relate l'invention des *tiki.*
77. La collection von der Heydt, homme d'affaires suisse, fut publié par E. von Sydow, *Sammlung baron von der Heydt,* Berlin, Bruno Cassirer, 1932. Cette publication ne rend pas compte néanmoins de l'ampleur de la collection qui fut déposée au musée de l'Homme et fut donnée après guerre au musée Rietberg de Zurich, dont elle forme le cœur des collections actuelles.
78. L'expédition de la Korrigane fut organisée par les de Ganay et les Van den Broek. Ces deux familles étaient liés à la grande industrie et madame de Ganay suivit les cours de Mauss à Paris.
79. *Catalogue of an Exhibition of the Art of the Primitive Peoples,* Londres, Burlington Fine Arts Club, 1935, introduction par A.D. L'exposition regroupait 292 objets.
80. R. Firth, *Art and Life in New-Guinea,* Londres, The Studio Publications, 1936.
81. Les objets présentés à cette exposition étaient un masque en écaille des Torres de la collection Georges Salles, un masque de vannerie de la collection Breton, un masque de bois, une figure d'ancêtre et un appui-nuque de Nouvelle-Guinée, une sculpture de Nouvelle-Irlande, un masque de *tapa* de Nouvelle-Bretagne de la collection Pierre Loeb, un masque de fougère arborescente des Nouvelles-Hébrides et un galet gravé des îles Loyauté de la collection Éluard.



Art océanien et art moderne chez Pierre Loeb, Paris, 1949, photographie de Denise Colomb. De gauche à droite : suspensoir de crânes, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée ; Alberto Giacometti, *La Main,* 1947, bronze ; Antonin Artaud, *Autoportrait,* 1946, dessin au crayon ; masque, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée ; photographie de M.H. Vieira da Silva dans son atelier du boulevard Saint-Jacques par Denise Colomb ; flèche faîtière, Nouvelle-Calédonie ; statuette, probablement Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée ; photographies de petites dimensions représentant les parents de Pierre Loeb ; photographie de Pablo Picasso par Man Ray, 1933, avec une dédicace à Sylvia et Pierre Loeb.



Sommet de poteau de faîtage, Biwat, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, coquillages, fibres végétales et plumes, h : 122 cm.
Musée Barbier-Müller, Genève.



Masque de la société otobo, Ijo, Nigeria. Bois, h. : 47 cm. Collection Laura et Raymond Wielgus.

AFRIQUE

Jean-Louis Paudrat

Sans vouloir atténuer les significations spécifiques de la réception et de la diffusion en Belgique, en Angleterre, en Allemagne et aux États-Unis des artefacts africains, force est de constater que, passé le premier moment de la mutation des spécimens ethnographiques en objets de référence artistique, Paris, alors lieu d'interactions et non d'exclusive, allait devenir le point de convergence et le foyer de propagation de tout un ensemble d'idées et d'activités qui devaient conférer aux arts de l'Afrique un rôle essentiel dans la sensibilité de l'Occident moderne.

Les collections publiques françaises ne comportent plus aujourd'hui qu'un nombre limité d'objets qui soient arrivés de l'Afrique intertropicale antérieurement à la seconde moitié du XIXe siècle. De ces « cabinets de singularitez », constitués à la Renaissance par quelques princes et armateurs, où auraient figurées des « ydoilles estranges[1] » ramenées de cette Afrique « coustumière toujours choses produire nouvelles et monstrueuses[2] », pas de traces matérielles qui nous soient parvenues, semble-t-il. De cet art afro-portugais dû aux ivoiriers sherbro, edo et bakongo, ne subsistent que cinq trompes de chasse ouvragées, deux instruments de table et une corne à poudre. De l'éventuelle introduction de poteries funéraires anyi, à la fin du règne de Louis XIV[3], pas de mention dans les inventaires. Cependant, une « statuette de la côte de Guinée[4] » dont l'origine ethnique est difficilement discernable fut transmise, au cours du XVIIIe siècle, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque royale. De même que dans son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* le comte de Caylus reproduit, en 1756, un pendentif en bronze koulango[5], de même, dans *Les Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes,* le baron Denon qui a participé à la campagne d'Égypte publie un objet dont l'origine est aussi fort éloignée des rives du Nil. Enfin, furent déposées au Cabinet des Médailles quelques boîtes à poudre d'or akan avant que ne fût transformé, au Louvre, le musée Dauphin. Lequel, devenu Musée naval, possède, selon l'inventaire dressé en 1856[6], près de cinq cents objets provenant des comptoirs placés sous la protection de la Marine : armes, ustensiles aratoires, ouvrages de bois, de cuir et de vannerie, coiffures et instruments de musique.

Quelques années plus tard, en 1874, un médecin, assistant au museum d'Histoire naturelle, Ernest-Théodore Hamy, forma le projet qui fut celui de Barthélemy, dès la fin du XVIIIe siècle et celui de Jomard, conservateur du dépôt de Géographie, en 1828 : « Réunir en un musée unique les objets ethnographiques épars dans les divers établissements de l'État[7]. »

L'ouverture à Paris, le 23 janvier 1878, du musée ethnographique des Missions scientifiques marque un premier aboutissement aux efforts déployés par le docteur Hamy pour convaincre le ministère de l'Instruction publique de la nécessité de doter la capitale d'une institution scientifique vouée au rassemblement et classement par séries comparatives, des spécimens les plus représentatifs de l'évolution des techniques de l'humanité.

Distinctes de celles du musée permanent des Colonies qui étaient visibles depuis l'Exposition universelle de 1855, dans le même édifice, les collections réunies à la hâte furent présentées, pendant six semaines, dans trois salles du premier étage du palais de l'Industrie des Champs-Élysées. Constituée, pour l'essentiel, de témoignages des cultures anciennes des Amériques et de l'Asie, l'exposition réserva une moindre part à l'Océanie et à l'Afrique. Pour cette dernière, deux panoplies du Gabon, dressées par Hamy à partir du matériel collecté par Alfred Marche lors de sa deuxième mission (1875/1877) sur le fleuve Ogooué. Notons que ce fut, sans doute, la

première fois, que l'on put voir, en France, un haut de reliquaire Obamba[8] figure emblématique, de nos jours encore, de maintes collections d'art africain.

Le succès de cette préfiguration du musée d'Ethnographie incita le baron de Watteville, directeur des sciences et des lettres, à ouvrir, pour l'Exposition universelle de cette même année une « salle des missions scientifiques et des voyages » ; laquelle contint sensiblement les mêmes éléments. D'autre part, l'exposition des *Objets ethnographiques des peuples étrangers à l'Europe*[9] qui fut installée dans l'aile droite du palais du Trocadéro, associa, dans un même local, l'Amérique et l'Afrique. Là encore, les collections de l'Alaska, du Mexique et du Pérou l'emportèrent, en nombre, sur celles de l'Afrique : un groupe d'ivoires sculptés du Congo appartenant au négociant Conquy l'aîné, des tissages et des armes du Basutoland prêtés par le pasteur Casalis et quelques bijoux ashanti. Enfin, au palais des Colonies, la section Afrique, fournie principalement par les envois des comptoirs commerciaux du Gabon et de la Côte de l'Or, se limitait, en dehors des vêtements et divers objets d'usage domestique, à des balances et poids à peser la poudre d'or ainsi qu'à des bijoux akan dont un petit « fétiche » du souverain fanti d'Assinie.

Si les effets les plus remarquables de l'Exposition universelle de 1878 furent de conforter dans l'opinion du plus grand nombre l'idée du destin colonial de la France en Afrique, si la « science » ethnographique définit, à ce moment, avec plus de netteté, ses objectifs en relation avec le mouvement d'expansion qui se dessine vers l'intérieur du continent, si la décision de créer enfin, à Paris, un musée ethnographique, comparable à ceux que possèdent déjà certains pays étrangers, est prise, on doit reconnaître que les diverses manifestations de cette année déterminante se sont fondées sur des ensembles africains considérablement restreints circonscrits pour la plupart, quant à leur provenance, à quelques points du littoral atlantique. Les dons reçus par le docteur Hamy pour le futur musée, pour intéressants qu'ils fussent, sont encore peu nombreux[10] : un *ikenga* ibo d'Onitsha acquis de Bishoffeim, après son achat à l'Exposition universelle, quelques objets du Soudan occidental rapportés par Soleillet de son voyage à Ségou, une statuette de la côte de Guinée, parvenue en France au XVIIIe siècle et donnée par la Bibliothèque nationale sont les rares pièces enregistrées au terme de l'année 1878. Au dénuement de ce premier fonds africain, on ne peut opposer la profusion et la diversité qui auraient pu caractériser les autres collections de l'État ou même indépendantes de celui-ci. Cependant il convient de remarquer que le musée permanent des Colonies, le museum d'Histoire naturelle, le Musée naval du Louvre, le musée d'Artillerie, la Bibliothèque nationale de même que les cabinets des sociétés savantes (sociétés de Géographie, d'Anthropologie et de Zoologie) disposent, dans le même temps, de séries un peu plus étendues : armes, tissus et parures, instruments de musique, objets domestiques et de prestige. De plus, le « Musée africain » qui fut installé, pour quelques mois, en septembre 1879, dans le foyer du théâtre du Châtelet[11], malgré la confusion de sa présentation, élargit la typologie ethnique et matérielle aux régions, centrale, orientale et australe du continent ainsi qu'à des objets à destination cultuelle (« divinités africaines » de la collection Bertin, « masque en bois servant dans les fêtes religieuses..., couteaux de sacrifice, fétiches divers, idoles, dieux lares, emblèmes de la beauté » de la collection Bouvier).



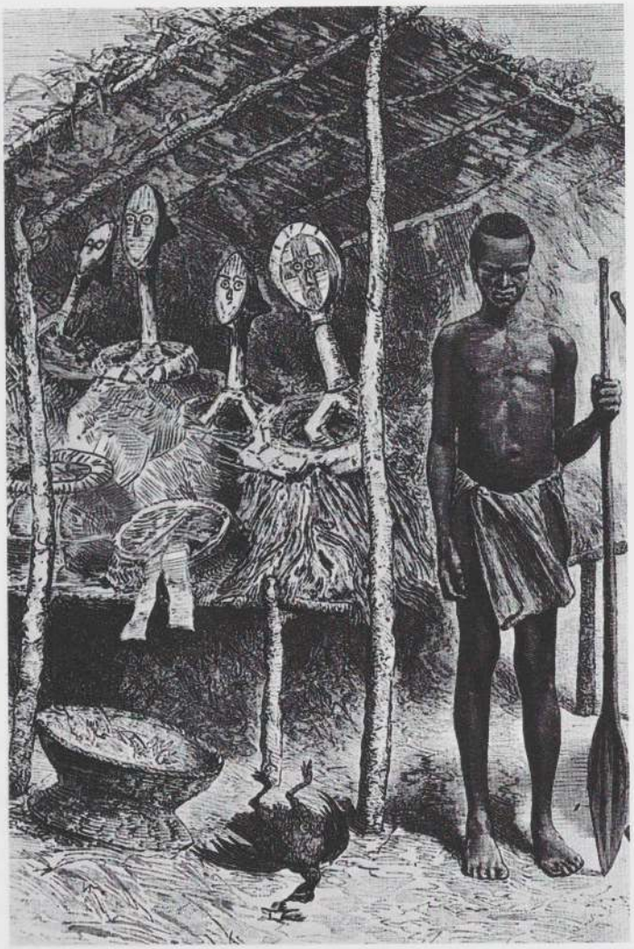
Trois figures allégoriques fon, telles qu'elles étaient présentées au musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1895.

La manifestation du Châtelet est, à sa façon, représentative d'un changement sensible des attitudes vis-à-vis de l'Afrique. La pièce d'Adolphe Belot, *La Vénus noire,* qui en est le prétexte, malgré quelques complaisances, suit assez fidèlement le récit que le naturaliste allemand Schweinfurth fit de sa traversée (1860/1871) des pays chilluk, dinka, bongo, zande et mangbetu[12]. Initialement publié en 1874, en 11 livraisons admirablement illustrées de la revue *le Tour du monde,* « Au cœur de l'Afrique » révéla au public français qu'il existait, à l'intérieur du continent, préservées des influences chrétiennes et islamiques, des sociétés d'un haut niveau de culture, ayant développé leurs talents dans les domaines de la musique, de la poésie, des arts du décor et de l'architecture. Mais parallèlement à l'évocation des fastes de la vie à la cour du souverain mangbetu, l'auteur de l'adaptation à la scène soulignera, lui, la sauvagerie de certains comportements qui n'auraient pas encore été adoucis par l'influence bénéfique de la civilisation occidentale. Ainsi alimenté par les comptes rendus de la découverte de terres inconnues, par la description des mœurs étranges des sociétés rencontrées, par la narration des aventures de voyageurs intrépides, le goût de l'exotisme reste constamment avivé. Mais le passage de l'imaginaire aux réalités plus pragmatiques que représentent les intérêts politiques et économiques de la nation est progressivement introduit.

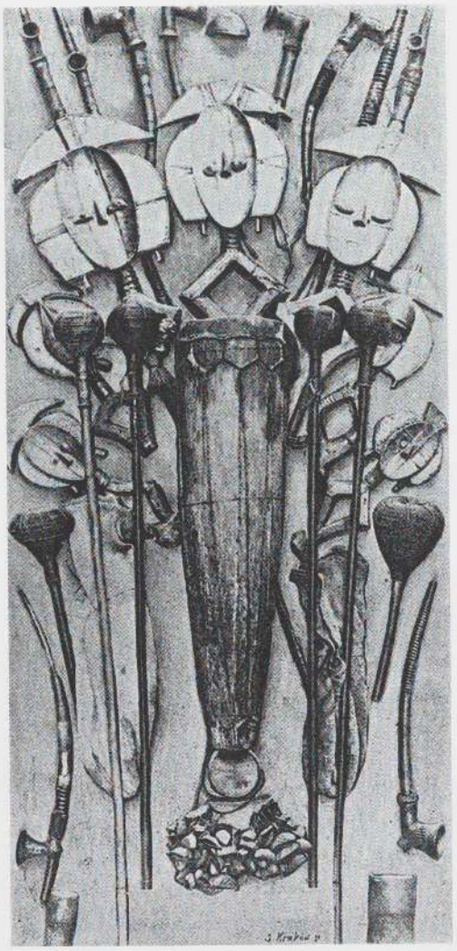
Les promoteurs du Musée africain : les sociétés de Géographie de Marseille et de Paris, la société de Zoologie, les représentants de quelques maisons commerciales marseillaises installées sur les côtes africaines, forts des conclusions du précédent Congrès de Géographie, souhaitent convaincre l'opinion de la continuité qui devrait exister entre les sciences et leurs applications dans la conquête de nouveaux territoires. La zoologie, la botanique, l'ethnographie pourraient concourir à une meilleure information sur les pays à investir, sur les dangers qu'ils recèlent, sur les ressources qu'ils offrent, sur les coutumes de leurs habitants qu'il convient de connaître pour mieux soumettre ces derniers aux projets qui animent



Masque biface, Bembe, Zaïre. Bois peint, h. : 60 cm. Collection particulière.



Figures de reliquaires (attribuées aux) Kota. Gravure de Riou d'après les documents de Jacques de Brazza rassemblés lors de la mission de l'Ouest africain, publiée dans *Le Tour du monde*, 2e semestre, 1887.



Panoplie comportant des hauts de reliquaires (attribués aux) Kota acquis par le musée d'Ethnographie du Trocadéro entre 1883 et 1886. *In Le Tour du monde*, 2e semestre, 1888.

la future puissance coloniale. L'exposition du Châtelet obéit à cette fonction didactique que devra assurer, à une autre échelle, le musée d'Ethnographie. Les collections du naturaliste Bouvier, commanditaire des missions Marche et Compiègne au Gabon, Petit à Cabinda, Lucan au Loango, etc., sont exemplaires de ce qu'il serait souhaitable de voir développer, avec l'appui de l'État et des organismes privés engagés dans la cause coloniale.

Or c'est à des hommes comme Charles Maunoir, secrétaire général de la société de Géographie de Paris et à Edouard Charton directeur du *Tour du monde* que le ministre de l'Instruction publique fera appel pour participer à la commission dont les travaux aboutiront d'abord à l'attribution d'un local définitif où seront conservées les collections rassemblées depuis 1878, ensuite à l'ouverture au public des salles d'exposition du musée d'Ethnographie, le 12 avril 1882.

De 1879 à l'année 1886 qui verra l'entrée, dans les collections du musée, de quelques-unes des pièces recueillies par les membres de la mission de l'Ouest africain (1883-1885), la progression des acquisitions apparaît singulièrement lente. Néanmoins l'origine géographique et ethnique des objets enregistrés pendant cette période mérite d'être mentionnée : pour le littoral de l'Afrique occidentale sont arrivés, en 1881, une sculpture bidjogo de l'archipel des Bissagos, alors portugais ; en 1883, une figure *elek* et un petit buste *nimba* des Baga de Guinée maritime et cinq statuettes ibo collectées dans le delta du Niger par le commandant Mattéi, agent général de la Compagnie française d'Afrique équatoriale. Pour le Soudan occidental, un cimier à antilope bambara envoyé par le colonel Archinard et, en 1885, un masque *nama* de la même ethnie ainsi qu'une statuette malinke acquis auprès du docteur Bellamy. Enfin, pour le Gabon, un haut de reliquaire mindumu recueilli par Guiral, lors de la deuxième mission Brazza.

Le bilan scientifique de la troisième mission de Pierre de Brazza en Afrique centrale, la mission de l'Ouest africain, placée sous l'égide du ministère de l'Instruction publique, fut présenté à près de 30 000 visiteurs, du 1er au 15 juillet 1886, à l'orangerie du jardin des Plantes, dépendance du museum d'Histoire naturelle. Des régions dont les membres de la mission avaient amorcé l'organisation administrative et politique (côte du Loango et zone du Kouilou-Niari, plateau teke, rives du moyen et haut Ogooué, de l'Alima et du Congo) parvinrent au printemps 86, les 101 caisses qui renfermaient les divers spécimens d'histoire naturelle et d'ethnographie qui avaient été rassemblés. Pour partie, ceux-ci avaient été collectés par le naturaliste Jacques de Brazza et son assistant Attilio Pecile, engagés l'un et l'autre en 1883 par le museum d'Histoire naturelle à cette fin. Pour l'autre, par le sous-officier Cholet qui envoya du Kouilou « 144 pièces dont

24 ouvrages de métallurgie, 15 instruments de musique, 5 articles de fumeurs, 38 objets d'usage domestique et 15 fétiches », par le médecin de la mission le docteur Schwebisch et le naturaliste Thollon (haut Ogooué). Quelques échantillons ethnographiques recueillis plus fortuitement par d'autres agents de la mission (Dolisie, Chavannes, Beauguillaume) complétèrent l'ensemble des collections du Gabon-Congo qui fut exposé au jardin des Plantes [13].

La « Notice sur les collections de la mission scientifique [14] » que rédigea Emile Rivière à cette occasion, montre, à l'évidence, qu'à l'importance du matériel recueilli ne correspond pas celle des informations sur les conditions de son usage d'origine. Tout au plus l'auteur associe-t-il aux stries longitudinales de la face de tel « fétiche » les scarifications que les Batéké ont coutume de porter, aux ailes latérales de la tête de tel autre, les coiffures des femmes obamba ou bien encore, à l'obturation des cavités oculaires par des fragments de verre, une technique qui rappelle celle employée par les anciens Egyptiens. Ces considérations rapides comme celles, d'ailleurs, que reprit Hamy lors de sa conférence à la société de Géographie confirment que « les mœurs et les coutumes, les croyances et les mythes furent à peine effleurés [15] » par ceux qui en réunirent les témoignages matériels.

La dispersion des collections à l'issue de leur présentation temporaire s'effectua principalement, au bénéfice du museum d'Histoire naturelle, des sociétés de Géographie de Paris et de Rome, du musée d'Ethnographie du Trocadéro : ce dernier qui avait reçu dès 1884 de Schwebisch et Thollon un masque aduma, trois reliquaires et deux statuettes mindumu, s'enrichit en 1886 grâce aux dons d'une part de Brazza et Pecile de trois autres reliquaires et de quelques statuettes bavili, d'autre part de Pierre Michaud, d'un reliquaire mahongwe et enfin de Cholet, d'un groupe important d'objets bavili et kunyi. Une panoplie comportant la plupart des reliquaires entrés depuis 1883 (p. 128) fut exposée dans la salle d'Afrique dès la fin de l'année 1886 [16].

L'année suivante, en mars, la collection qu'avait constituée, pendant près de trente ans, le diamantaire Bertin fut mise en vente publique [17]. S'il s'agissait, en grande majorité, de « curiosités exotiques des îles de l'Océanie », le catalogue fait cependant mention de « casse-tête d'Afrique centrale et du Gabon ». Rappelons que lors de l'exposition du Musée africain une vitrine et une panoplie de spécimens ethnographiques appartenant à Bertin contenaient outre des « casse-tête » et des « bâtons de commandement » quelques « divinités africaines ». Parmi les acquéreurs, l'on peut retenir les noms d'Emile Heymann qui, quelques années plus tard en 1896, ouvrira un commerce d'objets ethnographiques rue de Rennes et celui du prince Roland de Bonaparte, futur président de la commission centrale de la société de Géographie, qui permit, par sa générosité, au musée d'Ethnographie d'étendre son ensemble océanien. Il apparaît vraisemblable que le groupe de sept objets sculptés africains, dont deux bâtons d'apparat batshokwe, qui y seront enregistrés sous son nom en 1888, provienne aussi de la vente Bertin.

Plus encore que la précédente, l'Exposition universelle de 1889 [18] témoignera, de la part de ses organisateurs, de la volonté de populariser l'idée coloniale. Le développement économique et le rayonnement politique du pays seront présentés alors comme le résultat de trois facteurs convergents : la réforme du système éducatif, les progrès des sciences appliquées et les premiers succès de la colonisation. Ainsi, au palais des Arts libéraux, dans la grande salle où le ministère de l'Instruction publique célèbre les vertus de l'enseignement laïque et démocratique, les apports des pre-



Statuette janiforme, Lega, Zaïre. Bois peint, h. : 50,2 cm. Coll. part.



Pilon de rythme, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h. : 96,5 cm. Coll. part.

mières missions « scientifiques » qui, à son initiative, se sont rendues en Afrique, seront particulièrement mis en valeur. A côté des divers documents relatifs aux étapes successives de l'organisation administrative du Gabon-Congo, figureront, en bonne place, quelques-uns des objets les plus importants que les membres de la mission de l'Ouest africain avaient rassemblés. A l'*Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*, la perspective comparatiste adoptée s'affirmera, entre autres, sur des témoignages provenant d'Afrique orientale (collection Roland de Bonaparte) et australe (collection Lombard). Par ailleurs, dans les salles du palais central des Colonies où sont proposés les échantillons des produits voués à l'exportation en métropole, chacune des sections de l'Afrique expose quelques objets jugés représentatifs de leur pays d'origine. Ainsi, pour le Soudan, ce sont des statuettes malinke et bambara, pour la Guinée, quelques sculptures baga et landuman, pour la Côte de l'Or, des objets anyi, pour le Dahomey, des masques nago et des sculptures fon, enfin, pour la colonie du Gabon-Congo, 47 « fétiches » de toutes sortes.

Si le rédacteur du catalogue officiel du palais central note explicitement qu'à propos de la statuaire anyi, l'on peut parler « d'art primitif[19] », si Pol-Neveux dans la *Revue de l'Exposition universelle*[20] insiste sur l'art raffiné de la sculpture chez les Baga et, plus généralement, compare la sincérité du sculpteur africain à celle des artistes anonymes qui décorèrent les cathédrales, prédomine cependant, dans les comptes rendus, l'expression d'une condescendance amusée pour ce qui ne paraît que grossier, archaïque et infantile.

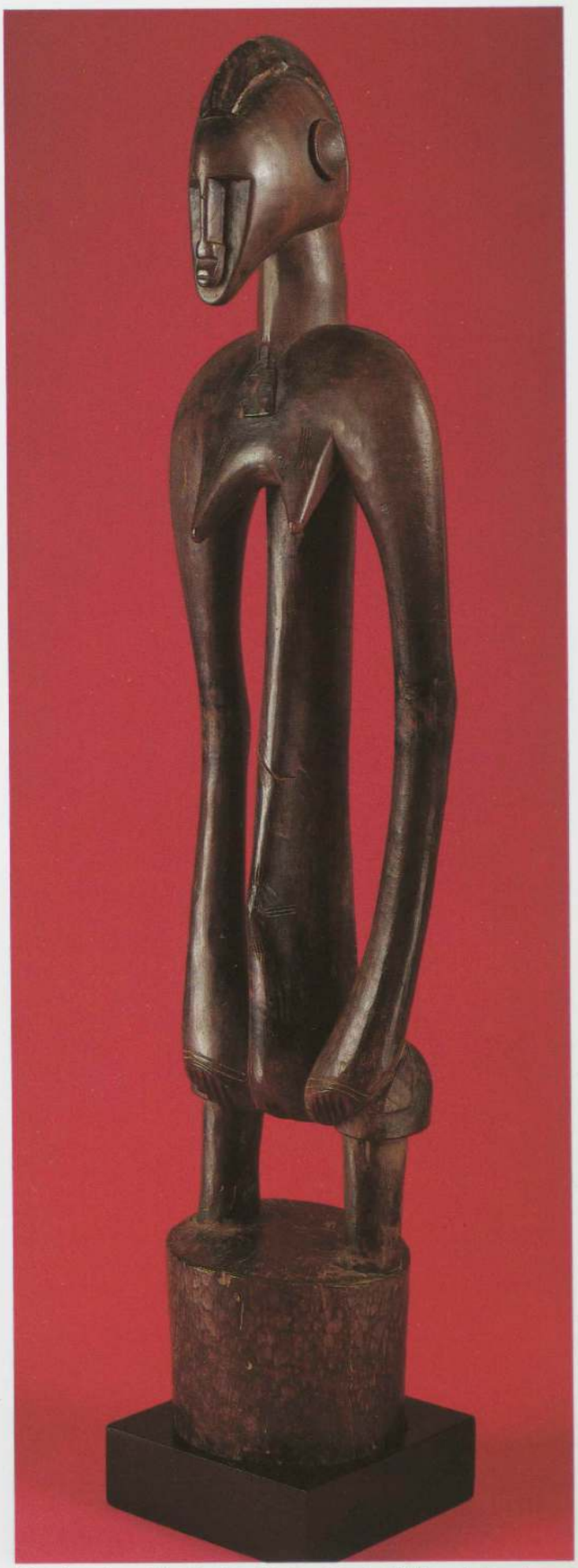
Enfin la reconstitution, sur la place des Invalides, de quelques habitations qui se voulaient typiques du Sénégal, du Gabon ou du Congo suscitera l'engouement du public. Sur la place du village « pahouin » ou de celle du village « loango », l'on pouvait rencontrer quelques Okanda, Baduma ou Bavili qui se livraient, en dehors des danses qui attiraient la foule, à des travaux d'artisanat et certains réalisaient, à la demande, quelques souvenirs exotiques en ivoire ouvragé.

Parallèlement à la figure triomphante de l'ingénieur que glorifie l'exposition de 1889, s'impose, lentement, celle de l'officier colonial, conquérant des Hinterlands, premier organisateur de la colonie, pacificateur, mais aussi soldat de la civilisation contre le pouvoir des « fétiches » et contre la tyrannie des « coutumes ».

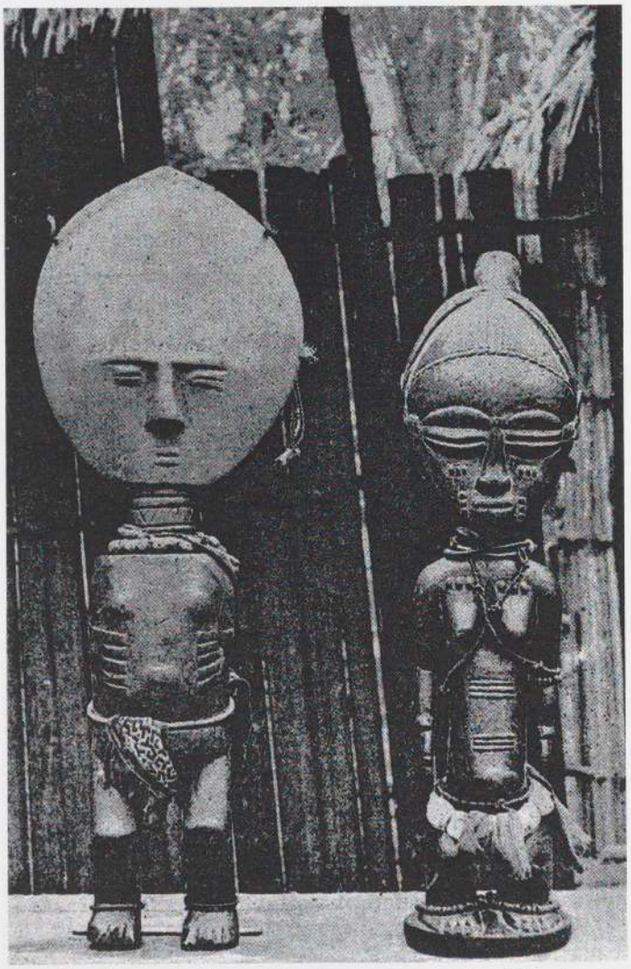
La campagne longue et meurtrière menée par la France au Dahomey depuis 1887 pour soumettre par les armes le royaume d'Abomey, s'achève le 25 janvier 1894 par la capitulation de son souverain. Avec la reddition de Béhanzin, c'est pour la presse française la victoire de la foi pour les uns, de la raison pour les autres, sur « le fétichisme dégradant ». La présentation au musée du Trocadéro des signes du pouvoir arrachés par le colonel Dodds à la ville sainte de Kana et du palais d'Abomey est, en quelque sorte, le gage de l'action civilisatrice sur les hérésies non seulement religieuses mais encore politiques : le trône royal, quatre portes champlevées à motifs symboliques, trois statues allégoriques (p. 126), figurations présumées de l'aïeul, du père et du roi lui-même auxquels s'ajouteront ensuite une effigie en métal du dieu fon de la foudre et deux trônes monumentaux. Pourtant l'exposition de ces trophées suscitera des commentaires qui ne furent pas tous de mépris ou d'assurance hautaine. Pour le chroniqueur du *Monde illustré* par exemple, il s'agit là « des plus beaux spécimens de l'industrie nègre » et « il y a loin » ajoute-t-il « de ces intéressantes figures aux grossiers fétiches de la Nouvelle-Calédonie[21] ». De même, Maurice Delafosse (en deux articles de *La Nature*[22] dont la reprise

synthétique sera assurée pour *L'Anthropologie* par René Verneau) s'insurge contre l'appellation de « fétiche », qu'il juge vulgaire et contre les idées reçues qui voudraient que les Dahoméens soient des êtres incapables de tout sentiment artistique et dénués de toute croyance religieuse élevée. Pour l'observateur attentif et honnête qu'il fut, ces productions sont à considérer comme des témoignages historiques, les annales idéographiques du royaume. Comme tels ils appellent au déchiffrement et à l'interprétation. Ces propos tenus sur la culture des Dahoméens tranchent singulièrement sur ceux qui font le succès au théâtre de la Porte-Saint-Martin de la pièce patriotique : *Au Dahomey* ou bien sur ceux qui alimentent les comptes rendus de l'exhibition de quelque cent cinquante guerriers et amazones parqués au Champ de Mars.

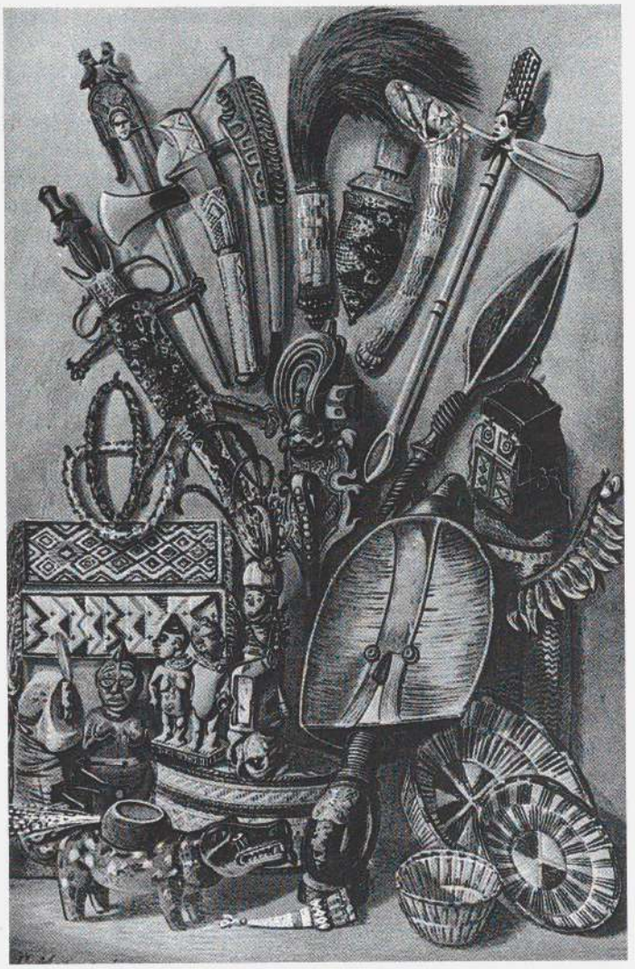
En regard de la progression à l'intérieur des frontières héritées de la Conférence de Berlin et du renforcement sensible du nombre des agents administratifs et commerciaux dans les territoires déjà contrôlés, les collections africaines du musée d'Ethnographie ne s'accroissent, au cours des années 90, que modérément. Si l'on exclut le Dahomey que nous venons d'évoquer (l'acquisition du trésor de Béhanzin avait été précédée par celle de quelques objets donnés par l'administrateur d'Albéca en 1889 et, en 1891, par l'ensemble important qui avait été rassemblé entre 1886 et 1890 en pays nago par Edouard Foa) et les pays sous colonisation étrangère (dont les spécimens enregistrés sont numériquement peu nombreux) les entrées, pour l'Afrique de l'Ouest se limitent à la Côte-d'Ivoire (quelques exemples de la statuaire anyi, un pectoral en or odioukrou, deux masques, deux statuettes et un grand tambour d'appel des Baoulé), au Soudan (deux sculptures des Bambara orientaux du Ouassoulou et une figure malinke) et au Sénégal (un masque balante). Cependant, du Gabon, du Congo et de l'Oubangui, le mouvement est comparativement plus intense : de la fin de 1889 à 1900 sont enregistrés, d'une part une quarantaine de « fétiches » anthropomorphes ou zoomorphes (*nkonde* à clous, à miroir, à charge magique) : 35 bavili, 1 woyo, 4 bateke, 1 mbede et d'autre part, trois masques bavili et un masque teke, deux reliquaires : un sango complet et un mindumu, un buste mbede et enfin, parmi les instruments de musique, un sifflet vili et le grand tambour yangere, en forme de bovidé, obtenu de Pierre de Brazza en 1895. Notons que la seule sculpture fang entrée au musée avant 1900 (p. 150) a été acquise par achat en 1898. De plus, il faut remarquer qu'à la fin du XIXe siècle les collections du Trocadéro ne comportent pas encore de masques ou de statuettes du pays dogon. Il en va de même pour les cultures voltaïques (mossi, bobo, bwa, kurumba). Les zones frontalières de l'ouest (dan, wè) et du nord-est (sénoufo, lobi) de la Côte-d'Ivoire ne sont pas non plus représentées. Du Gabon et du Congo, on ne trouve aucun témoignage sculpté des peuples kwele et tsogho et les inventaires ne portent pas mentions de masques ashira-bapunu, de statuettes babembe ou de têtes polychromes mbochi. En outre, la dispersion des bronzes et des ivoires du royaume de Bénin qui devait s'effectuer, dès 1897, en Angleterre, ne suscita pas d'acquisitions pour le compte du musée d'Ethnographie. Enfin, aucun objet provenant du Grasland camerounais ou des savanes orientales du Congo léopoldien, à l'exclusion des deux bâtons d'apparat bat-shokwe, ne figure, à ce moment, dans les collections de cette institution française. En 1900, après la fermeture de l'Exposition universelle, les comités d'organisation des sections de la Guinée et de la Côte-d'Ivoire procéderont à quelques dons en faveur du Trocadéro : parmi lesquels, un mas-



Pilon de rythme, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h. : 91,5 cm. Coll. part.



« Poupées fétiches des Nègres du Soudan », photographie publiée dans *La Bibliothèque illustrée des voyages autour du monde,* 1897.



Composition d'artefacts africains. Gravure publiée dans *Völkerkunde* de Friedrich Ratzel, 1885.

que nalu de la confrérie initiatique du *Simo*, une trentaine de poids à peser l'or d'origine akan, une statuette cynocéphale baoulé, quatre terres cuites funéraires anyi, le célèbre masque grebo de la région de Sassandra (p. 260) et une tête en bois *uhunmwun-elao* de Bénin, curieusement attribuée aux Baoulé. A cela il faudrait ajouter les masques et les statuettes baoulé, dons personnels de Clozel, secrétaire général de la Côte-d'Ivoire et de Delafosse, alors administrateur-adjoint de cette colonie. Ce dernier, dans *L'Anthropologie,* en 1900, formule, fondée sur la confrontation avec quelques-unes de ses sculptures présentées à l'Exposition, l'hypothèse de l'existence de « traces probables de la civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte-d'Ivoire [23] ».

Au cours du dernier quart du XIXe siècle, les publications françaises n'ont, en définitive, accordé que peu de place à l'iconographie des artefacts africains. On ne peut certes nier que *Le Tour du monde,* qui n'aura, en cela, de concurrent qu'en 1897 avec *La Bibliothèque illustrée des voyages autour du monde*, n'ait, en accompagnement des récits d'exploration, publié de très nombreuses gravures sur les régions traversées et les activités des peuples rencontrés par leurs auteurs. Mais il faut convenir que, sur la somme considérable de documents reproduits, si les illustrations montrant les instruments domestiques, les ornements, les parures et les instruments de musique sont relativement abondantes, en revanche, celles concernant le matériel religieux ou les emblèmes politiques s'y font plus rares. A prendre pour exemple le long rapport qu'établit Binger de sa mission « Du Niger au golfe de Guinée » et qui paraît, en 1891, dans *Le Tour du monde* [24], avant d'être édité, l'année suivante, en deux volumes, l'on constate que, sur près d'une centaine de gravures, six seulement ont rapport aux masques et à la statuaire. A cet égard, on ne trouve en France d'équivalent à opposer aux *Artes Africanae* [25] (1975) de Schweinfurth, aux trois tomes des *Völkerkunde* [26] (1885-1888) de Ratzel ou bien encore à *Die Masken und Geheimbünde* [27] (1898) de Frobenius qui ne publie pas moins de cent trente masques représentatifs de toutes les régions connues de l'Afrique.

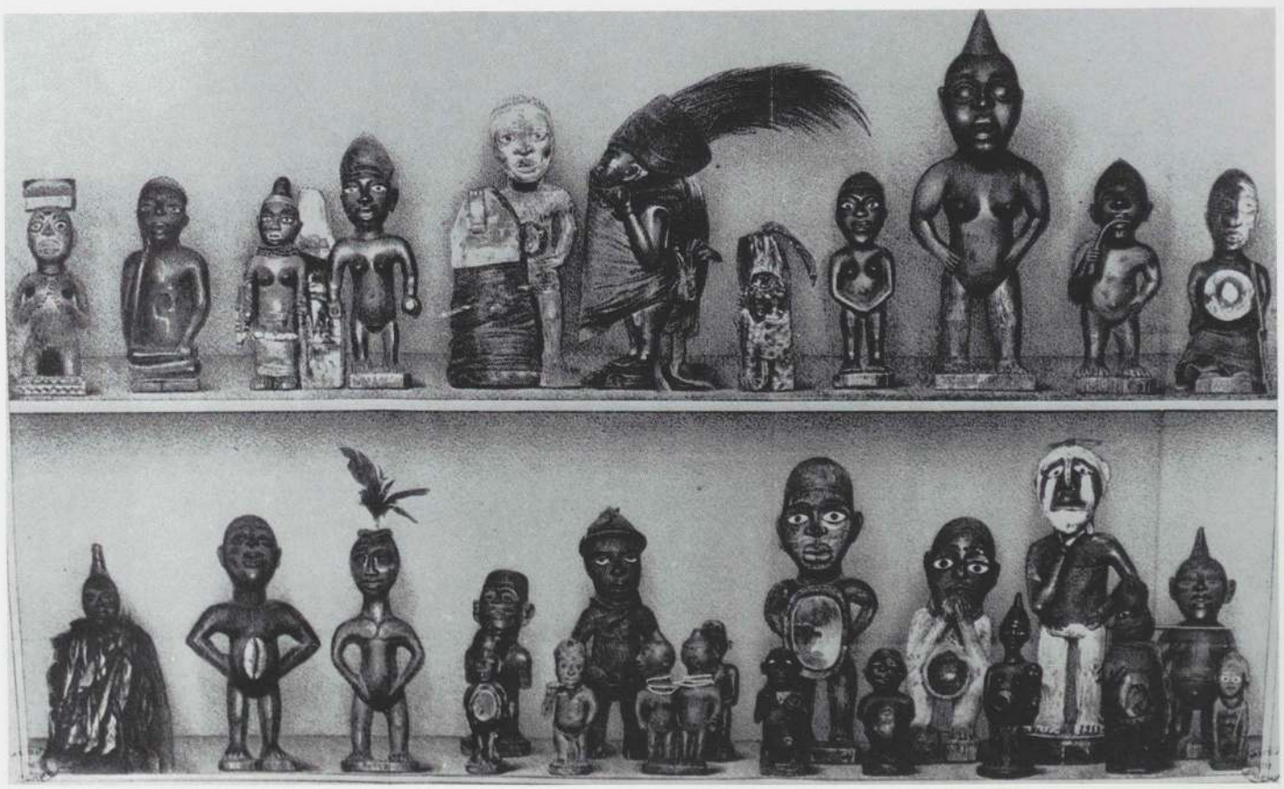
L'étendue de la documentation allemande n'est évidemment pas sans corrélation avec la richesse des collections publiques d'ethnographie qui, dans ce pays, sont présentes dans la plupart des grandes villes. A ne devoir retenir qu'un exemple, citons celui de Berlin [28].

Alors que l'Allemagne de Bismarck n'est engagée dans une politique d'expansion coloniale que depuis deux ans, ce sont près de 10 000 objets ethnographiques africains que recèle le Museum für Völkerkunde de Berlin lorsque celui-ci est ouvert au public en 1886.

Fondées en premier lieu sur les apports des missions d'exploration menées par les grands voyageurs allemands tels Barth au Soudan central (1850/1855), Rohlfs entre Tripoli et la côte de Guinée (1867) et quelque temps après en Abyssinie, Nachtigal au Soudan oriental (1868/1874), Schweinfurth dans les régions nilotiques et sur les rives de l'Uele (1868/1871), les collections, sous l'impulsion décisive d'Adolf Bastian, vont s'enrichir ensuite d'ensembles non moins négligeables. Ainsi les membres de la « Société allemande pour l'exploration de l'Afrique équatoriale » (Bastian son fondateur, Peschuel-Loesch, Gussfeldt) rapportent, avec des observations précieuses sur les conditions de leur usage, un nombre important de « fétiches » bavili qu'ils ont collectés entre 1872 et 1876 sur la côte de Loango[29]. Puis des objets batshokwe[30], balunda et baluba sont envoyés par Homeyer et Pogge à la suite de l'expédition qui relia Luanda à Kimbundu (1875/1876). Le géologue autrichien O. Lenz qui explore l'Ogooué en 1877 pour le compte de la filiale allemande de l'Association internationale africaine fait parvenir, avec des pièces bakongo, baduma et okanda, un haut de reliquaire des Mahongwe. Enfin, auprès de Flegel, comme autant de points de repère de son parcours, sont acquis en 1880 des objets urhobo, nupe, tiv, jukun, mbum et baya.

De la période qui s'étend de 1881 à 1899, marquée par un accroissement conséquent du fonds berlinois, on ne peut mentionner ici que les acquisitions les plus significatives : d'une part des ouvrages songye, baluba, bakuba, bena-lulua et ngombe (p. 399) sont obtenus au cours des trois missions (1881/1887) de Wissmann, agent allemand de l'Association internationale du Congo. D'autre part, conséquence de l'annexion du Cameroun en 1884, les militaires et administrateurs du nouveau protectorat (Sand, Passavant, Zintgraff, Zenker, Conradt et Conrau) transmettent des objets duala, kundu, vute, balang, bafo, bangwa. Par ailleurs, du bassin du Congo, le lieutenant Mikic, alors au service de Léopold II, Buttner, Joest et Visser collectent pour le Museum des objets basundi, bakongo et bavili. Enfin, à partir de 1897, d'abord à l'initiative financière personnelle de von Luschan, débute la constitution de l'une des deux plus importantes collections d'œuvres du Bénin.

Quelques semaines après le pillage auquel se livrèrent les Britanniques dans les décombres du palais du souverain du Bénin (lors de l'expédition punitive menée en février 1897 pour venger le massacre de la plupart des membres d'une mission apparemment pacifique mais jugée inopportune par les conseillers de l'Oba) le butin officiel : près d'un millier de plaques de bronze ornant à l'origine les pilastres de bois du palais, sera mis en vente, à Londres, par le Foreign Office. De plus, une grande partie des prises de guerre qu'à titre individuel s'étaient autorisés les militaires du corps expéditionnaire entrera en circulation très rapidement par l'intermédiaire d'entreprenants commerçants[31]. Or, cet ensemble, numériquement considérable, représenta pour ceux qui en furent les premiers commentateurs enthousiastes et les premiers acquéreurs avides toute autre chose qu'une collection de curiosités. La parfaite maîtrise technique de matériaux rares, précieux ou durables conjuguée avec le talent d'artisans habiles à matérialiser avec réalisme ce qui légitimait les pouvoirs royaux, furent reconnus, non sans surprise, comme les signes de la présence incontestable d'un grand art en Afrique. Pour preuve, les nombreuses publications savantes qui, avant 1900, en proposent déjà une description partielle (en Grande-Bretagne : Forbes, Roth, Read et Dalton, en Allemagne : Carlsen, Brinkmann, Foy, von Hagen et von Lus-



« Fétiches » bavili, collectés par Bastian, Peschuel-Loesch et Gussfeldt au Loango. *In* A. Bastian *Die Deutsche Expedition an der Loango-Küste,* 1874.



Ci-dessus et à droite : statue, Songye, Zaïre. Bois, métal et plumes, h. : 112,5 cm. Collection J.W. Mestach, Bruxelles.





Statue, Ibo, Nigeria. Bois, h. : 98 cm. Collection particulière, Paris.

chan, en Autriche : Heger et aux États-Unis d'Amérique : Peet). De plus et dans le même temps, on voit s'instaurer entre les musées qui ne sont pas tous à vocation ethnographique une certaine concurrence pour obtenir les témoignages les plus caractéristiques de cet art palatial. Ainsi, dans les trois dernières années du siècle, en Grande-Bretagne, les musées de Liverpool, Glasgow, Édimbourg et le British Museum, en Europe continentale, ceux de Hambourg, Stuttgart, Vienne, Berlin, Munich, Leyde et Copenhague et aux États-Unis d'Amérique, le Field Museum de Chicago vont s'enrichir de quelques objets pour les uns, de séries déjà imposantes pour les autres. Enfin le rôle joué par les marchands dans la diffusion des œuvres (Webster, Cutter, Stevens, Bey et plus tard, Oldman, en Angleterre, les firmes Umlauff à Hamburg et Opperse à Amsterdam) fut, sans conteste, déterminant. Il suffit pour s'en convaincre de considérer, par exemple, les catalogue de ventes édités par W.D. Webster : sur les 31 numéros publiés entre 1895 et 1901, ce ne sont pas moins de 546 objets provenant du Bénin qui y seront décrits et illustrés.

Cependant, quelque saisissante qu'ait été la confrontation de l'Occident avec les œuvres insoupçonnées de Bénin, il est difficile de suivre William Fagg lorsque ce dernier affirme que « cet événement fut d'une portée incalculable sur les premières recherches de l'art moderne » et qu'« il contribua à créer en faveur de l'art tribal une atmosphère de considération sous l'influence de laquelle [...] les grands artistes novateurs de Paris et de Munich trouvèrent une impulsion directe[32] ». Si, sans doute, en 1906, Derain visita le département de l'Afrique au British Museum, encore qu'il soit difficile de penser que c'est à l'art du Bénin qu'il reconnaît un pouvoir « pharamineux, affolant d'expression[33] », si *L'Almanach du Blaue Reiter* comporte la photographie d'une plaque en bronze provenant de ce royaume[34], on ne peut en conclure qu'il existerait une continuité entre la révélation, en 1897, de cet art de cour et la découverte, en 1905-1906, des arts tribaux de l'Afrique.

Peu de faits directement significatifs pour témoigner de l'attention portée aux arts de l'Afrique noire par les artistes et leurs proches viennent s'inscrire entre 1890 (date avancée par R. Goldwater pour attester de la présence de la sculpture africaine dans l'atelier de Paul Gauguin : « au moins deux exemplaires du Congo[35] ») et 1905, année considérée généralement comme marquant le seuil d'un intérêt qui déjà se matérialise par des acquisitions personnelles ou par des rencontres décisives. Quelques exemples peu probants, parfois contradictoires ont été proposés : ainsi on a pensé que James Ensor, la partie la plus importante de son œuvre accomplie, aurait découvert l'art du Congo à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1897[36], que les sculptures du symboliste belge Georges Minne exposées aux *XX*, en 1890, ne seraient pas sans relations avec « les fétiches des peuplades sauvages[37] ». Mais d'autre part, si Carlo Carrà, lors de son premier séjour à Paris en 1899, visite le musée ethnographique du Trocadéro, c'est pour en constater la médiocrité et l'insignifiance[38]. Jacob Epstein, dans le même lieu en 1902 n'y verra qu'une masse de sculptures primitives, mal présentées[39]. Enfin rien ne vient confirmer que Picasso ou Matisse aient pu être particulièrement sensibles à ce que recelaient les pavillons des colonies à l'Exposition universelle de 1900.

Pour cette période du tournant du siècle (1897/1903) l'absence de données factuelles avérées ne peut laisser supposer cependant que la reconnaissance des arts « primitifs » par les artistes ait été, comme tant de mémorialistes complaisants l'ont laissé croire, l'effet d'une rencontre fortuite et soudaine.

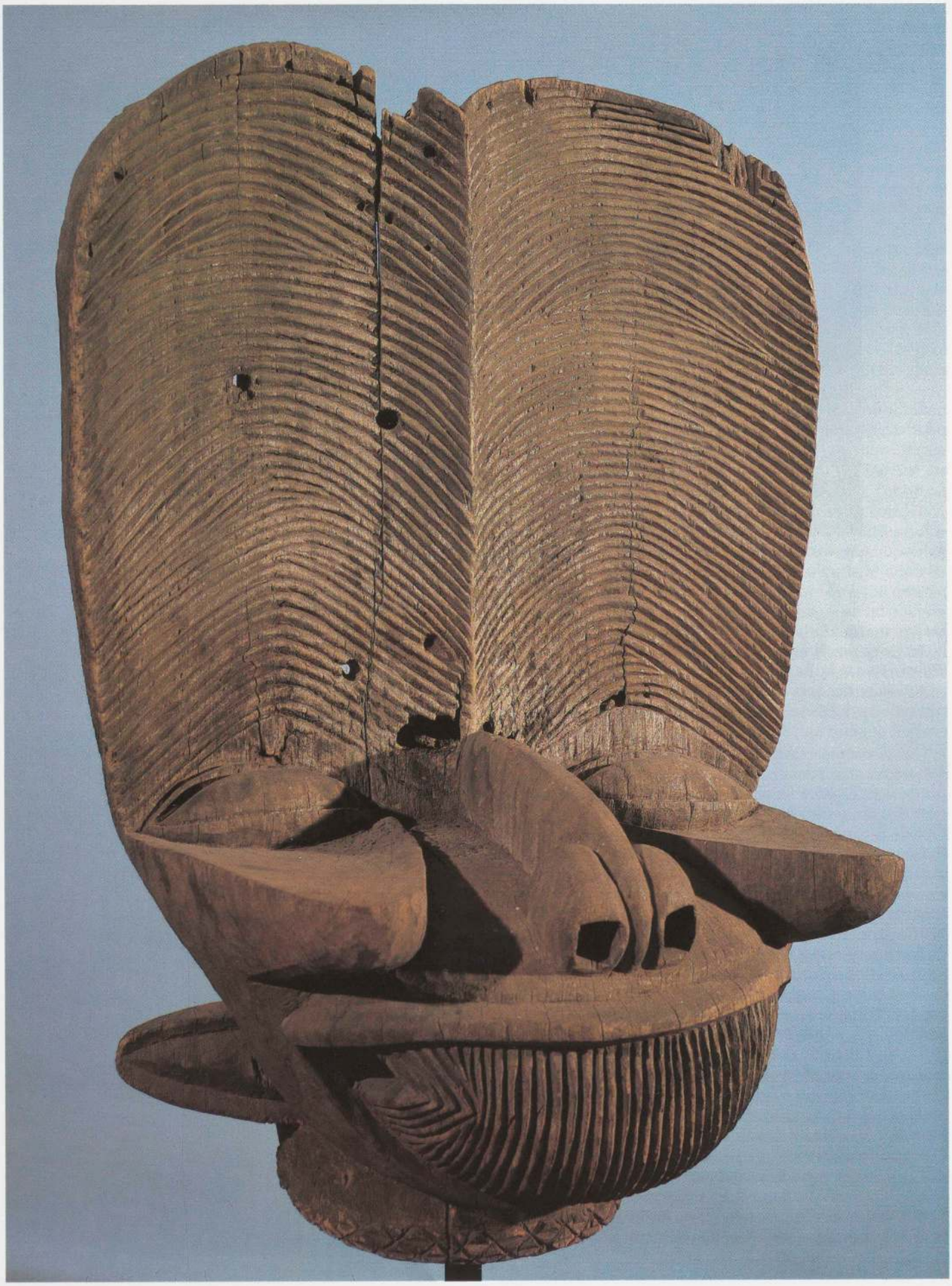


Vue de l'une des salles de la Section coloniale à l'Exposition universelle de 1897 (Bruxelles/Tervuren).

De même que l'on ne doit pas sous-estimer les conditions historiques qui intègrent son émergence dans un processus amorcé avant la fin du XIXe siècle, de même l'on ne saurait se satisfaire des sources alléguées pour affirmer que la confrontation soit véritablement engagée, dans le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, avant l'automne de 1906.

Ainsi, aucun des faits les plus souvent retenus pour l'année 1904 n'est, ou bien recevable ou bien corroboré par des preuves suffisantes : alors que Vlaminck, pourtant peu suspect d'avoir voulu dissimuler le rôle qu'il se prêtait d'inventeur de l'art nègre, situe lui-même sa découverte en 1905[40], R. Goldwater, sur la foi d'une information discutable de Kahnweiler, l'anticipe d'une année[41]. D'autre part, l'historien américain est amené à supposer que les premiers objets rassemblés par Matisse l'auraient été en tout état de cause « avant 1906 » et même « peut-être en 1904[42] ». Trois témoignages de l'artiste viennent contrarier cette hypothèse. Enfin, parmi les collections constituées par quelques amateurs proches des milieux artistiques et dont on a rapporté les débuts à 1904, aucune ne semble, en fait, avoir reçu son impulsion initiale cette année-là : André Level, dans une confidence reçue, en 1934, par Goldwater[43] et plus tard, dans ses *Souvenirs* prétend que c'est en 1904 « qu'il fut touché par la grâce devant les premières sculptures noires qu'il vit[44] ». Or cette rencontre, comme il le dit, eut lieu chez Matisse. Ce qui renvoie l'événement à une date postérieure. De son côté, Jean Laude a suggéré que Félix Fénéon, « aux alentours de 1904[45] », aurait commencé à réunir quelques objets africains. Néanmoins deux éditeurs des œuvres du critique, Françoise Cachin d'une part[46] et Joan Halperin de l'autre[47], s'accordent pour reporter ses premières acquisitions à 1919. Enfin le témoignage qu'apporte Paul Guillaume[48] sur sa propre découverte — en 1904, chez une blanchisseuse de Montmartre, d'une effigie du Bobo-Dioulasso, qu'il montra aussitôt après à Apollinaire — est infirmé à la fois par son âge, il avait alors douze ans et demi et par le fait attesté qu'il ne connut le poète qu'en 1911.

La probabilité apparaît plus grande pour admettre que ce fut vraisemblablement en 1905 que Braque, André Lhote et Vlaminck acquirent, sans doute les premiers après Gauguin, des sculptures africaines. Au cours de l'été passé en compagnie de Manolo et du critique Maurice Raynal entre Honfleur et le Havre, Braque aurait acheté à un navigateur, un masque du Gabon[49]. En juillet de cette même année, Lhote obtint pour trois francs d'un brocanteur de la place Mériadeck de Bordeaux un masque dont la description pourrait correspondre à celle d'un masque de l'ouest de la Côte-d'Ivoire[50]. Enfin, le récit en est connu, Vlaminck, probablement à la fin de l'été, dans un café d'Argenteuil, emporte, en échange du règlement des consommations des clients, « deux statuettes du Dahomey, peinturlurées d'ocre rouge, d'ocre jaune et de blanc ; une autre de la Côte d'Ivoire, toute noire[51] ». Si rien ne permet de douter de la date avancée par Vlaminck pour revendiquer sa découverte, en revanche il est plus difficile de suivre le peintre lorsqu'il précise que c'est *aussi* en 1905 qu'il reçut d'un ami de son père « un grand masque blanc (p. 213) et deux superbes statues de la Côte-d'Ivoire[52] » et qu'en cette même année il céda le masque à son ami Derain. Dans les deux versions qu'il rapporte des faits[53], Vlaminck souligne la proximité entre l'acquisition du masque blanc et sa cession à Derain. Dans l'une, il indique même que quelques jours à peine les séparent. D'autre part les récits concordent sur les raisons qui amènent Vlaminck à se dessaisir aussi rapidement, mais avec regrets, d'un objet dont il dit avoir ressenti avec trouble et ravissement toute la grandeur et le primitivisme : des difficultés financières l'accablaient alors. De plus il y a aussi convergence pour déclarer que c'est rue Tourlaque que Derain emmena son acquisition et que c'est



Masque, Bamileke de l'est, Cameroun. Bois, h. : 76,2 cm. Collection particulière.

là que Picasso et Matisse « retournés », « troublés et remués » la virent. Or ces éléments informatifs paraissent suffisants pour placer, en 1906, vraisemblablement à la fin mars, le premier épisode (l'acquisition du masque blanc par Vlaminck) et dans la première quinzaine d'avril, le second (sa cession à Derain). En effet Derain emménage rue Tourlaque, à son retour de Londres, au début du mois d'avril et la situation économique précaire qui pèse sur Vlaminck et sa famille va, pour un temps, s'améliorer après que Vollard, dans la seconde quinzaine d'avril, lui eut acheté toutes les toiles de son atelier [54]. Cependant, s'il est possible que Picasso ait pu voir le masque, avant son départ en mai, pour l'Espagne — ce qui n'ait pas, pour autant, prouvé — on ne peut croire qu'il en fut ainsi pour Matisse.

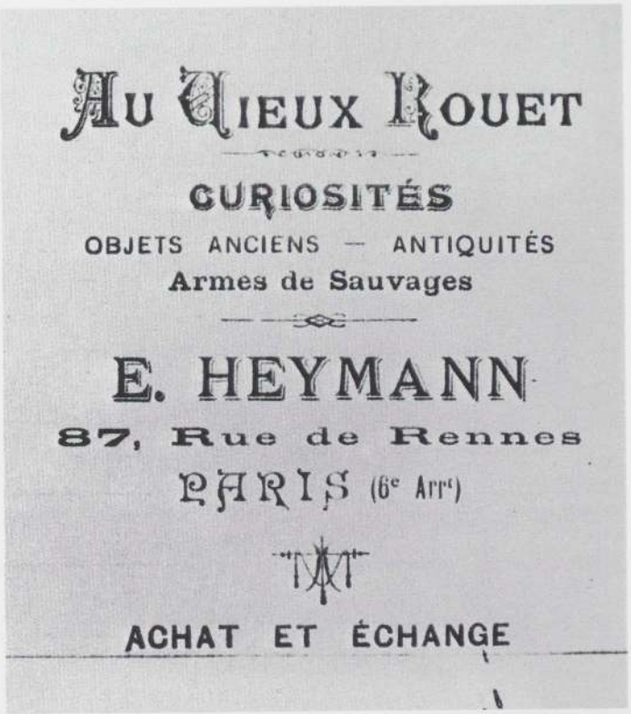
En ce qui concerne l'achat que fit Matisse, à cette époque, d'un objet « nègre », on constate, à une variante près, la concordance et la complémentarité des informations données par l'artiste lui-même à trois interlocuteurs différents : P. Courthion en 1941 [55], A. Warnod en 1945 [56], E. Tériade en 1952 [57]. Sans trahir ses propos, on peut ainsi les reformuler : alors qu'il se rendait, rue de Fleurus chez Gertrude Stein, Matisse, après avoir remarqué à la vitrine du commerce de curiosités exotiques tenu au 87 de la rue de Rennes par Émile Heymann, un objet « nègre ». Il l'acheta pour quelques francs et une fois arrivé chez leur amie commune, le montra à Picasso ; lequel, en le regardant, manifesta un enthousiasme certain. L'entretien avec P. Courthion comporte des précisions qui n'apparaissent point dans les deux autres : il s'agit bien, pour Matisse, du premier objet qu'il ait acquis et pour cinquante francs, du premier objet aussi auquel Picasso paraît avoir prêté une attention soutenue. Toujours selon Matisse, de cette rencontre décisive naquit un mouvement d'intérêt auquel Derain allait ensuite rapidement s'associer en obtenant de Vlaminck le grand masque blanc.

Une différence cependant sépare les trois versions : à P. Courthion et A. Warnod, Matisse a parlé d'une statuette, à E. Tériade d'une petite tête. On doit, d'emblée, exclure une variante intermédiaire, souvent reprise, selon laquelle il se serait agi d'un masque : cette interprétation repose sur une mauvaise traduction en français de l'entretien avec Tériade initialement publié en anglais [58].

Deux témoignages indirects confirment et complètent le compte rendu de l'événement : malgré une date erronée, celui qu'en proposa Max Jacob à Georges Duthuit, gendre de l'artiste, est identique sur le fond [59]. Pour sa part Gertrude Stein en a précisé le moment historique : après que Picasso eut achevé son portrait. Ce qui situe le fait, sans conteste, à l'automne 1906 [60].

Par ailleurs, à examiner les diverses relations [61] que Max Jacob fit de la visite que lui-même, Picasso, Apollinaire et Salmon rendirent à Matisse à son domicile du quai Saint-Michel, de toute évidence quelques jours à peine après ce qui venait de se passer chez Gertrude Stein, on remarque qu'il y est toujours fait mention d'une statuette. Tout permet de supposer que « la petite tête » de la version Tériade peut être considérée, sans contradiction, comme la focalisation de l'attention de Matisse sur la partie d'un tout : en ce sens, le rapprochement qu'introduit l'artiste entre cette statuette et les têtes de porphyre des collections égyptiennes du Louvre ne peut se justifier que par ce qui est commun aux deux termes de la comparaison : à savoir, le traitement de la tête.

L'ambiguïté de la version Tériade aurait pu être levée s'il avait été possible de disposer d'une description précise de l'objet. Jusqu'alors on n'a pas voulu accorder crédit à la seule qui en ait été donnée, en raison, sans doute, du caractère



Annonce pour le magasin de curiosités d'Emile Heymann.

fantaisiste généralement prêté aux propos de son auteur. En effet, Max Jacob parle « d'un petit bonhomme assis tirant la langue [62] ». Pourtant, derrière l'extravagance apparente de la formule se dessinent un contour, une pose, une attitude, se perçoit une dimension. Lesquels sont en parfaite conformité avec une statuette vili (p. 141) retrouvée dans la partie de la collection de Matisse qui, après la mort de sa fille, échut à Claude Duthuit. A n'en point douter, il s'agit là de la sculpture dont il est question dans les nombreux récits que nous venons d'évoquer.

La confrontation de Matisse avec le masque blanc chez Derain, sur laquelle Vlaminck a tant insisté, doit chronologiquement prendre place, de même que la visite au quai Saint-Michel, après l'achat de la statuette vili. Ce qui n'implique pas nécessairement, comme Matisse l'a cru, que Derain ait acheté le masque fang après que lui-même eut fait l'acquisition de sa statuette. Par ailleurs, si l'on ne peut prouver que Picasso ait pu voir, au printemps, rue Tourlaque, le masque, il est impossible de croire qu'il ait pu en ignorer l'existence quelque six mois plus tard, à un moment où les entrevues avec Matisse et Derain se font plus fréquentes.

Ainsi, au-delà des découvertes individuelles possibles de 1905 (celles de Braque, de Lhote et de Vlaminck) la rencontre avec l'art africain ne s'est véritablement engagée qu'à l'automne 1906 : le masque fang et la statuette vili en ont été le prétexte, Derain, Matisse et Picasso, ensemble, les instigateurs. Des expériences différentes, pour chacun d'entre eux, l'auront préparée : pour Picasso, ce fut, sans doute, la révélation au Louvre des sculptures ibériques d'Ossuna, au printemps de cette même année ; pour Matisse, pendant l'été de 1905, les discussions avec Maillol chez Daniel de Monfreid autour des œuvres de Gauguin et « peut-être, fut-ce Maillol qui attira l'attention de Matisse sur la sculpture nègre [63] » ; pour Derain plus directement, les visites qu'il fit au musée du



Statuette, Mbembe, Nigeria. Bois, h. : 74 cm. Collection particulière, Paris.

Trocadéro en 1904 et au département d'Afrique du British Museum en mars 1906, sans parler de son acquisition du mois suivant.

A supposer que l'on puisse, en raison de la documentation à venir, montrer que Picasso se soit entouré, dans les mois qui précèdent *Les Demoiselles d'Avignon*, d'objets « primitifs » et cela, dans une proportion plus importante que celle que l'on imagine aujourd'hui, l'on risquerait de sous-estimer l'importance que revêtit pour lui la visite qu'il fit au musée du Trocadéro, à la fin du printemps de 1907. Or, cette expérience nouvelle a révélé à Picasso une signification et une dimension des arts « primitifs » qu'il avait jusqu'alors ignorées. Le récit qu'il en fit, trente ans plus tard, à André Malraux [64] est, à cet égard, des plus éclairants : lorsqu'il pénétra seul dans les salles du Trocadéro, l'aspect rebutant du lieu l'invitait à fuir et l'attirait irrésistiblement à la fois : « C'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur... je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. Je restais. » Il sentait « qu'il lui arrivait quelque chose [...] que c'était très important ». Il réalisait subitement « pourquoi il était peintre ». Car il découvrait à la différence de Derain, de Matisse et de Braque pour lesquels les « nègres », les « fétiches », n'étaient que de « bonnes sculptures... comme les autres », que les masques étaient d'abord « des choses magiques », des médiateurs, des « intercesseurs » entre les hommes et les forces obscures du mal, tout aussi puissants que « les esprits menaçants » qui sont présents à travers le monde, « des outils », des « armes » pour se libérer des angoisses et des dangers qui pèsent sur l'humanité. Et « *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme... ».

Sans vouloir atténuer l'émotion ressentie par Picasso dans ce « musée haffreux », il faut convenir cependant qu'elle se fonde sur quelque réalité. En 1907, la salle publique d'Afrique (p. 126 et 322) n'est pas, comme on pourrait peut-être l'imaginer, un vaste local, à vocation pédagogique, où, selon un classement méthodique, des collections bien entretenues et précisément répertoriées, seraient exposées dans de bonnes conditions d'examen. Elle s'apparente beaucoup plus à un entrepôt exigu et surchargé où auraient été déballées, à la hâte, et accumulées, sans ordre ni raison, les productions les plus surprenantes que l'esprit humain ait conçues. Sur les murs, seules limites à cet enchevêtrement inextricable, sont adossées des armoires vitrées « provisoires », faites le plus souvent des planches mal équarries des caisses d'arrivage. Ces meubles croulent non seulement sous le poids des objets qu'ils contiennent, lesquels y sont entassés de telle manière que l'on parvient à peine à les distinguer les uns des autres, mais encore de celui des divers instruments domestiques qui y ont été juchés en surplomb. Ceux-ci, à leur tour, vont se confondre avec les armes de toutes sortes et les spécimens de faible épaisseur qui entrent dans « les compositions en panoplie ». De la périphérie au centre, aucune solution de continuité, aucun recul n'est possible. On bute à chaque pas : ici sur une statue à taille humaine, là, encore sur une vitrine comble.

Si la confusion qui règne en ce lieu interdit toute évaluation objective et savante, en revanche, entre cet ensemble disparate, involontairement unifié, et certains spectateurs surpris puis subjugués, s'amenuise progressivement toute distance critique et s'instaure, non seulement par la proximité obligée, une étrange familiarité. On pourrait bien gloser sur les figures hybrides de ce bestiaire fantastique (p. 126), sur la violence et la douleur qu'évoquent ces corps scarifiés ou bien hérissés de clous, sur la peur qu'inspirent les faces hagardes



Statuette, Vili, république populaire du Congo. Bois, h. : 24 cm. Collection particulière. Ancienne collection Henri Matisse. (Une autre vue de cet objet est présentée p. 214.)

d'apparitions fantomatiques, bref, s'effrayer à décrire un matériel que l'on dirait animé par les forces irrationnelles de la sorcellerie par exemple.

Pourtant cet univers, parfois impressionnant, toujours empreint de sacralité, n'exhibe pas, en fait, les effigies d'un panthéon lointain, peuplé de divinités vengeresses et de monstres démoniaques. Rarement monumental et écrasant, il mêle plutôt génies chtoniens, ancêtres vivants, maternités bénéfiques et fétiches protecteurs. Comme tel il laisse apercevoir l'entrelacement du sacré et de l'expérience, l'entrecroisement du rituel et du quotidien. Il suggère un monde autre, intermédiaire mais crédible, vivant et humanisé. Il convie à un surnaturel, en quelque sorte apprivoisé.

Or ce dont Picasso fait la découverte au Trocadéro, ce dont il se pénètre, pourrait bien être de cet ordre d'appréhension. A tout le moins, c'est la leçon qu'en tire pour lui Christian Zervos auquel il s'en est confié [65]. « L'art des peuplades primitives n'eut véritablement crédit auprès de Picasso qu'autant qu'il lui fit obtenir une vision du monde, propre à modifier son expérience esthétique d'aspect et de caractère et à lui proposer une nouvelle représentation du monde où le surnaturel et l'expérience chevauchent l'un sur l'autre et composent de leur interférence une réalité unique. Il lui permet de considérer les objets qui l'entourent, ensemble dans la combinaison de leurs formes et dans leur vie à part qui les associe au surnaturel. »

Dans les deux derniers mois de 1906, après la mort de Cézanne et la seconde rétrospective de l'œuvre de Gauguin au Salon d'automne, s'était ouvert, selon l'heureuse expression de Matisse, pour lui et quelques-uns des artistes qu'il considérait parmi les plus avancés, « le temps des cosmogonies artistiques [66] ». Passé le moment de la « découverte », le goût pour « les bois nègres » se confirme, sinon de la même manière, à tout le moins aussi intensément pour chacun

d'entre eux. Ce dont témoignent les acquisitions faites par Matisse, Picasso, Braque, Vlaminck et Derain entre 1908 et 1914.

D'après Kahnweiler, Matisse possédait en 1908 « une collection d'une vingtaine de pièces de provenances diverses[67] ». D'autre part, André Level s'est rappelé avoir vu, à peu près dans le même temps, « entre les mains de l'artiste quelques objets assez délicats, des bâtons de commandement avec des petites têtes décisives et bien traitées[68] ». Par ailleurs, si l'on s'accorde avec Pierre Schneider pour admettre que de son vivant, Matisse ne se soit dessaisi que de ce qu'il n'avait obtenu que tardivement[69], tel l'effigie du sud Malekula (p. 133) qui revint à Picasso ou le siège « éthiopien » aujourd'hui au musée de Nice, l'on peut tenter de reconstituer, à partir de ce qui est actuellement la possession de deux de ses héritiers, l'ensemble qu'il a pu, probablement, réunir avant la Première Guerre : Outre « deux bâtons de commandement », l'un tschokwe et l'autre kongo à manche anthropomorphe en ivoire, trois figures de reliquaires : deux mitsogho et une fang, quelques statuettes : trois bavili, une bembe et celle, bambara de style segovien (p. 229), reproduite en 1917 par Paul Guillaume, un masque blanc shira-punu, un masque pende (p. 239), une porteuse de coupe luba, une tête évidée kuba dont l'authenticité est discutable et une représentation féminine aux bras en croix jugée par les rédacteurs du catalogue de l'exposition de 1930 à la galerie Pigalle, où elle figura, comme un ivoire du bas Congo.

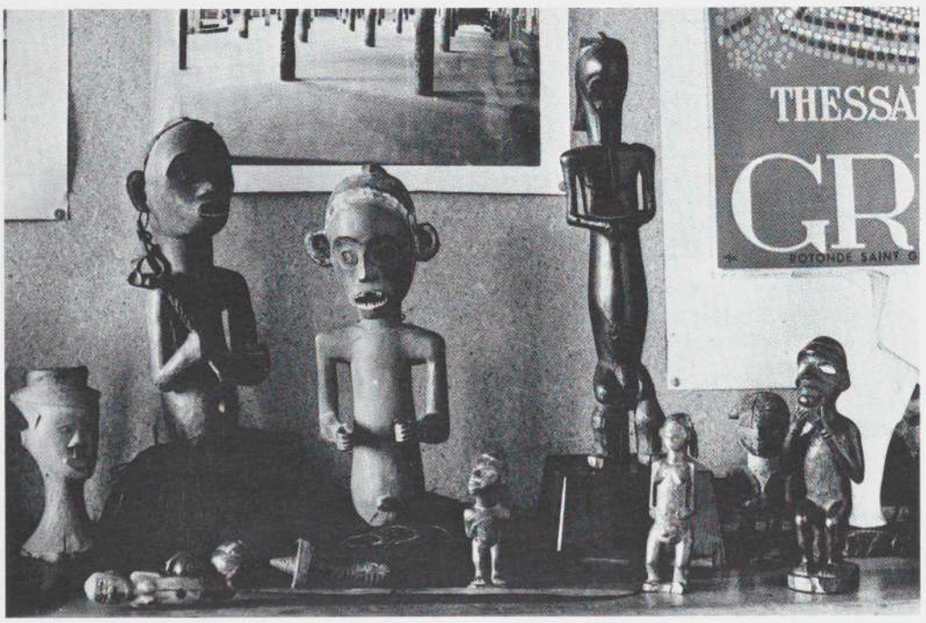
En ce qui concerne les objets réunis par Braque pendant cette période, il faut adjoindre au masque fang et à une harpe arquée du Gabon qui figurent sur une photographie[70] datée de 1911 (p. 306), les acquisitions de l'été 1912 ; lesquelles sont présentes sur un cliché[71] plus récent (p. 143) : trois statuettes bambara, une effigie du bas Congo et deux sculptures qui ne sont pas identifiables avec certitude. Si l'on ajoute à cet ensemble, outre le masque tsogho de 1905, un objet dan et quelques velours de raphia des Bakuba, l'on aura probablement défini la collection de Braque telle qu'elle fût à ce moment et telle qu'elle le restera par la suite.

Comme il est attesté qu'en dehors du masque qui revint à Derain, Vlaminck se soit défait, en 1914, au profit de Jos Hessel de ce qu'il avait rassemblé depuis sa découverte d'Argenteuil[72], il paraît difficile de se prononcer sur ce qu'il avait acquis depuis 1908 soit auprès de brocanteurs de Montmartre ou du marché aux Puces, soit par l'intermédiaire de Derain, à Marseille pendant l'hiver 1908-1909 que ce dernier passa aux Martigues.

Malgré les épurations successives auxquelles se livra Derain qui rendent hasardeuses les suppositions que l'on pourrait faire sur l'étendue et la nature de sa collection avant 1914, un document photographique[73] de 1912-1913 (p. 225) permet cependant de repérer la présence, dans son atelier, de trois masques fang, dont celui acheté à Vlaminck (p. 213), deux figures de reliquaire de la même ethnie, un cimier à antilope bambara et une statue sénoufo.

Pour cette période qui va de 1908 à 1914, de nombreux faits concernant notre propos trouvent leur origine ou, à tout le moins, ne sont pas sans liaison avec les activités d'un sculpteurs hongrois, reconverti très peu de temps après son arrivée à Paris, au commerce d'art. Joseph Brummer[74], en effet, au-delà du groupe restreint des artistes qui en furent les premiers découvreurs, contribua au développement de l'intérêt pour ce que l'on nomma aux alentours de 1911 l'art nègre et de plus, assura, avant la Première Guerre, sa diffusion dans bon nombre de métropoles d'Europe centrale.

Après des études à Budapest, à l'École des Arts décoratifs, à Munich chez Rühmann et à Nagybanya auprès d'Istvan Réti, Brummer devait suivre à Paris, mais sans grande assiduité, les enseignements de Rodin, de Matisse et de ceux dispensés dans quelques-unes des académies de Montparnasse. Si, dépourvu de moyens financiers, il assuma pour survivre toutes sortes de tâches, très rapidement cependant, tout en se livrant au courtage d'estampes japonaises pour le compte de commerçants établis, il put obtenir de divers brocanteurs, quelques « objets nègres » qu'il proposait, d'ateliers en académies, à des condisciples plus fortunés. Aussi, prenant la mesure du succès de ce petit négoce, qu'il installa bientôt



Une partie de la collection rassemblée par Matisse. Photo prise au domicile de l'un de ses héritiers en 1976.



Photographie prise dans l'atelier de Braque à Paris aux environs de 1914.

dans son misérable logement de la rue Falguière, il investit ses premiers bénéfices dans la location, vraisemblablement en 1909, au 6, boulevard Raspail, d'une boutique où les sculptures d'Afrique et d'Océanie côtoyaient quelques toiles du Douanier Rousseau. La réussite spectaculaire de Brummer fut tout à fait manifeste lorsqu'il devint, entre les deux guerres, l'un des marchands les plus réputés de New York.

Mais ce qui importe ici est d'indiquer comment, à partir d'un vaste réseau d'amitiés nouées dans le climat propice de la première avant-guerre, où de jeunes artistes venant des États-Unis d'Amérique et de toute l'Europe s'interrogèrent sur les fondements de l'art moderne, Brummer favorisa la confrontation avec ce qui en constitua l'une des sources essentielles.

On a souligné, à juste titre, le rôle déterminant joué à cette époque par le cercle des Stein. On ne sait si Brummer y fut introduit ou s'il n'y resta qu'à la périphérie. Quoi qu'il en soit, à l'académie que Matisse avait ouverte en janvier 1908 sur la pression de Sarah Stein et du peintre allemand Hans Purrmann, il dut son inscription à ce dernier auquel il avait été recommandé par l'Américain Max Weber, son condisciple de la Grande Chaumière. Directement ou indirectement par Weber et par Purrmann, il vint à fréquenter nombre d'artistes et d'écrivains d'art qui allaient le conforter dans son projet ou que lui-même devait rallier à ses vues. Il apparaît que la plupart d'entre eux furent associés, en une quelconque façon, au destin occidental de l'art nègre.

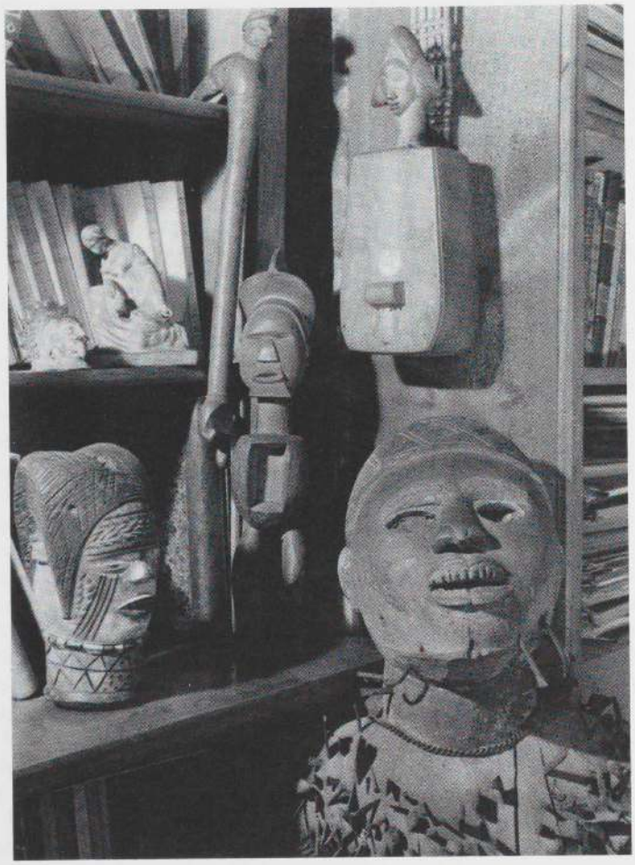
Max Weber, tout d'abord, qui, pendant les trois années qu'il passa à Paris, affirma, à l'instar de Picasso dont il connut l'œuvre et l'atelier, sa conception du « primitivisme » en regard, à la fois de la sculpture africaine dont il avait considéré, très tôt, les exemples des collections du Trocadéro [75] et de la peinture de Rousseau qu'il admirait pour sa vérité authentiquement moderne. Weber donc permit à Brummer de rencontrer le Douanier en mars 1908. A peu près dans le même temps, Robert Coady, lui aussi par l'entremise de Weber, devint un familier de l'atelier de Plaisance. Quelques années plus tard, il ouvrit ses galeries de Washington Square et de la 5e Avenue puis sa revue *The Soil* aux témoignages des cultures africaines, non seulement pour leur valeur artistique mais aussi parce que leur présentation pouvait inciter à un idéal égalitaire sur le « sol » américain [76]. Autre proche de Weber avec lequel Brummer entra en relation : Patrick Henry Bruce, dont la collection fut assez conséquente en nombre et en qualité pour que, durant les années vingt et trente, les organisateurs de quelques-unes des expositions les plus marquantes en sollicitent le prêt [77]. Enfin, mais sans que la médiation de Weber puisse en être attestée, Brummer se lia avec le peintre franco-américain Frank Burty-Haviland et fut à l'origine de l'ensemble de pièces africaines et océaniennes qu'il devait acquérir à partir de 1908 [78]. D'autre part, par l'intermédiaire de Purrmann, Brummer entra en contact avec le collectionneur de Hagen, Karl-Ernst Osthaus et avec un jeune écrivain allemand, Carl Einstein qui devait, à son instigation, publier le premier essai sur l'esthétique des arts africains [79]. Par ailleurs, proche du groupe des « Allemands » du Dôme, on voit Brummer, à la terrasse du célèbre café, en compagnie de Rudolf Lévy qui fut, un temps, son compère dans la boutique du boulevard Raspail, du critique d'art polonais, Adolphe Basler, habitué des « soirées musicales » données par Rousseau et qui allait consacrer plus tard un ouvrage à *L'Art chez les peuples primitifs,* du peintre tchèque Walter Bondy ainsi que de ses compatriotes sculpteurs, Ernst Ascher et Bela Hein ; ces trois derniers devinrent marchands d'art nègre, le premier à Berlin et les deux autres à Paris.

Si aucun document, semble-t-il, ne prouve formellement que Brummer ait été en relation avec Guillaume Apollinaire avant 1911, il apparaît cependant certain que leur rencontre doive être avancée à la fin de 1908 ou au plus tard, au début de 1909. D'autre part, l'hypothèse selon laquelle ce soit Brummer qui ait amené l'un des premiers, sinon le premier, Apollinaire à commencer une collection de sculptures africaines n'est pas à exclure.

Apollinaire fut introduit par Jarry auprès de Rousseau à



Henri Rousseau, *Portrait de Joseph Brummer,* 1909. Huile sur toile, 116 × 89 cm. Collection particulière, Suisse.



Quelques objets africains dans la bibliothèque d'Apollinaire. Photographie de René-Jacques, 1954.

une date qui ne peut être exactement précisée mais qui se situe entre avril 1906 et novembre 1907. Par ailleurs on sait, par le numéro des *Soirées de Paris* en hommage au Douanier, quelles ont été les conditions de la réalisation de la première version de *La Muse inspirant le poète,* datée de 1909 mais qui sollicita d'Apollinaire des séances de pose chez le peintre entre novembre et décembre 1908, à un moment où Brummer, avec Weber qui prépare son retour aux États-Unis, sont souvent rue Perrel. D'autre part remarquons que le premier portrait qui suit chronologiquement *La Muse* sera celui de Brummer (p. 143), brossé avant le printemps 1909 puisqu'il allait figurer aux Indépendants. En conséquence, il est difficile de penser que Brummer et Apollinaire n'aient point été en contact dès ce moment.

Aucune date précise n'a été encore proposée pour indiquer le début de la collection d'art africain que constitua le poète. L'éditeur français de son œuvre complet, par ailleurs auteur d'un article sur « Guillaume Apollinaire devant l'art nègre [80] » ne fait, à ce sujet, aucune suggestion. Tout au plus mentionne-t-il à propos de son installation au 37, rue Gros à Auteuil en 1910, le fait qu'Apollinaire commence à s'intéresser aux objets d'art nègre. Sur le pourvoyeur initial, quelques hypothèses ont été formulées : on a, par exemple, affirmé que c'était René Dupuy, ami d'enfance, familier des ports puisque officier de marine et qui devint plus tard sous le nom de René Dalize un des collaborateurs des *Soirées de Paris,* qui fut le premier fournisseur d'Apollinaire [81].

Cette proposition, qui n'est pas documentée par son auteur, semble peu probable : elle repose sur l'argument des voyages de l'enseigne de vaisseau Dupuy. Or ceux-ci seront interrompus par sa démission de la marine en 1907. Antérieurement à cette date il paraît peu vraisemblable qu'Apollinaire ait déjà commencé à réunir des sculptures africaines. Aucun témoignage, direct ou indirect, ne rapporte le fait. Pour Salmon, qui souvent accueillit l'impécunieux marin, lors de ses permissions, le contenu de la malle du voyageur se limitait à quelques livres et au matériel destiné à fumer l'opium ; d'exotique ne s'y trouvait que la pipe cantonaise [82].

D'autre part, l'on a soutenu que ce fut Félix Fénéon qui « vendit à Apollinaire, vers 1910, les premiers objets nègres que le poète acheta [83] ». Certes, Apollinaire entretenait des relations amicales avec Fénéon, au moins, depuis 1904. De plus ce dernier « vers 1910 » travaille chez Bernheim avec Jos Hessel qui, lui, collectionne depuis 1905. Mais ceci ne suffit pas pour accepter, sans preuve plus consistante, cette affirmation.

Enfin l'on a invoqué l'existence d'un premier état, daté de 1907, du *Poète assassiné,* texte où, comme on sait, Picasso est appelé « l'Oiseau du Bénin » par référence à un objet fon de laiton que possédait Apollinaire, pour prouver que ce dernier, à cette époque, avait déjà auprès de lui une œuvre provenant d'Afrique [84]. En fait le pseudonyme attribué à Picasso n'apparaît que dans un manuscrit ultérieur qui, lui, est daté de 1911 [85].

Pour notre part, nous devons avouer ne disposer d'aucun argument définitif pour étayer notre hypothèse. Il nous paraît seulement qu'en regard des affirmations précédentes, les présomptions semblent plus fortes pour accepter que ce soit auprès de Brummer que, selon toute vraisemblance à la fin de 1909, Apollinaire ait ou bien reçu en cadeaux ou bien acheté ses premières sculptures africaines. Le rôle de rabatteur occasionnel que devait jouer, peu de temps après, pour le marchand, « le flâneur des deux rives » peut laisser supposer le partage d'intérêts communs.

Sans que l'initiative puisse en revenir à eux seuls, l'un et l'autre cependant devaient contribuer à la diffusion de l'art nègre dans le milieu artistique praguois d'avant 1914 [86]. Pourtant la sculpture africaine était présente en Bohême depuis les années quatre-vingts du siècle précédent ; ne serait-ce que par les spécimens ethnographiques collectés entre 1872 et 1879 par le naturaliste Emil Holub en Afrique centrale et australe. De plus, à la fin du siècle, un fabricant allemand de perles de verre, installé en Bohême du nord, Albert Sachs qui écoulait sa production au Nigéria et sur la Côte de l'Or, avait réuni, à Jablonec, dans une sorte de musée de la verroterie, un ensemble d'objets africains dont une partie avait été acquise auprès de ses représentants en Afrique mais dont l'autre provenait de chez Webster et de la firme Opperse d'Amsterdam. Enfin, l'écrivain Joe Hloucha après avoir commencé à rassembler une série numériquement conséquente d'estampes japonaises, constitua, à partir de 1900, une collection remarquable de sculptures africaines. Or, il ne semble pas que ce soit à ce fonds « national » que les artistes tchèques allaient puiser.

Dissident de l'alliance Mànes, le Groupe des artistes plasticiens *(Skupyna Vytvarny Umelcu)* fondé à Prague en 1912, réunit quelque vingt-trois peintres, sculpteurs, graveurs et littérateurs. Parmi eux, le peintre Joseph Capek, son frère Karel l'écrivain, le sculpteur Otto Gutfreund et, tout en conservant son indépendance mais proche de leurs vues, l'historien d'art et collectionneur Vincenc Kramar. Parallèlement aux activités du groupe, *La Revue mensuelle artistique (Umelecky Mesicnik* [87]), créée en octobre 1911, fut dirigée jusqu'au printemps 1912 par Josef Capek. Or, tant la revue que les



Masque, Mbunda, Zambie. Bois, h. : 43 cm. Collection particulière.



Masque, Wurkum, Nigeria. Bois, h. : 175 cm. Collection particulière, Paris.

expositions du groupe feront référence aux arts « primitifs ». Ainsi, dans le numéro de juin 1913 de *Umelecky Mesicnik*, à proximité de l'un des essais théoriques les plus pénétrants sur la sculpture moderne publiés à cette époque : « Surface et Espace » de Gutfreund, figurent huit photographies d'objets « nègres » : trois d'entre eux sont mentionnés comme appartenant à Kahnweiler (un masque et une statuette bambara ainsi qu'une petite sculpture baga) et tous les autres venant de Brummer (une figure double des Marquises, trois statuettes : l'une bambara, l'autre baoulé et la troisième teke et enfin, une tête fang). Dans le numéro d'octobre 1913 de la même revue, deux masques sénoufo de la collection de Brummer sont reproduits. D'autre part, la troisième (mai-juin 1913) et la quatrième (janvier-mars 1914) des expositions du groupe, outre les œuvres de ses membres et d'artistes étrangers dont Picasso, comprendront quelques sculptures africaines.

Si, à Prague l'idée d'associer l'art nègre aux manifestations de l'art moderne revient très probablement à Josef Capek, Gutfreund, Kramar, voire même à Emil Filla, il faut convenir que ces derniers ont conservé des liens étroits avec quelques artistes et marchands parisiens qui ont pu les inciter à de tels rapprochements : Kramar, en raison de ses achats, est en relation avec Kahnweiler ; lequel, mais sans en faire commerce, possède quelques pièces d'art nègre. Ce dont témoignent les documents publiés dans la revue et les photographies prises, en 1913 [88], dans son appartement de la rue George Sand (p. 301). Si l'on ignore quelles furent les relations qu'entretint Gutfreund lorsque, à Paris, il fut, entre 1909 et 1910, l'élève de Bourdelle à la Grande Chaumière, en revanche les informations concernant Josef Capek sont plus précises : depuis que la famille Capek avait accueilli, à Prague, en mars 1902, Apollinaire, Josef et Karel, avant même qu'ils se rendent à Paris, ont subi l'influence des choix artistiques et littéraires qui furent ceux du poète [89]. Lorsqu'à son tour, Apollinaire reçut, entre 1910 et 1911, Josef Capek, il en fut le mentor. Ainsi, le jeune peintre non seulement visita le musée du Trocadéro, mais encore prit le soin de fixer par la photographie quelques-uns des objets qui attirèrent son attention : pour l'Afrique occidentale, une statuette dogon (p. 273), parmi celles qui avaient été collectées, dans la boucle du Niger, par le lieutenant Desplagnes, et trois étriers de poulie de métiers à tisser. Plus tard, en 1918, dans la revue *Cerven*, il publiera un article sur « La sculpture nègre », puis, en 1938, un ouvrage sur *L'Art des primitifs*. Ces écrits tirent leur origine de ces premières rencontres avec les sculptures du musée et celles qu'il vit, à n'en point douter, chez Apollinaire et dans la boutique de Brummer.

Dans la patrie d'origine de Brummer, en 1911, eut lieu, vraisemblablement, la première exposition en Occident où l'art d'Afrique (p. 148) et d'Océanie fut présenté, non seulement comme l'égal en valeur artistique des œuvres de haute époque mais encore comme le ferment du renouvellement de la sculpture et de la peinture contemporaines. Entre avril et mai 1911, à Budapest, à la Maison des artistes, sous l'égide de Joszef Rippl-Ronai et de Karoly Kernstock, tous deux membres d'honneur de cette institution ouverte depuis 1907 aux artistes de l'avant-garde hongroise, se tint *L'Exposition de l'Orient (Keleti Kiàllitàs)*. A côté de miniatures persanes, d'estampes japonaises, de terres cuites et de bronzes de la Chine ancienne, du Tibet, du Cambodge et de l'Inde, un ensemble de seize sculptures océaniennes et africaines : six de la Nouvelle-Guinée et dix du Congo, du Soudan et de la Côte-d'Ivoire. Ces dernières étaient alors la propriété, pour les unes, de l'écrivain et journaliste Miklos Vitez, pour les autres, de l'architecte et décorateur Lajos Kozma. Lesquels



Figure anthropo-zoomorphe, Sénoufo, Côte-d'Ivoire.
Bois peint, h. : 144,8 cm. Collection particulière, Saint-Louis.



Masque baoulé et statuette bambara ayant figurés en 1911 à *L'Exposition de l'Orient* à la Maison des artistes de Budapest.

les avaient obtenues au cours de leurs voyages en Europe occidentale. Le catalogue, par ailleurs, fait mention de vingt ouvrages de la Chine provenant de Brummer. On peut donc souçonner celui-ci d'avoir été, depuis Paris, l'un des promoteurs de cette manifestation historique.

Si, afin de caractériser la matérialité de la présence de l'art nègre en Russie, avant la Première Guerre[90], l'on considère la collection africaine de Ščukin (p. 149) ou les illustrations de l'ouvrage de Markov, l'on constate que la provenance des objets acquis ou la source des œuvres reproduites sont à localiser, exclusivement, à l'extérieur du pays. Certes, pour cette période, il ne semble pas que l'on puisse repérer l'existence de commerces spécialisés dans la vente de spécimens ethnographiques à Saint-Pétersbourg ou à Moscou, les fournisseurs du géographe et collectionneur Anučin, par exemple, sont, principalement Umlauff d'Hambourg et Oldman de Londres, néanmoins, depuis les années quatre-vingts du siècle précédent, dans les salles du musée d'Ethnographie de la capitale, figurent de nombreux témoignages des cultures de l'Afrique.

Jakov Tugendhold, dans un article paru au début de 1914, dans la revue *Apollon,* sur « La collection française de S.I. Ščukin » indique que dans l'endroit de la demeure de ce dernier, où étaient accrochées quelque cinquante œuvres de Picasso, se trouvaient aussi « de merveilleuses sculptures en bois de Madagascar et du Congo ». Celles-ci étaient, au moins, au nombre de sept. Elles avaient été achetées à Paris, probablement, entre 1908 et 1912 et, vraisemblablement, à Brummer ou, par son intermédiaire, à Frank Burty-Haviland. Enfin, quatre d'entre elles se retrouvent, en 1915, dans *Negerplastik.*

C'est à l'intervention du poète Majakovskij auprès du commissariat de Lunačarskij que l'on doit la parution de *L'Art des Nègres (Iskusstvo Negrov)* quelque cinq années après la disparition de son auteur, le peintre, théoricien de l'art et membre fondateur de l'association pétersbourgeoise Union de la jeunesse *(Sojuz Molodezi),* Vladimir Markov. En 1919, sa compagne V.D. Bubnova et L.I. Ževeržeev en assurèrent l'édition à partir du manuscrit rédigé entre les derniers mois de 1913 et le début de 1914 et des photographies que Markov avait prises lui-même, pendant l'été 1913, dans les musées d'Europe occidentale. Si l'on exclut les planches reproduites des *Annales du musée du Congo* (1905), ce sont 117 clichés originaux correspondant à 72 objets appartenant tous, à une exception près, aux collections ethnographiques publiques de Leipzig, Berlin, Kiel, Copenhague, Oslo, Leyde, Londres et Paris qui seront publiés. Ces illustrations montrent, à l'évidence que ce ne sont pas des « spécimens ethnographiques » que Markov a extirpés des vitrines pour effectuer ses prises de vues mais bien des objets d'art qu'il considère comme les réalisations achevées de principes plastiques parfaitement maîtrisés. Attentif à la singularité de la structure qui unifie la diversité des formes comme aux diverses modalités d'articulations des parties qui composent l'objet, Markov parfois écarte volontairement, soit en les déplaçant, soit en les ôtant, les quelques éléments adjoints qui risquent d'en perturber la lisibilité. Ce qui n'implique pas qu'il sous-estime les détails jugés généralement fantaisistes ou pittoresques. Ce sont, pour lui, au contraire, de véritables symboles plastiques dont le sens relatif doit être perçu à la fois, par rapport à leur intégration dans un ensemble homogène et en référence à leurs usages premiers qu'ils suggèrent encore. De plus, le « montage » des clichés (p. 150) se rapportant au même objet, obéit, analogiquement, à la démarche analytique qu'il mène dans le chapitre IV de son essai. Aussi, dans *L'Art des Nègres,* Markov, en même temps qu'il explore la matérialisation de

la pensée plastique qui anime la sculpture africaine, définit théoriquement, à l'instar de Gutfreund et d'Einstein, quelques-uns des principes qui gouvernent la sculpture de son temps.

Comme nous l'avons vu précédemment, les sculptures photographiées par Markov l'ont été dans les musées d'ethnographie européens. Ceci souffre une seule exception ; laquelle est significative quant à notre propos. En effet, dans *L'Art des Nègres* figurent deux clichés d'une statuette bambara appartenant à Brummer.

Alors que la plupart des villes d'Allemagne possèdent une collection publique d'ethnographie, que la diffusion commerciale des objets de curiosités existe, dans ce pays, depuis le XIXe siècle, que ses artistes novateurs, tels ceux de la Brücke, à Dresde et à Berlin, ceux du Blaue Reiter, à Munich, ont pu découvrir, en quelque sorte, à proximité de leurs ateliers, les sources exotiques auxquelles ils devaient se référer, il paraît surprenant que le petit marchand hongrois du boulevard Raspail y ait joué un rôle, même secondaire. Certes s'il est avéré que Brummer procura quelques sculptures africaines au collectionneur de la Ruhr, Karl-Ernst Osthaus, il n'est pas encore totalement prouvé qu'il fut à l'origine de l'exposition d'art nègre qui fut organisée en 1912, à Hagen, dans les salles du musée personnel du mécène. En revanche, si l'on accepte d'une part que la publication de l'essai de Carl Einstein, *Negerplastik*, constitue un fait de première importance non seulement pour la priorité dont il est investi dans l'histoire des idées sur les arts de l'Afrique mais encore pour la pertinence des analyses et l'ampleur des illustrations qu'il recèle et si l'on considère d'autre part que Brummer en fut à la fois l'instigateur et celui qui en finança l'édition, on admettra qu'il est difficile de confiner ce dernier dans le rôle subalterne d'un simple brocanteur.

Carl Einstein [91], pendant ses études à Berlin (1904-1907), découvrit la sculpture africaine dans les salles du Museum für Völkerkunde. D'autre part, il fut très tôt au contact de l'avant-garde artistique de son pays. Or, les critiques qu'il formule dans son essai visent à la fois les conceptions évolutionnistes des muséographes et le primitivisme exacerbé des expressionnistes. Sa perspective, parfois taxée de formaliste, est autre. Elle se fonde sur une connaissance approfondie de la *kunstwissenschaft* et sur la fréquentation, dès 1907, des ateliers de quelques artistes qu'il visite lors de nombreux séjours à Paris. Il dut à l'amitié qui le liait, depuis 1901-1902, à Kahnweiler la possibilité de rencontrer, entre autres, Picasso, Braque et Gris. Par ailleurs, comme nous l'avons indiqué plus haut, Purrmann l'introduisit dans le cercle des habitués du Dôme et c'est là qu'il rencontra Brummer. Nul



Statuette, Bidjogo, îles Bissagos, Guinée-Bissau. Bois, h. : 71 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Ancienne collection Ščukin. Publiée dans *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein.



Statuette, Tshokwe, Angola. Bois, h. : 42 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Ancienne collection Ščukin. Publiée dans *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein.



Figure de reliquaire, Fang, Gabon ou Guinée équatoriale. Six clichés pris par Vladimir Markov au cours de l'été 1913 à Paris, au musée d'Ethnographie du Trocadéro et publiés dans *Iskusstvo Negrov (L'Art des Nègres)* en 1919.

doute que l'originalité et la rigueur des propos qu'il dut tenir devant les sculptures de ce dernier suscitèrent l'enthousiasme et l'intérêt du marchand. Lequel lui offrit non seulement le soutien financier nécessaire à la publication de son livre [92] mais encore lui fournit la plus grande partie des illustrations. En raison du déclenchement des hostilités entre la France et l'Allemagne, il paraît vraisemblable que la sortie de *Negerplastik* fut différée de quelques mois. Ce qui laisse supposer que le texte composé par Einstein et l'iconographie sélectionnée avec Brummer l'ont été au cours du premier semestre de 1914. Alors qu'Einstein était déjà mobilisé en Alsace, la première édition sortit à Leipzig en 1915. Celle-ci ne se distingue de la seconde, publiée en 1920, à Munich, que par le nombre des planches (111 clichés pour 95 objets dans la première, 108 pour 92 dans la seconde). Malheureusement, dans les deux versions, ne figure aucune légende se rapportant à l'attribution ethnique et à l'identification des propriétaires. Il est vrai qu'Einstein, dans ses analyses, ne s'appuie jamais sur des exemples précis. Une allusion rapide laisse cependant entendre que la succession des illustrations n'est

pas arbitraire. Si l'on exclut les objets proportionnellement peu nombreux provenant du Museum de Berlin, ceux du British Museum reproduits du *Handbook* de 1910 et ceux dont on n'a retrouvé aucune trace dans les catalogues et ouvrages publiés depuis, on peut avancer que plus de la moitié des sculptures présentes dans l'ouvrage d'Einstein ont été, à un certain moment, entre les mains de Brummer.

En France, parmi les premiers à user, par écrit, de l'expression générique « art nègre », le journaliste et critique André Warnod, dans une chronique à *Comoedia* donnée, le 2 janvier 1912, sous ce titre. Témoins de cet art nègre dont il dit qu'il pourrait bientôt supplanter, dans la formation des jeunes artistes, l'art grec, un masque et une statuette baoulé ainsi qu'une tête fang de la « collection Brummer ». L'année précédente, dans le même périodique, Warnod avait déjà présenté un poteau funéraire sakalave appartenant à « cet antiquaire intelligent et érudit ».

La première exposition, à Paris, sinon exclusivement consacrée à l'art nègre mais où la sculpture africaine se trouve explicitement désignée comme tel, se tint dans les locaux des galeries Levesque, du 16 mai au 15 juin 1913. Y étaient montrées « les collections de monsieur Charles Vignier, consistant en sculptures, peintures et objets d'art anciens de l'Asie, ainsi qu'en quelques pièces d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque ». Vignier, fut, à ses débuts, un poète symboliste, proche du milieu japonisant. Fénéon, dont il était l'ami, l'invita à participer à la première *Revue indépendante*. Par la suite, l'intérêt de Vignier pour les arts de l'Extrême-Orient l'amena à en faire le commerce et sa connaissance des bronzes et des céramiques de la Chine ancienne lui attira le respect des savants sinologues du musée Guimet. Parallèlement, il vendait, rue Lamennais, mais dans une moindre part, quelques sculptures d'Afrique et d'Océanie. A la fin des années vingt, ami et ancien employeur de Georges-Henri Rivière, il sut donner l'impulsion nécessaire à la réorganisation de la Société des amis du musée d'Ethnographie du Trocadéro.

Sous la rubrique art nègre, dans le catalogue des galeries Levesque, sont décrits quelque vingt objets africains et « un fétiche en bois noirci de Nouvelle-Guinée ». En regard, une seule illustration : « un masque de bois noir, à tatouages et à coiffure tripartite, de la Côte-d'Ivoire » (p. 152). Ce masque sera reproduit dans *Negerplastik*. Comme le seront, au moins, quatre autres objets présentés chez Roger Levesque, si l'on en juge par les descriptions du catalogue : le célèbre « jeune homme entravé » bena-kanioka, aujourd'hui au Rietberg de Zurich, une statuette teke, entrée très tôt à l'University Museum de Philadelphie, un masque dan à bec et une tête d'antilope d'origine indéterminée. Que les sculptures de la collection Vignier aient été acquises chez Brummer apparaît plausible, mais il est vrai, l'inverse pourrait l'être tout autant.

Ce n'est pas l'un des moindres mérites de Brummer que d'avoir incité, au début des années dix, un jeune employé d'une firme de pneumatiques à lui procurer quelques objets africains. Si la collaboration entre les deux hommes fut éphémère, elle n'en fut pas moins décisive quant à l'orientation de la carrière de celui qui fut, entre les deux guerres, le collectionneur et le marchand d'art nègre le plus prestigieux de cette époque. Paul Guillaume, en effet, admirateur passionné des œuvres produites par les civilisations de l'Afrique traditionnelle, devait contribuer à sceller le partage entre les conceptions tant ethnograhique que muséographique de son temps et la valorisation des qualités intrinsèques de la sculpture africaine par des amateurs qui, grâce à lui, devinrent de plus en plus nombreux. Ses activités et ses écrits témoignent

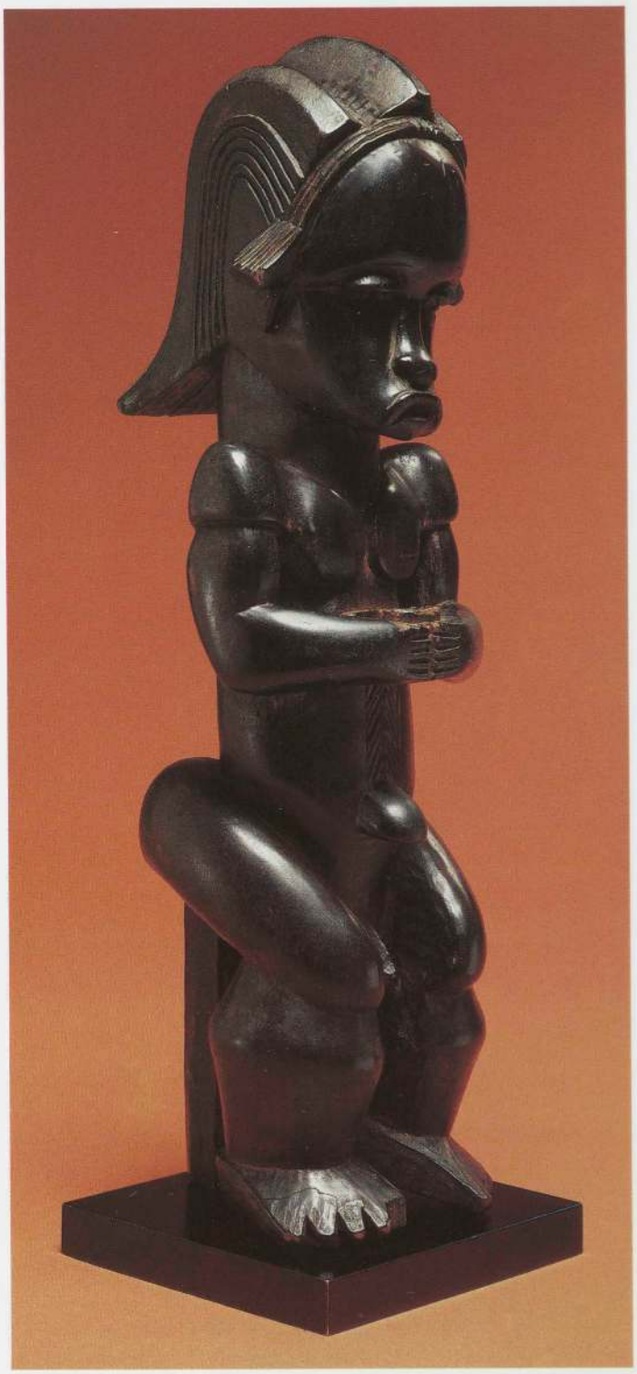


Figure de reliquaire, Fang, Gabon. Bois, h. : 46 cm. Collection Arman, New York.

de la volonté de faire accéder au rang des chefs-d'œuvre de l'art universel ceux qu'il considéra parmi les plus beaux des masques et des statuettes issus du continent noir. La grandeur de Paul Guillaume résida en cette conviction. Et cela, même si rétrospectivement le goût « classique » qu'il imposa nous paraît par trop sélectif eu égard à la diversité des styles.

Au-delà de l'anecdote, le récit que fit Brummer de sa rencontre, en 1911, avec Paul Guillaume [93], vaut d'être retenu en ce qu'il permet de préciser quelques faits chronologiquement importants : prévenu par Apollinaire de la présence

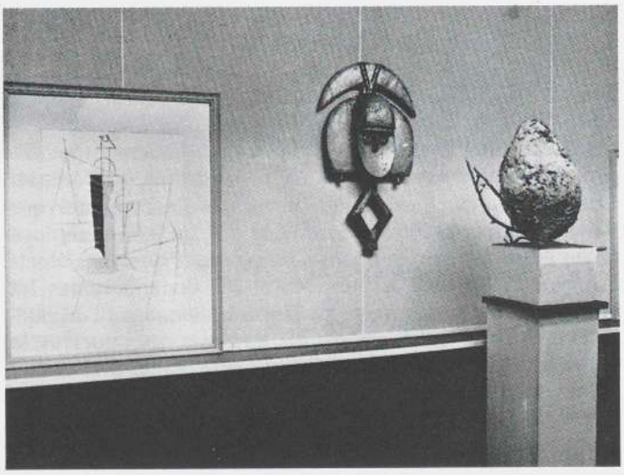


Masque, Baoulé, Côte-d'Ivoire, ayant figuré à l'exposition des galeries Levesque à Paris en 1913. Publié dans *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein.

d'un objet nègre de qualité à la vitrine d'un magasin d'accessoires pour automobiles, Brummer en négocia l'achat auprès du jeune commis et engagea ce dernier à lui montrer régulièrement les « fétiches » que recevait son établissement par l'intermédiaire de ses fournisseurs coloniaux de caoutchouc. Ainsi Guillaume, alors âgé de vingt ans, fut amené à lui vendre quelques-unes de ces sculptures en provenance du Gabon et du Congo. Les soumettant à l'évaluation de Brummer dans sa boutique du boulevard Raspail, c'est là, à n'en point douter, qu'il fit la connaissance d'Apollinaire ; lequel, dès ce moment et jusqu'à sa mort, devait former, puis guider et constamment soutenir le jeune marchand. En outre, un témoignage dû à Basler[94] confirme celui de Brummer : le critique, en compagnie de Frank Burty-Haviland, rendit visite à Guillaume « avant son service militaire, dans un garage d'automobiles, où, dans un coin, il stockait des fétiches nègres ». Enfin, il est concevable que, passées les premières transactions avec Brummer, Guillaume, tout en conservant des liens avec cet homme compétent et doté de nombreuses relations, ait songé à constituer un fonds personnel. Aussi, en dépit des allégations de l'intéressé, le départ de l'activité de courtier et de collectionneur à laquelle commence à se livrer Paul Guillaume ne peut être fixé antérieurement à 1911. L'affirmation de sa découverte de 1904 apparaît controuvée pour les raisons que nous avons évoquées précédemment mais encore par le contenu d'une autre version que l'on tient d'Alice Halicka[95]. Laquelle associe la présence de Marcoussis lors des acquisitions de la rue Caulaincourt et situe celles-ci « aux environs de 1910 ». Si les contacts avec Marcoussis, comme ceux avec Basler et Frank Burty-Haviland, impliquent, selon toute vraisemblance, la médiation de Brummer ou d'Apollinaire, Guillaume ne peut les avoir établis avant 1911.

Dans un article anonyme intitulé « L'Art nègre », publié dans *Gil Blas*, le 8 octobre 1912, paraît l'annonce de la tenue, prévue en 1913, « de la première exposition de l'art nègre, organisée par une jeune société d'amateurs ». La mention de l'existence de cette société suggère un rapprochement avec la Société des mélanophiles, fondée à l'instigation de Paul Guillaume. Alberto Savinio, qui y fait allusion dans ses *Souvenirs*[96], en fixe la création en 1913. Si l'exposition annoncée n'eut, finalement, pas lieu et si le doute persiste quant au début des activités de ce regroupement d'amateurs, dont on ignore, par ailleurs, le nombre et l'identité, ces faits pourtant nous convainquent du dynamisme déjà déployé par Guillaume pour faire avancer ses projets. De même qu'il sollicitera des fournisseurs de son ancien employeur l'envoi, à son adresse personnelle, de sculptures du Gabon, de même dès 1912, il pensera, afin d'étendre les sources de ses approvisionnements, à passer des appels d'offre dans la presse destinée aux coloniaux. Doué d'un esprit d'entreprise particulièrement vif, Paul Guillaume allait, de surcroît, bénéficier à la fois des conseils et des relations que lui procurera Apollinaire. Ce dont témoigne, à plus d'un endroit, la correspondance du poète au marchand.

La première des expositions où furent montrées des sculptures africaines appartenant à Paul Guillaume se déroula hors de France et ce fut aussi la première fois qu'aux États-Unis d'Amérique "negro statuary was shown solely from the point of view of art". Organisée par Marius de Zayas, collaborateur d'Alfred Stieglitz, elle se tint au 291 de la Cinquième Avenue, dans la célèbre « petite » galerie de la Photo-Secession. Dix-huit objets de la Côte-d'Ivoire et du Gabon y furent exposés du 3 novembre au 8 décembre 1914[97]. Malgré le titre quelque peu provocant : *Statuary in Wood by African Savages : The Root of Modern Art,* le succès et le scandale ne furent pas



Photographie de Stieglitz montrant l'installation, réalisée par Steichen, à la galerie 291 (1914/1915). De g. à d. : *Bouteille et Verre sur une table* de Picasso (1912), un haut de reliquaire (attribué aux) Kota et un guêpier appartenant à Zoler.

immédiats. Ces œuvres venues de "the Land of the Fright" selon l'expression mythique reprise par de Zayas, paraissaient là, entre des murs gris, subitement dénuées de leur saveur exotique. Aussi Edward Steichen imagina-t-il un dispositif de présentation plus apte à suggérer « l'atmosphère de jungle et de tam-tams » qui, pensait-il, leur manquait [98]. Les extraits du dossier de presse que publia, en octobre 1916, *Camera Work* révèlent que la critique, qui fut parfois hostile, ne resta pas indifférente à la nouveauté audacieuse d'une telle manifestation.

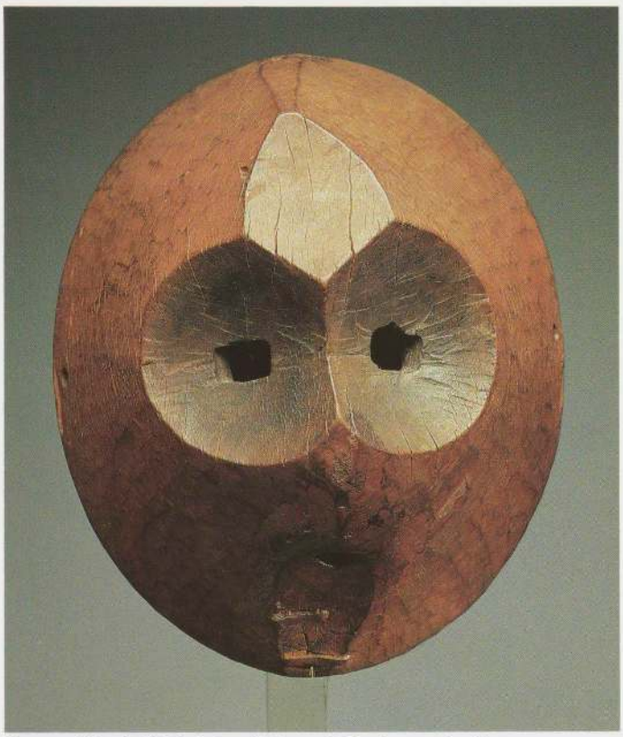
Ainsi Paul Guillaume, alors qu'il venait à peine d'ouvrir, rue de Miromesnil, sa première galerie, réussit-il à donner à ses activités une dimension déjà internationale. A cet égard, on peut s'étonner que de Zayas ait préféré son concours à celui d'un marchand reconnu comme Brummer ou même à celui de Burty-Haviland. Les liens qui l'unissent, au sein du groupe des animateurs de la galerie 291, au frère de ce dernier, le fait que Frank, précisément à ce moment, y expose quelques-unes de ses œuvres, aurait dû l'orienter vers ce collectionneur averti que d'ailleurs, très probablement, il connaissait. Il faut croire que sa rencontre fortuite avec Guillaume chez Picabia, que l'on peut situer entre le 16 et le 25 mai 1914, l'ait convaincu de collaborer avec cet ardent défenseur de l'art nègre, muni de plus, de la caution d'Apollinaire. Marius de Zayas a vanté le désintéressement de Guillaume quant aux sculptures confiées pour cette première exposition dite de « propagande ». Mais, dès le 14 novembre de la même année, partaient du Havre, à l'adresse de Stieglitz, 17 huiles et aquarelles, dont cinq toiles dues à De Chirico. Parmi celles-ci, *Chant d'Amour* vendu 400 francs. A cet ensemble de peintures modernes, étaient adjoints deux « fétiches en cuivre et bois Bakoutas du XVIIe siècle » pour 3 000 francs [99] ! Et ce ne fut pas là, on s'en doute, le dernier envoi outre-Atlantique.

Sachant l'enthousiasme et l'empressement de prosélyte qui anime Paul Guillaume, il est curieux de constater qu'aucune exposition des sculptures nègres, dont il poursuit pourtant le rassemblement, ne sera organisée à Paris, avant la fin de 1916. Étant admis qu'il possède alors, à la fois le matériel et le local, si réduit soit-il, on ne peut que formuler des conjectures sur les raisons qui en diffèrent la présentation : d'une part, peut-être, le respect d'un accord avec de Zayas pour que celui-ci qui a eu la priorité ("the first time... in this country or elsewhere") de la mise en évidence de l'« Art » africain, en conserve, quelque temps encore l'exclusivité. Mais cela n'est pas attesté. D'autre part, pour cette période de l'immédiat avant-guerre, l'on peut supposer que Guillaume ait craint la concurrence d'une manifestation qui se tint, pendant deux mois, de mai à juillet 1914, à l'instigation d'une société de bienfaisance, le Souvenir africain, sous le titre équivoque d'*Exposition d'Art indigène africain* et qui bénéficia d'une large publicité dans la presse confessionnelle et patriotique. Méritée, dans une certaine mesure, puisque, au milieu d'un fatras d'animaux empaillés, de travaux d'élèves des missionnaires et de tableaux médiocres qui constituaient les lots d'une tombola, Apollinaire, lui-même, y remarqua « de merveilleuses idoles, statues passionnées, infiniment précieuses, sculptées par de grands artistes anonymes [100] ». Enfin, on peut admettre que, pour la période qui va de décembre 1914 où il s'engage dans l'armée à août 1916 où il se rétablit, avec peine, de sa blessure, l'absence d'Apollinaire ait retenu Paul Guillaume de se lancer dans une entreprise pour laquelle il souhaitait la collaboration de son précieux conseiller.

Au début de l'hiver 1916, le peintre chilien Manuel Ortiz



Statuette, Ngbandi, Zaïre. Bois, cauris et fibres, h. : 79 cm. Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.



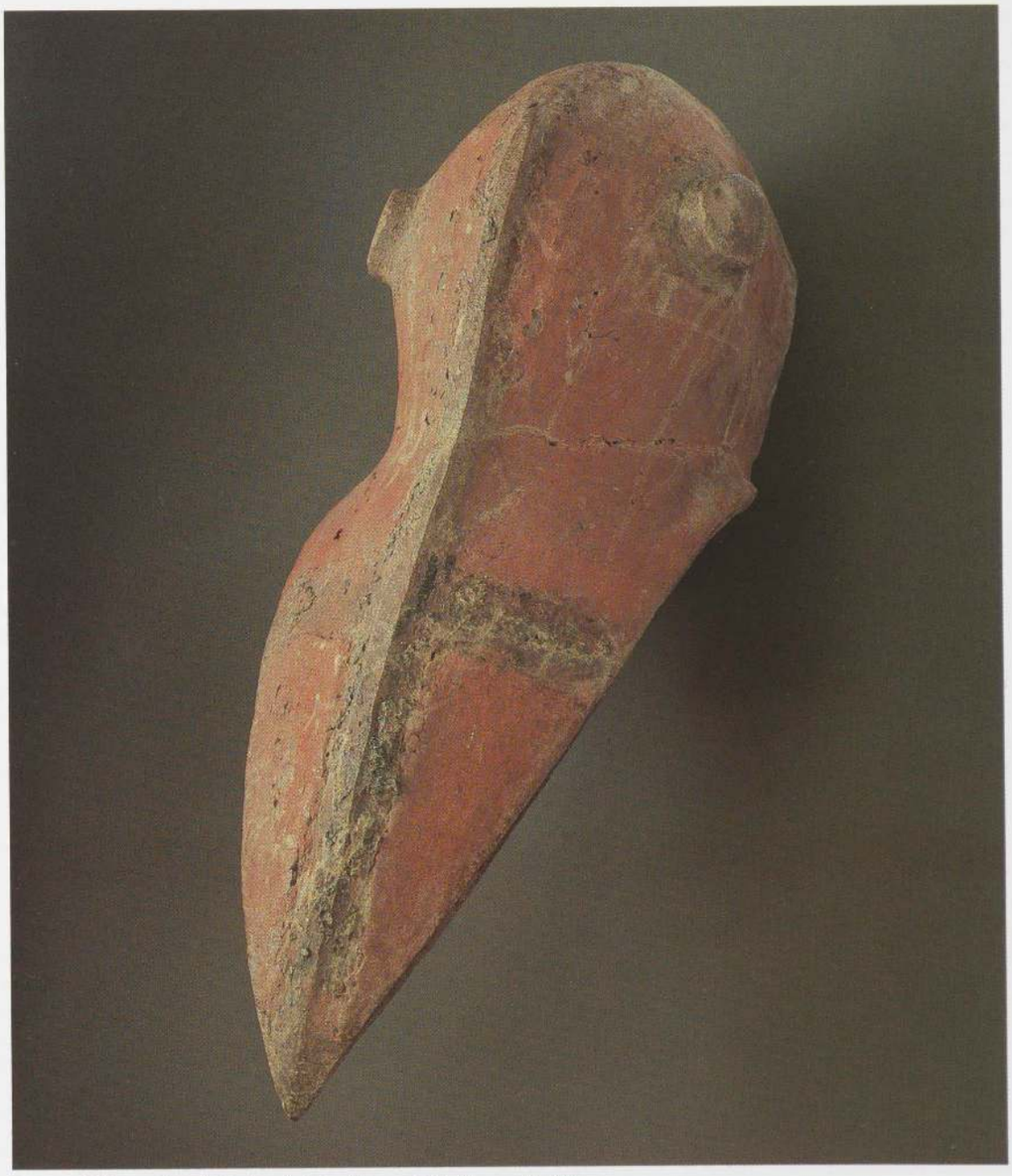
Masque, Nigeria (?). Bois, h. : 22,5 cm. Collection particulière.

de Zarate suggéra à son confrère genevois Emile Lejeune [101] qui possédait à Montparnasse, au 6 de la rue Huyghens, un atelier assez vaste pour y avoir organisé, pendant l'été, des concerts, d'ouvrir aussi ce local à des expositions. Ortiz et Kisling s'acquittèrent de la préparation de la première de celles-ci. Ainsi, à l'enseigne de Lyre et Palette, furent présentés, du 19 novembre au 5 décembre 1916, non seulement quelques tableaux des artistes précédents, mais encore une huile et un dessin de Matisse, deux « natures mortes » de Picasso et pas moins de quatorze toiles de Modigliani. Ces dernières avaient été empruntées par Kisling à Paul Guillaume. Lequel, pour l'occasion, ajouta à ce prêt un ensemble de « vingt-cinq sculptures nègres, fétiches d'Afrique et d'Océanie ». Un catalogue fut édité, vraisemblablement aux frais de Guillaume. Il comportait, en dehors de la brève description des œuvres exposées, deux poèmes de Cendrars et de Cocteau en hommage à Satie et une note anonyme de quelques lignes intitulée « Art nègre ». Dans ses souvenirs, Emile Lejeune l'attribue à Paul Guillaume. En revanche, l'éditeur de la correspondance Apollinaire-Guillaume [102] y voit « la toute première forme des notices et avertissements du poète pour l'art nègre ». Quoi qu'il en soit ce court texte résume quelques-unes des idées partagées semble-t-il par l'écrivain et le marchand : que la nécessité de sortir ces sculptures du cadre obligé de la muséographie ethnographique où leur beauté apparaît bafouée, s'impose ; que leur valeur esthétique, pour être appréciée par les artistes les plus avancés du moment, n'en souffre pas moins la comparaison avec celle des chefs-d'œuvre de la plus haute Antiquité. Par le succès, non seulement mondain, que rencontra cette exposition originale, elle constitue, à Paris, le point de départ de la vogue que devait connaître l'art nègre au-delà du cercle des seuls artistes. Et les convictions de Paul Guillaume s'en trouvèrent renforcées.

Peu de temps après, il engagea la préparation d'un album de *Sculptures nègres* pour lequel Apollinaire allait lui fournir non seulement la préface : « A propos de l'art des Noirs », mais aussi des conseils précis concernant la présentation matérielle de l'ouvrage. Il l'aidera encore en rédigeant le prospectus destiné à en annoncer la publication. Les soixante-sept exemplaires de *Sculptures nègres* sortiront des presses en mars 1917. Outre l'avertissement d'Apollinaire et un « exposé » de Paul Guillaume, l'album contient 26 photographies correspondant à 25 objets provenant de la Guinée, de la Côte-d'Ivoire, du Soudan, du Gabon, du Congo et à 4 de Polynésie. L'identité des collectionneurs est mentionnée pour 17 sculptures : Paul Guillaume (5), Ambroise Vollard (2), André Level (1), Jos Hessel (2), Alphonse Kann (2), le comte de Gouy (1), Bernard d'Hendecourt (1), Vlaminck (1), Matisse (1) et le musée du Trocadéro pour une *nimba* des Baga. L'on remarquera que le nom d'Apollinaire n'apparaît pas dans cette liste. Un billet de ce dernier à Guillaume en donne la raison : « Comme je signe la préface, il vaut mieux que mon nom ne figure pas parmi les collectionneurs [103]. » Rien ne permet d'affirmer cependant que les 8 objets sans mention d'appartenance étaient alors la propriété du poète. La réserve qu'il émet sur la publication de son nom peut s'expliquer par le souci qu'il a de préserver aux yeux de ses confrères une image d'indépendance et d'intégrité ; laquelle risquerait d'être compromise par une présence trop marquée dans les entreprises du marchand. Or on peut penser que cette prudence qu'il revendique, il l'a outrepassée par sa contribution à *Sculptures nègres*. En effet, si l'on compare deux textes, très proches en apparence, mais qui recèlent des différences significatives, l'avant-propos de l'album d'une part et d'autre part, la chronique du *Mercure de France*, en date du 1er avril 1917, il apparaît, à l'évidence, que cette dernière a été écrite avant la préface. Aussi, de cette confron-



Masque, Lega, Zaïre. Bois, h. : 21,9 cm. Collection particulière.



Masque, Djibete, Nigeria. Bois peint, h. : 71 cm. Collection particulière.

tation, il ressort qu'« A propos de l'art des Noirs » constitue l'adaptation quelque peu réductrice et complaisante d'une opinion plus ironique et plus distancée à l'égard du goût développé par certains pour l'art nègre. Ce que traduit bien le titre de la chronique : « Mélanophilie ou Mélanomanie ». Cette divergence d'appréciation quant au mouvement d'intérêt pour les arts de l'Afrique et de l'Océanie ne mettra pas un terme pour autant à la collaboration entre Apollinaire et Paul Guillaume.

Sans doute, ce dernier a-t-il déjà proposé dans ses locaux de la rue de Miromesnil et de l'avenue de Villiers quelques expositions importantes (Larionov, Gončarova, De Chirico, Picabia, Derain) mais sa notoriété ne s'affirmera véritablement qu'après l'ouverture, à l'automne 1917, d'une nouvelle galerie dans le prestigieux quartier du faubourg Saint-Honoré. Les encarts publicitaires qu'il fait insérer dans certains périodiques de l'époque reflètent les orientations choisies par le marchand : montrer parallèlement à quelques œuvres décisives de « Maîtres contemporains » et aux plus représentatives du courant de « la Jeune Peinture » un ensemble de « sculptures nègres de tout premier ordre ». Ces pièces de « haute curiosité », toutes dites de « haute époque » seront disposées, avec quelques antiques, dans de vastes meubles de verre et feront ainsi l'objet d'une présentation permanente. Madeleine Le Chevrel, dans un article de ferveur passionnée qui paraîtra dans *Le Gaulois* du 18 décembre 1917, évoquera, à propos des productions des « races pahouinnes, bahoulé, bakoutos, haut-nigériennes » qui s'y trouvent exposées « les épaves de la grande Atlantide submergée ».

Pendant ces années d'une guerre qui se prolonge, le 108, faubourg Saint-Honoré est l'un des rares centres actifs de la vie artistique et littéraire parisienne. Il constitue, durant cette période de nationalisme exacerbé, un lieu privilégié où, à l'exclusion de ce qui pourrait venir d'Allemagne, se fait



Masque, Bamum, Cameroun. Bois peint et fibres, h. : 30 cm. Collection Pierre Harter, Paris.

entendre l'écho des avant-gardes étrangères, où se maintient, par exemple, la jonction entre Paris, New York et Zurich. Chez Paul Guillaume donc, se côtoient peintres, musiciens et littérateurs « modernes ». Devant « les idoles nègres », ils trouvent l'occasion de faire preuve de leur talent. Ainsi, à la « séance de Poésie et de Musique » du 13 novembre 1917, après une déclaration d'Apollinaire sur la nouveauté de l'art tactile, dont on lui a signalé la première manifestation à la Modern Gallery, Satie interprète au piano la partition de *Parade,* une actrice lit, outre quelques poèmes de l'auteur de *Calligrammes,* « Le Profond aujourd'hui » de Cendrars et « Façon » et « André Derain » d'un jeune poète presque inconnu, André Breton [104]. Sur le programme de cette soirée, reproduit en fac-similé, un envoi de Jean Cocteau « à Paul Guillaume, négrier » qui, ainsi, se conclut : « L'Art nègre ne s'apparente [donc] pas aux éclairs décevants de l'enfance, de la folie mais aux styles les plus nobles de la civilisation humaine. » Ce qui dut prouver à son destinataire que son message avait été entendu. De cet « esprit nouveau » qui anime la galerie et ceux qui la fréquentent, Guillaume souhaite qu'il en soit rendu compte dans une publication qui serait vouée aux « actualités artistiques et littéraires des arts et de la curiosité ». Aussi, le 15 mars 1918, entre l'exposition Matisse/Picasso et celle de Van Dongen, sortira la première livraison d'un luxueux bulletin illustré : *Les Arts à Paris.* Apollinaire collabora étroitement à la préparation des deux premiers numéros. Ses biographes vont même jusqu'à prétendre qu'« il [en] rédige à lui seul une part importante ». Toujours est-il qu'il convient de lui attribuer la paternité des articles parus sous les signatures de Paracelse, du docteur Passement

et de Louis Troëme. C'est avec ce dernier pseudonyme qu'il publia une note sur les « Sculptures d'Afrique et d'Océanie [105] » dans laquelle il semble se rallier aux vues de Guillaume : « [Aujourd'hui] en s'intéressant aux fétiches qui ressortissent tous à la passion religieuse qui est la source de l'art la plus pure... les artistes [pour lesquels] il s'agit de renouveler les sujets et les formes en ramenant l'observation artistique aux principes du grand art, ... y retrempent leur goût. »

Avec la mort d'Apollinaire, en novembre 1918, s'achèvent pour Paul Guillaume, ses années de formation. Et ce n'est pas sans atouts décisifs qu'il aborde l'après-guerre : une galerie maintenant réputée, dotée d'un fonds conséquent, enrichi, pendant les années terribles, par l'absence d'une véritable concurrence, une revue qui permet la promotion de ses entreprises et un réseau de relations étendu. Il va, de plus, après l'heureuse issue du conflit, bénéficier du climat favorable à la reconnaissance de valeurs auparavant rejetées pour leur hardiesse. Concernant l'élargissement de l'intérêt pour l'art nègre qu'il entend susciter, il tirera profit de la transformation relative des attitudes vis-à-vis des Africains. En effet, au mépris hautain dans lequel les tenait l'opinion du plus grand nombre, se substitue, en raison du courage dont ils ont fait montre contre l'ennemi, une certaine curiosité pour les mœurs de ceux qui, féroces au combat, sont, aujourd'hui les partenaires joyeux des fêtes de la victoire. Dans cet élan de bienveillante sympathie, qui ne va pas toujours sans condescendance, Paul Guillaume va trouver l'occasion d'une opération publicitaire et commerciale qui devait mettre l'art nègre « à la mode ».

Les locaux spacieux de la galerie et maison d'édition Devambez, rue Malesherbes, ayant été mis à sa disposition pour l'événement, il organise, avec l'assistance d'André Level, entre le 10 et le 31 mai 1919, la *Première Exposition d'art nègre et d'art océanien*. Même s'il ne s'agit pas, à proprement parler d'une « première », par l'abondance des commentaires qu'elle provoque et par l'affluence qu'elle connaît, elle apparaît, effectivement, sans précédent. Son catalogue comporte cent cinquante numéros. Sur ce nombre, les deux tiers renvoient, explicitement et implicitement à des objets dont Guillaume était alors détenteur. Trente-neuf pièces sont issues de la collection d'André Level. Enfin, ont été adjointes huit sculptures, retenues sans doute en fonction de la représentativité sociale des prêteurs : l'industriel Louis Delafon, le couturier et mécène Jacques Doucet, l'un des héritiers de l'empire du chocolat, peintre de surcroît, Georges Menier, le savant orientaliste Victor de Goloubew, le marchand de tableaux Léonce Rosenberg et Maurice de Vlaminck. Bien qu'il soit hasardeux de se fonder sur les désignations souvent imprécises, parfois fantaisistes que reproduit le catalogue, on peut remarquer cependant qu'à quelques exceptions près (Azande et Kuba du Congo belge) les œuvres tirent leur origine des pays sous colonisation française. D'autre part, on constate qu'un nombre non négligeable de pièces n'entrent pas dans les seules catégories des masques et de la statuaire mais dans celle que l'on pourrait dire des arts du décor : urnes et coupes, peignes et bracelets, cuillers et sièges, par exemple. Enfin signalons que figurent au catalogue, outre la reprise de l'avertissement d'Apollinaire à *Sculptures nègres*, quelques vues rapides sur « L'Art sauvage » que leurs auteurs, André Level et Henri Clouzot développeront, par la suite, en de nombreuses publications.

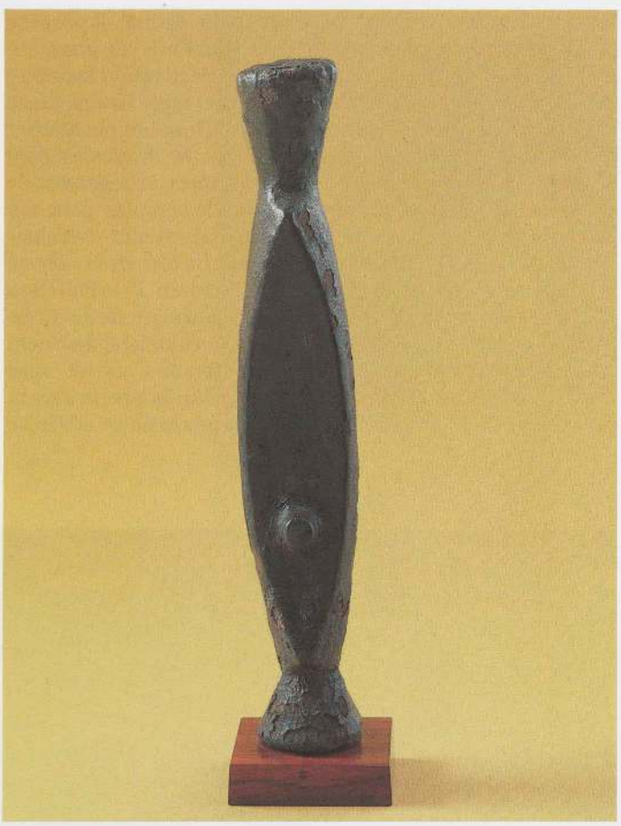
A la consécration de cette « esthétique nouvelle » à laquelle contribuait l'exposition de la galerie Devambez, Guillaume allait donner un prolongement inattendu. En effet, lors d'une soirée mémorable qui eut lieu à la comédie des Champs-Elysées, pendant ce même mois de mai, il proposa à un parterre de personnalités du Tout-Paris, la première « Fête nègre ». Après avoir entendu une déclaration liminaire où le maître d'œuvre chercha à démontrer que « l'intelligence de l'homme moderne devait être nègre », le public put assister à quelques séquences chorégraphiques et musicales dont l'argument avait été puisé dans les contes et légendes de l'Afrique que Blaise Cendrars achevait de compiler pour son *Anthologie nègre*. Il est difficile, rétrospectivement, d'évaluer ce qui, dans cette manifestation, relevait ou bien de la naïveté didactique ou bien de la provocation mesurée. Pâle imitation d'une séance du cabaret Voltaire, préfiguration de *La Création du monde*, « spectacle d'Exposition coloniale, instructif et bien documenté », burlesque « bamboula », ce fut, sans doute, tout cela à la fois. Quoi qu'il en soit, la presse s'en fit largement l'écho et Paul Guillaume y gagna quelque célébrité



Paul Guillaume aux environs de 1930.

auprès de « l'élite de la patrie éternelle du goût » comme il se plut à le déclarer, non sans grandiloquence.

Si l'on s'accorde généralement pour admettre que ces deux événements de 1919 ont concouru à transformer ce qui ne suscitait auparavant l'intérêt que d'un nombre restreint d'amateurs en l'objet d'une vogue, doit-on en conclure qu'ils marquent le début d'une désaffection des artistes pour les arts exotiques, dès lors que la force ou de renouvellement ou de rupture qu'ils leur avaient prêtée se trouvait, en quelque sorte, acclimatée au goût du jour ? On pourrait le croire, en effet, à considérer par exemple, l'invocation que profère, avec nostalgie, André Salmon, en 1919 : « Loués soient les dieux cannibales qui nous ont donné le courage des massacres salutaires [106]. » La mode s'appropriant les armes qui furent brandies contre la tradition n'allait-elle point les



Figure, Azande, Zaïre. Bois, h. : 26,1 cm. Collection Marc et Denyse Ginzberg, New York.

émousser puis les polir pour en faire progressivement les emblèmes d'un autre académisme ? Roger Allard, l'un des plus ardents défenseurs des cubistes, stigmatise, à propos de l'exposition de la galerie Devambez [107], l'attitude de ces opulents collectionneurs qui, manœuvrés par d'habiles commerçants, mesurent la qualité des sculptures à leur valeur vénale et ne se doutent point que, de la sorte, on peut leur faire admirer, au comble de « la supercherie plastique, quelques faux-nègres ». En dépit de ces propos amers, l'engouement pour la nouvelle curiosité ne dura pas, comme on sait, l'espace d'une saison parisienne. L'art nègre allait certes s'intégrer au décor d'une époque. Mais aussi, d'instrument de transgression qu'il avait été pour certains, il devint, en raison des conceptions largement diffusées de Paul Guillaume, l'une des composantes du retour à l'ordre. Derain, en cela proche des vues du marchand, n'y verra-t-il pas « le premier des classicismes » ? D'où cette question qui déjà se pose au seuil des années vingt : l'art nègre doit-il entrer au Louvre ? Cette interrogation est au centre d'une enquête menée par Félix Fénéon auprès de « vingt ethnographes ou explorateurs, artistes ou esthéticiens, collectionneurs ou marchands ». Les résultats paraîtront, entre le 15 novembre et le 15 décembre 1920, en trois livraisons du *Bulletin de la vie artistique,* organe de la galerie Bernheim-Jeune. Quelques courts extraits des réponses formulées valent d'être cités pour suggérer l'état des esprits. Pour Salomon Reinach, conservateur des Antiquités nationales, le problème ne mérite pas qu'on s'y attache car « la sculpure sur bois des nègres est hideuse : s'y complaire [lui] paraît une aberration, quand ce n'est pas une simple fumisterie ». En revanche, Lucie Cousturier, peintre, écrivain, intime de Fénéon, pense que lorsque « le musée du Louvre recevra l'art nègre, il y trouvera, non son complément, mais son principe ». Jos Hessel, l'un des premiers collectionneurs, maintenant marchand de tableaux réputé, est persuadé que l'enseignement que l'on peut tirer des arts de l'Afrique serait d'autant plus efficace si « quelques spécimens très purs » étaient présentés dans ce prestigieux musée. Charles Vignier, quant à lui, manie l'ironie : comme il n'y a pas au Louvre, « de série péruvienne, polynésienne, soudanaise, dahoméenne, c'est (pour ses conservateurs) une raison suffisante pour persister dans cette abstention. Par contre ces séries sont au Bristish Museum, au Metropolitan de New York, aux Fine-Arts de Boston, à l'University Museum de Philadelphie. Entre autres ». En effet, le conservateur des peintures de l'établissement incriminé, Jean Guiffrey, juge qu'« il serait paradoxal de rapprocher les balbutiements des civilisations restées dans l'enfance, si curieux soient-ils, des œuvres les plus parfaites du génie humain ». Léonce Rosenberg qui ne manque pas l'occasion de s'opposer à son rival Paul Guillaume insiste sur la supériorité de sa dilection : l'art océanien ; néanmoins, il accorde que « les dix seules belles pièces (africaines) vues jusqu'à présent pourraient occuper une petite place au Louvre ». Enfin Guillaume suggère de ne pas précipiter les choses « car il n'existe pas encore en ce moment une élite officielle en mesure de choisir, avec tout le discernement désirable, les pièces à la fois les plus significatives et authentiques qui, seules, méritent une consécration définitive ». Auparavant le marchand avait indiqué que « les mélanophiles les plus scrupuleux ont écarté les productions de l'archipel océanien pour n'y avoir point aperçu ce qui fait précisément le caractère d'invention initiale et de pureté indéniable de l'art nègre. [Car] ce sont les œuvres de noblesse du passé africain qui ont enchanté la jeune génération et la puissance hiératique des effigies fascina certains regards jusqu'à l'égarement, pour les autres, [ce fut] une rencontre miraculeuse, qui les fit renouer avec la grande tradition ».

Quelques mois plus tôt, en avril, Florent Fels avait recueilli, pour sa revue *Action*, l'opinion de quelques-uns des témoins notoires de l'avènement de l'art nègre. Parallèlement au paradoxe de Picasso où il prétend l'ignorer et au jugement sans appel émis par Cocteau : « la crise nègre est devenue aussi ennuyeuse que le japonisme mallarméen », Paul Guillaume, de même, y a ces formules fortes : « l'Art Nègre est le sperme vivificateur du XXe siècle spirituel [et] c'est un bonheur de ce siècle d'avoir fait émerger de l'antique Afrique les splendeurs d'une statuaire dont le règne ne fait que commencer ».

Bien que l'art nègre soit dans l'air du temps, que l'on évalue son récent passé et son actualité, que l'on s'interroge sur son avenir, aucune exposition, cependant, n'est organisée à Paris, entre celle qui se tint à la galerie Devambez et celle qui devait avoir lieu, à la fin de 1923, au pavillon de Marsan. Pour cette période, ce sont les publications qui alimentent la curiosité. Quelques ouvrages, mais surtout de nombreux articles vont tenter de restituer aux arts de l'Afrique leurs caractères spécifiques et, en deçà et au-delà de leur présence dans les ateliers, leur autonomie. Le collectionneur André Level, associé à Henri Clouzot, spécialiste des arts appliqués européens, vont, à cet égard, se montrer particulièrement prolixes. Dans les derniers mois de 1919 ils publient aux éditions Devambez *L'Art nègre et l'Art océanien,* premier livre paru en France, où l'on s'efforcera de mettre en relation la valeur artistique conférée aux œuvres avec les conceptions de leurs créateurs africains. Attentifs aux formes des objets qu'ils reproduisent (une trentaine, appartenant pour moitié

à Level et pour l'autre à Guillaume, à Picasso, à Louis Delafon et aux collections du Trocadéro et du British Museum), les auteurs ont parfois des réflexions qui témoignent d'une hauteur de vue comparable à celle de Carl Einstein. Ainsi : « Le mode d'expression des masques nègres ne consistent pour ainsi dire jamais en une contorsion des traits, une grimace ; ils ne rient ni ne pleurent. Leur expression découle de leur construction, de l'accentuation des plans par grandes masses. C'est du jeu des lignes qu'ils tirent leurs effets. Rien n'est plus loin de la littérature et plus inhérent à la plastique. » Remarquons qu'Einstein est écarté sciemment des références de l'ouvrage : allemand, on le suspecte de « métaphysique transcendantale ». En raison des sources disparates que Level et Clouzot utilisent, les plus intéressantes de leurs considérations sont noyées dans un amas confus de préjugés et de préventions sur « la mentalité nègre ». Reprenant les écrits pour les moins datés d'Arcin ou du père Baudin, les affligeants propos du professeur Verneau, successeur d'Hamy à la direction du musée d'Ethnographie ou les non moins aberrantes analyses de Marius de Zayas [108], ils énoncent quelques absurdités sur « le développement cérébral, physiologiquement inférieur des Africains » ou sur leur crédulité qui serait telle que, selon Verneau qu'ils citent non sans respect, au Loango les dévôts du Fétiche planteraient des clous dans le corps de l'idole afin que « la sensation qu'elle éprouve lui fasse bien pénétrer dans la mémoire la requête formulée ». Curieux mélange de stéréotypes empruntés à la littérature coloniale et d'observations pertinentes, le livre de Level et Clouzot est représentatif de la pensée d'une époque où les enjeux de la colonisation rendent souvent impossible l'extension à tous les faits de société du relativisme culturel qu'on réserve aux seuls artefacts.



Statuette, Songye, Zaïre. Bois et métal, h. : 21 cm. Collection particulière.

Entre 1919 et 1923 près d'une dizaine d'articles paraîtront sous leur double signature. La découverte, après l'armistice, à Tervuren, des arts de cour des savanes orientales du Congo belge, l'intérêt d'Henri Clouzot pour l'histoire des arts appliqués, les acquisitions de Level, à Anvers, chez l'importateur Pareyn, justifient les nombreux développements qu'ils consacreront à la décoration des objets domestiques et de parure. Ainsi dans « L'Art du Congo belge » (*Art et Décoration,* 1920), « La leçon de Tervuren » (*Bulletin de la vie artistique,* 1921), « A.E.F. Sculptures et objets d'usage » (*La Renaissance des arts français et des industries de luxe,* 1922), « La Décoration des tribus du Congo belge » (*L'Amour de l'art,* 1923), ils vont suggérer la possibilité de références nouvelles aux arts de l'Afrique. Dès 1919, ils avaient attiré l'attention sur les exemples que pourrait fournir « le classique nègre » aux « fabricants d'objets usuels, d'inspiration si pauvre ».

Ces idées de Level et Clouzot, les quatre porte-folios sur *La Décoration primitive* édités par la Librairie des Arts décoratifs en 1922/1923, l'existence de collections privées spécialisées telle celle de Paul Rupalley ou bien celle du capitaine Lepage, auteur du volume Afrique de la série précédente, amenèrent François Carnot, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, à organiser, au pavillon de Marsan, à la fin de 1923, une *Exposition de l'art indigène des colonies françaises.* Y seront réunis « les types les plus caractéristiques de statuaire, sculpture ornementale, bijoux, tissus, objets usuels en bois, métal ou céramique, instruments de musique, vannerie, etc ». La préparation de la manifestation revint à un comité auquel participèrent, outre Level, Clouzot et Verneau, les journalistes et écrivains, proches des milieux coloniaux, Pierre Mille, Marius et Ary Leblond, l'administrateur Delafosse, alors professeur à l'École coloniale et le directeur de l'Agence économique de l'A.O.F. L'une des raisons qui président à la présentation de « l'ornementation indigène » est de confronter créateurs, artisans, industriels, à des modèles dont ils pourraient tirer parti. C'est aussi l'occasion pour les représentants de la puissance coloniale d'alimenter la propagande sous l'angle culturel et économique. Le dispositif adopté sera d'ordre géographique : chaque colonie sera représentée par ses productions jugées les plus significatives. Pour l'Afrique, sur l'ensemble des prêteurs qui répondirent à l'appel du conservateur du musée des Arts décoratifs, six le sont à titre institutionnel, quarante-six, à titre individuel. Parmi ces derniers, il convient de retenir quelques noms : les artistes, Patrick Henry Bruce, Frank Burty-Haviland, André Lhote, Georges de Miré, Angel Zarraga, les écrivains Jean Giraudoux, Félix Fénéon, les marchands-collectionneurs, Paul Guillaume, Bela Hein, Ernst Brummer, Charles Vignier, Antony Moris, Jos Hessel, André Lefevre, les collectionneurs privés, Alphonse Kann, Paul Poiret, madame Tachard, Paul Rupalley, etc. Le nombre d'objets que les collectionneurs mirent à la disposition du comité d'organisation fut considérable. Pour la seule section de la Côte-d'Ivoire [109], par exemple, Paul Guillaume en prête soixante-dix-neuf, Jos Hessel, vingt-deux, Lhote, onze. Fénéon, quant à lui, fait parvenir trente étriers de poulie de métier à tisser et quinze masques. Autre exemple, pour la catégorie des peignes, Rupalley en envoie vingt-sept. On imagine, sans peine, l'intérêt qu'eût revêtu l'établissement d'un catalogue systématique des objets exposés. Les réserves émises par certains prêteurs de voir publier des clichés des œuvres dont ils étaient détenteurs, la quantité des envois que

n'avaient sans doute pas espéré les organisateurs, le temps limité qui sépare le projet de sa réalisation en ont empêché l'édition. Aussi, pour évaluer le contenu de cette exposition, doit-on se satisfaire des descriptions rapides qu'en proposa le docteur Stephen Chauvet dans une plaquette qui parut en 1924. On peut également se reporter à certaines illustrations et à la préface de Clouzot et Level, « La leçon d'une exposition » publiées dans l'album *Sculptures africaines et océaniennes* (1925). La manifestation du pavillon de Marsan, première exposition d'une telle envergure à se dérouler à Paris, connut un succès retentissant. Prévue pour deux mois, on dut la prolonger jusqu'à la fin janvier 1924. Arsène Alexandre dans *La Renaissance des arts français,* Florent Fels dans *Les Nouvelles littéraires,* Guillaume Janneau dans le *Bulletin de la vie artistique,* Tabarant dans *L'Œuvre,* entre autres, lui consacrèrent des pages souvent favorables.

Absent du comité d'organisation, Paul Guillaume qui n'a que défiance à l'endroit des tenants officiels de l'ethnographie « pure » mettra quelques conditions à sa contribution en souhaitant être assuré que, dans la présentation, « l'intérêt artistique des œuvres ne sera ni desservi, ni compromis ». Principal prêteur à cette exposition, il dispose, dans la galerie où il vient de s'installer rue La Boétie et dans son appartement de l'avenue de Messine de la collection la plus étendue qui soit à ce moment : près de cinq cents sculptures « anciennes » provenant de l'Afrique [110]. Ce chiffre, avancé par lui, semble pouvoir être accepté si l'on se fonde sur le volume de sa participation à la manifestation du pavillon de Marsan. Bien que le marchand soit resté discret sur les sources de ses acquisitions, d'une part, on a tout lieu de penser qu'il acheta à quelques-uns de ses confrères, tels Brummer et Moris, que, d'autre part il se soit fourni à l'étranger, en Angleterre notamment et sans doute, en Belgique. De plus, les encarts publicitaires qu'il fait paraître dans la presse artistique et littéraire sont aussi des appels d'offre, comme le sont ses annonces dans les publications destinées aux coloniaux. De la même façon, dans un café des Grands Boulevards, le Bréhant, fréquenté par les fonctionnaires des colonies pendant leurs congés, il utilise le livre des messages pour en passer de ce type : « Paul Guillaume achète cher toutes pièces et collections d'origine africaine [111]. » Enfin, on peut supposer qu'en recevant, comme il le déclare avec ostentation, les émissaires du Fama de Sassending ou le fils de Dinah Salifou « roi des Bagas et des Nalous [112] », ce sont, en fait, quelques-uns de ses pourvoyeurs africains qu'il accueille.

La notoriété qu'au début des années vingt lui confère sa réussite comme marchand et collectionneur, à la fois, de l'art nègre et de l'art moderne va se trouver amplifiée lorsque seront connus la nature et l'importance des transactions que mène, depuis la fin de la guerre, Paul Guillaume avec le grand collectionneur américain, A.C. Barnes. Non seulement il lui procurera, comme on sait, quelques-uns des chefs-d'œuvre de la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle et des deux premières décennies du XXe, mais encore il lui fournira, entre 1922 et 1923, l'essentiel de l'ensemble de sculptures africaines qui seront réunies à Merion. A considérer la succession des livraisons des *Arts à Paris,* on s'aperçoit vite qu'à partir de janvier 1923, le bulletin de la galerie de la rue La Boétie devient, en quelque sorte, l'organe européen de la Barnes Foundation et Paul Guillaume son correspondant privilégié, sinon exclusif. Séduit par les idées philosophiques, sociales et esthétiques du collectionneur, il s'en fera le propagateur dans sa revue. Outre les textes de Barnes lui-même, on y trouve, par exemple, l'adaptation didactique de son *Art in Painting* (1926) par Thomas Munro, l'annonce de la parution d'un article de John Dewey qui fut, avec William James et George Santayana, l'un de ses maîtres à penser, la traduction de la charte du Fleur de Lys Club de Philadelphie qui présente « un nouveau plan d'éducation des Noirs », la référence à tel numéro d'*Opportunity,* « Journal of Negro Life » ou bien encore une photographie de « Paul Guillaume chez les Noirs du New Jersey ».

En 1926 paraît chez l'éditeur de *Art in Painting, Primitive Negro Sculpture,* ouvrage dû à la collaboration de Paul Guillaume avec Thomas Munro, alors *educational director* à la Fondation. Quarante-huit objets provenant de la Côte-d'Ivoire, du Soudan, du Dahomey, du Gabon, du Congo français, du Congo belge et du Bénin (un petit masque de ceinture) y sont reproduits. Ils sont tous issus de la collection de Merion. La plupart ont appartenu auparavant à Guillaume. Trois d'entre eux cependant ont été en possession de Marius de Zayas [113]. En 1923, présentant dans *Les Arts à Paris* « African Art at the Barnes Foundation », Paul Guillaume précisait : « In this collection... it will be noted that the epochs have been for the first time definitely fixed. » Dans *Primitive Negro Sculpture* sont, en effet, mentionnées les périodes auxquelles les objets se rapportent : aucun ne l'est au XXe siècle et seulement deux le sont au XIXe. Le célèbre couple primordial dogon est estimé avoir été sculpté entre le Ve et le Xe siècle ou bien encore, telle figure de reliquaire fang, entre le VIIIe et le Xe siècle. Il est évidemment inutile d'insister sur l'extravagance de telles estimations.

Une version, amputée du troisième et du quatrième chapitres, de l'ouvrage de Guillaume et Munro sera publiée, en français, en 1929. L'iconographie en est modifiée. Sur les quarante et un objets reproduits, douze proviennent de la fondation Barnes, douze de la collection de Guillaume. Les autres appartiennent au musée du Trocadéro (le « dieu » fon de la Foudre), à Han Coray, au baron von der Heydt, à Georges Salles, à Albert Sarraut, à Fénéon, à Frank Burty-Haviland, à Roland Tual, au vicomte de Noailles, à Brummer, à Derain et à Vautheret.

La sortie de *La Sculpture nègre primitive* se situe au moment où la galerie Bernheim-Jeune présente à un public stupéfait la fabuleuse collection de peintures rassemblée par Guillaume. Celui-ci est alors au faîte de la gloire. Il souhaiterait doter Paris du grand musée d'Art moderne qu'il n'a pas encore, y adjoindre un musée de l'Art nègre. Mais ses projets seront contrecarrés par les officiels de l'Art et de l'Éducation. Et il semble qu'il en conçut du dépit. Son enthousiasme pour la défense de la valeur artistique des œuvres de l'Afrique va quelque peu s'atténuer. En mai 1927, il avait organisé, à Lyon, pour le Salon du Sud-Est, une importante exposition de ses sculptures africaines. Ce fut la dernière dont il eut l'initiative. Dans le numéro de mai 1930 des *Arts à Paris,* Waldemar George publie, sous le titre : « Le Crépuscule des idoles », une lettre ouverte qui reflète l'opinion de Guillaume sur la situation au seuil des années trente. Le prétexte en a été fourni au critique par l'*Exposition d'art africain et d'art océanien* de la galerie du théâtre Pigalle dans laquelle quelques pièces de Guillaume ont figurées mais dont ce dernier s'est tenu à l'écart de l'organisation. L'auteur de la missive reconnaissant à Paul Guillaume et aux peintres de la première génération de l'art nègre le mérite d'y avoir décelé « des principes constructifs » déplore qu'aujourd'hui, ce qui fut un élément stimulant pour la création en soit devenu « le dissolvant ». Visant « les poètes, marchands et peintres surréalistes » dont « la volonté hallucinatoire s'exalte au contact des Idoles », il accuse cette seconde génération d'avoir « entièrement faussé l'intelligence d'un style en le mettant au service



Statuette, Luba-Shankadi, Zaïre. Bois et métal, h. : 35 cm (2 vues). Collection J.B. Hautelet, Bruxelles.



Charles Ratton en 1935. Archives G. Ladrière, Paris.

des passions fugitives » et de l'avoir entraîné « dans une forme d'académisme ». Ce qui ne veut pas dire que « l'Art nègre doive subir une éclipse... il est mûr pour le Louvre » car « il doit être envisagé du point de vue de la perfection formelle. Si le Pahouin forme son apogée c'est qu'il marque le degré le plus haut de maîtrise et de civilisation ». Ce que la nouvelle génération doit demander « aux Nègres, c'est une leçon de science plastique, pas de gaucherie,... un état d'universalité et non de l'exotique et du sauvage ». Deux mois plus tard, Waldemar George fait état, auprès de ses lecteurs de *Formes,* d'une confidence qu'il tient « du promoteur de l'art nègre en Europe et aux Etats-Unis » : « Paul Guillaume aurait l'intention de se séparer de son important ensemble de sculptures africaines. » Si ce projet avait eu une suite, il est peu probable que, malgré les souhaits de Waldemar George, le bénéficiaire en aurait été le musée du Louvre !

Paul Guillaume meurt en 1934. L'année suivante, le 18 mars 1935, s'ouvre, au Museum of Modern Art de New York, *African Negro Art.* En dehors de Barnes et de Coray, les principaux collectionneurs américains et européens y participent. Domenica Guillaume a fait parvenir trente-quatre objets. Ce qui, dans l'ordre numérique des envois, situe la contribution Guillaume au troisième rang. La « première place », avec près du double, revient au marchand parisien, Charles Ratton (p. 162).

Charles Ratton appartient à cette « seconde génération de l'art nègre » à laquelle l'auteur du « Crépuscule des idoles » réservait ses critiques acerbes. De même que, par les choix esthétiques élargis qu'il va contribuer à imposer, il participe à ce mouvement qui suscitera, à partir de 1930, le désenchantement de Paul Guillaume. Ce qui distingue, de son prestigieux devancier, Charles Ratton, qui fut, sans doute, le dernier marchand-collectionneur à pouvoir jouer un rôle déterminant dans la diffusion des arts africains et le renouvellement des idées sur ceux-ci, pourrait être ainsi caractérisé : d'une part, mise en valeur de régions stylistiques jusqu'alors sous-estimées ou mal connues, d'autre part, extension de la collection de référence à l'Amérique indienne et au monde océanien pacifique, enfin, amélioration des relations, sinon avec les ethnographes, à tout le moins avec les muséologues.

C'est en 1923 que Charles Ratton, incité en cela par le peintre Angel Zarraga, commença à réunir quelques objets africains, acquis pour les premiers d'entre eux, à Montmartre, rue Victor Massé, auprès d'Antony Moris [114]. Il dispose alors de deux boutiques, l'une au 39 de la rue Laffitte où il vend des œuvres du haut Moyen Age européen et l'autre, 76 rue de Rennes où il propose des antiques, des objets de fouilles orientaux et précolombiens, des céramiques et des bronzes de l'Extrême-Orient et quelques pièces d'art primitif. En octobre 1927, une publicité parue dans *La Révolution surréaliste* montre que ses activités commerciales sont dorénavant centralisées rue Laffite. Le lieu d'insertion laisse supposer que Ratton est en contact avec quelques-uns des représentants du groupe. L'année suivante se tint au musée des Arts décoratifs l'exposition « Les Arts anciens de l'Amérique ». Cette manifestation apparaît comme le point de convergence de personnalités qui elles, ne sont pas étrangères à notre propos. Parmi les prêteurs, outre celui de Charles Ratton, on relève les noms d'André Breton, de Roland Tual, de Bela Hein et de Charles Vignier. C'est à un adjoint de ce dernier, Georges-Henri Rivière, que Ratton connaissait pour l'avoir rencontré chez son confrère, que revint la direction de la mise en place des œuvres précolombiennes dans les salles du pavillon de Marsan et la rédaction, avec Alfred Métraux, du catalogue. A des titres divers, collaborèrent avec Rivière, Georges Salles, Michel Leiris, André Schaeffner et Georges Bataille. L'américaniste Paul Rivet qui venait d'être nommé à la tête du musée d'Ethnographie, en remplacement de Verneau, devant la qualité de la présentation de cette exposition, appela Rivière à le seconder au Trocadéro. Dans le premier numéro de *Documents,* revue dont le secrétaire général est Georges Bataille et dont Rivet, Rivière, Carl Einstein sont au comité de rédaction, paraît, dressé par Rivière, le plan de rénovation de cette institution vétuste et tout à fait inadaptée à sa mission. Si l'un des points du programme invite à « des rapports avec les collectionneurs et les marchands, susceptibles de provoquer des dons, des legs, des dépôts et des prêts »,



Pavillon de l'A.E.F. à l'Exposition coloniale de 1931 à Paris. Photographie de Maurice Cloche.

un autre affirme, avec netteté, que la vocation du musée d'Ethnographie n'est pas celle « d'un musée des Beaux-Arts où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique ». Charles Ratton parviendra à assouplir l'intransigeance d'un tel principe, même si le nombre de ses dons (entre 1930 et 1931, soixante-dix objets dont dix provenant de l'Afrique) n'en fut pas directement la cause.

En 1930, pour l'exposition de la galerie Pigalle, Ratton choisira, avec Tzara et Pierre Loeb [115], dans les meilleures collections du moment, près de trois cents objets africains qui, non seulement sont esthétiquement représentatifs des styles déjà reconnus mais encore le sont de régions pour lesquelles le musée du Trocadéro ne possède que très peu ou pas d'exemplaires : ainsi, du Bénin, des confins orientaux de la Nigérie britannique, du Cameroun, de l'Angola ou encore du Tanganika. On ne peut citer tous les prêteurs. Ils furent au nombre de quarante-cinq. Qu'il suffise de mentionner ceux dont la contribution fut la plus importante : de Miré, Bela Hein, Ratton, Tzara, la galerie Percier, Stephen-Chauvet.

Cette exposition comme celle du palais des Beaux-Arts de Bruxelles confirme, au-delà du cercle des collectionneurs le renom de Charles Ratton.

En 1931, année de l'exposition coloniale (p. 162), Ratton sera présent à la fois au palais permanent des Colonies où ont été rassemblées à la hâte des sculptures provenant de sa collection ainsi que de celles de Carré, d'Hessel et de Lefèvre et au Trocadéro pour l'exposition ethnographique des Colonies françaises. Là sera présenté, en complément du trésor de Béhanzin que détient le musée, l'ensemble fon que Ratton a acheté à Achille Lemoine, héritier du colonel Dodds. D'autre part, sur les six ventes publiques de 1931 où les arts africains seront mis à l'enchère, trois vacations se dérouleront en présence de Charles Ratton et de Louis Carré à la table des experts : celle du 7 mai avec 114 objets au catalogue, celles des 2 et 3 juillet avec 30 objets appartenant à André Breton et à Paul Éluard et celle du 16 décembre avec 112 objets qui sont la propriété de Georges de Miré et dont certains sont considérés comme des chefs-d'œuvre absolus. La préface au catalogue de cette dernière vente s'achève par un aveu de son auteur : Georges-Henri Rivière : « Veut-on le fond de ma pensée ?... Une sorte de dépit que le Trocadéro ne soit pas assez riche pour s'offrir en bloc cette magnifique collection. » N'ayant trouvé que fort peu d'acquéreurs, une partie de celle-ci sera rachetée par les experts. Enfin, cette même année, Charles Ratton publie *Masques africains*.

Le 15 juin 1932, s'ouvre au musée d'Ethnographie, annoncée par un numéro spécial de *Cahiers d'art* l'exposition de *Bronzes et d'Ivoires du royaume du Bénin*. L'organisation en revient entièrement à Charles Ratton. Non seulement il en assura la sélection, en rédigea le catalogue, mais encore trouva les moyens financiers pour qu'elle fut la moins coûteuse possible pour le musée. 130 objets provenant d'une trentaine de collections publiques et privées, anglaises, allemandes et françaises seront exposés. Parmi les prêteurs, outre celui de Ratton avec 14 pièces, on trouve les noms de Carré avec 25 pièces, Émile Bernheim, Alfred Flechtheim, Ernst Ascher, Pierre Loeb, Antony Moris, Tzara, Derain, Éluard, Lipchitz. A l'occasion de cette exposition, sera installé, pour quelque temps, le « trésor » du musée. 12 chefs-d'œuvre précolombiens, océaniens et africains sont mis en valeur par un dispositif spécialement conçu par Jacques Lipchitz.

L'année suivante, Ratton fait parvenir pour *All African Exhibition* qui se tint à Chicago du 15 juin au 30 octobre



Sommet de masque koni, Baga, Guinée. Bois peint, h. : 54 cm.
Musée de l'Homme, Paris.

plus d'une centaine de pièces destinées à être vendues [116]. Parallèlement, en juillet, dans la villa de Passy de Louis Carré, *Sculptures et Objets de l'Afrique noire, de l'Amérique ancienne, de Mélanésie et de Polynésie* présente une sélection des collections de Carré et Ratton. Celui-ci, en 1934, va contribuer par un court essai sur "The Ancient Bronzes of Black Africa", traduit du français par Samuel Beckett, à la monumentale *Negro Anthology* de Nancy Cunard.

La consécration, Charles Ratton l'obtient en 1935 à New York. Simultanément, *African Art-Ratton's Collection* chez Pierre Matisse et la présence de 62 de ses sculptures à l'exposition du Museum of Modern Art (p. 164).

Après l'*Exposition surréaliste d'objets* qui n'en comporta pas d'africains, Ratton, avec le concours de Man Ray et d'Éluard, propose, en 1937, dans sa galerie de la rue de Marignan, une curieuse présentation de *La Mode au Congo*. A des coiffures et des ornements de cheveux portés par les femmes africaines sont opposées des photographies de célébrités parisiennes s'en parant.

Nous n'avons pu, ici, qu'esquisser le tableau des activités les plus notoires de Charles Ratton pendant la période des années trente. Il faudrait souligner, pour conclure, qu'en réunissant des œuvres d'une exceptionnelle qualité ou d'une valeur historique incontestable, il a procuré, à sa clientèle d'amateurs, rarement occasionnels, quelques-uns des chefs-d'œuvre des arts de l'Afrique. Avant la Seconde Guerre, les collections de Jacob Epstein, du baron von der Heydt, d'Helena Rubinstein, de Josef Müller, entre autres, peuvent en témoigner.

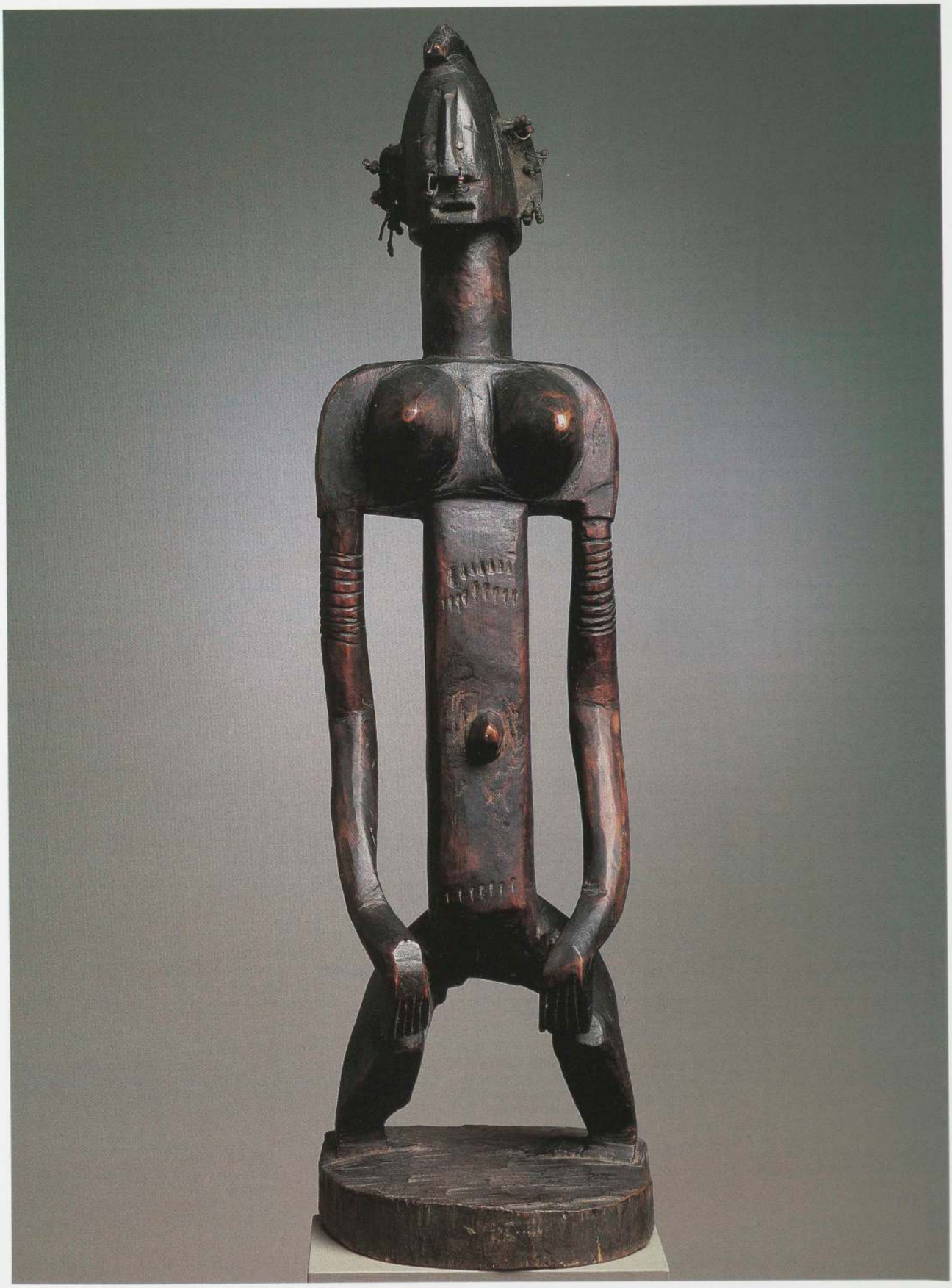
En 1935, avec l'admirable *African Negro Art*, préparée par



Photographie du regroupement des objets ayant figuré à l'exposition du Museum of Modern Art de New York en 1935 : *African Negro Art.*

Sweeney avec le concours de Goldwater et de Ratton, quelque six cents « documents ethnographiques » entrent, pour la première fois, dans un musée d'Art moderne. En 1932, comme nous l'avons vu, en dépit de la détermination « contre-esthétique [117] » qui fut celle, quelques années plus tôt, des promoteurs de la réorganisation du musée du Trocadéro, « certaines pièces rares et belles [118] » se muent d'objets-témoins d'une autre quotidienneté en chefs-d'œuvre de l'art universel. En 1933, *Minotaure,* la somptueuse revue d'art de Skira et Tériade consacre, préparé par Leiris, un numéro complet à la mission Dakar-Djibouti, qui vient de collecter près de trois mille six cents objets à travers l'Afrique. Est-ce à dire que progressivement s'amenuise la distance qui sépare tenants de l'ethnographie pure de ceux de la pure délectation.

En appeler à cette conciliation des contraires ne relèverait, évidemment, que de l'artifice rhétorique. Cependant quelques ethnographes vont jeter les bases d'une approche de l'art des sociétés qui pour eux jusqu'alors devaient, pour qu'elles fussent plus authentiques, en être dépourvues. Marcel Griaule pourfendeur impitoyable des divagations de « la mode nègre », en 1938, au terme d'une longue et minutieuse monographie sur les *Masques dogons,* en arrive à des conclusions étrangement voisines de celles qui achèvent *Negerplastik.* Pour lui, l'étude de la société des masques a fait émerger « des données nouvelles concernant le développement de l'art africain ou même de l'Art en général ». Car, en effet « il n'est pas téméraire d'avancer que, dans l'idée des Dogon, l'émotion esthétique et l'expansion de la mort sont intimement liés ». Peut-on aller plus loin dans l'objectivation du ressort même de la création ? Amateur d'art et ethnographe amateur, Carl Kjersmeier, entre 1935 et 1938, publie en quatre volumes une première mise au point sur *Les Centres de style de la sculpture nègre africaine.* En 1937-1938, à l'occasion de l'exposition *Les Arts du Congo belge,* Frans Olbrechts donne une préfiguration de sa célèbre cartographie des régions stylistiques du vaste Congo. Déjà, il repère derrière les traditions d'un groupe, l'existence d'un atelier, le savoir-faire et le talent d'un maître. Absent de cette longue histoire dont nous n'avons ici relevé que quelques moments, surgit enfin de l'anonymat dans lequel il a été confiné : l'artiste nègre [119].



Statuette, Bambara ou Dogon, Mali. Bois, métal et perles, h. : 69 cm. Collection particulière.

Tableau indiquant, pour les cultures africaines mentionnées, la période à laquelle les objets qui leur correspondent sont, au plus tôt, entrés dans les collections du musée d'Ethnographie du Trocadéro/musée de l'Homme et les premières parutions, pour les mêmes cultures, dans les publications les plus représentatives de l'époque 1914/1939.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/ MUSÉE DE L'HOMME						DISTRIBUTION GÉOGRAPHIQUE DES CULTURES	PUBLICATIONS									
AVANT 1900	1900-1907	1908-1914	1915-1920	1921-1930	1931-1939		1915	1916	1917	1919	1925	1929 A	1929 B	1930	1931	1935/1938
	X					DOGON					X					
X						BAMBARA	X									
X						MALINKE/MARKA/BOZO					X					
	X					SENUFO/MINIANKA/NAFANA/KULANGO	X									
		X				BOBO/BWA/NUNA/GURUNSI/KURUMBA										X
					X	MOSSI							X			
		X				LOBI	X									
X						BAOULE/YAOURE/GOURO	X									
X						ANYI/AKYE	X									
						ASHANTI								X		
X						BALANTE										
	X					SUSSU										
X						BAGA/NALU/LANDUMAN	X									
X						BIDJOGO	X									
	X					CONIAGUI										
						MENDE	X									
	X					SHERBRO/KISSI										
					X	TOMA/BASSA/KPELLE	X									
					X	DAN/MANO/GIO/KONO	X									
	X					KRU/GREBO/WE/BETE		X								
X						FON/EWE					X					
X						YORUBA	X									
						NUPE										X
	X					ROYAUME DE BENIN	X									
X						IGBO										X
						IBIBIO										X
						IJO	X									
						COMPLEXE DE LA CROSS RIVER	X									

1915 EINSTEIN
Einstein, Carl, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher.

1916 DE ZAYAS
de Zayas, Marius, *African Negro Art : Its Influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

1917 APOLLINAIRE/GUILLAUME
Apollinaire, Guillaume et Guillaume, Paul, *Sculptures nègres*, 24 photographies. Avertissement de G. Apollinaire et exposé de P. Guillaume. Paris, chez Paul Guillaume, 1917.

1919 LEVEL/CLOUZOT
Level, André et Clouzot, Henri, *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris, Devambez, éditeur, 1919.

1925 LEVEL/CLOUZOT
Level, André et Clouzot, Henri, *Sculptures africaines et océaniennes, colonies françaises et Congo belge*, Paris, Librairie de France, [1925].

1929 PORTIER/PONCETTON
A Portier, A. et Poncetton, François *Les Arts sauvages. Afrique*, Paris, éditions Albert Morancé, [1929].

1929 GUILLAUME/MUNRO
B Guillaume, Paul et Munro, Thomas *La Sculpture nègre primitive*, Paris, G. Crès, 1929.

1930 GALERIE PIGALLE
Catalogue de l'*Exposition d'art africain et d'art océanien* [organisée par les services d'art du théâtre Pigalle], Paris, galerie Pigalle, 1930.

1931 RATTON
Ratton, Charles, *Masques africains*, Paris, Librairie des arts décoratifs A. Calavas, [1931].

1935 SWEENEY
Sweeney, James Johnson, ed. *African Negro Art*, Exhibition catalog. New York, The Museum of Modern Art, March 18-May 19, 1935.

1935/1938 KJERSMEIER
Kjersmeier, Carl, *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, Paris, A. Morancé, et Copenhagen, Illums Bog-Afdeling & Fischers Forlag, 1935-38. 4 vols.

Tableau établi par Jean-Louis Paudrat

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/ MUSÉE DE L'HOMME						DISTRIBUTION GÉOGRAPHIQUE DES CULTURES	PUBLICATIONS									
AVANT 1900	1900-1907	1908-1914	1915-1920	1921-1930	1931-1939		1915	1916	1917	1919	1925	1929 A	1929 B	1930	1931	1935/1938
						COMPLEXE DE LA BENUE								X		
					X	DUALA/BASSA										X
					X	GRASLAND CAMEROUNAIS							X			
					X	SAO										
	X					SARA										
X						FANG	X									
X						KOTA		X								
X						MBETE										
					X	KWELE					X					
X						KUYU	X									
X						TEKE	X									
				X		BEMBE				X						
X						SHIRA-PUNU/TSOGO/VUVI/ADUMA	X									
X						KONGO/VILI/WOYO	X									
				X		LULUA					X					
				X		LUBA	X									
					X	KUBA	X									
						MBALA						X				
						LEGA/MBOLE							X			
				X		SUKU/PENDE/YAKA	X									
						SONGYE								X		
X						TSHOKWE	X									
X						YANGERE										
				X		YAKOMA										
	X					MANGBETU/AZANDE/NGBANDI										X
						MAKONDE							X			
X						ZULU										









Ci-dessus : appuie-nuque, Songye, Zaïre. Bois, h. : 14 cm, Musée national des Arts africains et océaniens, Paris.

A droite : deux vues d'un fragment d'une statuette, Lulua (?), Zaïre. Bois, h. : 11,5 cm. Collection Ernst Anspach, New York.

A gauche : statuette, Akan de l'est, Ghana ou Côte-d'Ivoire. Bois, h. : 61 cm. The Detroit Institute of Arts.

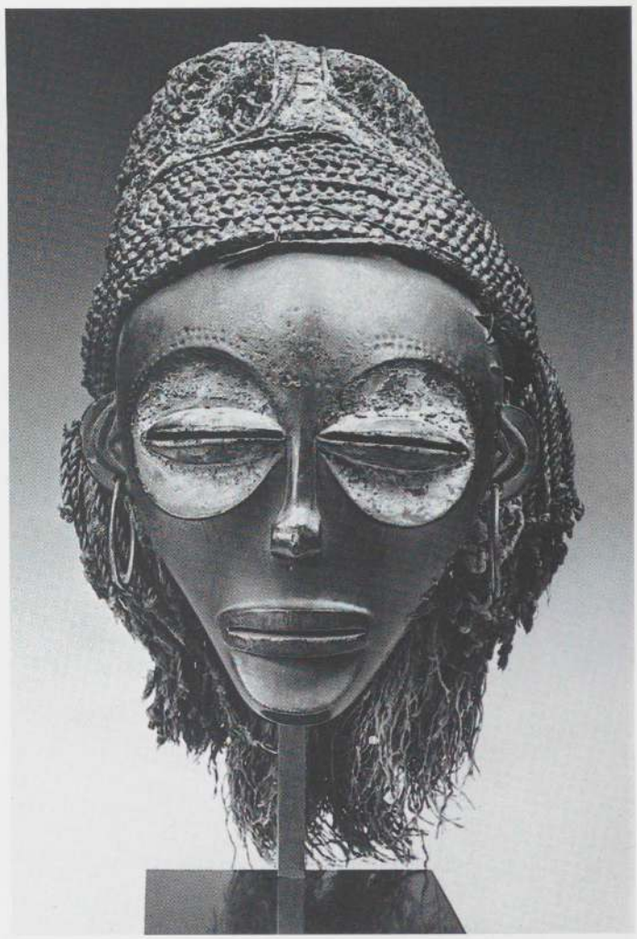


Statuette, Keaka, Nigeria. Bois, h. 51 cm. Collection particulière.



Statuette, Keaka, Nigeria. Bois, h. : 50 cm. Musée national des Arts africains et océaniens, Paris.



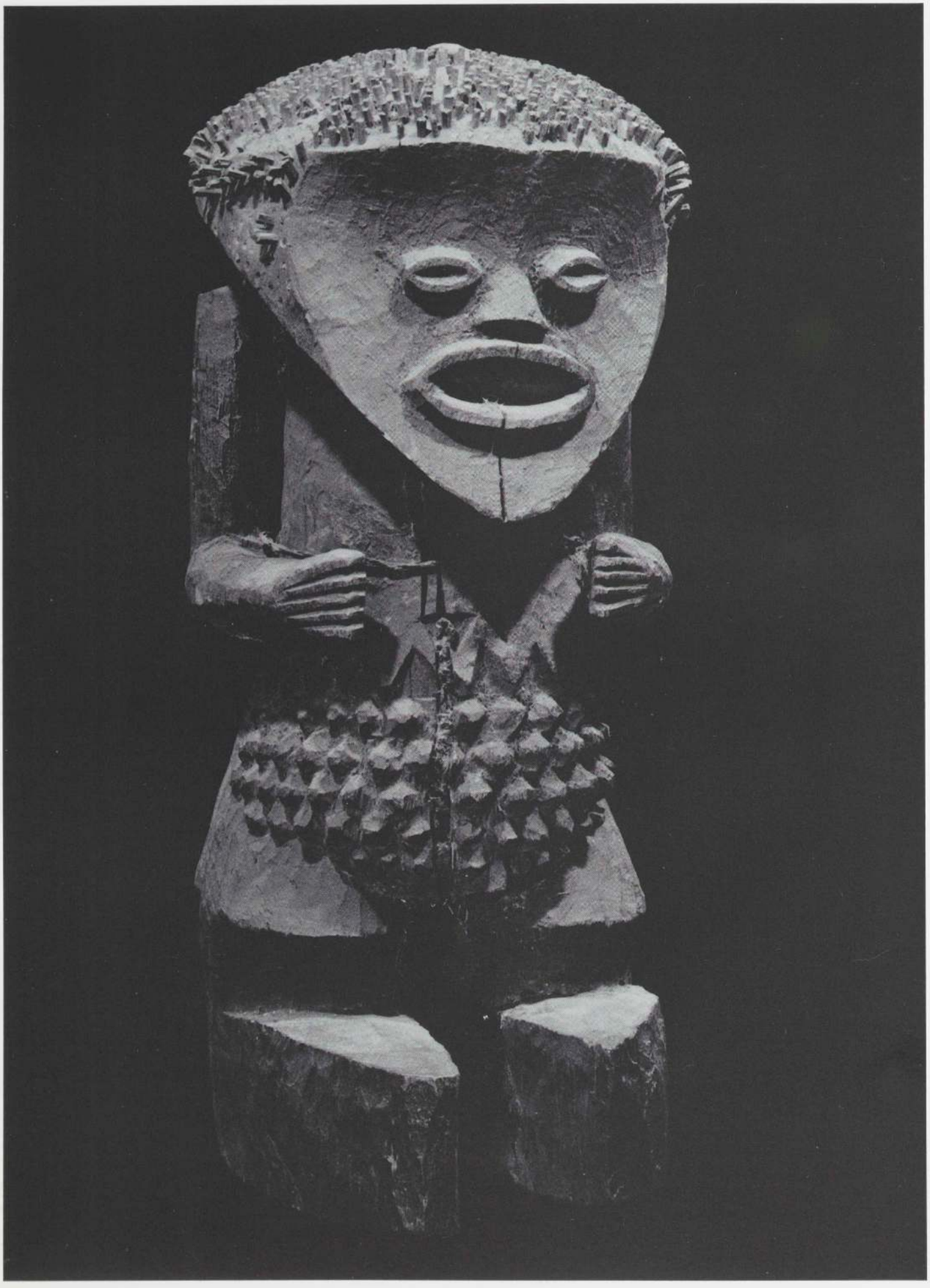




Ci-dessus : masque, Salampasu, Zaïre. Bois, cuivre et fibres, h. : 33 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

Ci-dessus, à droite : masque, Tshokwe, Zaïre ou Angola. Bois et divers matériaux, h : 27 cm. Collection particulière.

A droite : masque, Pende, Zaïre. Bois et fibres, h. : 46 cm. Collection particulière.









Ci-dessus : masque kifwebe, Songye, Zaïre. Bois, h. : 48,3 cm. Collection Alan L. Liebermann, Saint Louis.

Ci-dessus, à droite : figure, Dogon, Mali. Bois, h. : 27 cm. Collection Dr. André, France.

A droite : figure, Azande, Zaïre. Bois, cuivre, perles et cauris, h. : 20 cm. Collection J.W. Mestach, Bruxelles.

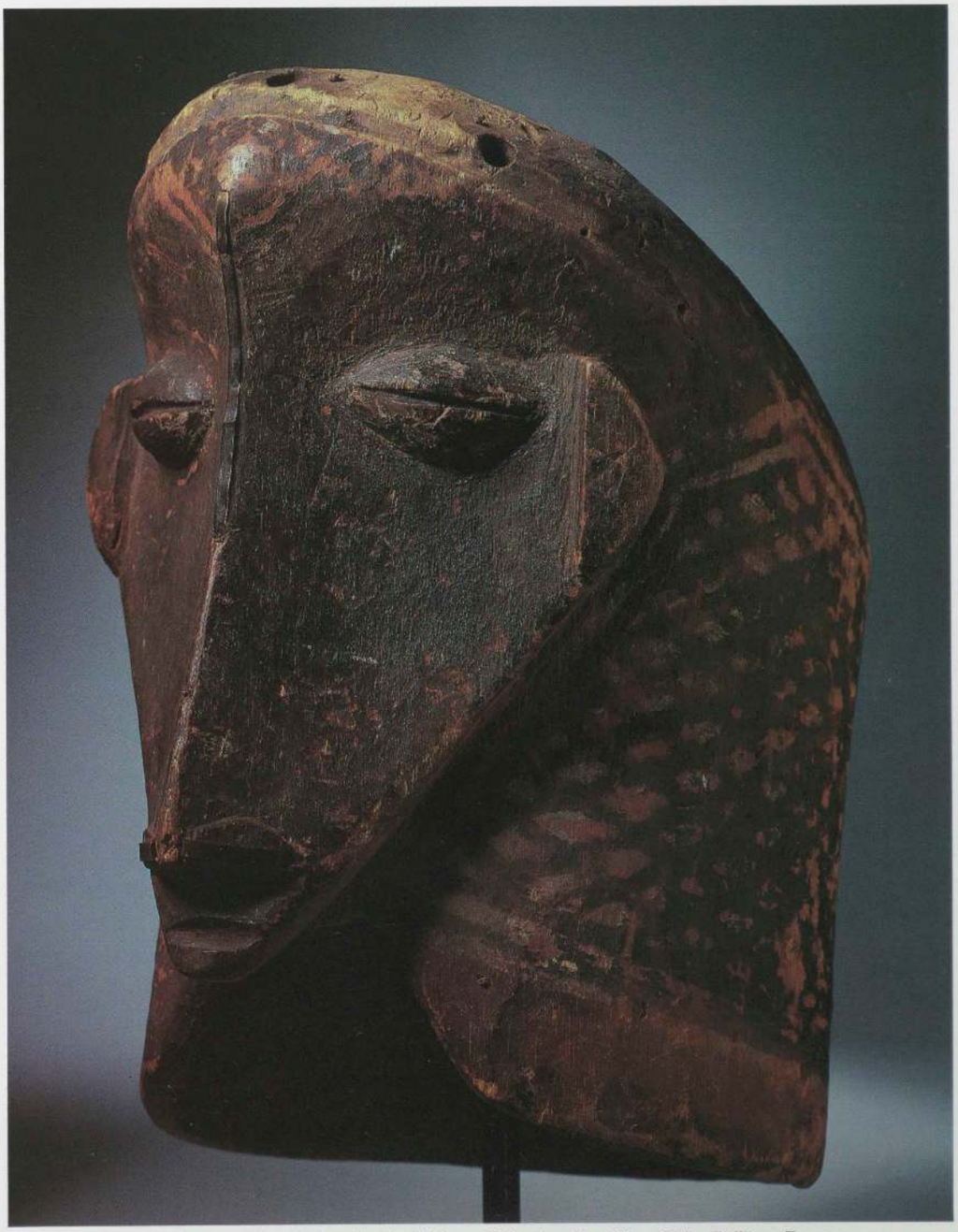
Page de gauche : statuette, Mambila, Nigeria. Bois, h. : 45 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.

NOTES

Je rends hommage à la mémoire de mon professeur, Jean Laude. Je remercie pour les informations qu'ils ont accepté de me communiquer Mmes Bernadac, Cousins et Passuth, MM. Daix, Lehuard et Rodrigues. Ma reconnaissance va aussi à mon ami Pierre Pitrou pour l'aide qu'il m'a constamment apportée.

1. Besson M., *L'Influence coloniale sur le décor de la vie française,* Paris, 1944, cité par Laude J., *La Peinture française et l'Art nègre,* Paris, 1968, p. 542.
2. Rabelais, *Œuvres complètes,* Paris, 1973, p. 798.
3. Laude J., *Les Arts de l'Afrique noire,* Paris, 1979, p. 10.
4. Depuis 1878 dans les collections du musée d'Ethnographie.
5. Itzikovitz M., « A propos d'un bronze abron », *Arts d'Afrique noire,* Arnouville, hiver 1976.
6. Hamy E.T., *Les Origines du musée d'Ethnographie,* Paris, 1890, p. 49.
7. S.A., « Inauguration du buste du Dr Hamy » *in L'Anthropologie,* Paris, tome XXI, n° 1, janv.-fév. 1910.
8. Marche A.A., « Voyage au Gabon et sur le fleuve Ogooué » *in Le Tour du monde,* Paris, 2e semestre 1878, p. 415.
9. De Liesville A.R., *Coup d'œil sur l'Exposition historique de l'art ancien,* Paris, 1879, p. 95 et *sq.*
10. Pour l'évolution de la collection du musée d'Ethnographie, nous suivons l'inventaire.
11. *Catalogue du musée africain,* Paris, 1879.
12. Schweinfurth G., « Au cœur de l'Afrique » *in Le Tour du monde,* Paris, 1874, 1er et 2e semestres.
13. Sur la « mission » de l'Ouest africain, voir Coquery-Vidrovitch C., *Brazza et la prise de possession du Congo,* Paris, 1969.
14. Rivière E., « Notice sur la mission de l'Ouest africain », *La Revue scientifique,* Paris, 1886.
15. Coquery-Vidrovitch C., *op. cit.,* p. 16.
16. Elle est reproduite dans : Savorgnan de Brazza, « Voyages dans l'Ouest africain » *in Le Tour du monde,* Paris, 1888, 2e semestre, p. 39.
17. *Vente après décès d'une curieuse collection d'objets des îles de l'Océanie,* (4 mars 1887) Paris, 1887.
18. Voir Rousselet L., *L'Exposition universelle de 1889,* Paris, 1890 et *Revue de l'Exposition universelle de 1889,* Paris, 1889.
19. *Colonies françaises et pays de protectorat à l'Exposition universelle,* cité par Verger M.-N. : *Présentation des objets de Côte-d'Ivoire dans les expositions universelles et coloniales,* mémoire de l'Université de Paris 1, 1982, p. 7.
20. Pol-Neveux, « Le village sénégalais », *in Revue de l'Exposition universelle,* p. 71.
21. Tomel G., « Le trône de Béhanzin » *in Le Monde illustré,* Paris, 10 fév. 1894, p. 87.
22. Delafosse M., « Statues des rois de Dahomé... », *in La Nature,* 24 mars et 21 avril 1894.
23. Delafosse M. « Sur les traces probables... », *in L'Anthropologie,* Paris, 1900, vol. XI, pp. 431-451.
24. Binger L.G., « Du Niger au golfe de Guinée » *in Le Tour du Monde,* Paris, 1891, 1er et 2e semestres, p. 1 à 128 et pp. 33-144.
25. Schweinfurth G., *Artes Africanae,* Leipzig/London, 1875.
26. Ratzel F., *Volkerkunde,* Leipzig, 1885-1888.
27. Frobenius L., *Die Masken und Geheimbünde,* Halle, 1898.
28. Sur le Museum für Völkerkunde de Berlin, voir Rumpf A. et Tunis I., *Afrika Abteilung,* Berlin, s.d. et Krieger K., *Westafrikanische Plastik* (I, II, III) et *Westafrikanische Masken,* Berlin, 1960/1969.
29. Bastian A., *Die Deutsche Expedition an der Loango Küste,* Iena, 1874-1875.
30. Bastin M.L., « Quelques œuvres tshokwe : une perspective historique » *in Antologia di Belle Arti,* Roma, 1981, 17/20.
31. Voir Dark P.J.C., « An introduction to its discovery and collection » *in Art of Benin,* Chicago, 1962.
32. Fagg W., *Merveilles de l'art nigérien,* Paris, 1963, p. 9 et 10.
33. Cité par Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 176.
34. Kandinsky W. et Marc F., *L'Almanach du Blaue Reiter,* (édition Lankheit), Paris, 1981, p. 169.
35. Goldwater R., « L'expérience occidentale de l'art nègre », *in Colloque sur l'art nègre,* t. 1, Paris, 1967, p. 351.
36. Fraser D., « The Discovery of Primitive Art », *in Anthropology and Art,* New York, 1971, p. 28.
37. Cité par Legrand F.C., *Le Symbolisme en Belgique,* Bruxelles, 1971, p. 142.
38. Bassani E., « Carrà e l'arte "negra" *in Critica d'Arte,* n° 130, Firenze, giugno 1973, p. 10.
39. Epstein J., *An Autobiography,* London, 1963, cité par Wilkinson A., *Gauguin to Moore,* Toronto, 1981, p. 168.
40. Vlaminck M., *Portraits avant décès,* Paris, 1943, p. 105.
41. Goldwater R., *Primitivism in Modern Art* (revised edition), New York, 1967, p. 102, note 4.
42. Goldwater R., *op. cit.,* p. 87.
43. Goldwater R., *op. cit.,* p. 102, note 4.
44. Level A., *Souvenirs d'un collectionneur,* Paris, 1959, p. 59.
45. Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 323.
46. Fénéon F., *Au-delà de l'impressionnisme,* Paris, 1966, p. 27.
47. Fénéon F., *Œuvres plus que complètes,* Genève/Paris, 1970, p. XXVII.
48. Guillaume P., « Une esthétique nouvelle, l'art nègre », *in Les Arts à Paris,* n° 4, Paris, 15 mai 1919, p. 1.
49. Habasque G., *in* catalogue *Les Soirées de Paris,* Paris, 1958, notice 37 et Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 322.
50. Lhote A., « Ce monde féerique de la plastique pure » *in* catalogue *Les Arts africains,* Paris, 1955, p. 9.
51. Vlaminck, *op. cit.,* p. 105.
52. Vlaminck, *op. cit.,* p. 106.
53. La seconde est parue *in* « Un masque mère, Maurice de Vlaminck et l'histoire de l'art noir à Paris », *Encyclopédie de la France d'outremer,* n° 6, Paris, juin 1947, p. 12.
54. Crespelle J.P., *Vlaminck, fauve de la peinture,* Paris, 1958, p. 135. Sur la date de l'acquisition de Derain, « au retour de Londres [...] quand Derain emménagea rue Tourlaque... », voir P. Daix, *Journal du cubisme,* Lausanne, 1982, p. 26.
55. L'entretien avec P. Courthion, cité partiellement par Wentinck C., *Modern and Primitive Art,* Oxford, 1978, p. 17, n'a pas été édité. Je dois à l'amabilité de Pierre Courthion d'avoir pu le consulter.
56. Warnod A., « Matisse est de retour » *in Arts,* n° 26, Paris, 27 juillet 1946.
57. Tériade E., « Matisse speaks » in *Art News Annual,* n° 21, 1952, traduit de l'anglais *in Henri Matisse, écrits et propos sur l'art,* Paris, 1972.
58. Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 112.
59. Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 111.
60. Stein G., *Autobiographie d'Alice Toklas,* Paris, 1934, p. 71.
61. Jacob M., *Chronique des temps héroïques,* Paris, 1956, p. 64 ; Jacob M., *Naissance du cubisme et autres,* Paris, 1932, cité par Blachère J.C., *Le Modèle nègre,* Dakar, 1981, p. 32 ; Dorgelès R., *Bouquet de Bohême,* Paris, 1947, p. 137.
62. Cité par Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 111.
63. Stein G., *op. cit.,* p. 71.
64. Malraux A., *La Tête d'obsidienne,* Paris, 1974, p. 17 et *sq.*
65. Zervos C., *Pablo Picasso,* vol. 2, Paris, 1942, p. XLVII.
66. « Matisse speaks » in *Henri Matisse, op. cit.,* p. 121.
67. Kahnweiler D.H., *Juan Gris,* Paris, 1946, p. 156.
68. Level A., *op. cit.,* p. 59.
69. Information aimablement communiquée par Pierre Schneider.
70. Reproduit *in* Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* fig. 80.
71. Reproduit *in* Laude J., *ibid.,* fig. 17.
72. « Entretien avec Jos Hessel » par C. Zervos, *in Feuilles volantes/Cahiers d'art,* fasc. 4/5, Paris, 1927, p. 2.
73. Document aimablement communiqué par Michel Kellermann au Museum of Modern Art.
74. Sur Brummer, voir Devenyi I., « Brummer Jozsef » *in Muveszet,* Budapest, janv. 1968, p. 16, Leonard S., *Henri Rousseau et Max Weber,* New York, 1970, Basler A., *Henri Rousseau,* Paris, 1927 et Forsyth W.H., "Brummer Brothers : an Instinct for the Beautiful" *in Art News* n° 73, oct. 1974.
75. A.L.B., « Max Weber » *in Paris/New York,* Paris, 1977, p. 728.
76. Sur Coady, voir Zilczer J.K., *The Aesthetic Struggle in America, 1913-1918,* Ann Arbor, 1975.
77. Voir *infra.*
78. Voir Basler A., *op. cit..*
79. Gõpel B. und E., *Leben und meinungen des Malers Hans Parrmann,* Wiesbaden, 1961, pp. 70-71-133-134.
80. Decaudin M., « Guillaume Apollinaire devant l'art nègre », *Présence africaine,* Paris-Dakar, 1948, n° 8, p. 137 et *sq.* Adéma M. et Decaudin M., *Album Apollinaire,* Paris, 1971, p. 141.
81. Holman V.J., *French Reactions to African Art : 1900/1910,* London, 1980, ex. dact., appendix 7, s.p. Sur Apollinaire et le « primitivisme », voir l'excellent essai de Katia Samaltanos, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp,* Ann Arbor, 1984.
82. Salmon A., *Souvenirs sans fin* (première époque), Paris, 1955, p. 333.
83. Blachère J.C., *op. cit.,* p. 31.
84. Blachère J.C., *op. cit.,* p. 31.
85. *Œuvres complètes d'Apollinaire,* édition Decaudin, Paris, 1965, p. 727, note 10.
86. Sur la diffusion des arts africains en Bohême, voir Herold E., *Africké Umeni v Ceskoslovensku,* Prague, 1983.
87. Sur le groupe et la revue, voir Volavkova Z., « La revue mensuelle des arts » *in L'Année 1913,* Paris, 1971, vol. 2, p. 989 et *sq.*
88. Kahnweiler D.H., *op. cit.,* 1971, doc. 13 et 14.
89. Voir dans Apollinaire, *Les Petites Flâneries de l'art,* Montpellier, 1980, la note 2 de la page 164.
90. Voir Mirimanov V.B., « L'époque de la découverte de l'art nègre en Russie » *in Quaderni Poro,* Venise, juin-juillet 1981, n° 3, p. 59 et *sq.*.
91. Sur Carl Einstein, voir Meffre L., *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques,* Paris, 1980, ex. dact.
92. Devenyi I., *art. cité,* p. 16.
93. Eglington L., "Untimely passing of P. Guillaume Evokes Memories" *in The Art News,* vol. XXXIII, n° 4, 1934, oct. 27, p. 1-4.
94. Basler A., « Monsieur Paul Guillaume et sa collection de tableaux », *L'Amour de l'art,* Paris, juillet 1929.
95. Cité par Laude J., *La Peinture française..., op. cit.,* p. 117.
96. Savinio A., *Souvenirs,* Paris, 1986, p. 173, note 1.
97. Voir Naumann F.M., "How, When, and Why Modern Art Came to New York", *Arts Magazine,* New York, n° 8, april 1980, p. 96 et *sq.* et Demé F., *L'Approche de l'art africain aux Etats-Unis d'Amérique, 1914/1935,* Paris, 1982, ex. dact.
98. Cité par Seckel H., *in Paris-New York,* Paris, 1977, p. 228.
99. Voir facture envoyée à Stieglitz, déposée aux archives de la Beinecke Library à Yale.
100. Apollinaire, « Arts d'Afrique » *in Paris-Journal,* 1er juin 1914.
101. Lejeune E., « Montparnasse à l'époque héroïque », *La Tribune de Genève,* 8-9 février 1964.
102. Bouret J., « Une amitié esthétique au début du siècle : Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite », *in Gazette des Beaux-Arts,* Paris, déc. 1970.
103. Bouret J., *op. cit.,* p. 390.
104. Cité par Bonnet M., *André Breton ; Naissance de l'aventure surréaliste,* Paris, 1975, p. 116.
105. *Les Arts à Paris,* n° 2, 15 juillet 1918, p. 10.
106. Salmon A., *La Jeune Sculpture française,* Paris, 1919, p. 94.
107. Allard R., « Ménalisme » *(sic), Le Nouveau Spectateur,* Paris, 25 mai 1919, p. 22 à 28.
108. De Zayas M., *African Negro Art : Its Influence on Modern Art,* New York, 1916, p. 12.

109. Cité par Verger M.N., *op. cit.*, p. 25.
110. Lettre de Paul Guillaume aux archives du musée des Arts décoratifs.
111. Cité par Dunoyer J.M., *in Le Monde*, 7-8 novembre 1965.
112. Guillaume P., « The discovery and appreciation of primitive negro sculpture », *in Les Arts à Paris*, n° 12, mai 1926, p. 13.
113. Voir planches 7, 10 et 19 *in African Negro Sculpture*, photographed by Charles Sheeler, with a preface by Marius de Zayas.
114. Sur Moris, voir Lehuard R., « La collection du père Moris » *in Arts d'Afrique noire*, Arnouville, n° 46, été 1983.
115. Tzara T., *Œuvres complètes*, Paris, 1976, t. 4, p. 674, note 2.
116. Information aimablement communiquée par Raoul Lehuard.
117. Jamin J., « Objets trouvés des paradis perdus » *in Collections Passion*, Neuchâtel, 1982, p. 93.
118. Entretien avec Georges-Henri Rivière *in Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*, Paris, 1965, p. 15.
119. Voir Vogel S.M., "The Buli Master, and Other Hands" *in Art in America*, mai 1980, p. 133 et *sq.*



Masque-heaume, Basikasingo, Zaïre. Bois peint, h. : 38,1 cm. Collection M. et Mme Kelley Rollings, Tucson.





Paul Gauguin, encadrement de porte sculpté provenant de la maison de Gauguin aux Marquises, vers 1899. Bois peint, panneau inférieur gauche : 40 × 153 cm ; panneau vertical gauche : 200 × 39,5 cm ; linteau: 242,5 × 39 cm ; panneau vertical droit : 159 × 40 cm ; panneau inférieur droit : 205 × 40 cm. Panneau inférieur gauche, collection privée ; reste de l'encadrement, Paris, musée d'Orsay.

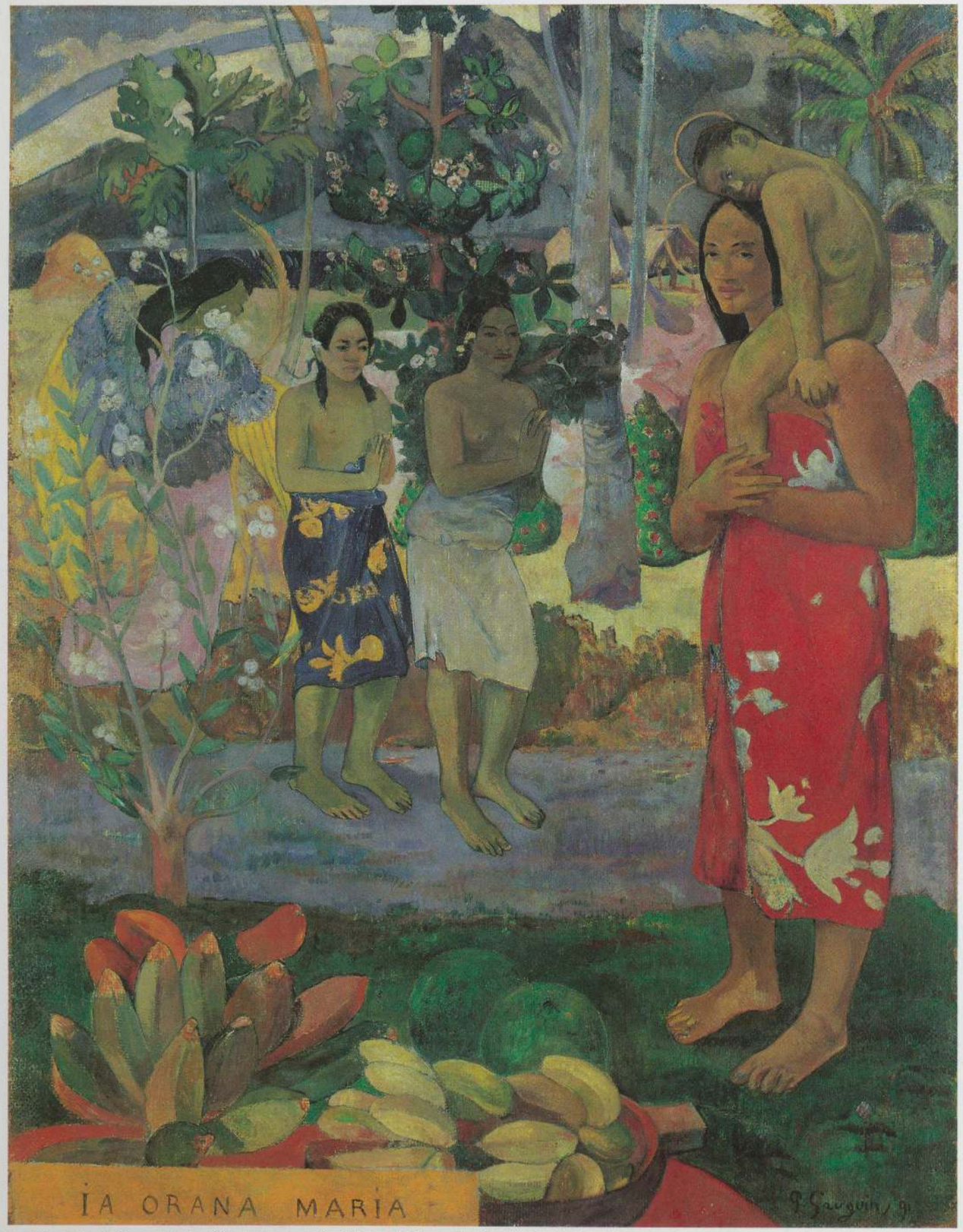


LE PRIMITIVISME DANS L'ART MODERNE









Paul Gauguin, *Ia Orana Maria*, 1891. Huile sur toile, 113,7 × 87,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

GAUGUIN

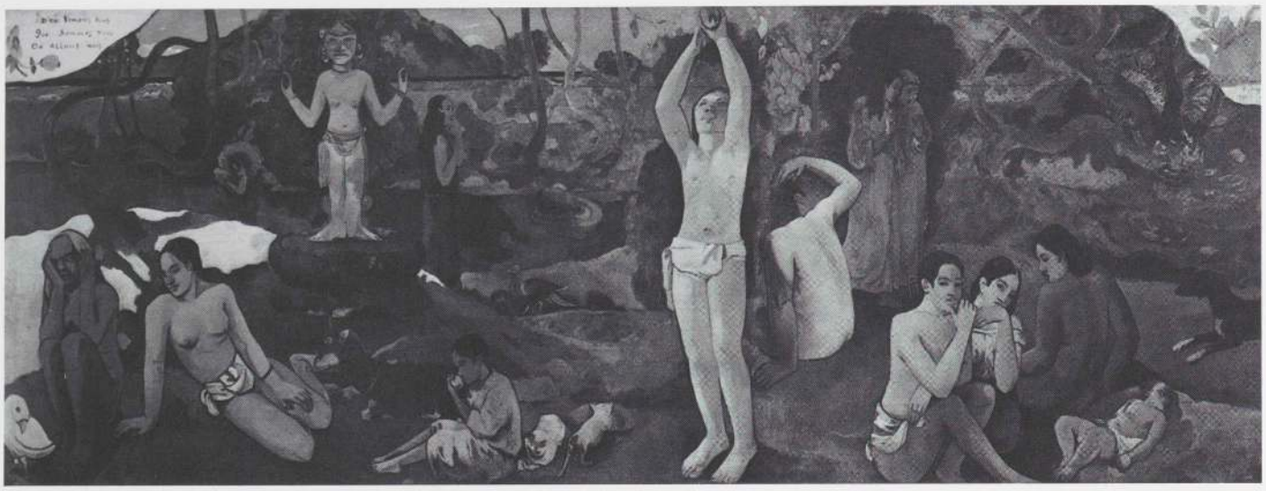
Kirk Varnedoe

Paul Gauguin est « le Primitif » du primitivisme moderne, il en est le germe, la figure originelle. Il se peut que d'autres artistes avant lui aient connu les arts des sociétés primitives, mais Gauguin fut le premier qui sut voir dans les formes retenues, les proportions étranges de l'art populaire et des objets exotiques un défi considérable aux manières traditionnelles de dépeindre le monde, et qui sut comprendre les changements qui pourraient en résulter. Loin de leur trouver des défauts, il y découvrait une force et une créativité nouvelles et libres. Dans son œuvre, comme dans sa vie, Gauguin se conforma toujours à cette attitude qui allait à l'encontre des valeurs qui dominaient son siècle : le progrès et la technique [1].

Les événements de son existence composent une légende qui nous est familière. Perpétuellement insatisfait, Gauguin fut un solitaire. Très conscient de ses origines métisses, il était hanté par la nostalgie des années heureuses de l'enfance, passées sur des rivages lointains (après la mort de son père, entre un et neuf ans, il avait été élevé au Pérou par sa mère, avant de revenir en France en 1856). A la fin des années 80, après avoir renoncé à une carrière bourgeoise dans la finance et s'être séparé de sa femme et de ses enfants, Gauguin se sentit de nouveau à l'étroit, gêné par les limites de la conception impressionniste du monde et d'un style qui était pourtant à l'origine de sa vocation de peintre. Alors qu'il modifiait sa façon de peindre, allant vers une plus grande simplification du dessin, vers des effets d'espace en aplats, vers des couleurs plus audacieuses, il se trouvait de plus en plus mal à l'aise dans la société urbaine. Il ne se sentait chez lui que dans un décor plus fruste, par exemple dans la campagne bretonne où il pouvait « vivre comme un paysan », grossièrement vêtu, avec peu de moyens, et proclamer qu'on ne pouvait pas lui « reprocher de jouir de la vie [2] ».Une tentative pour quitter la France, en 1887, échoua après une période de dur labeur à Panama et une brève idylle à la Martinique. Mais en 1891, il accomplit une rupture décisive en s'embarquant pour aller vivre chez les « sauvages » à Tahiti (protectorat français depuis 1843) pour ne revenir en France qu'une fois (de 1893 à 1895). Au cours des dernières années de sa vie, il s'éloigna encore un peu plus de la civilisation, s'installant aux îles Marquises où il mourut en 1903. Dans l'une de ses dernières lettres envoyées à un monde qui lui était devenu étranger, il portait sur lui-même un jugement amer, sur la défensive, et cependant lancé comme un défi, qui caractérise bien son état d'esprit d'alors : « Je suis par terre, mais pas encore vaincu. L'indien qui sourit dans le supplice est-il vaincu ? Décidément le sauvage est meilleur que nous. Tu t'es trompé un jour en disant que j'avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai : je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent, car dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce "malgré-moi-le-sauvage". C'est pourquoi c'est inimitable [3]. »

Par son tempérament foncièrement hostile à la civilisation et son attirance pour les arts non occidentaux, Gauguin pourrait apparaître comme le précurseur indiscutable de ce primitivisme qui est devenu une caractéristique essentielle de la vie artistique du XXe siècle. Mais la légende de Gauguin ne va pas sans problèmes. Il est nécessaire de redéfinir ses apports au modernisme primitiviste. N'y a-t-il pas, dans ce dernier défi, un plaidoyer pathétique et excessif ? A y regarder de plus près, on s'aperçoit assez vite que les innovations de Gauguin, pour la forme comme pour la couleur, doivent en réalité plus à des artistes de l'avant-garde occidentale, comme Degas et Cézanne, qu'à n'importe quel modèle primitif. Même dans ses visions les plus « sauvages », *L'esprit des morts veille* par exemple (p. 200), la sophistication des harmonies de couleurs inattendues et la grâce du dessin relèvent encore nettement d'une sensibilité occidentale qui n'a vraiment rien de barbare. Les fantômes de Manet et d'Ingres sont beaucoup plus perceptibles dans la composition de cette peinture que les sources exotiques d'ailleurs hybrides (en partie égyptiennes, en partie polynésiennes) qui semblent avoir servi à la figure du fond. De même, l'esprit de Puvis de Chavannes (la douceur de ses Arcadies) demeure constamment présent, malgré les idoles de fantaisie (qui n'ont rien de polynésien), dans des chefs-d'œuvre de la période tahitienne comme la toile *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* Quant au contenu exotique des œuvres de ce genre, il ne faut pas le prendre pour argent comptant. A présent que l'on a patiemment fait le partage entre ce qui appartient à la réalité et ce qui relève de la mystification, la légende biographique de Gauguin a beaucoup perdu de son éclat. On s'est aperçu que ce qu'il y a de « primitif » dans ses idées ou ses images est souvent fabriqué à partir de photographies ou de guides de voyage [4]. En regard d'un authentique idéal d'évasion et de découverte, le primitivisme de Gauguin apparaîtra inévitablement comme une simple façade, un ensemble de demi-vérités.

Mais il y a d'autres manières d'envisager le problème. A l'origine, le primitivisme dans l'art moderne est moins une question d'objets nouveaux que d'une approche nouvelle de ces objets. Il s'agit avant tout d'un changement d'attitude. L'importance de Gauguin, la fécondité de son œuvre, vient de sa façon de penser et de travailler et tient surtout à ce qu'il a ouvert de nouvelles voies d'échanges entre l'esprit des créateurs modernes et celui des primitifs. Les catalogues



Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897. Huile sur toile, 139 × 374,6 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

d'influences extérieures, pures ou composites, tout comme les modèles préétablis d'un état primitif véritable qu'il aurait ou non atteint, ne touchent pas au cœur du problème posé par le primitivisme de Gauguin. Pour comprendre ses rencontres avec certaines formes de l'art tribal ou avec certains pays, pour juger de la valeur de ces rencontres, il faut d'abord étudier le climat spirituel qui les a rendues possibles et examiner aussi dans quel environnement les manières de voir et d'agir de Gauguin ont pris naissance et se sont fortifiées. C'est dans ces domaines plus subtils que l'on retrouve chez Gauguin une structure vraiment primitiviste dont la cohérence et l'authenticité n'ont généralement pas été reconnues. Pourtant les innovations de Gauguin, même vues sous cet angle à la fois plus complexe et plus précis, ne sont encore pas des découvertes absolument originales ; elles sont étroitement liées à une tradition primitiviste plus vaste dans laquelle il a baigné au moment de la formation de son esthétique et qui existait avant lui.

Sous sa forme élémentaire — la tendance à admirer les vertus des sociétés très anciennes ou moins développées sur le plan matériel — le primitivisme a, dans la pensée occidentale, une histoire longue et variée. Dès l'Antiquité classique, la littérature occidentale possède des textes qui pleurent une simplicité perdue ou qui font l'éloge de sociétés moins sophistiquées[5]. Aux XVIe et XVIIe siècles, alors que les explorations conduisaient à des contacts nouveaux avec des races et des sociétés inconnues, les Européens furent fascinés de découvrir une diversité humaine jusqu'alors ignorée et prirent une nouvelle fois conscience des avantages offerts par une existence que les conventions de la civilisation européenne n'avaient pas effleurée. Inaugurée en 1592 par un essai en forme de satire où Montaigne entreprend la défense des cannibales, toute une tradition de pensée et de littérature tourne autour de la figure du Bon Sauvage : un être intact, innocent et sage, dans certaines versions, endurci par l'ascétisme, dans d'autres, d'une sensualité gracieuse et dont les vertus plus pures et les pensers plus simples étaient opposés, pour la condamner, à l'artificialité frivole et décadente de l'Europe civilisée. Cette tradition s'enrichit surtout au XVIIIe siècle, lorsque les philosophes des Lumières exposèrent leurs visions utopiques du bonheur et de la bonté originelle de l'homme avant son asservissement à la civilisation, en mêlant à leurs arguments des références optimistes aux qualités des cultures non occidentales que les explorateurs étaient en train de découvrir. Le *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Jean-Jacques Rousseau est l'un des derniers, mais peut-être le plus fameux de ces textes. Rousseau y dénonçait la prétention des Européens dans leur croyance au progrès et tournait en dérision les bienfaits de la civilisation et de ses règles. Le plaidoyer de Rousseau pour l'existence plus pleine et simple que l'homme menait dans un état antérieur donna un élan nouveau et irrésistible à ce courant de sympathie pour les idées primitivistes. Il avait préparé le terrain pour une découverte qui, moins de vingt ans plus tard, sembla confirmer ce rêve d'un accomplissement naturel de l'homme qui aurait précédé les corruptions modernes : la découverte de l'île de Tahiti en 1767.

Les descriptions de Tahiti rapportées par ses premiers explorateurs offraient une telle vision du plaisir intact et du bonheur naturel que beaucoup pensèrent que toutes les prétentions à la supériorité de la société européenne moderne étaient définitivement ébranlées. Ce primitivisme, nourri de ce type de « preuves », se servant d'un Bon Sauvage composite et souvent entièrement imaginaire comme d'un prétexte à critiquer les mœurs occidentales, était au cœur des idées de progrès du XVIIIe siècle, qu'elles fussent politiques, philosophiques ou religieuses. Et tandis que, dans ces domaines, les penseurs se servaient de cette vision de l'homme primitif comme d'un point de comparaison pour mettre en question les bases des structures sociales, d'autres étudiaient les rapports concernant ces peuplades nouvellement découvertes pour y recueillir des informations sur la biologie et la physiologie de l'espèce humaine. Ces relations plus générales entre l'étude des peuples étrangers et l'analyse de l'essence de la nature humaine s'ajoutèrent à l'idée de la supériorité de l'existence en dehors de la civilisation pour constituer une tradition primitiviste qui fait partie des idées les plus caractéristiques et les plus communément répandues que nous avons héritées de la fermentation intellectuelle du XVIIIe siècle. La foi dans les vertus de l'art primitif qui est à l'origine de l'entreprise de Gauguin s'enracine dans ce type de pensée qui, à son époque, continuait d'évoluer et reprenait même une vigueur nouvelle. S'il est le père du primitivisme artistique moderne, il est aussi l'héritier de cette tradition plus vaste.

L'héritage est complexe, à commencer, en son cœur même, par la définition du mot « primitif ». En français, le mot a un grand nombre de sens possibles, dont plusieurs,

simultanément, devaient avoir de l'importance pour la pensée de Gauguin. Le mot « primitif » signifie notamment l'homme d'avant l'écriture, l'idée d'une condition initiale, originelle aussi bien que le fondement irréductible d'une chose ou d'une expérience. Il peut donc renvoyer aux peuples lointains comme à ce qui est inné, au plus profond de nous-mêmes. Ce double usage du terme — d'une part, servant à classer les sociétés et d'autre part, concept philosophique pour désigner l'essence de l'homme — fit que la notion de *primitif* tient une place considérable dans la pensée de l'époque de Gauguin. Pour ce qui est des arts, en particulier, à la fin du XIXe siècle, l'étiquette de « primitif » avait une signification plus large que celle qui est courante aujourd'hui, puisqu'elle désignait l'art du début de la Renaissance tout autant que l'artisanat paysan, les estampes japonaises et les objets d'art tribal. Ces connotations le rendaient plus proche de mots comme « rustique » ou « archaïque » que ce ne serait le cas aujourd'hui [6]. Même au sens le plus général, tel qu'on l'applique aux arts et cultures « autres », le terme de « primitif » n'a jamais eu un sens bien défini. Il ne se comprenait que par rapport à ses différents antonymes (« civilisé », « moderne », etc.). Il est également caractéristique que ce mot ait été associé à d'autres couples de contraires qui permettent de mieux comprendre sa signification et l'impact qu'il a pu avoir : païen/chrétien, naturel/artificiel, irrationnel/rationnel, etc., chacune de ces polarités sous-entendant à son tour une hiérarchie entre le haut et le bas, la norme et l'aberration, le bon et le mauvais [7]. L'image populaire de Gauguin, même en tant que celui qui renverse ces hiérarchies, maintient des dualités aussi simplistes : il est l'artiste d'avant-garde en butte à la société, le sauvage face à la civilisation et, en définitive, un homme déchiré qui s'efforce d'affirmer un personnage plus rude d'indigène à la vitalité instinctive malgré des faiblesses dues à sa sophistication d'homme civilisé. (« Il faut te souvenir, écrivait-il à sa femme, qu'il y a deux natures chez moi : l'Indien [le peau-rouge] et la sensitive. La sensitive a disparu ce qui permet à l'Indien de marcher tout droit et fermement [8]. ») Cependant, au sein d'une histoire plus générale des idées primitivistes, de telles dichotomies masquent inévitablement des rapports plus complexes entre des termes qui, à première vue, semblent contradictoires. Chaque civilisation invente le « primitif » dont elle a besoin, non pas seulement comme une simple antithèse à la sophistication de sa culture, mais aussi pour y voir une image partielle de ce qu'elle est, afin de répondre à ses propres doutes ou de critiquer ses idéaux. Même lorsqu'il pillait le monde primitif, l'homme civilisé le considérait comme son berceau et regardait souvent ces peuples étranges et inconnus comme l'image intacte — pour le meilleur et pour le pire — de son moi essentiel, originel. Aussi l'histoire du primitivisme dans la pensée européenne se caractérise-t-elle par un mélange de mythes (où cette pensée projette sa propre image) et de témoignages recueillis sur le terrain. Elle mêle ce qui est invention délibérée et ce qui est véritable découverte. C'est une tradition où la société moderne européenne ne se contente pas d'admirer les sociétés différentes d'elle-même, mais où admiration et autocritique s'entremêlent sans cesse. De la même façon, les couples antithétiques sur lesquels est bâtie la légende de Gauguin — vrai sauvage et homme d'artifice et de civilisation, avant-gardiste et rétrograde, Indien et sensitif — ne constituent pas des alternatives : les deux pôles sont indissociables. Ils représentent des tensions qui ne sont pas seulement caractéristiques de l'indécision inquiète de Gauguin mais qui désignent ces ambivalences entre le fait et la fiction, la projection de soi et l'autocritique, qui marquent traditionnellement la fascination de l'Occident pour le monde primitif. En accord avec cette tradition, le primitivisme de Gauguin ne se nourrit pas seulement d'une fuite loin de la civilisation, il tire aussi sa force de ce qu'il est projection des préoccupations essentielles de cette société, artistiques ou autres.

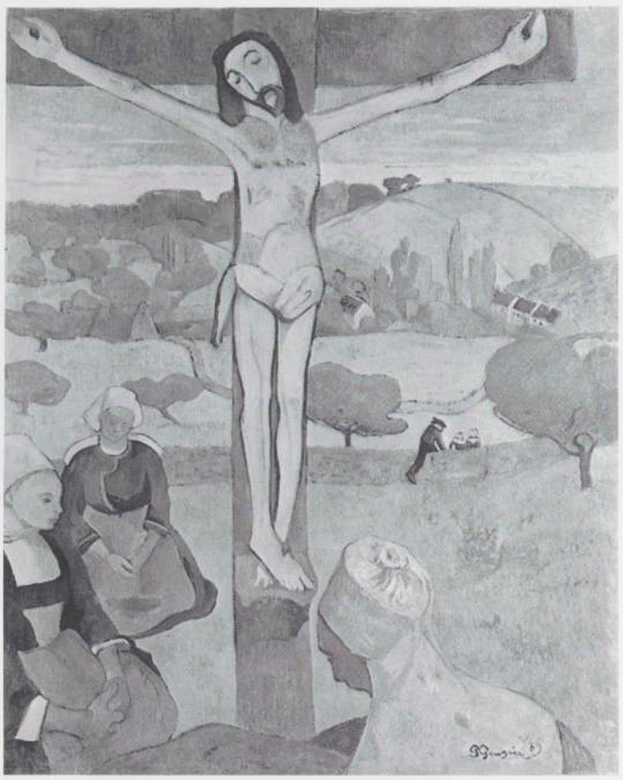
Dans les domaines scientifiques et culturels, les penseurs du XIXe croyaient que l'on ne pouvait comprendre une chose — une personne, une langue, une civilisation — qu'en fonction de son origine et de son développement organique. Au cours de la dernière moitié du siècle la notion de « primitif », au sens d'une condition ou d'une forme originelles, préoccupait les théoriciens de la société comme les linguistes et les psychologues. En France comme ailleurs, ces différentes disciplines étudiaient et comparaient le « primitif » dans la préhistoire, chez l'enfant et dans les sociétés tribales et se servaient de ces comparaisons pour étayer leur argumentation sur les limitations de l'homme, sur ses possibilités et sur sa place dans la nature. Les idées de Gauguin se sont formées dans ce climat intellectuel et le jugement qu'il a pu porter sur la créativité « primitive » entre dans le cadre d'une vague



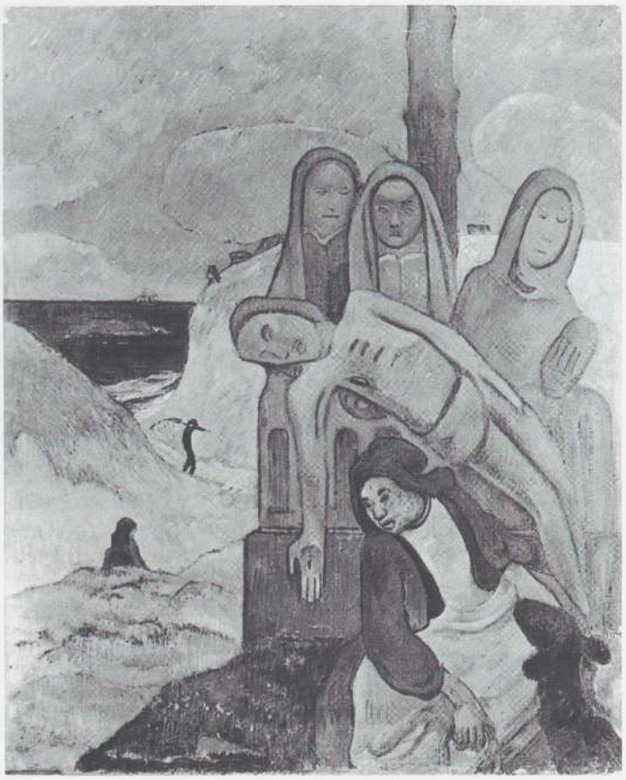
Paul Jamin, *Un enlèvement - L'Age de pierre*, 1889.
Huile sur toile. Reims, musée des Beaux-Arts.

de changements qui affectait aussi ces autres domaines d'étude. Et, parmi ceux-ci, il faudrait insister sur les remises en cause, de plus en plus nombreuses à la fin du siècle, des conceptions du « naturel » fondées sur la biologie [9].

Ces idées reçues dérivaient pour une large part d'une conception évolutionniste de l'origine essentiellement animale de l'homme — qu'il s'agisse du darwinisme lui-même ou d'une de ses variantes. A partir d'extrapolations et de mauvaises interprétations de Darwin, un pessimisme antiprimitiviste dont on trouve un bon exemple contemporain de Gauguin dans certaines peintures de Salons illustrant la brutalité des temps qui ont précédé la civilisation (par ex : le tableau de Jamin : *Un enlèvement)* s'affirmait de plus en plus dans la pensée européenne des années 1860-1870 [10]. Celle-ci



Paul Gauguin, *Le Christ jaune*, 1889. Huile sur toile, 92 × 73,3 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.



Paul Gauguin, *Le Christ vert (Calvaire breton)*, 1889. Huile sur toile, 92 × 73 cm. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

rejetait, avec une « rigueur scientifique » sans faille, les rêveries sur l'enfance heureuse ou l'âge d'or de l'humanité, maintenait des hiérarchies culturelles fondées sur des critères raciaux et confortait les craintes d'un retour possible à la barbarie, dû à une animalité latente chez l'homme (ce genre de craintes était devenu particulièrement courant en France après les violentes émeutes populaires qui avaient marqué le soulèvement de la Commune en 1871 [11]).

L'idée que se faisait Gauguin de la « sauvagerie » refusait une telle vision de l'homme. Elle ne tenait pas compte non plus de la conception inverse, celle des peintres politiquement engagés qui, dans les années 90, professaient des idéaux optimistes et rêvaient que l'homme moderne puisse retrouver une condition utopique d'harmonie paisible avec l'ordre naturel [12]. Dès l'origine, le primitivisme culturel de Gauguin ne se souciait ni d'un état de nature perdu, ni de sa contrepartie possible dans le futur. Mais il était attiré par des lieux où un passé profond paraissait survivre dans le présent. Le mystère qui le fascinait, il le trouvait dans des sociétés non urbanisées mais contemporaines et dont l'existence, bien qu'exempte de l'artificialité moderne, était néanmoins dépendante du maintien des traditions d'une société très ancienne. Son attirance initiale pour les paysans bretons n'était pas simplement une nostalgie de la vie des champs, c'était aussi une fascination pour tout un ensemble de costumes traditionnels, de superstitions et de pratiques religieuses qui les faisait apparaître comme de perpétuels étrangers dans une France en pleine modernisation [13]. Là, comme plus tard en Polynésie, ces reliquats de détermination culturelle intéressaient Gauguin davantage qu'un simple idéal de liberté naturelle.

Cette distinction fondamentale entre la nostalgie d'une état de nature et l'attirance pour des structures sociales vénérables se perd souvent dans l'idée commune qui veut que tout primitivisme, celui de Gauguin compris, ne soit que la recherche de la nudité d'une innocence originelle. Mais il y a une différence cruciale entre retrouver les racines « naturelles », biologiques ou animales, d'un comportement (comme dans les scènes de la préhistoire exposée au Salon) et le genre d'intérêt que Gauguin portait aux coutumes et à la société paysannes et dont témoignent certains tableaux bretons comme *Le Christ jaune*, *Le Calvaire breton*, et *La Vision après le sermon* (p. 184). La première attitude est une sorte de régression qui recherche une unité originelle de l'homme avec les lois de la nature, alors que la seconde s'enquiert, à travers le folklore, du moment où se sont créées des cultures qui ont fait de l'humanité quelque chose de spécifique. C'est à partir de cette distinction que l'on peut commencer à comprendre que le primitivisme de Gauguin, se formant au moment même où les impressionnistes le satisfaisaient de moins en moins, relevait d'un parti pris antinaturaliste. Il ne s'agissait pas d'une remise en cause esthétique, portant sur l'imitation des apparences de la nature, mais d'un refus plus général de la pensée organiciste, fondée sur la biologie, rejet qui était caractéristique de la pensée avant-gardiste de son temps.

L'art naturaliste faisait confiance à l'œil. Il proclamait implicitement sa foi en la valeur de l'observation passive et du témoignage des sens. Une foi qui, en ces années 1880, était restée le dogme de la science et de la philosophie matérialiste. Gauguin avait le sentiment que l'impressionnisme, parce qu'il semblait reposer sur des sensations rétiniennes fugitives, restait encore lié à ces principes vieillis. Lorsque Gauguin déclarait que les impressionnistes travaillaient « sans liberté, conservant les entraves de la vraisemblance », il s'opposait à toute une conception qui voulait que le cerveau fût l'esclave des sens. Et lorsqu'il les critiquait

parce qu'« ils cherchent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée », c'était une façon de distinguer entre l'organe et l'intellect qui annonçait une conception nouvelle, récemment remise à l'honneur, des pouvoirs créateur innés, autonomes, de l'esprit [14]. Cette prééminence de l'esprit sur la matière était au cœur d'un rejet général des conceptions de l'homme fondées sur la biologie et eut une importance capitale, surtout parce qu'elle rendait possible une attitude nouvelle face au « primitif ». Ces deux explications de ce qui relie l'art à l'expérience — la conception « rétinienne » sur le déclin tout comme l'accent nouveau mis sur l'importance de l'esprit et qui avait la faveur de Gauguin — étaient liées à des conceptions plus générales du fonctionnement mental mais sous-entendaient aussi une évaluation positive ou négative des origines et du progrès de la culture. La version naturaliste de l'art comme imitation, de même que la conception selon laquelle la pensée est une sensation reçue dont elle découle, semblaient réduire la représentation à un réflexe. Dans une telle conception du monde, tous les modes de représentation créés par l'homme (les signes du langage et de la religion tout autant que ceux de la description picturale) semblaient trouver leur origines dans la reproduction imitative des phénomènes naturels, Lorsqu'on se servait de cette conception pour se faire une idée des origines de la culture, on présentait les premiers pas de l'humanité et ses tâtonnements sous un jour assez peu favorable. On excluait donc pratiquement toute admiration primitiviste pour les premières productions de l'homme, avant son développement actuel. La grande réussite de l'humanité semblait qu'elle fût parvenue, à partir d'une union indistincte avec la nature, à se développer au cours de l'histoire comme une plante, en passant par des degrés de complexité organique croissante.

La pensée de la fin du XIXe rejeta de plus en plus ces théories sur lesquelles reposait le naturalisme et, du même coup, réévalua les primitifs. A mesure que l'on s'approchait du siècle nouveau, on se mit à admettre de plus en plus volontiers que les modes de fonctionnement de l'intelligence, de la société et de l'histoire humaines étaient fondamentalement « non naturels », c'est-à-dire qu'ils opéraient en fonction de lois qui n'avaient rien à voir avec le mode de croissance des plantes, ni avec le fonctionnement des réflexes. Penser et voir, selon ces conceptions nouvelles provenant de certaines branches de la psychologie, dépendaient moins de la perception et davantage de la conception. On se mit à décrire l'esprit, non plus comme le réceptacle passif d'impressions reçues de la nature, mais au contraire comme un agent actif, organisateur et qui impose dès l'origine son ordre sur le chaos des sensations [15]. Ainsi, la représentation apparaissait davantage comme un acte que comme une réponse ; un acte dont l'essence était de construire plutôt que d'imiter. Corollairement, on pensait que les origines de la culture — du langage, de la religion et des arts — résidaient dans l'invention et non pas dans une reproduction mimétique : pour s'exprimer l'esprit primordial projetait des sons et des formes, puis les ordonnait pour en faire des éléments de communication. Ainsi, l'abandon progressif de la pensée naturaliste ouvrit la voie à une vision nouvelle du primitif : il n'était plus l'incarnation des premières insuffisances de l'homme et de son asservissement à la nature mais le détenteur de ce qu'il a potentiellement de meilleur ; cette étincelle de l'esprit qui lui a permis de quitter définitivement le domaine des bêtes et des plantes [16].

Gauguin était un homme aux ambitions intellectuelles très vives bien qu'un peu dispersées ; il fréquentait des cercles qui se piquaient de fonder un art nouveau sur des principes rationnels (scientifiques, pseudo-scientifiques et philosophiques). Il était plus que conscient des courants nouveaux qui transformaient le monde intellectuel dans son ensemble, surtout lorsque ceux-ci semblaient venir à l'appui de ses propres préférences et répondre à ses désirs. Le primitivisme dans lequel il s'est lui-même investi ne doit pas nécessairement être pris pour une illustration de ces théories nouvelles, ni même comme leur reflet, mais il a des origines communes avec ces grandes remises en cause de la pensée scientifique et historique. De plus, leurs conséquences sont remarquablement parallèles. Le tournant antinaturaliste dont nous venons de parler constituait un cadre dans lequel Gauguin a pu exercer son talent inventif. La *Vision après le sermon*, (p. 184) de 1889 qui unit des transformations stylistiques et conceptuelles dans un nouveau primitivisme artistique, apparaît comme le manifeste de cette innovation.

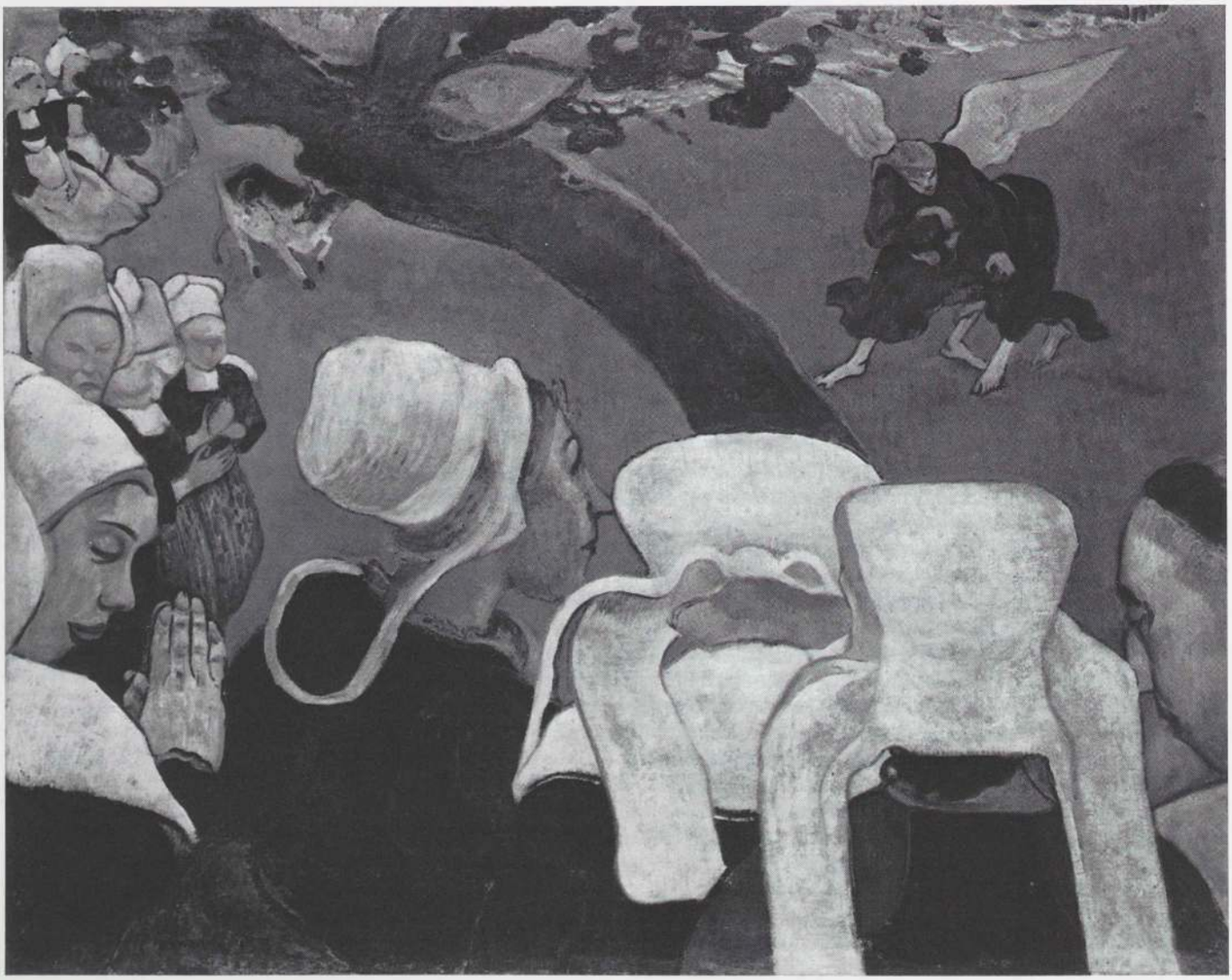
De même que les premières images bretonnes de Gauguin étaient restées tributaires, par leur style, de l'impressionnisme, c'est de manière à la fois pittoresque et conventionnelle qu'elles traitaient, à travers certains thèmes, de la culture et du caractère bretons comme de produits du sol particulièrement sombre et sévère de cette région. Pourtant, dans la *Vision*, Gauguin joignait un sens nouveau de la forme (sens qui, à l'évidence, relevait davantage de l'imagination que de l'imitation des apparences naturelles) à une conception également nouvelle du thème paysan, clairement détachée de toute référence à la terre. Le paysage vermillon, traité rigoureusement en aplat, forme un champ où vient se projeter l'hallucination des dévotes envoûtées par le sermon. Gauguin écrivit à Van Gogh que cette peinture était d'une « simplicité rustique et superstitieuse », et expliqua qu'il y avait inclus deux mondes. La *Vision*, écrivait-il, juxtaposait un premier plan où le monde sensible était dépeint naturellement (« les gens nature ») à un paysage et une lutte qui « n'existent que dans l'imagination » des femmes, littéralement surnaturels (« non nature ») et rendus de façon disproportionnée. De même que le dessin franchement stylisé réunissait le visible et le visionnaire, le tableau associait implicitement la stylisation anti-impressionniste et antinaturaliste de Gauguin à sa perception du caractère intense et sacré des inventions de la culture populaire [17].

Alors qu'au premier abord la *Vision* pourrait passer pour un tableau religieux, si on l'examine dans le contexte de l'œuvre de Gauguin, il apparaît clairement que son sujet est avant tout la mentalité primitive. Avec ce tableau, Gauguin proclame clairement pour la première fois qu'il croit que l'artiste moderne s'apparente, dans sa création, à l'esprit dépourvu de toute sophistication du primitif. En associant une simplification formelle caricaturale à un sujet issu de l'imagination populaire, la *Vision* ne se contentait pas d'un simple mysticisme mais redonnait vie de façon agressivement novatrice, tout à fait dans l'esprit du temps, à une tradition essentiellement primitiviste. Depuis que les philosophes du XVIIIe siècle ont associé existence simple et pensées simplifiées, l'étude des sociétés sous-développées sur le plan matériel a toujours été liée aux recherches sur le fonctionnement de l'esprit. On a pensé que les modes d'expression des primitifs pouvaient être éclairants pour comprendre, sous une forme plus pure et plus nettement définie, les bases du fonctionnement de l'esprit. Chez les héritiers romantiques de Herder, cette hypothèse qui prêtait aux gens simples la capacité d'exprimer de façon plus pure les éléments premiers de l'esprit prit la forme spécifique d'une vénération pour la culture populaire qui apparaissait comme un art spontané et comme la preuve du caractère inné, universel, des sources

de la créativité humaine. Il serait possible de suivre l'évolution de cette attitude qui réapparaît dans des domaines artistiques aussi disparates que la « poésie naturelle » romantique et le réalisme de Courbet (qui professait une admiration pour les illustrations rudimentaires des feuilles populaires et qui s'en inspirait), jusqu'à l'époque de Gauguin où elle retrouva une importance nouvelle pour la pensée et l'art antinaturalistes. Les penseurs progressistes de la fin du XIXe rejetèrent de plus en plus les critères évolutionnistes selon lesquels une complexité plus grande était toujours signe de supériorité. Ces chercheurs partageaient tous une conviction nouvelle : ils préféraient l'élémentaire à l'élaboré. De plus, comme l'a montré la critique récente, les artistes de la génération de Gauguin découvrirent que leurs idées sur le pouvoir supérieur des formes simplifiées — idées qui allaient souvent de pair avec la conviction que, derrière l'apparente diversité de la nature, il existe un ordre fait de motifs cachés — étaient en accord avec certains aspects de la théorie psychologique la plus récente sur les fondements de l'expérience humaine. Les psychologues qui concevaient l'esprit comme une activité structurante regardaient les dessins rudimentaires, non imitatifs, que font les enfants ou les personnes qui n'ont pas appris à dessiner (et même les graffiti), comme un mode d'accès privilégié aux structures élémentaires des processus mentaux [18]. Dans ce domaine, comme dans d'autres sciences humaines, ce qui était « primitif », au sens du premier stade d'un développement ou de la forme la moins complexe, acquérait une importance nouvelle et une valeur primordiale.

L'équivalence établie depuis longtemps entre la simplicité et la profondeur comme entre l'esprit non civilisé et la créativité la plus pure retrouvait ainsi une urgence nouvelle pour la génération de Gauguin. Les idées nouvelles de la psychologie se mêlaient à d'autres courants de pensée (issus de la tradition primitiviste antérieure mais aussi de la philosophie idéaliste renaissante et de l'occultisme [19]) pour nourrir un sentiment d'insatisfaction très largement partagé. Ce sentiment affectait d'abord, sur un plan général, les valeurs inhérentes à toutes les conceptions du progrès humain fondées sur la biologie et la théorie de l'évolution ; mais aussi, plus spécifiquement, l'idéal artistique dominant qui reposait sur une mimésis très élaborée. Ce nouveau climat intellectuel fournit à Gauguin un contexte qui le soutint et l'incita à faire revivre lui aussi, dans son domaine propre, certains éléments d'une tradition très ancienne en leur donnant quelques inflexions d'avant-garde. Il aboutit à une construction hybride qui, dans l'effervescence d'un climat prêt à la recevoir, était grosse de promesses et annonçait l'apparition d'un nouveau primitivisme artistique.

Les simplifications de la forme et le thème de la projection imaginaire se joignent pour faire de la *Vision*, un manifeste



Paul Gauguin, *La Vision après le sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange)*, 1889. Huile sur toile, 73 × 92 cm. Edimbourg, National Gallery of Scotland.

du primitivisme. Cependant, il est clair que rien de ce que nous appellerions aujourd'hui art primitif, et rien non plus dans l'art populaire, n'aurait pu servir de modèle direct à ce tableau. Lorsque Gauguin rendait hommage à l'art provincial breton, son style ne s'inspirait de cette naïveté rustique que sur un plan très général ; et ces marques d'admiration venaient se mêler à l'attention en apparence un peu éclectique qu'il portait aux arts de l'Orient et de l'Amérique du Sud ainsi qu'aux primitifs de l'Occident[20]. La *Vision* elle-même résulte de la fusion de diverses sources : Degas (la superposition spatiale des spectateurs et de la scène), l'art populaire des images d'Épinal (les teintes sans modelé ni modulation) et les estampes japonaises (la branche, le groupe des lutteurs, la concentration et la force de l'ensemble du dessin) — tout cela étant catalysé par le style « cloisonniste » qu'expérimentait alors le compagnon de Gauguin, Emile Bernard[21].

Cette tendance à mêler des sources diverses et disparates n'était pas simplement la marque des incertitudes d'un débutant. Au contraire, elle s'affirma de plus en plus avec la maturité de Gauguin. En fait, cet éclectisme était une part essentielle de son primitivisme. Sur deux plans au moins, il n'aurait jamais pu passer pour un modèle de purisme. Ce n'est pas le simple « choc du nouveau » qu'il éprouva lorsqu'il se trouva en présence des objets primitifs ; ce n'est pas non plus d'abord en terme de formes qu'il les appréciait. En réalité, Gauguin a toujours perçu ces objets à partir de présupposés, de désirs et d'attentes qui étaient liés à des questions plus générales concernant l'esprit de l'homme ou son histoire, celles-là mêmes dont nous avons parlé. D'autre part, lorsqu'il lui arrivait d'utiliser vraiment les objets primitifs qu'il rencontrait, il le faisait en les amalgamant à un mélange surprenant d'associations stylistiques, occidentales ou non. Dans un cas comme dans l'autre, il préfigurait ce qui caractérise une large fraction du primitivisme dans l'art du XXe siècle.

L'assimilation par Gauguin de l'art japonais, si évidente dans la *Vision,* est caractéristique des conceptions et des associations stylistiques qui l'ont conduit à élaborer son primitivisme. Gauguin avait une façon très personnelle et très stimulante de voir dans l'art japonais un art primitif. De son temps, l'art du Japon apparaissait généralement comme un art « primitif » (même si les Occidentaux n'ignoraient pas totalement la complexité de la société japonaise) parce que l'élimination des ombres, du modelé et de la perspective semblait liée à la perception enfantine et aux dessins spontanés[22]. Mais Gauguin élargit beaucoup plus radicalement le domaine des rapprochements entre art japonais et art occidental. Dans un petit album qu'il a ensuite décrit, il avait joint intentionnellement des estampes japonaises à un ensemble comprenant des exemples d'un genre considéré comme mineur : le comique (des caricatures de Daumier et de Forain) et des peintures du début de la Renaissance (des reproductions d'œuvres de l'école de Giotto). Dans cette description tout en reconnaissant que toutes ces œuvres étaient « d'apparences différentes », il lui semble important d'en « démontrer les liens de parenté ». Il loue les raccourcis dont les dessinateurs japonais se servent pour décrire la réalité et affirme qu'Hokusai parvenait à rendre les personnages tout aussi efficacement que Raphaël, mais « avec des moyens beaucoup plus simples ». De plus, il réclame par la même occasion que l'on porte une attention sérieuse aux caricaturistes occidentaux comme à des artistes à part entière. Il insiste aussi sur l'« immense fécondité de conception » de ces aspects du style de Giotto où d'autres avaient toujours décelé des erreurs de perspective et de rendu. Il attribue les réussites japonaises, et leurs liens de parenté avec des arts occidentaux aussi disparates, à des qualités primordiales de « franchise » : « Dessiner franchement, explique-t-il, ce n'est point affirmer une chose vraie de la nature mais se servir de locutions picturales qui ne déguisent pas la pensée[23]. » Les divers styles de simplification — n'appartenant pas à la grande tradition occidentale (Hokusai) ou, en son sein, se situant à un niveau inférieur (Daumier) ou encore relevant de l'œuvre d'un de ses pères fondateurs (Giotto) — étaient ainsi rassemblés par Gauguin comme autant de preuves d'une vérité occultée : l'action fondamentalement simplificatrice de l'esprit lorsqu'il organise la vision pour en faire une œuvre d'art. Pour mettre fin au règne du naturalisme, Gauguin formait ainsi une alliance entre l'étranger, le bouffon et le précurseur, tous placés sous le signe d'une même loi mentale innée, restée chez eux à l'état pur, la simplification.

Ce petit album réaffirme ce que nous avons constaté dans *La Vision après le sermon :* qu'une certaine idée du *primitif* en l'homme (les structures fondamentales de l'esprit qui sous-tendent la représentation) était à l'origine de la valeur qu'il accordait aux primitifs au sein de la société humaine. L'album, tout comme la peinture, nous permet de comprendre comment une attitude nouvelle face à des styles étrangers simplificateurs encouragea aussi Gauguin à détruire ou à inverser les valeurs qui appartenaient à sa propre tradition. Dans les deux cas, les liens établis entre des notions théoriques et des appréciations de style, ou entre des modèles stylistiques locaux et d'autres, exotiques, interdisent de parler trop simplement d'une influence (au sens d'une source extérieure apportant des leçons radicalement neuves) qui se serait exercée sur Gauguin. Ce ne sont pas les « influences » des formes exotiques ou tribales sur son style qui lient Gauguin à la tradition primitiviste mais plutôt sa manière de penser. Laquelle permet de redéfinir son importance exemplaire pour certains aspects de l'art du XXe siècle.

Le primitivisme en général puise sa force dans un jeu entre l'affirmation de différences et leur résolution. Il crée une tension en reconnaissant l'importance de ce qui est distinctement autre : une époque, une culture, ou l'âme d'un peuple, qui, parce qu'elles sont différentes de la nôtre (plutôt que simplement inférieures) sont perçues comme un défi. Alors, avec une violence créatrice qui ignore les diktats de l'histoire, des classes ou de la race, il provoque un court-circuit entre ces deux pôles, en ayant l'intuition de certains points de convergence. Gauguin, par son éclectisme, illustre ce schéma. Il montre les transgressions créatrices que permet l'assimilation de styles non occidentaux par un artiste primitiviste, mais aussi cette situation typique où une évaluation nouvelle d'un art étranger provoque inévitablement un réajustement tout aussi radical des hiérarchies au sein de nos propres traditions. Daumier rencontre Giotto au Japon. C'est en ce sens que le primitivisme artistique de Gauguin, tout comme celui de la lignée des artistes modernes qui sont ses héritiers, apparaît comme une reformulation de la pensée primitiviste que nous avons essayé de cerner au début de cet article : une part de découverte, une part d'invention, une part de projection d'une nouvelle idée de soi sur une image extérieure des « autres », dans un but d'autocritique et de réforme intérieure.

Mais la conception est une chose et la réalisation achevée en est une autre. Les principes que nous avons exposés ici se sont formés à la fin de la période bretonne de Gauguin et il les réaffirme dans ses écrits. Pourtant, ils n'ont pas eu sur son œuvre l'impact auquel on aurait pu s'attendre. Précurseur, il se trouvait face à une idée du primitif qui aurait pu être révolutionnaire. Mais, en homme du XIXe siècle, il y trouva

plus souvent un prétexte à l'introspection et au doute que l'occasion d'un changement décisif, comme c'est exceptionnellement le cas avec la *Vision*. Dans d'autres domaines, moins féconds, Gauguin n'apparaît pas davantage comme un modèle de purisme. Sa vie et son art sont traversés d'ambivalences et une aura d'ambiguïté et d'ombres entoure les formes de beauté primitive qu'il préférait. Si Gauguin proclamait sa foi en la primauté de l'esprit, celle-ci ne prit jamais le pas sur une attirance tout aussi forte pour le « corps » primitif. Dans les mers du Sud, où l'indolence perdait le caractère de paresse et d'immoralité qu'elle avait encore dans la Bretagne catholique, il subit l'attrait nouveau d'une animalité qui venait incarner le rêve d'une indifférence sensuelle aux hontes et aux culpabilités de la civilisation. « Soyez amoureuses, et vous serez heureuses », telle était la devise qu'il sculpta à côté de l'entrée de sa demeure sur l'île d'Hiva Oa, aux Marquises (p. 176, 177). Beaucoup de ses images polynésiennes n'expriment pas grand-chose d'autre que cet érotisme capiteux, bien qu'un peu alangui.

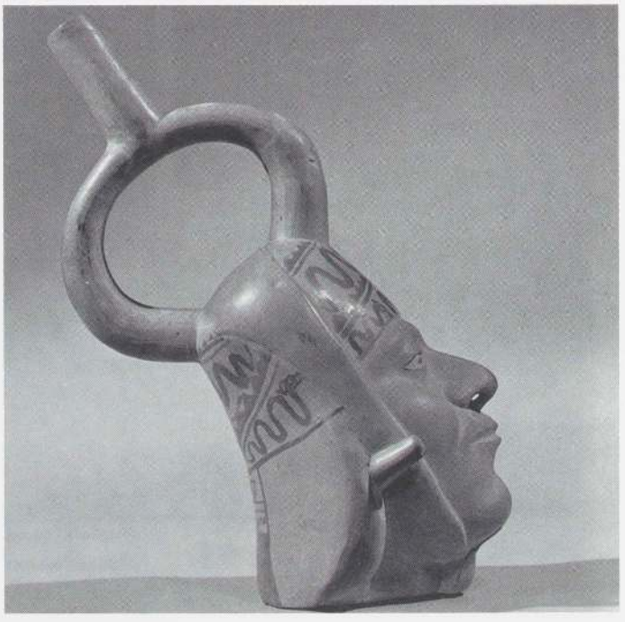
Cette indécision entre deux conceptions du primitif, mentale ou corporelle, réapparaît aussi sur d'autres plans. Son ambivalence quant à *ce que* son œuvre devait exprimer ne disparaissait pas quand il s'agissait de savoir *comment* y parvenir. D'un côté, il désirait s'adresser à l'intellect et composait un symbolisme complexe fondé sur ce qu'il appelait : « la mythologie Maori ». De l'autre, il voulait que la forme et la couleur de ses œuvres touchent leur spectateur « naturellement », sans médiation, avec le même impact sensuel que la musique. Pour une grande part de la critique du XXe siècle, cette irrésolution est apparue comme l'une des faiblesses les plus préjudiciables de l'artiste.

Même sur un plan purement formel, les tableaux bretons plus tardifs et les tableaux polynésiens sont en retrait par rapport à la franche brusquerie tentée dans la *Vision*. Même s'il continuait à parler de synthèse et de simplicité, la conception visuelle dominante du primitif chez Gauguin devint hétérogène dans son exotisme, et souvent décousue. Après 1891, sa ligne et ses volumes semblent devoir plus à l'élégance et à la grâce de Botticelli qu'à l'écriture sténographique d'Hokusai ou à la massivité de Giotto. Ses œuvres de la maturité sont tissées dans une lumière crépusculaire, avec des combinaisons de couleurs étrangement raffinées, voire perverses. De même les passages purement en aplats ne réapparaissent qu'au sein d'une trame générale d'une profondeur incertaine, obtenue par la superposition de couches aléatoires. L'impression générale de *non finito*, dans les dernières œuvres, ne donne pas le sentiment d'une spontanéité grossière, mais d'une diversité sophistiquée et décorative. Delacroix, plus que Daumier, semble prendre le dessus.

Cette complexité provient des ambivalences fondamentales de Gauguin quant à la nature du moi « primitif » qu'il cherchait à rejoindre par son art. Quand il s'interrogeait sur lui-même, il découvrait que son antipathie pour le goût bourgeois le menait dans deux directions opposées. Tout en admirant la simplicité de l'artisan, il avait néanmoins le sentiment que tout grand art naît sous un régime fort, et il avouait éprouver une nostalgie pour l'aristocratie (ce qui pourrait en partie expliquer que, lorsqu'il faisait des emprunts à des sources non occidentales, il était attiré par les arts de cour plus que par les cultures tribales). Et, bien qu'il reconnût que sa nature profonde était divisée entre un côté « peau-rouge » et un côté « sensitif », il était apparemment moins conscient d'une certaine confusion qui s'installait dans son esprit entre deux types de courage intègre : l'Indien et le cow-boy. Ainsi, alors qu'il s'était exercé au tir à l'arc sur les plages de Bretagne, après avoir vu les Indiens du spectacle de Buffalo Bill à Paris en 1889, lorsqu'il arriva à Tahiti, il portait un chapeau de cow-boy avec une chevelure qui lui tombait sur les épaules : l'image même du pionnier américain. On décèlerait une contradiction du même genre dans ses origines mêmes, à travers les diverses références qu'il fait à ses ancêtres sud-américains. Alors que sa poterie s'inspirait des arts de cour de l'ancienne Amérique du Sud, il pensait qu'elle le confirmait dans son rôle de « sauvage du Pérou ». De plus, ses allusions à ses ancêtres étaient contradictoires : il s'apparentait parfois aux Incas et parfois aux colons espa-



Paul Gauguin, *Vase-portrait*, 1889. Grès avec vernis transparent, 19,3 × 18 cm. Copenhague, Kunstindustrimuseet.



Bouteille à goulot en étrier, Moche, Pérou. Céramique, h : 32 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

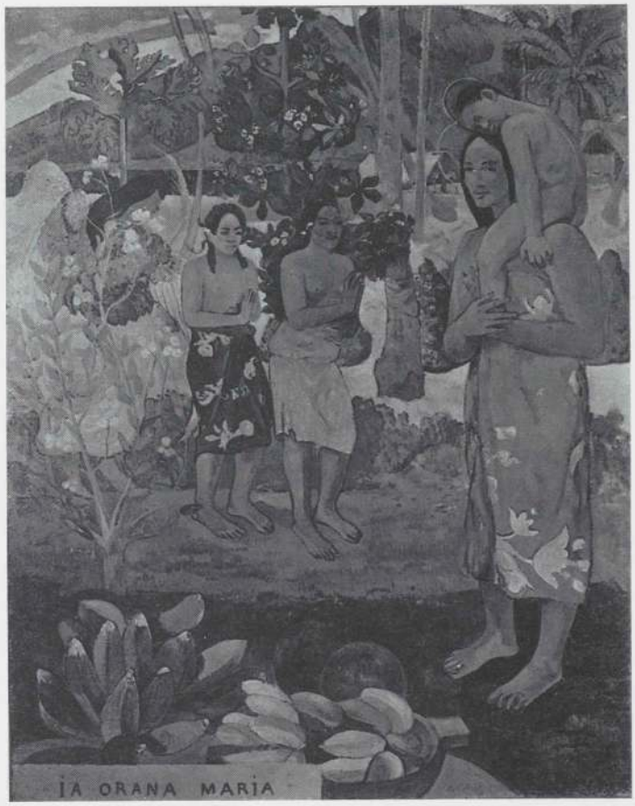
gnols et s'identifiait tour à tour avec la civilisation perdue ou avec les Grands d'Espagne et les conquistadors[24].

On est fondé à porter sur son départ pour Tahiti des jugements très antinomiques mais dont chacun rendrait compte d'une part de sa personnalité. On peut le considérer, dans le contexte de l'impérialisme sans précédent qui domina l'Europe de cette époque, comme un voyage de lâche exploitation. Il est clair que, sur bien des points, sa fuite loin de la civilisation coïncide avec l'explosion du colonialisme français. En 1881, Tahiti venait de passer du statut de protectorat à celui de colonie, et les autres destinations envisagées par Gauguin (le Tonkin, Madagascar) étaient encore plus représentatives de l'aventurisme français du moment. On pourrait peut-être rattacher plus profondément encore ses raisons d'émigrer à l'esprit impérialiste. Le colonialisme avait promu le goût des objets exotiques parmi le public parisien des littérateurs et des amateurs d'art et Gauguin en était certainement tout aussi conscient que des privilèges bien connus dont le colon dispose : ressources plus abondantes et dépenses moindres. Même sur le plan de l'économie psychique, ses propos caractéristiques sur les aliments nouveaux (il parle, par exemple, de « lait nourricier ») et sur la revigoration qu'il espérait trouver dans les pays primitifs, loin de la pourriture occidentale, ne manquent pas de faire penser à la rhétorique officielle française de l'époque qui faisait de la colonisation le meilleur moyen de restaurer la vitalité nationale et d'éviter la décadence[25]. Ces incitations, qui venaient s'ajouter à l'ancien mythe de Tahiti — lieu idéal du bonheur des sens et de l'oubli de toute préoccupation — furent sans doute ce qui amena Gauguin à penser que l'île serait un paradis colonial bénéfique pour son art. Il est indéniable qu'il y a quelque chose de juste dans l'objection faite par Pissaro à Gauguin : « Il est toujours à braconner sur les terrains d'autrui : aujourd'hui, il pille les sauvages de l'Océanie[26]. »

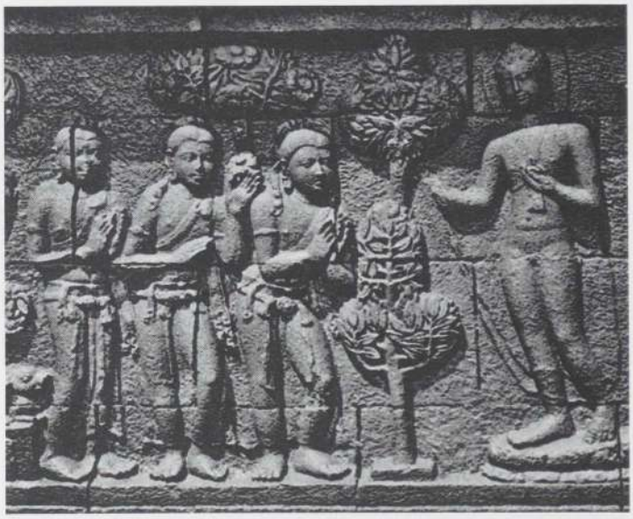
Mais une telle critique passe à côté de la question. Si Gauguin est allé dans les mers du Sud, ce n'est pas tant pour « piller les sauvages » que — comme il semble l'avoir authentiquement cru — fondamentalement et littéralement pour se trouver lui-même. Conformément à une tendance ancienne de la pensée primitiviste des romantiques, Gauguin considérait que la force et l'unité de la vie primordiale n'étaient pas le seul privilège des gens simples et des sociétés lointaines mais un droit inné qu'il pourrait retrouver en lui-même[27]. C'était un être hautain, asocial et, bien qu'égocentrique jusqu'à l'inconscience, il se sentait stimulé par la pensée que sa vraie nature profonde était prisonnière des circonstances et qu'il suffirait de la délivrer d'un environnement défavorable et de contraintes gênantes pour qu'elle brille de tout son éclat. La décision d'aller à Tahiti réaffirmait ainsi à un niveau plus profond le rapport entre exploration du dehors et découverte de soi que son primitivisme avait d'abord formulé en termes stylistiques.

Gauguin identifiait primitivisme et réalisation de soi, non seulement parce qu'il pensait que les peuples primitifs avaient une façon de créer ou de concevoir les pratiques amoureuses qu'il enviait mais, à un niveau plus fondamental encore, parce qu'il croyait qu'un pas en deçà ou au-delà de l'art et des modes de vie traditionnels de l'Occident le conduirait automatiquement à retrouver son âme et qu'une simplification appropriée des formes extérieures de son art et de sa vie mettrait fin à sa confusion intérieure et permettrait à son identité la plus profonde de prendre littéralement forme. Dans ses céramiques prétahitiennes, par exemple, le caractère « sauvage » vient moins d'un emprunt précis à une forme ou une technique de cuisson particulières (même si les influences de l'Amérique du Sud et de l'Orient sont évidentes) que de sa manière de s'impliquer psychiquement tout entier dans des processus physiques. Il évitait la facilité du tour et préservait le rouge naturel de la terre cuite parce qu'il sentait qu'en rendant le matériau plus résistant et en laissant sa vie propre devenir expressive à l'épreuve du feu, l'objet qui en résultait, avec son aspect tourmenté et ses teintes chaudes, serait un meilleur reflet de lui-même[28].

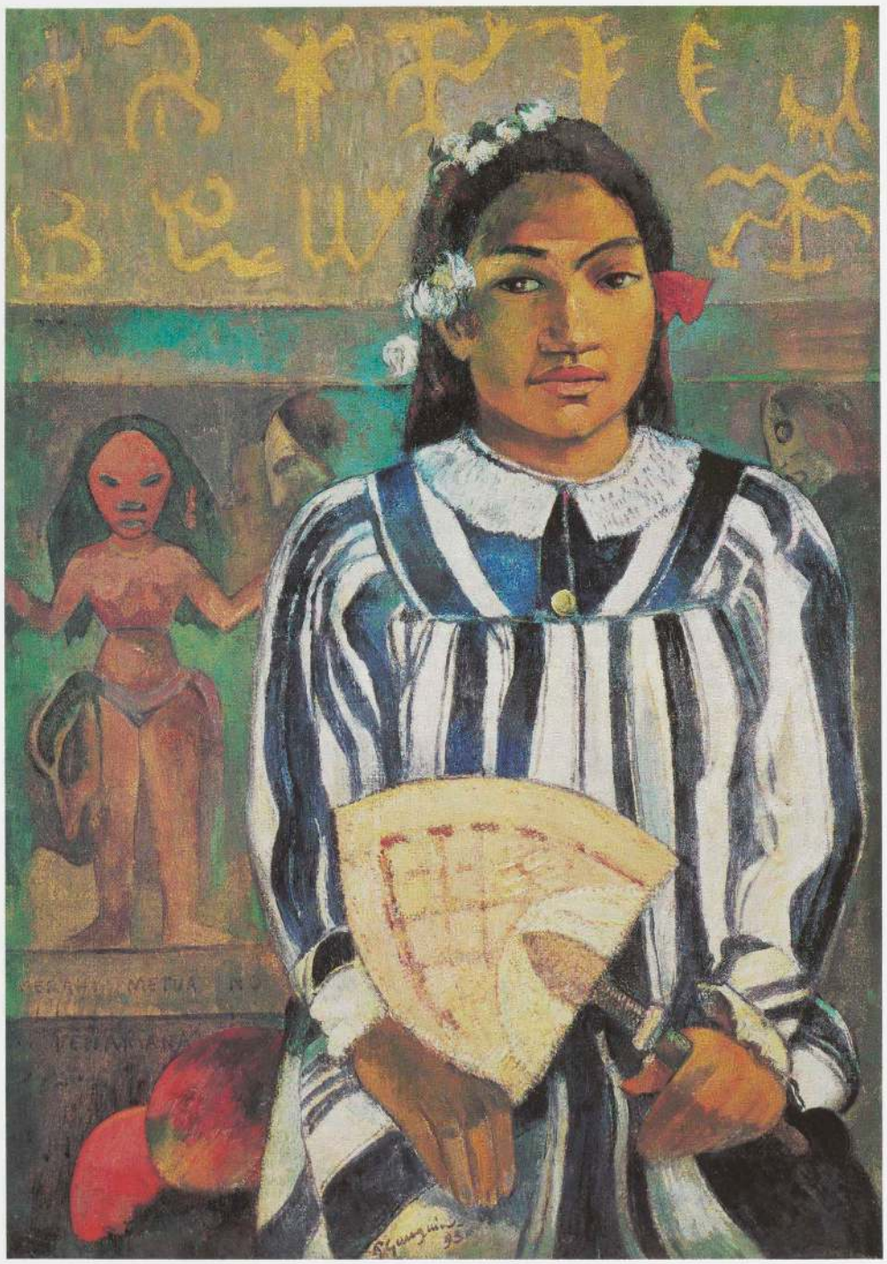
Son primitivisme initial exprimait cette attirance instinctive pour une simplicité durable, élémentaire, contre laquelle il pourrait exercer ses forces et avec laquelle il parviendrait à



Paul Gauguin, *Ia Orana Maria*, 1891. Huile sur toile, 113,7 × 87,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. (Voir la reproduction en couleur page 178.)



Relief (détail). *La Rencontre avec un moine Ajivaka*. Borobudur, Java.



Paul Gauguin, *Marahi Metua No Tehamana (Les Ancêtres de Tehamana. La Femme à l'éventail)*, 1893. Huile sur toile, 76,3 × 54,3 cm. Chicago, Art Institute.

s'identifier. A propos de son amour pour la qualité « sauvage, primitive » de la Bretagne, il écrivait : « Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture [29]. » Cependant, on trouve dans ses pensées polynésiennes un idéal de simplicité moins inflexible : un idéal non plus de résistance à la nature mais de fusion avec elle et d'abandon à un environnement doucement nourricier. Il commença à faire sienne la conception typiquement occidentale qui voit dans les peuples primitifs des enfants perpétuels, et à s'abandonner à des fantasmes de régression infantile. A la veille du départ de l'artiste, son ami Octave Mirbeau écrivait que Gauguin était mû par « une nostalgie de ces pays où s'égrénèrent ses premiers songes » et par un désir de revenir « parmi les choses qu'il a laissées de lui là-bas ». Cette confusion entre le Grand Océan et l'Amérique du Sud de son enfance n'était pas due au hasard. Tahiti serait un lieu où « la nature s'adapte mieux à son rêve, où il espère que l'océan Pacifique aura pour lui des caresses plus tendres, un vieil et sûr amour d'ancêtre retrouvé [30] ». Le départ était un voyage à l'intérieur de soi, et un retour.

Gauguin déclara à un journaliste qu'il quittait la France pour « faire que de l'art simple, très simple ; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre de leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais (...) [31] ». L'ironie voulut que son lieu de destination ne fût pas un lieu simple et que des idées simples auraient été incapables de l'exprimer. Il faut envisager les modifications de l'art de Gauguin, tout comme les inconséquences et les anomalies de son primitivisme qui lui ont valu de nombreuses critiques, à la lumière de ce que pouvait signifier la Polynésie : ces îles n'étaient pas seulement la projection de l'imaginaire d'un homme mais une



Tablette avec inscriptions, île de Pâques. Bois, h : 9 cm. Washington, D.C., National Museum of Natural History, Smithsonian Inst.

réalité complexe. Tahiti représente aussi bien les certitudes fondamentales que Gauguin ne cessait de rechercher que les ambiguïtés irréductibles auxquelles il se trouvait inévitablement confronté. Dans les îles, comme dans le primitif en général, Gauguin ne trouvait pas le reflet de l'homme simple qu'il désirait être, mais celui de la personne complexe, inquiète et questionneuse qu'il était en réalité. Au cours de la brève histoire de son contact avec l'Occident, Tahiti avait acquis la force et la valeur d'un mythe auquel venaient se superposer des associations contradictoires. Lorsque l'île fut découverte en 1767, elle semblait répondre à ces rêves très anciens imaginant des « îles fortunées » qui se situeraient au-delà de l'horizon. L'événement marqua tout particulièrement une génération qui avait grandi avec la littérature sur le Bon Sauvage et que l'éloge rousseauiste de la simplicité naturelle avait enthousiasmée. La réputation des peuplades d'Amérique du Nord, d'abord admirées, était un peu ternie dans l'esprit des Européens après certains récits de violence et d'hostilité ; et les Tahitiens — primitifs « doux » des insoucieux tropiques, par opposition aux primitifs « durs » des climats plus froids aux habitudes guerrières — correspondaient beaucoup mieux à l'idéal de sensibilité et de grâce sensuelle du XVIIIe siècle. Glissant sur ce qui semblait suggérer des traits d'un caractère plus noir comme le cannibalisme ou l'infanticide, les Européens se jetèrent avec avidité sur les récits qui évoquaient les joies du découvreur français, Antoine-Louis de Bougainville. Celui-ci écrivait dans son journal de bord :

La nature l'a placée (Tahiti) dans le plus beau climat de l'Univers, embellie des plus riants aspects, enrichie de tous ses dons, couverte d'habitants beaux, grands, forts. Elle-même leur a dicté des lois. Ils les suivent en paix et forment peut-être la plus heureuse société qui existe sur ce globe. Législateurs et philosophes, venez voir ici, tout établi, ce que votre imagination n'a pu même rêver... Ce peuple ne respire que le repos et les plaisirs des sens. Vénus est la déesse que l'on y sert. La douceur du climat, la beauté du paysage, la fertilité du sol, partout arrosé de rivières et de cascades, la pureté de l'air... tout inspire la volupté. Aussi l'ai-je nommée *La Nouvelle Cythère* (du nom de l'île d'amour où la mythologie fait naître Vénus), et l'égide de Minerve y est aussi nécessaire que dans l'ancienne pour défendre contre l'influence du climat et les mœurs de la nation[32].

Tahiti devint aussitôt, et pour longtemps, l'image même de tous les rêves de bonheur sensuel ; tandis que, pour la philosophie, dans des textes comme le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot qui condamnait les Européens pour le simple fait d'avoir abordé l'île et qui répandit une image mythique de la beauté, des mœurs libres et vertueuses et de la sagesse surnaturelle des Tahitiens, Tahiti devint une pièce essentielle du procès intenté à la civilisation. Rêver à cette île, quintessence du bonheur ensoleillé et simple et réquisitoire contre le caractère artificiel des conventions et des soucis qui oppressent la société moderne[33], devint une constante de l'imaginaire européen. Pourtant l'île, comme d'autres symboles d'une vie qui se complaît dans les plaisirs des sens, se chargea bientôt de connotations que les allégories associent traditionnellement à la *Vanitas*. Très vite, les artistes et les poètes évoquèrent un « Paradis corrompu » dont les fruits, « matériels, capricieux et passagers » signifiaient le caractère éphémère des plaisirs terrestres[34]. A ces ombres moralisatrices vinrent bientôt s'ajouter les misères concrètes d'une présence européenne qui s'accroissait très rapidement : maladie, dépopulation et effondrement culturel. Au milieu du XIXe, tout le monde savait que, de toutes les îles des mers du Sud, Tahiti était celle qui avait subi les pires dommages de la « civilisation[35] ». Avec la montée des spéculations évolutionnistes et l'intérêt pour les cultures primitives qui commencait à devenir systématique, Tahiti, qui apparaissait comme une énigme, une page devenue presque illisible d'un chapitre perdu de l'histoire humaine, fit bientôt le désespoir du savant au lieu des délices du philosophe. Pour toutes ces raisons, Tahiti suscitait le remords et apparaissait comme un épais mystère.

Ces échos se perpétuèrent tout au long du XIXe siècle, les contradictions ne faisant que s'amplifier avec le temps. Pour un personnage de *La Peau de chagrin* de Balzac, le « pagne virginal de quelque jeune fille d'Otaïti », dans un magasin d'antiquités, pouvait transporter l'esprit dans un pays où l'on rencontre « la chaste nudité de la vraie pudeur, les délices de la paresse si naturelle à l'homme ». Mais chez Melville, on trouve des critiques acerbes à l'égard des missionnaires qui ont avili les Tahitiens et, chez Henry Adams, un désespoir profond devant des indigènes devenus apathiques et alcooliques et l'atmosphère de décadence mélancolique qui règne dans la capitale, Papeete, quelques mois seulement avant l'arrivée de Gauguin. La ville, écrivait Adams, « présentait une expression de béatitude perdue tout à fait symbolique du Paradis[36] ». L'emblème du paradis mais d'un paradis perdu, un objet de désir et de déploration : dans les années 90, Tahiti était devenue tout cela, et davantage, un témoignage encore capital, bien que désormais chargé d'une ambivalence profonde, pour tous ceux qui se posaient des questions fondamentales sur les origines de l'homme, les progrès et les chutes qui ont marqué son histoire. Ceux qui ont prétendu que la vision de Gauguin n'a été que peu influencée par la Polynésie

et qu'il y a peu de choses de valeur dans ce qu'il nous en dit n'ont pas pris sérieusement en compte ces aspects complexes de la réalité tahitienne, ni compris comment Gauguin entendait lui rendre justice.

Les tableaux des mers du Sud de Gauguin ne sont pas conformes aux idées reçues sur les paradis tropicaux ou sur la simplicité de l'art primitif. Dès l'une des toutes premières toiles tahitiennes, *Ia Orana Maria* (p. 178), les impressions contradictoires dominantes sont déjà en place : des teintes qui ont l'intensité vibrante de la couleur des fruits se combinent pour donner une atmosphère sourde d'un luxe un peu étouffant et triste. Des attitudes délicatement dessinées et qui ont l'élégance des grands styles archaïques évoquent le rythme pesant d'un récit suspendu. De plus, on reconnaîtra aisément que de nombreux éléments de cette vision ne proviennent ni de l'observation, ni de l'art indigène, mais d'emprunts divers aux arts de l'Orient et de l'Occident. (L'élégance archaïque de la pose des personnages du fond, par exemple, reflète une qualité semblable, présente dans leur modèle : les bas-reliefs du temple bouddhiste javanais de Borobudur, [p. 187].) Mais il serait excessif d'en conclure que ces marques d'un ordre imposant, d'un raffinement et d'un style étrangers à Tahiti indiquent combien Gauguin était loin d'avoir su apporter une vraie réponse à la réalité de l'île. Elles donnent, au contraire, une idée de l'étendue de ses ambitions : ne pas se contenter de son expérience de l'île ni des mythes séduisants et trompeurs circulant sur Tahiti depuis 1767, mais répondre aussi à des questions plus vastes sur le rôle joué par les Tahitiens dans l'histoire de l'humanité. Loin d'apparaître comme un dépouillement allant vers quelque vérité essentielle, son primitivisme tahitien se manifesta comme l'élaboration composite de la richesse obtenue par la superposition de ces trois niveaux.

Le portrait de Tehamana, sa maîtresse indigène âgée de quatorze ans, par exemple, est visiblement construit à partir d'une expérience personnelle, mais derrière le vernis de l'anecdote coloniale, on y retrouve un passé énigmatique. Le visage modelé dans une teinte qui évoque la terre, mais le corps recouvert d'artifices occidentaux (le vêtement en toile de store, témoignage de l'époque des missionnaires), elle est assise sur un fond assourdi où apparaissent des personnages de fantaisie, vaguement hindous, et des cryptogrammes scrupuleusement reproduits — il s'agit d'énormes agrandissements de caractères de l'écriture *rongorongo* de l'île de Pâques (p. 189) qui n'a jamais pu être déchiffrée ni rapprochée avec succès d'aucune autre [37]. Une enfant à la sensualité offerte, entourée des signes d'un mystère intellectuel ancien et impénétrable, elle est la Polynésie personnifiée. Le titre, *Tehamana a de nombreux parents,* fait allusion aux nombreux parrains de la jeune fille (une anecdote relatée par



Paul Gauguin, *Ta Matete (Jour de Marché)*, 1892. Huile sur toile, 73 × 91,5 cm. Bâle, Kunstmuseum.

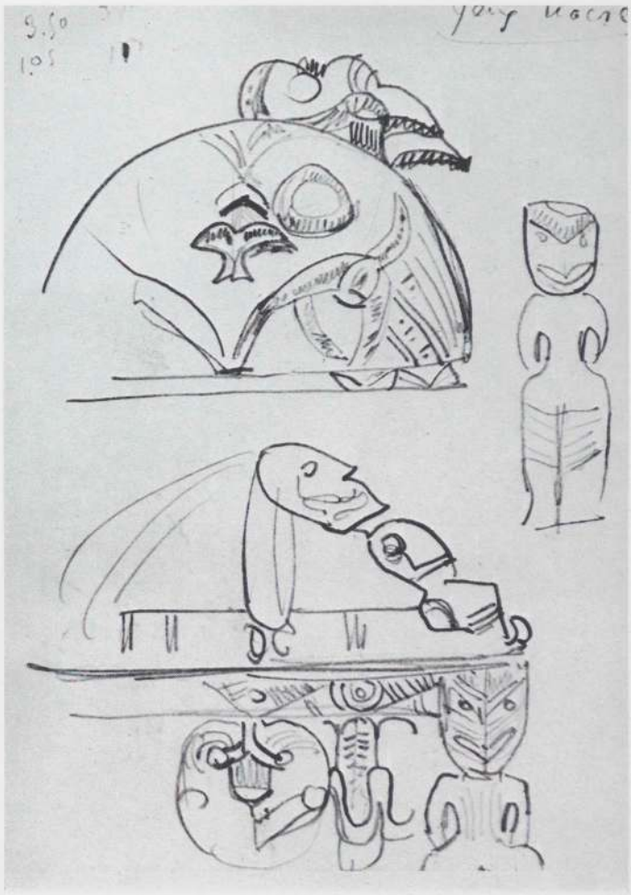
Gauguin dans ses écrits) mais aussi, par extension, aux origines complexes de sa race. Ce tableau montre bien comment Gauguin tirait de son expérience propre de Tahiti des métaphores qui lui permettaient d'aborder les questions plus générales ayant trait à cette île ou à ses habitants [38].

Comme cette peinture, la vision plus large que Gauguin avait de la Polynésie se fondait, dans des proportions variables, sur un mélange d'expériences de la réalité et de connaissance des recherches et spéculations sur le sujet. Le brouillage de ces différents niveaux trouve un équivalent visuel dans la fusion ou même souvent la juxtaposition décousue de styles divers et de motifs artistiques étrangers l'un à l'autre. Cette tendance à se servir de plusieurs langages est significative du refus de Gauguin de s'installer dans une vision simple et synthétique de la Polynésie (ou de son incapacité à le faire) ; elle témoigne aussi de son ambition de broder sur un fond de sensations recueillies lors de son expérience tahitienne à l'aide d'associations diverses évoquant l'intuition qu'il pouvait avoir du mystérieux passé de l'île. D'autres voyageurs avaient remarqué le calme, la placidité et les membres lourds des Tahitiens mais n'y avaient vu que mollesse, mélancolie, ou — comme dans le roman de Pierre Loti sur Tahiti que Gauguin avait lu avant de quitter le France — volupté tristement pittoresque [39]. Mais, chez Gauguin, l'expérience de cette même passivité suscitait des pensées évoquant un art de haute tradition et une grandeur perdue. Il écrivait, à propos des habitants de l'île : « Figures animales d'une rigidité statuaire : je ne sais quoi d'ancien, d'auguste, religieux dans le rythme de leur geste, dans leur immobilité rare. Dans des yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable [40]. » Ces suggestions d'un passé inconnu qui se mêle au présent étaient pour lui ce que son art devait se charger de ressaisir.

On a attribué la grâce archaïsante et les rythmes lents du dernier style de Gauguin à sa sensibilité occidentale, ou même préraphaélite, qui n'aurait eu aucun lien réel avec Tahiti [41]. En réalité, il représente aussi sa tentative d'évoquer cet écho de l'immémorial dans le calme indigène, et son désir de rapprocher ce peuple d'autres cultures plus importantes.

Ainsi, Gauguin avait été fasciné, à l'Exposition universelle de 1889, par les attitudes figées des danseurs javanais et par les sonorités monotones et métalliques du gamelan qui les accompagnait ; d'autres, qui partagèrent son intérêt, décrivirent la mélancolie profonde de gloires évanouies que ces spectacles évoquaient, et comparèrent les danseurs à des statues du temple antique de Borobudur [42]. Afin d'obtenir des effets semblables, Gauguin se servit des mêmes termes musicaux pour composer ses tableaux tahitiens — en empruntant certaines poses spécifiques à Borobudur (par ex. : p. 187) et en employant une chorégraphie de gestes généralement statiques ainsi qu'une palette inhabituelle de teintes qui se heurtent toujours de la même façon, répétitive. Répondant à un critique qui lui reprochait la monotonie de ces contrastes de couleurs, il écrivit que l'effet en était la plupart du temps délibéré : « Ces répétitions de tons, d'accords monotones, au sens musical de la couleur, n'auraient-elles pas une analogie avec ces mélopées orientales chantées d'une voix aigre, accompagnement des notes vibrantes qui les avoisinent, les enrichissant par opposition [43] ? »

Pour Gauguin, cette façon de métamorphoser les Tahitiens en Javanais, s'il s'agissait pour une part d'une licence poétique destinée à communiquer son expérience de l'antique rythme tahitien, reflétait peut-être aussi certaines conjectures sur le passé tahitien qui auraient eu la sanction de la théorie ethnologique. Comme la recherche récente nous l'a

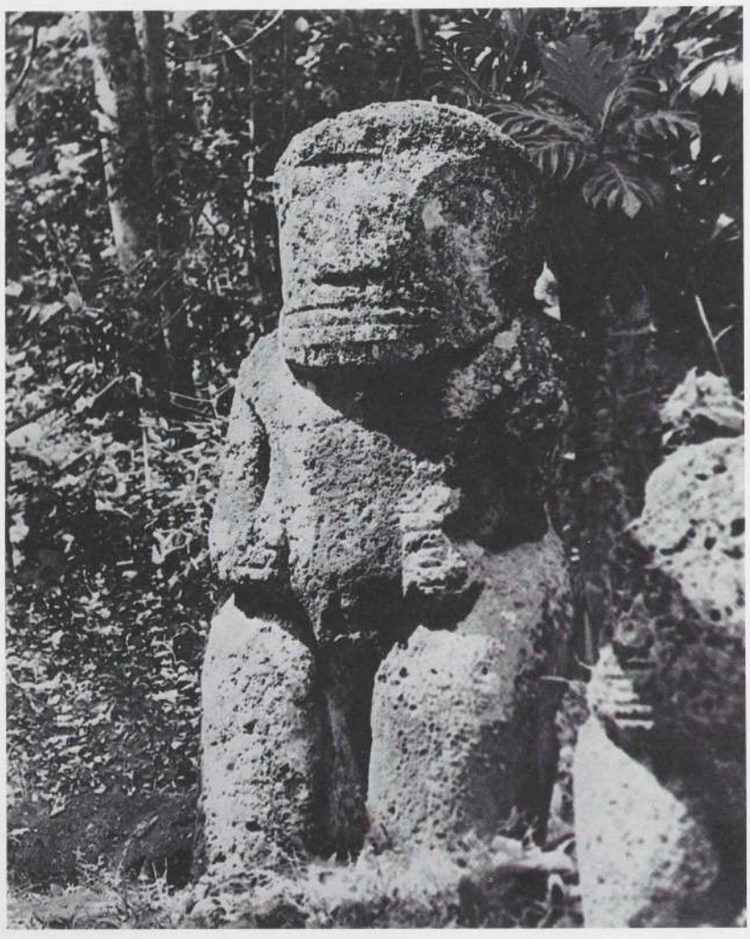


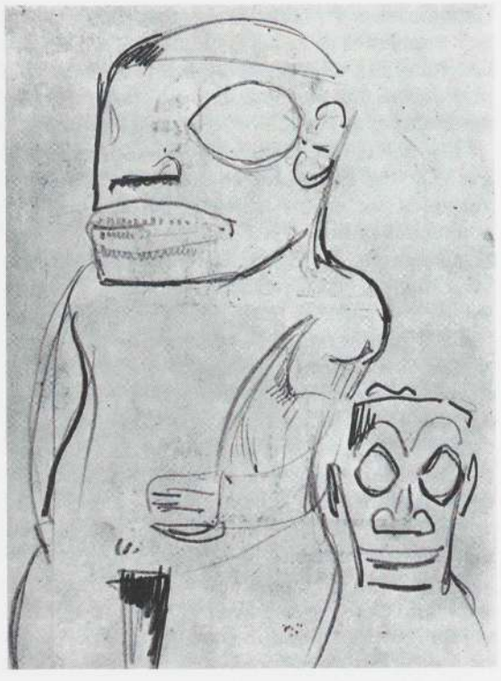
Paul Gauguin, *Études d'ornements maori*, 1895-1897 (?). Crayon et encre de Chine, 20 × 15 cm. Collection privée.

rappelé, les théories sur l'origine des races des mers du Sud se fixaient souvent sur la Malaisie, et Java en particulier. Dans un tel contexte, l'utilisation fréquente des attitudes de Borobudur, chez Gauguin, n'était peut-être pas une greffe arbitraire mais un procédé interprétatif justifié par une reconstruction hypothétique d'une histoire oubliée [44]. Sur le même principe, on pourrait reconsidérer l'usage fait par Gauguin de l'art occidental, à partir d'albums de reproductions photographiques, pour élaborer ses scènes tahitiennes, et sa façon d'y combiner des symboles locaux et étrangers.

Pour Gauguin, les Tahitiens étaient à la fois des enfants et des immémoriaux, des êtres remarquablement simples et francs mais qui, néanmoins, se comportaient avec une grâce mystérieuse évocatrice d'une noblesse native. Il avait le sentiment que seules des constructions picturales complexes pouvaient convenir à un tel peuple. De plus, il se sentait soutenu dans ces ambitions par une tradition quasi anthropologique. La nature indéniablement gracieuse et même aristocratique de la société tahitienne avait été l'un des aspects les plus frappants des comptes rendus de ses premiers découvreurs. De plus, du fait de l'isolement de l'île et de l'absence de tout document sur son passé, cette culture suscitait un débat qui se poursuit encore aujourd'hui. Bien avant l'arrivée de Gauguin, on avait étudié le langage et les coutumes des insulaires en cherchant des correspondances qui permettent de les relier à d'autres continents ou à d'autres cultures — une théorie voyait même dans les Polynésiens une des tribus perdues d'Israël [45].

L'intérêt de Gauguin pour ce genre de syncrétisme culturel apparaît clairement lorsqu'il allie la mythologie maori à





Ci-dessus : Paul Gauguin, *Étude d'un tiki*, 1895-1897 (?). Crayon et encre de Chine, 20 × 15 cm. Coll. part.

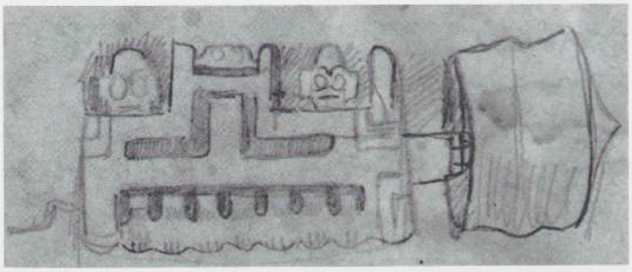
Ci-contre : personnage, Oipuna, vallée du Puamau, Hiva-Oa, îles Marquises. Pierre, h : 259 cm.

des symboles chrétiens ou bouddhistes. *Ia Orana Maria,* qui date du début de son séjour, n'est peut-être qu'une illustration du cliché qui voulait que la simplicité de ces indigènes en fît de meilleurs chrétiens. Par la suite, des montages plus ambitieux qui juxtaposent des personnages indigènes à des motifs religieux extérieurs à l'île ne laissent planer aucun doute : pour Gauguin, les Polynésiens ne représentaient pas seulement l'innocence, il leur prêtait aussi une antique sagesse, dans l'esprit de la théosophie [46]. Ses lectures théosophiques (dont la marque est très visible dans ses écrits) expliquaient les parallélismes entre les grandes religions du monde comme les traces de l'unité perdue d'un savoir occulte. Lorsqu'il étudia la religion maori, qui avait déjà pratiquement disparu, les récits de la genèse et la lutte entre les principes masculins et féminins rendaient à ses oreilles un son familier qui l'incita à tenter des associations avec d'autres systèmes religieux [47]. Dans ce contexte, les inflexions archaïsantes du style polynésien de Gauguin — un archaïsme qui fait penser à l'art de civilisations anciennes comme la Perse et l'Egypte — sembleront peut-être moins singulières. De même, l'aspect égyptien d'une scène de genre tahitienne comme *Jour de marché,* qui s'appuie sur une peinture tombale de la XVIIIe dynastie dont Gauguin possédait une photographie, pourrait être la conséquence du rapport que Gauguin établissait (un peu comme dans les mythes de l'Atlantide) entre le passé tahitien et les grandes civilisations de l'Antiquité.

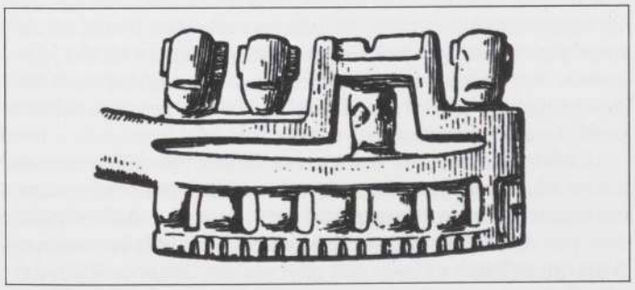
Cette vision particulière du mystère des mers du Sud ne rejaillit pas seulement sur les emprunts de Gauguin à d'autres cultures, mais aussi sur ses choix dans l'art polynésien. On a remarqué depuis longtemps qu'il a très peu exploité cette source ; on a aussi prétendu que les quelques emprunts qu'il fit étaient de peu de conséquence [48]. Apparemment, il n'avait pas vu d'art tahitien avant son départ de France en 1891. Une photographie d'objets qui auraient appartenu à sa collection comportait deux statuettes d'art tribal (p. 208), mais elles étaient africaines et la date de leur acquisition n'est pas certaine [49]. Gauguin les aurait acquises à Paris, peut-être avant 1891 ou, ce qui est plus probable, au cours de son retour en France entre 1893 et 1895. Cependant, il est impossible de prouver que ces objets ont eu une influence quelconque sur son art, et rien ne laisse penser qu'il ait, de la même façon, cherché à se procurer des objets polynésiens à Paris. Il aurait eu sous la main quelques sculptures et objets polynésiens au musée d'Ethnographie du Trocadéro, mais il semble qu'il ne les ait jamais vus [50]. De toute façon, la première raison du départ de Gauguin pour Tahiti n'aurait certainement pas pu être le désir de s'inspirer d'un art dont les exemples étaient aussi rares. De plus, l'art océanien auquel il eut véritablement accès n'a presque jamais été un art « vivant » mais dépendait de photographies, de musées (ceux d'Auckland et de Nouméa qu'il a pu visiter au cours de ses voyages) et des trouvailles qu'il pouvait faire dans les collections de curiosités et dans les magasins de Tahiti [51]. L'un des rares dessins de Gauguin associé à l'art polynésien que l'on peut voir « sur le terrain » (un croquis d'une figure de pierre de l'île d'Hiva Oa, aux Marquises) a pu aussi bien être dessiné à partir d'une photographie, avant que Gauguin



Paul Gauguin, *Parahi Te Marae (Là est le temple)*, 1892. Huile sur toile, 68 × 91 cm. Philadelphia Museum of Art.

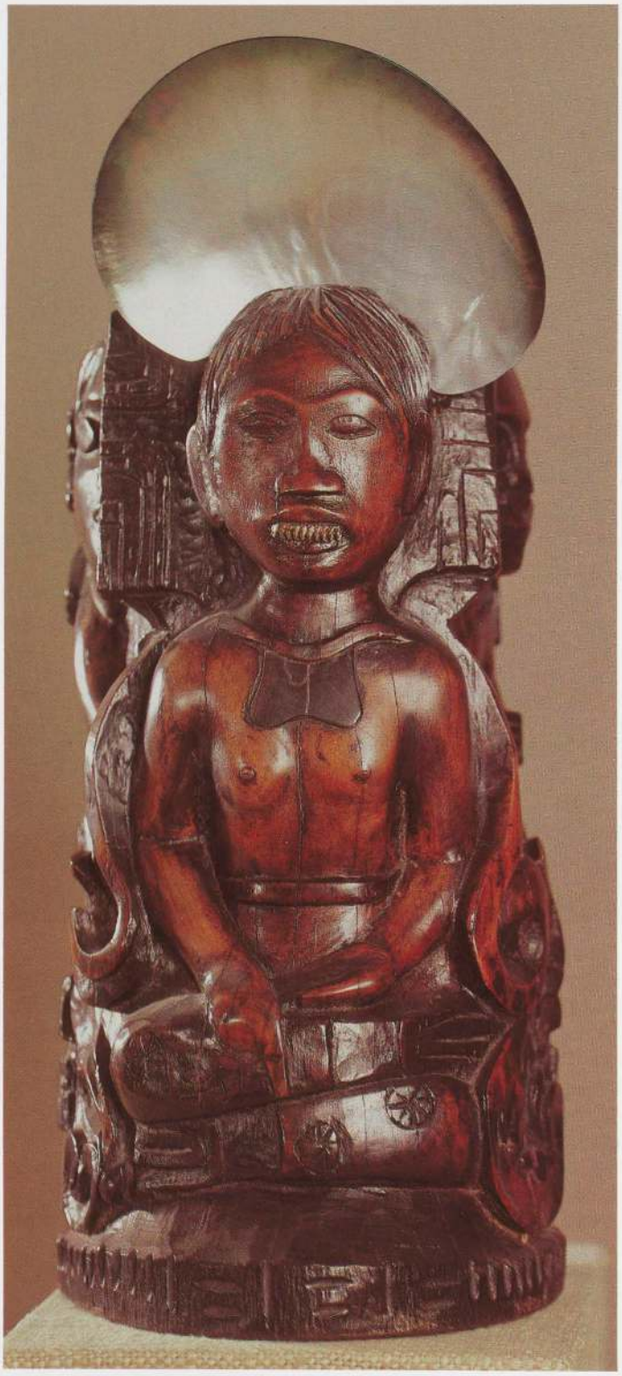


Paul Gauguin, *Études d'une femme indigène et d'une boucle d'oreille marquisienne* (détail), vers 1893. Crayon, plume et encre sur parchemin, 23,8 × 31,7 cm. Chicago, Art Institute. Collection David Adler.



Boucle d'oreille, îles Marquises. Dessin extrait de Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 1925.

ne l'ait réellement vue[52]. Il semble y avoir là des preuves supplémentaires que Gauguin n'a jamais entretenu avec l'art océanien que des rapports fragmentaires. Pourtant, un choix stylistique cohérent ressort de ces contacts divers : l'accent semble mis délibérément sur une préférence pour l'art des Marquises : ce qui est révélateur et correspond tout à fait aux intentions de Gauguin. Son style primitiviste ne se caractérise ni par la violence expressive ni par les distorsions de la forme, mais ce n'est pas seulement dû à de la timidité ou à une incompréhension de l'art océanien. Pour donner une assise à sa vision hybride de la Polynésie, Gauguin s'est tourné vers d'autres aspects de l'art des mers du Sud qu'il connaissait. En se concentrant sur le style ornemental des Marquises, il choisissait une esthétique dont il reconnaissait le caractère exceptionnel[53] porteur d'une double connotation : à la fois aristocrate et barbare. Les dessins de cette île révèlent des motifs géométriques et des représentations d'une riche complexité, gouvernée par un ordre strict et d'un sentiment qui n'a rien à voir avec la tension organique et l'expressivité caractéristique des autres arts des mers du Sud, en Nouvelle-Zélande ou en Nouvelle-Guinée. De plus, les fameux tatouages des îles Marquises (p. 198) que Gauguin a admirés et copiés avaient été décrits depuis longtemps comme la marque d'une caste aristocratique. Mais on les associait aussi, tout comme les motifs similaires que l'on trouve gravés sur des os, à la réputation de férocité et de cannibalisme de ces indigènes[54]. Ces dessins, comme ceux dont sont ornés les « casse-tête » que Gauguin copia aussi, étaient assez raffinés pour satisfaire à l'idée qu'il se faisait de la grandeur passée de la culture polynésienne. Mais, comme ils provenaient des





Ci-contre et ci-dessus : Paul Gauguin, *Idole à la coquille*, vers 1893. Bois, h : 27 cm, d : 14 cm. Paris, musée d'Orsay.

îles qui avaient été les plus féroces et qui étaient restées les plus grands bastions de résistance à l'avancée de la civilisation occidentale, ils évoquaient aussi l'aspect plus noir des mers du Sud : ces récits de sacrifices humains, cruels et sanglants qui prêtaient une saveur de menaces barbares à la grâce des indigènes et qui accroissaient leur mystère.

Gauguin désirait que son art transmît la sensation de ce qu'il appelait : « un certain luxe barbare d'autrefois » — un mélange de splendeur et de sauvagerie, d'éclat et d'ombres ensevelis dans l'héritage polynésien. Si l'on en veut la preuve, ses lettres sont pleines d'indications qui nous apprennent que le choc des complémentaires, dans ses arrangements de couleurs, avait pour but de mêler musicalement violence, gravité religieuse et gaieté enfantine [55]. L'art des Marquises, qui, derrière une sophistication formelle hiératique, laisse pressentir l'horreur barbare, servait idéalement son propos. On peut interpréter de la même façon des œuvres comme *Idole à la coquille* (p. 194) où la dignité de la figure auréolée, figée dans l'attitude distante d'un Bouddha, est contredite par l'inquiétante incrustation d'une rangée de dents éclatantes et acérées ; ou comme *Parahi Te Marae*, où, dans une merveilleuse lumière ensoleillée, une profusion de fleurs entourent un *marae* (l'enceinte d'un temple) alors qu'une idole menaçante dans le lointain et la barrière ornée de crânes évoquent des sacrifices humains. Gauguin a construit cette fantaisie luxuriante et funèbre à partir d'objets provenant des îles Marquises. L'idole est un *tiki* quelque peu égyptianisé mais qui incarne néanmoins l'un des rares exemples, chez Gauguin, d'une exactitude presque stricte dans l'évocation d'une sculpture polynésienne. Ces *tiki* étaient les seules sculptures monumentales figuratives de l'art traditionnel tahitien ou des Marquises. Le motif de la barrière est un agrandissement, beaucoup plus libre et fantaisiste, de formes trouvées sur une petite boucle d'oreilles [56] (p. 193).

L'*Idole à la coquille* et *Là est le temple*, de même que les autres images polynésiennes que Gauguin a composées ainsi, en rapprochant des fragments hybrides, sont des fictions : non pas des falsifications désinvoltes, mais des reconstructions qui se fondent pour une part sur des données réelles et pour une autre sur des conjectures conçues pour évoquer les vérités de l'imagination et pour susciter des questions plutôt



Paul Gauguin, *Deux personnages*. Extrait de *Ancien Culte mahorie*, 1892-1893. Aquarelle, 12,8 × 12,8 cm. Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins.



Pagaie (détail), îles Marquises. Bois, h : 6,4 cm. Londres, Trustees of the British Museum.

que d'y répondre. Ceux qui cherchent à donner une interprétation détaillée de ces œuvres, comme ceux qui rejettent les éléments iconographiques qu'elles contiennent parce qu'ils leur paraissent fantaisistes et qui désespèrent de leur trouver un sens, les prennent trop au pied de la lettre. Il faut accepter qu'elles vaillent en tant que suggestions spéculatives, et que l'on doive comprendre leur sens général en des termes plus fondamentaux. Gauguin, dans son primitivisme océanien, ne se préoccupait pas seulement de sa propre psyché, ni des seuls indigènes et de leur culture, réelle ou imaginée, mais aussi des questions qui le liaient à eux — ces mêmes questions sur l'origine de la créativité et des modes de communications humains qu'il s'était d'abord posées au cours de sa période bretonne.

Cet intérêt plus fondamental pour le primitif ressort de certaines œuvres spécifiques à travers d'autres niveaux de signification, personnels et anthropologiques. Le *Cylindre en bois avec le Christ en croix* (p. 196,197) et *L'esprit des morts veille* (p. 200), par exemple, paraissent s'opposer : d'une part une sculpture construite au moyen d'éléments empruntés à l'art océanien et à la tradition occidentale ; de l'autre, une toile qui s'inspire d'une source française moderne et d'une anecdote personnelle. Pourtant, les deux œuvres sont proches et prennent tout leur sens si on les considère parallèlement : le *Cylindre* qui, à partir d'un symbolisme religieux touche à une expérience humaine primordiale ; et *L'esprit*, qui naît d'une expérience contemporaine pour remonter jusqu'aux origines de la religion et des symboles.

Le *Cylindre* est le plus riche des objets sculptés par Gauguin, et celui dont le primitivisme est le plus agressif. Il est caractéristique du parti pris antispatial (*horror vacui* tout autant que du goût des aplats anti-illusionnistes) qui le guidait lorsqu'il faisait son choix parmi les motifs décoratifs des primitifs. Le motif qui orne la partie supérieure d'une des faces de l'objet fait apparaître clairement que Gauguin, parmi les massues des guerriers des Marquises, préféraient celles de style plus tardif, plus abondamment décorées à celles qui étaient plus « classiques » (p. 198). Sur ce même côté, immédiatement au-dessous de ce motif, apparaît une crucifixion dans laquelle le caractère émacié du Christ, avec l'accent mis sur les côtes qui saillent, reflète peut-être l'attention portée par Gauguin à un type de statues de l'île de Pâques dont la cage thoracique particulièrement marquée évoque immédiatement, peut-être à tort, des idées de souffrance et de martyre (p. 196). L'autre côté du *Cylindre* comporte une figure qui provient directement d'un autre type de sculpture de l'île de Pâques, plus tardif (p. 197), alors que sur le reste de la surface apparaissent des fragments d'un corps imité du *Christ mort* d'Holbein et qui s'insèrent sur un fond de visages, de motifs ornementaux et de pictogrammes tirés d'une inscription provenant de l'île de Pâques (p. 189)[57]. Mais tout ce symbolisme confus, connotant la souffrance et la mort se combine dans une image primordiale qui signifie la résurgence de la vie : la colonne priapique elle-même, en bois de *toa*. Après le *Balzac* de Rodin, c'est la forme la plus explicitement phallique de toute la sculpture de la fin du XIXe siècle. Ici, c'est la forme dans son ensemble, plus que le détail des ornements repris à l'art océanien, qui donne à l'œuvre sa signification primitiviste. En surimposant des symboles du martyre sur une racine qui est signe de procréation, le *Cylindre* fait sans doute allusion à la théorie selon laquelle un culte phallique serait à l'origine des religions — une con-



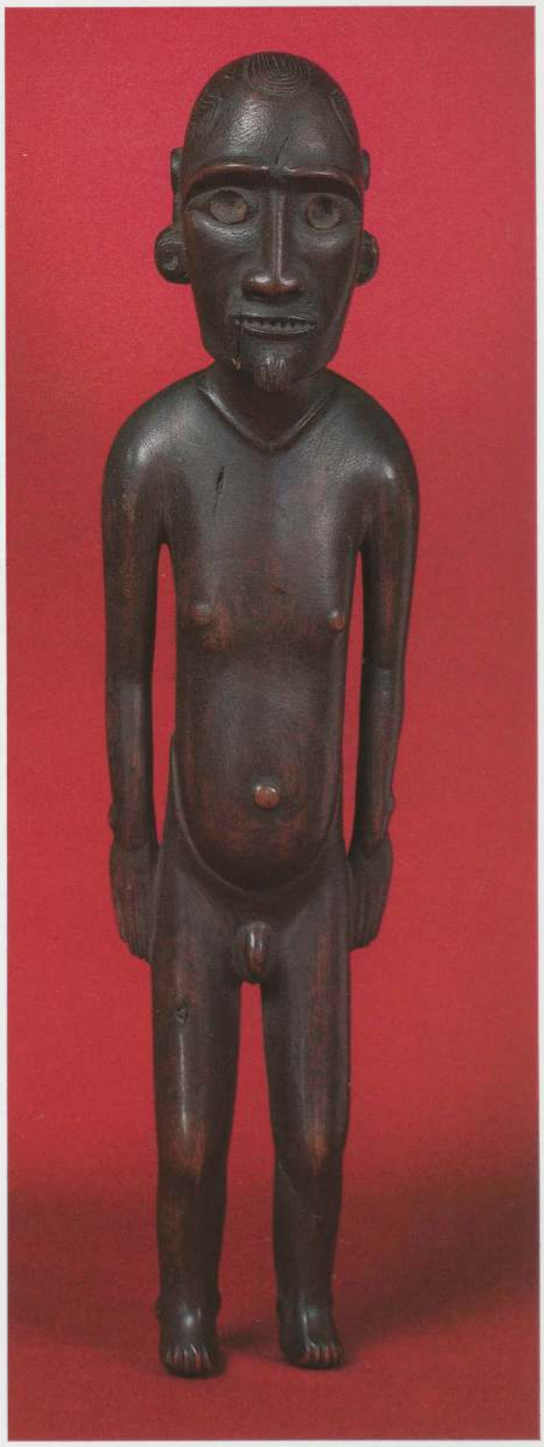
Statuette, île de Pâques. Bois, h : 47 cm. Londres, Trustees of the British Museum.



Ci-dessus et à droite : Paul Gauguin, deux vues du *Cylindre en bois avec le Christ en croix*, 1891-1892. Bois, h : 50 cm. Collection particulière.

ception dont Gauguin a d'ailleurs parlé dans ses écrits et que peuvent aussi rappeler d'autres sculptures en forme de *lingam*[58]. Cette association entre résurrection et érection illustre aussi la manière dont Gauguin associe plus généralement l'homme primitif, ou sa culture, à la force vitale. Il disait son attirance pour « le lait nourricier dans les arts primitifs » mais que l'art grec le dégoûtait ou le décourageait parce qu'il lui donnait « un vague sentiment de la mort sans espoir de renaître ». Et il écrivait à Odilon Redon qu'en Polynésie, la mort serait toujours associée à une nouvelle vie, alors qu'en





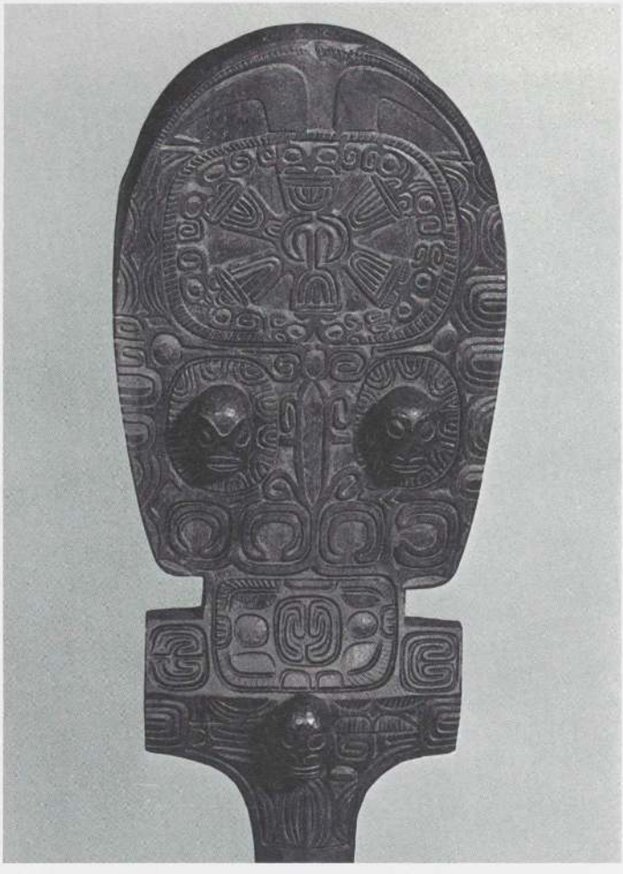
Statuette, île de Pâques. Bois, h : 41 cm. Londres, Trustees of the British Museum.

Europe il était possible de la peindre comme sinistre et définitive.[59]

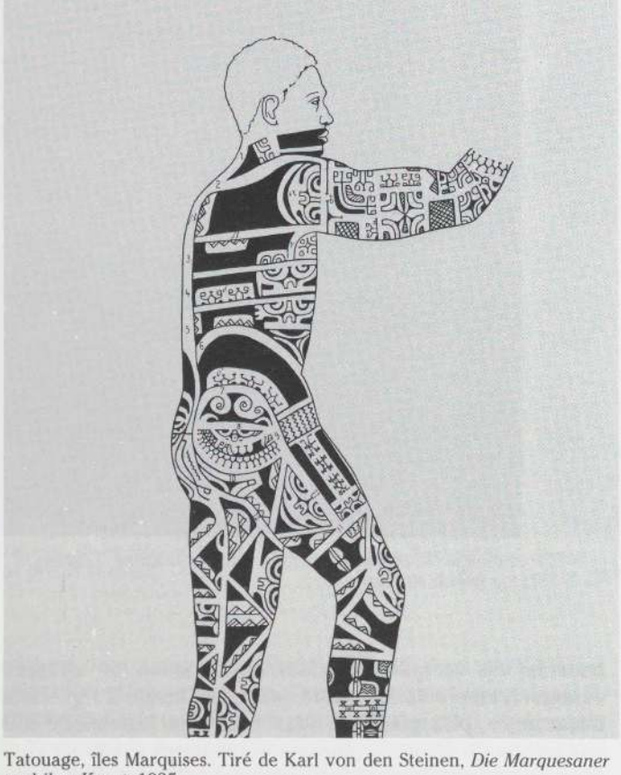
Cette attirance à la fois physique et métaphysique pour une vitalité renouvelée était constitutive de la réaction de Gauguin contre l'Europe décadente, ainsi que de son goût pour la vie « primitive ». Cette signification du cylindre comme symbole de la vitalité sexuelle s'insère à l'intérieur d'une autre, plus générale, mais tout aussi essentielle à la fascination de Gauguin pour les Polynésiens : celle de l'origine fondamentalement humaine des cultures. Par le jeu



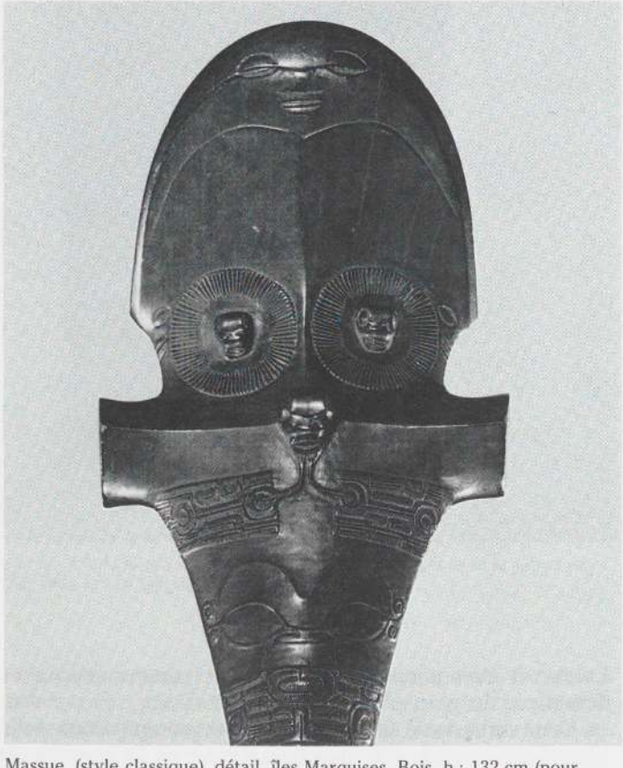
Paul Gauguin, *Cylindre en bois avec le Christ en croix* (détail), 1891-1892. Bois, h : 50 cm. Collection particulière.



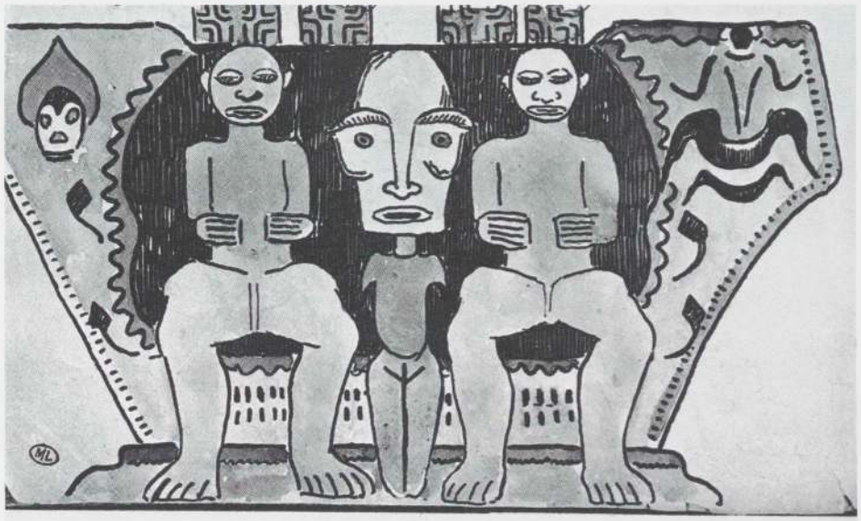
Massue, (style tardif), détail, îles Marquises. Bois, h : 97,5 cm. Honolulu, Bernice Pauahi Bishop Museum, coll. J.L. Young, achetée en 1921.



Tatouage, îles Marquises. Tiré de Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 1925.



Massue, (style classique), détail, îles Marquises. Bois, h : 132 cm (pour l'ensemble). Beverly Hills. Collection Valerie Franklin.



Paul Gauguin, *Deux figures flanquant une statue*, tiré de *Ancien Culte mahorie*, 1892-1893. Aquarelle, 10,2 × 17,2 cm. Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins. (Reproduction en couleur page 244.)



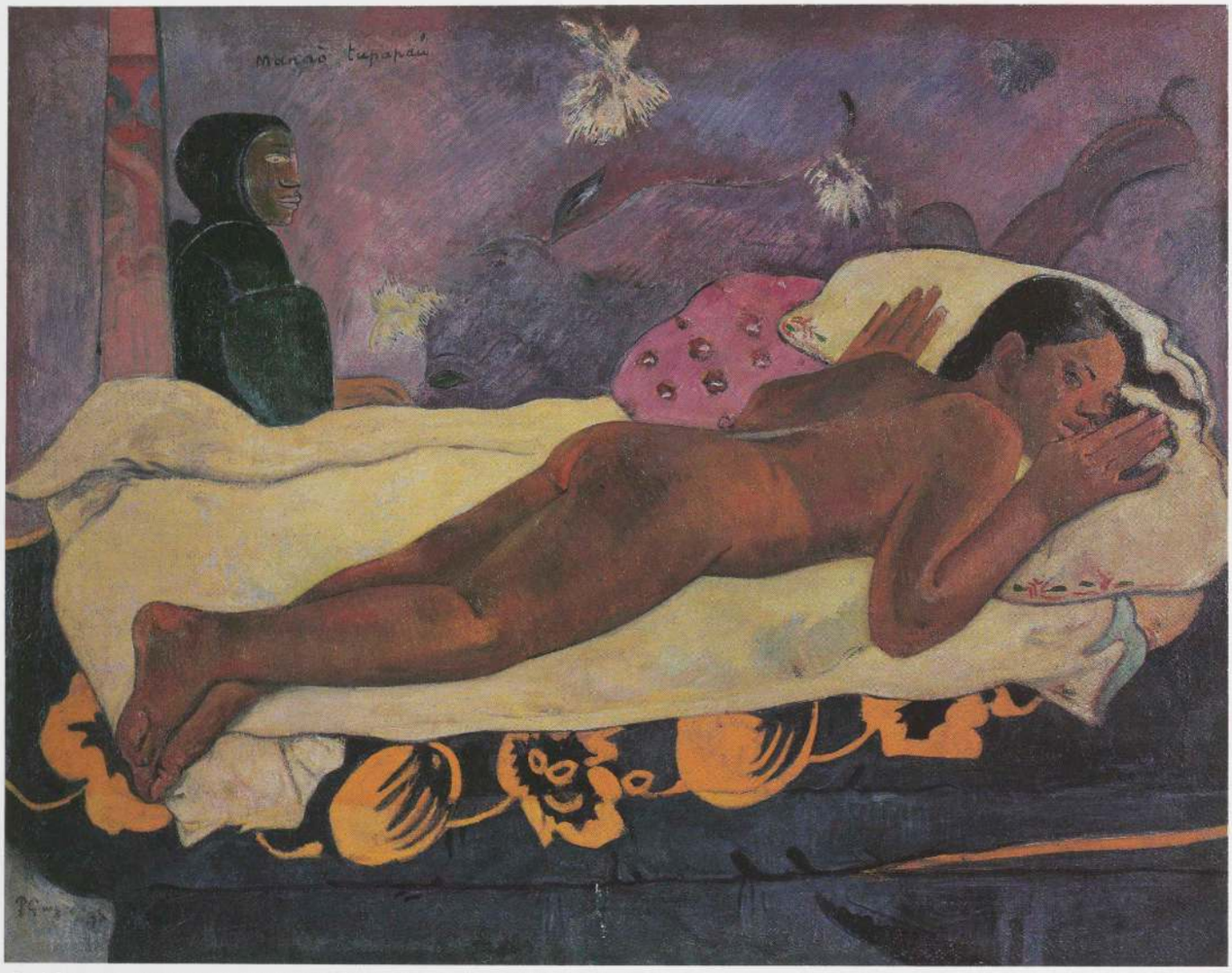
Statuette, îles Marquises. Pierre, h : 46 cm. Genève, musée Barbier-Müller.

entre la surface et la *Gestalt* qui la sous-tend, le *Cylindre* conduit le spectateur de la perception de la diversité des systèmes culturels à la reconnaissance de leur source commune. Avec *L'esprit des morts veille* (p. 200), ce même thème prend une signification nouvelle dès lors que Gauguin considère le problème dans l'autre sens, en partant d'abord d'un événement essentiellement humain. Pour Gauguin, *L'esprit* était une toile-clé, et s'il a donné plusieurs explications sur son élaboration, c'était dans l'espoir qu'elles pourraient servir de modèles pour la compréhension de son processus créateur. Il affirmait que cette peinture n'était, à l'origine, qu'un nu « un peu indécent » : Tehamana étendue, surprise dans l'obscurité. (En fait, il s'agissait d'une variation exotique sur l'*Olympia* de Manet, la pose étant inversée pour la rendre plus séduisante dans son consentement.) Selon Gauguin, le tableau passa alors par diverses phases d'élaboration : en faisant alterner la précision naturaliste et anthropologique (le paréo à fleurs étendu sur le lit, paradoxalement choisi comme un attribut typiquement tahitien, alors que le motif et le tissu provenaient de manufactures européennes [60]) et l'invention d'accords de couleurs plus ou moins antinaturalistes (le jaune « qui suggère l'éclairage d'une lampe », le violet pour « le fond un peu terrible »), pour conclure finalement par l'ajout au second plan de la figure étrange du *Tupapau*. (Ce spectre, assez semblable à un gnome, avec un œil frontal sur un visage de profil, n'a aucun modèle précis dans l'art océanien et apparaît comme un autre exemple des importations que Gauguin se permet ; ici, les sources sont sans doute égyptiennes.) Selon le récit de Gauguin, le *Tupapau* supplanta alors le nu originel pour devenir le principal motif du tableau et déterminer le sens de la scène : la jeune indigène effrayée, un esprit derrière elle [61].

Le thème qui en résulte est celui-là même qui avait fasciné Gauguin dans *La Vision après le sermon* : une superstition naïve prenant le pas sur la réalité de la perception. Le sujet qui, en Bretagne, était « coiffé » par la religion, est ici littéralement mis à nu, ramené en deçà de l'incantation suggestive des mots jusqu'à cet instant où la peur engendre une projection spontanée. Tehamana revit la réaction de terreur primordiale dans laquelle les théoriciens avaient vu, depuis longtemps, la source de l'animisme primitif et, en dernière analyse, de la mythologie.

Les écrits de Gauguin montrent qu'il connaissait bien les théories sur l'histoire de la religion et du langage et qu'il était au courant de la polémique sur les origines de ces systèmes symboliques si essentiels à l'homme. *L'esprit* se fait l'écho d'une hypothèse classique selon laquelle le primitif effrayé se met à conjurer les esprits dans la nature, donnant ainsi naissance à des croyances grossièrement animistes ou totémiques. On imaginait que la mentalité primitive, à partir de cette sensation d'effroi initiale, passait par des phases successives alternant réaction et réflexion, association et invention, finissant ainsi par créer des symboles culturels moins dépendants et un système mythologique complet. Gauguin, lorsqu'il décrit comment il a élaboré *L'esprit des morts veille,* en allant de l'impression sensorielle initiale jusqu'à l'art symbolique, se conforme à un schéma similaire et son processus créateur semble suivre le même chemin que les primitifs qui sont passés de la profération initiale au langage plus développé [62].

Dans *L'esprit* comme dans la *Vision,* l'esprit naïf permet à la fois un progès intérieur (en nous rapprochant des processus fondamentaux de la pensée) et une remontée jusqu'aux origines de la culture. Dans les deux exemples, la mentalité primitive paraît proche de celle de Gauguin lorsqu'il peint le



Paul Gauguin, *Manao Tupapau (L'esprit des morts veille)*, 1892. Huile sur toile, 72,4 × 92,4 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery. Collection A. Conger Goodyear.

tableau. Mais le lien qui existait dans la *Vision* entre la simplicité caricaturale et les structures fondamentales de l'esprit, n'est pas maintenu ici. Dans *L'esprit,* il n'y a pas de séparation nette entre nature et non-nature, perception et projection. Au contraire, et Gauguin insiste là-dessus, l'œuvre est un tissu complexe où se sont superposées les alluvions successives d'éléments naturalistes et non naturalistes, et dont l'ambivalence constitue finalement le thème central. « Le titre a deux sens », expliquait Gauguin en parlant des mots tahitiens qu'il avait choisis : « Ou elle pense au revenant, ou le revenant pense à elle [63]. » On ne s'étonnera pas de voir qu'à mesure qu'il creusait plus près de la source, Gauguin se souciait moins de simplicité et davantage d'ambiguïté. L'expérience des primitifs mêle indissociablement la réalité de l'imagination avec celle des sens, et le langage primitif n'exprime pas la certitude de qui a touché le fond, mais un doute essentiel, originel : les mots signifient deux choses différentes, désignent deux réalités opposées.

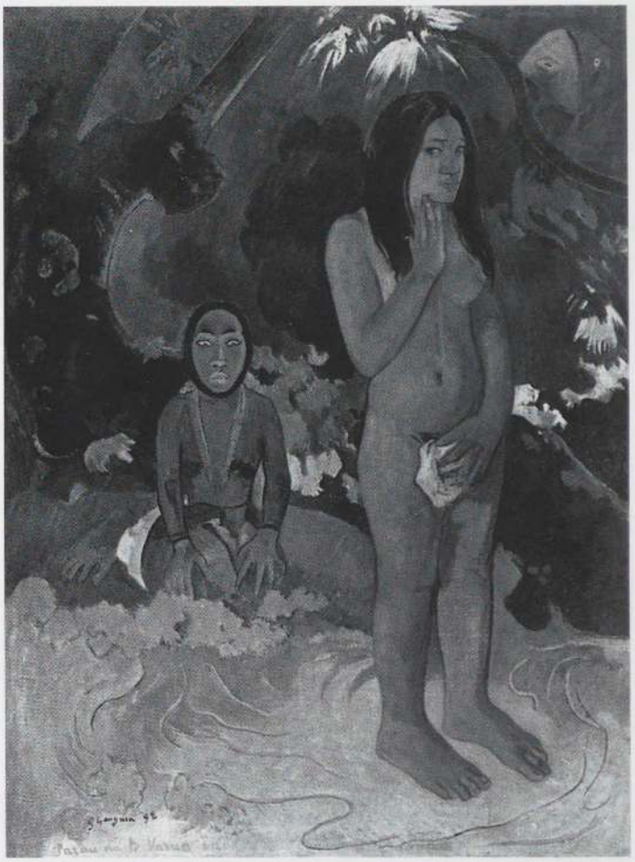
Le thème implicite de *L'esprit* comme celui de « l'histoire de sa genèse » (le récit par Gauguin de sa réalisation) est l'ambivalence inhérente à toutes les représentations créées par l'homme (qu'il s'agisse de mythes, de mots, de peintures) en tant que médiations entre la nature et l'esprit, qui participent des deux mondes. Pour un artiste de la génération symboliste, balançant entre la fidélité aux sens des naturalistes et le désir d'un accès différent, symbolique, à l'esprit, le *primitif,* le mystère ancestral, était irréductiblement l'image même de cette ambiguïté oscillante. Gauguin, obsédé par le désir de retrouver son originalité native, mais marqué de façon indélébile par l'influence des autres, ne pouvait qu'interpréter ce genre de tension entre le créé et l'imité comme une métaphore personnelle. La conjonction du primitivisme avec une enquête sur la nature première des signes, de même que l'identification préfreudienne, dans le *Cylindre,* d'une force sexuelle primordiale avec les fondements de la diversité culturelle, semblent contenir en germe des idées modernes. Mais là encore, Gauguin, lorsqu'il relate ces thèmes, les fait baigner dans l'ombre du doute symboliste plutôt qu'il ne s'en sert comme d'une incitation à réformer radicalement son art. Une autre génération, celle des cubistes, allait trouver dans l'art primitif un catalyseur capable de provoquer des ruptures plus décisives avec l'imitation ainsi qu'une analyse plus approfondie des fondements de la représentation et allait s'en servir comme d'une arme pour se défendre précisément de ces ambiguïtés, de cette pénombre et de ces mystères que Gauguin trouvait si fascinants.

On a souvent prétendu que l'apport de Gauguin à l'art moderne est plus important dans les œuvres où il oublie son

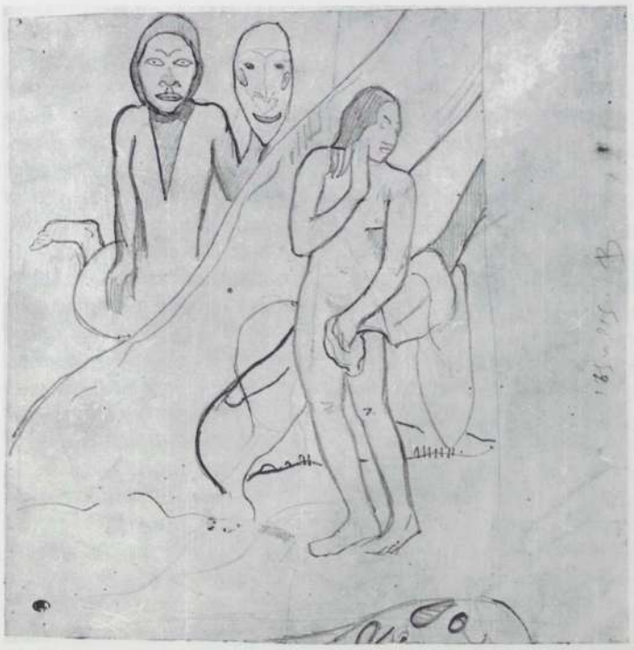
primitivisme trop délibéré et se contente de peindre [64]. Il y a là une part de vérité, mais dont on a abusé. Ce point de vue a laissé dans l'ombre certains aspects importants de l'artiste et en a déformé d'autres. Le moment est venu d'un retour de balancier. Ainsi que le suggère notre analyse de *L'esprit des morts veille,* comme d'ailleurs tout le fil de notre argumentation, l'importance de Gauguin en tant que source du primitivisme artistique du XXe siècle ne repose pas seulement sur la reprise de certaines de ses formes ou de ses couleurs par des artistes qui l'ont immédiatement suivi. Ce sont là les éléments-clé d'une comparaison, mais ils n'épuisent pas le sujet.

Le primitivisme dans l'art moderne, comme nous l'avons souligné au début, n'est pas exclusivement une question de nouvelles rencontres avec des formes inhabituelles. Il s'agit aussi d'attitudes nouvelles qui seront amenées à infléchir ces rencontres. En ce sens, Gauguin se révèle peut-être meilleur prophète dans ses ambitions que dans ses réussites. Il joue le rôle de l'interprète qui a semé la première graine, du divulgateur d'une invention personnelle à travers laquelle la longue tradition de la pensée primitiviste débouche pour la première fois sur une attitude moderne envers la création artistique. Les contradictions, les anomalies, les atteintes au purisme qui en découlent revêtent peut-être une importance secondaire en regard de la réussite de Gauguin en tant que peintre, mais elles touchent au cœur de son intérêt pour une évaluation du phénomène plus vaste constitué par le primitivisme dans l'art moderne.

Ainsi, on a tenu Gauguin pour la figure-type de l'irrationalisme régressif du primitivisme et, par conséquent, on a vu en lui un héritier du romantisme. Pourtant, ses écrits ne sauraient être plus explicites dans leur affirmation de l'importance capitale de la raison. Il termine un essai en affirmant que tout espoir de progrès appartient « à la *Raison* seule [65] » (c'est lui qui souligne). Et il ne s'agit pas de vaine rhétorique. On comprendra que cette insistance sur la raison n'est pas incompatible avec le primitivisme si l'on reconnaît leurs racines communes dans la pensée du XVIIIe siècle. La philosophie des Lumières se servait du terme *rationnel,* opposé à *empirique,* pour désigner les structures innées de la pensée. On retrouve dans cette dualité la relation entre le pouvoir structurant de l'esprit et les données des sens que l'œuvre de Gauguin abordait. Dans ses textes, son insistance sur la raison ne fait que confirmer davantage que cette idée de la structure primitive, innée, de l'esprit est aussi indissociable de son œuvre que de l'efflorescence du primitivisme au XVIIIe siècle. Gauguin se sert aussi à plusieurs reprises du mot rationnel pour définir la vérité première que dissimule le sens *littéral* mais fallacieux des choses qu'il admirait, depuis la Bible jusqu'aux propos de Cézanne. Cette acception du mot est essentielle pour comprendre la différence entre le mystère qu'il aimait (le rationnel masqué par l'allégorie sous le couvert du sens littéral) et la mystification qu'il méprisait (par exemple, l'interprétation littérale par l'Église des miracles du Christ). Il insistait sur le fait qu'il travaillait lui-même « comme la Bible » et que les significations rationnelles plus profondes se cachaient sous les allégories qu'il édifiait pour le tourment de ceux qui les interprétaient à la lettre [66]. L'enjeu, ici, dépasse celui d'une simple querelle sémantique. C'est une renaissance d'une conception de l'esprit qui datait de l'époque des Lumières, distincte des considérations biologiques ou historiques, qui a été la clé du progrès accompli dans plusieurs domaines de la pensée dans les années 1880-1890. Ce fut un élément capital pour faire sortir l'anthropologie culturelle moderne du domaine des mesures du cerveau et des stéréotypes raciaux ; et un élément crucial, aussi bien, pour l'abandon de



Paul Gauguin, *Parau Na Te Varua Ino (Paroles du diable),* 1892. Huile sur toile, 91,7 × 68,5 cm. Washington D.C., National Gallery of Art.



Paul Gauguin, Étude pour *Paroles du diable,* 1892. Crayon, 22,2 × 21,4 cm. Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins.



Pagaie cérémonielle, île de Pâques. Bois, h : 68,5 cm. Bruxelles. Collection J.W. Mestach. Ancienne collection Jacob Epstein.

la philologie étymologiste et comparatiste au profit de la linguistique moderne [67]. Le primitivisme de Gauguin n'a pas seulement partie liée avec cette vague générale d'antinaturalisme mais aussi avec ce changement qui a fait prendre une connotation radicale et moderne à des idées anciennes qui retrouvaient vie dans ce nouveau contexte. Il est particulièrement important de situer Gauguin dans cet environnement au lieu de le confiner dans un héritage romantique, car la même période a aussi vu fleurir d'autres formes du primitivisme comme, par exemple, les mouvements en faveur de la culture populaire, aux consonances nationalistes et nettement plus liés au romantisme, mais dont les retombées, au XXe siècle, auront été très différentes [68].

De même que l'on qualifie son primitivisme d'irrationnel, on pense que Gauguin rejetait la science. Cela n'est pas moins faux. Il a écrit qu'il fondait de grands espoirs sur le progrès et sur une future régénération spirituelle grâce à « cette étincelle, cette propagation lumineuse, immense, de la science qui aujourd'hui d'Occident en Orient illumine tout le monde moderne d'une façon déjà si saisissante, si prodigieuse d'effets [69] ». Les arguments qu'il tire de la science constituent un fourre-tout d'éléments empruntés à la physiologie et à la physique (allant du système nerveux central jusqu'aux antiparticules des théories de la structure atomique) qui s'ajoutent à des notions métaphysiques empruntées à la théosophie [70]. Si Gauguin pensait que les anciens connaissaient déjà ce que les savants modernes venaient tout juste de découvrir, c'est une conséquence logique de l'équation qu'il établissait entre l'art « primitif » et l'art moderne. Cette association se perpétue à travers un courant important de l'art du XXe siècle qui considère que le primitif est spirituellement apparenté à l'homme nouveau, et que les formes qu'il crée ne sont pas sans commune mesure avec l'aspect que prendront les choses à l'avenir. L'affinité déjà ressentie par Gauguin entre l'expérience primitive et l'expérience moderne se répercute dans les proclamations d'innombrables manifestes modernistes : « Nous sommes les primitifs d'une époque nouvelle. »

Cette surprenante affinité avec la science confirme ce que semblait indiquer son rationalisme : Gauguin apparaît comme un meilleur modèle pour le primitivisme de l'art moderne si on le considère dans son ensemble, art et idées confondus, avec toutes ses contradictions. De plus, envisagé ainsi, il donne un sens nouveau au lieu commun qui veut, à juste titre, que le primitivisme fasse partie intégrante de cette modernité qu'il semble rejeter. Les façons de penser de Gauguin nous contraignent à réévaluer la question de la relation entre le primitivisme de l'art moderne et les développements survenus dans d'autres domaines, et particulièrement dans l'étude scientifique de l'homme. Ce regard radicalement neuf de l'homme moderne sur les arts primitifs, dont Gauguin a été l'initiateur et qui a porté ses fruits avec les artistes du début du XXe siècle, a eu pour résultat de faire passer les objets tribaux du domaine des données scientifiques à celui de l'appréciation esthétique : un déplacement conceptuel qui équivalait à (et qui parfois s'est réellement traduit par) un transport de ses objets du musée d'histoire naturelle au musée d'art. Il pourrait sembler logique, alors, de dépeindre le primitivisme artistique comme s'opposant à la tournure d'esprit scientifique : soit en saluant la nouvelle évaluation de l'art primitif chez les artistes du XXe siècle comme une victoire sur les limitations esthétiquement « aveugles » de l'approche anthropologique ; soit, inversement, en reprochant à l'appréciation moderniste des objets tribaux son ignorance « impérialiste » des contextes sociaux ou rituels dans lesquels ces formes prennent véritablement leur sens.

Mais imaginer que cette antipathie entre l'esthétique subjective et la connaissance objective excluerait toute conciliation serait faire semblant d'ignorer les complexités de l'histoire. Les différences de vue entre l'artiste et l'anthropologue sont bien sûr considérables, et il y a un véritable abîme entre le musée d'histoire naturelle et le musée d'art. Mais la tension que constitue cette séparation entre ces catégories et ces institutions ne se produit qu'à l'intérieur d'un terrain commun tout aussi important. Tous deux sont l'expression d'une évolution au sein d'une catégorie plus vaste : la culture occidentale dans son ensemble. Il est aussi capital de comprendre ce qu'ils ont en commun que de repérer les antagonismes. Dans le cas d'une question aussi cruciale pour l'homme occidental que celle de son attitude face à l'homme primitif, il semble indispensable qu'aucun de ses aspects ne soit considéré isolément, ni dans le seul cadre des polémiques que suscitent ses innovations — surtout s'il est aussi lourd de conséquences que l'appropriation par l'artiste moderne des formes tribales.

Gauguin fut l'initiateur de ce passage des objets primitifs du domaine des sciences naturelles à celui de l'appréciation artistique. Et cela au moment même où d'autres posaient les premières pierres de l'édification des « sciences humaines » modernes. La concordance entre les attitudes novatrices de Gauguin et la teneur nouvelle de ces disciplines (linguistique,



Paul Gauguin, *Christ sur la croix*, vers 1926 (tirage posthume). Gravure sur bois, 40,3 × 13,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



Paul Gauguin, *Hina et Te Fatou*, 1892-1893. Bois, h : 32,7 cm, d : 14,2 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario.

sociologie, etc.) a déjà été soulignée. Son cas prouve que le primitivisme artistique moderne, à ses origines, n'est pas conduit par une intuition purement émotive et régressive qui s'opposerait au savoir scientifique. Au contraire, les attitudes qui sous-tendent le primitivisme moderniste sont, d'une manière significative, enracinées dans l'esprit scientifique et rationaliste dont l'émergence entraîna une systématisation et une indépendance nouvelles des études sur la société et la pensée à la fin du XIXe siècle.

Indissociable de l'analyse des fondements de la cognition et de la représentation depuis le XVIIIe siècle, le primitivisme, dans l'art moderne, a continué à être associé à ces recherches (l'exploration de l'inconscient par les surréalistes et l'intérêt des expressionnistes abstraits pour les signes qui permettent une communication universelle en sont peut-être les exemples les plus évidents). Etudier le primitivisme moderniste dans l'art en le dissociant des autres modes d'approche de ces questions humaines fondamentales — l'anthropologie et la psychologie en particulier — serait appauvrir notre compréhension.

La question n'est pas de savoir si tel ou tel anthropologue a des compétences esthétiques ou si tel ou tel artiste lit des livres scientifiques. Même en l'absence de ces points de contact directs, les innovations dans la pratique artistique et dans les sciences naturelles et humaines peuvent prendre naissance sur un fond d'hypothèses plus vastes, d'idées stimulantes et d'événements historiques qui leur est commun. Cela ne signifie pas que l'objectivité de la science soit réductible aux modifications des styles de pensée, et cela ne veut certainement pas dire que l'artiste « primitivisant » se contente d'être un illustrateur de nouvelles idées anthropologiques. Ce qui compte dans ce que nous avons observé du primitivisme lui-même, c'est que ces deux modes d'approche du fait primitif, l'esthétique et le scientifique, soient indépendants, qu'ils aient chacun sa valeur en ses termes propres, et qu'ils soient néanmoins liés par certains points communs significatifs. Au cœur du primitivisme, il y a une relation à la fois tendue et productrice entre des différences et des affinités. Parce qu'il s'agit d'une façon de penser la diversité humaine, le primitivisme commence par abolir les hiérarchies et laisse la place à plusieurs modes de reconstruction du monde, qui ont chacun sa valeur et sont tous indépendants. Ensuite son énergie se libère en brisant les frontières qu'il a lui-même établies et en affirmant des affinités qui sont essentielles pour la pensée en général et, particulièrement, pour la créativité moderne. C'est ainsi que les choses se sont passées entre d'autres cultures et la nôtre ; il s'agit à présent pour l'étude du primitivisme de mettre en œuvre un processus semblable au sein de nos propres traditions, afin de réviser nos conceptions des rapports mutuels entre l'art, la science et les sciences humaines — chacun de ces moyens de connaissance ayant sa valeur propre et tous étant liés par des points essentiels. Si nous ignorons leurs différences ou leurs affinités, si nous imaginons des hiérarchies ou des pôles antithétiques alors que ce sont l'interdépendance et les échanges qui comptent, nous risquons de mal comprendre ce que Gauguin représente, et de passer à côté de ce qui fait la force du primitivisme, en tant qu'idée et en tant qu'art.



Le Dieu Te Rongo, Rarotonga, îles Cook. Bois, h : 79,4 cm. Norwich, Université d'East Anglia. Collection Robert et Lisa Sainsbury.

NOTES

1. Je dois d'avoir pu préparer cet essai à l'aimable coopération de plusieurs collègues et amis. Le professeur Jehanne Teilhet-Fisk m'a généreusement proposé de lire les épreuves de son livre qui a été publié depuis sous le titre *Paradise Reviewed*, Anne Arbor, U.M.I. Research Press, 1983. Le professeur Richard Field a eu l'amabilité de répondre à mes questions et m'a fourni des copies de ses articles lorsque j'avais de la difficulté à me les procurer. Mes deux assistantes, Patricia Berman et Joan Pachner ont travaillé sans relâche et leur aide m'a été infiniment précieuse. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Elyn Zimmerman, Sam Varnedoe, et Adam Gopnik qui, à plusieurs reprises, ont lu les premières versions de cet essai et m'ont fait des suggestions très précieuses. Pour la version définitive, je suis redevable à William Rubin de nombreuses suggestions et de corrections capitales.
2. « Je suis au bord de la mer dans une auberge de pêcheurs près d'un village de 150 habitants, je vis là comme un paysan sous le nom de sauvage. Et j'ai travaillé journellement avec un pantalon de toile. Je dépense 1 fr. par jour pour ma nourriture et deux sous de tabac. Donc on ne peut me reprocher de jouir de la vie. » Paul Gauguin à Mette Gauguin, lettre sans date de la fin juin 1889 ; Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin* Paris, Grasset, 1946, p. 160.
3. Paul Gauguin à Charles Morice, avril 1903 ; Malingue, *op. cit.*, p. 319.
4. Robert Goldwater est l'auteur de deux exposés classiques sur Gauguin, qui restent parmi les plus utiles : *Paul Gauguin*, New York, Abrams, 1957 et *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage, 1967. Bengt Danielsson (*Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises* Papeete, les Éditions du Pacifique, 1975) et Richard Field (« Plagiaire ou créateur ? » *in Gauguin*, Paris, Hachette, 1961) ont grandement contribué à éclaircir la légende de Gauguin. René Huyghe a été le premier à signaler certains emprunts de Gauguin dans le manuscrit de *Noa Noa : cf.* « La Clef de *Noa Noa* » *in Ancien Culte mahorie*, Paris, La Palme, 1951. Bernard Dorival est à l'origine de l'identification systématique, si importante, des emprunts artistiques de Gauguin : *Cf.* « Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece », *Burlington Magazine* 93, n° 577 avril 1951, p. 118-122.
5. Arthur Lovejoy et George Boas, *Primitivism and related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon, 1980, réimpression de l'édition originale de 1935 publiée par la Johns Hopkins Press.
6. L'utilisation du mot « primitif » pour qualifier des catégories artistiques est un sujet de recherche qui dépasse les visées de cet article. Une étude plus exhaustive devrait faire leur place à des phénomènes plus anciens tels que ces partisans d'un retour en arrière radical, dans l'atelier de J.-L. David, qui se faisaient appeler *les barbus*, ainsi qu'à d'autres mouvements archaïsants, comme celui des Nazaréens. Pour une étude de l'évolution de l'attitude du XIXe face aux « primitifs » du début de la Renaissance, voir Francis Haskell, *La Norme et le Caprice*, Paris, Flammarion, 1986.
7. Hayden White, « The Forms of Wildness : Archaeology of an Idea », *in* Edward Dudley et Maximilian Novak, *The Wild Man Within : An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972 : « La notion de "sauvagerie" appartient à une série de systèmes qui se créent culturellement leur propre authentification et dont font aussi partie, entre autres, les idées de "folie" et d'"hérésie". Ces mots ne sont pas seulement utilisés pour désigner une condition ou un état spécifiques, ils servent aussi à confirmer la valeur de leurs antithèses dialectiques : "civilisation", "santé" et "orthodoxie" respectivement... au cours de l'évolution historique de ces concepts... [ils apparaissent] comme des complexes de symboles dont les référents se déplacent et changent en fonction de l'évolution des modèles de comportement humain qu'ils sont censés appuyer. » (P. 4-5.)
8. Gauguin à Mette, février 1888, *in* Malingue, *op. cit.*, p. 126.
9. *Cf.* Lovejoy et Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, *op. cit.*, et aussi Georges Boas, « Primitivism », *in* Philip Weiner, *Dictionary of the History of Ideas*, New York, Scribner's, 1973, vol. 3, p. 557 *sq.* ; Hoxie Neal Fairchild, *The Noble Savage : a Study in Romantic Naturalism*, New York, Columbia, 1928 ; Lois Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress*, Baltimore, Johns Hopkins, 1934 ; et Frank Manuel et Fritzie Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Mass, Belknap, 1979, particulièrement les p. 425 *sq.* Pour un autre point de vue extrêmement pertinent, *cf.* T.K. Penniman, *A. Hundred Years of Anthropology*, Londres, Duckworth, 1965.
10. Les attaques contre l'optimisme évolutionniste avaient en réalité commencé bien avant Darwin, alors que les valeurs historicistes et matérialistes du XIXe siècle s'opposaient à la pensée utopique, anhistorique, du XVIIIe siècle. *Cf.* Penniman, *A Hundred Years of Anthropology*, *op. cit.*, et George W. Stocking, *Race, Culture and Evolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, particulièrement « French Anthropology in 1800 ». Sur l'arrière-plan intellectuel du racisme, voir Georges L. Mosse, *Towards the Final Solution*, New York, Harper, 1978. Sur Darwin en France, voir Yvette Conry, *Introduction du darwinisme en France au* XIXe, Paris, Vrin, 1974.
11. Une autre recherche sémantique utile, qui sort aussi du cadre de cet essai (voir n. 6), serait de suivre l'utilisation de termes comme *sauvage*, *barbare*, etc. qui reviennent si fréquemment dans le discours politique. Les « classes dangereuses », particulièrement après l'incendie de monuments importants à Paris au cours de la répression de la Commune, étaient souvent catégoriées comme représentant une forme de vie arriérée et comme incapables de civilisation. Ces inquiétudes sociales accrurent la popularité de théories comme celles de Lombroso qui pensait qu'un atavisme biologique était la cause de la criminalité. Sur Lombroso et les idées connexes, voir Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, 1981, Norton, New York, ainsi que Mosse, *Towards the Final Solution*, *op. cit.*,.
12. Le néo-impressionnisme était souvent associé aux idéaux anarchistes ; et ceux-ci, à leur tour, à une renaissance du rêve fouriériste d'un âge d'or ou « temps d'harmonie ». Voir Donald Egbert, *Social Radicalism and the Arts : Western Europe*, New York, 1970, Knopf et Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961.
13. Sur le contexte historique de la place de la Bretagne dans la société et l'imaginaire français, voir Fred Orton et Griselda Pollock, « Les données bretonnantes, la prairie de la représentation », *Art History 3*, n° 3, septembre 1980, p. 314-44.
14. « Ils étudient la couleur exclusivement en tant qu'effet décoratif, mais sans liberté, conservant les entraves de la vraisemblance [...] ils cherchent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée. » Extrait de *Diverses Choses*, cité par Rotonchamp *in Gauguin*, Paris, 1925 et par Cachin *in Gauguin*, Paris, le livre de poche, 1968.
15. En relation avec les théories psychologiques et linguistiques, un travail d'érudition très stimulant a relié Gauguin et l'esthétique symboliste aux développements de la science : Filiz Eda Burhan, « Vision and Visionaries : Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France », Ph. D. diss., Princeton University, 1979. Burhan énumère les prémisses idéalistes exposées par les artistes et critiques symbolistes et que l'on peut rattacher à certains éléments provenant de penseurs « naturalistes » comme Helmholtz et Taine. Je suis particulièrement redevable à son chapitre « Theories of Original Language and the Concept of Symbolic Primitivism » qui a nourri les thèses que j'expose dans le présent article, et qui a attiré mon attention sur ce que sous-entend l'utilisation par les symbolistes de la métaphore : « l'art est un langage ».
16. Cette évolution très générale de la pensée peut être retracée à travers l'œuvre de plusieurs précurseurs modernes et dans plusieurs domaines importants de la recherche : en anthropologie tout d'abord (le domaine le plus proche de notre sujet) mais aussi en linguistique. Voir Robert Lowie, *Histoire de l'ethnologie classique*, Paris, Payot, 1971 et Penniman, *op. cit.* Sur le langage, voir Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, éditions de Minuit, 1972 ; Otto Jespersen, *Language*, New York, Norton, s.d. ; et Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure*, New York, Penguin, 1977. En psychologie, on pourrait manifestement lier cette évolution aux idées de William James qui, de plus en plus, mettait l'accent sur une structuration interne aux dépens des données acquises, dans ses *Principles of Psychology* de 1890. Pour une étude sur James dans le contexte de l'époque, voir Nicholas Pastore, *Selective History of Theories of Visual Perception*, 1650-1950, New York, Oxford University Press, 1971.
17. *Cf.* l'analyse approfondie de ce rapprochement, et ses relations avec les théories mystiques de la création, dans le chapitre de Burhan sur *La Vision après le sermon*, *op. cit.*, p. 227-337. Burhan relie ce tableau de manière plus générale aux théories artistiques de Gauguin et prétend qu'il s'agit d'un autoportrait symbolique. Le lien entre l'esprit moderne et la mentalité primitive est implicite dans le travail de Bastian sur les *Elementargedanken* qui trouvent leur expression dans les *Völkergedanken*, et dans des ouvrages comme *Beitrage zur vergleichenden Psychologie : die Seele und ihrer Erscheinungenswesen in der Ethnographie*, 1868, et *Wie das Volk denkt*, 1892. Penniman, *op. cit.*, p. 110-112, résume cette pensée — qui, entre autres, conduisit à la création du Museum für Völkerkunde à Berlin en 1886 — parce qu'elle croyait en « l'unité psychique de l'humanité ». Le primitivisme artistique moderne hésite entre affirmer cette conviction et soutenir que l'homme des sociétés tribales a une mentalité différente et distincte de celle de l'artiste ; ce qui est plus en accord avec l'insistance de Lévy-Bruhl, au XXe siècle, sur le fossé qui sépare la conception rationnelle du monde de celle des primitifs. La vision de Lévy-Bruhl de la conscience prérationnelle de l'homme tribal est également remise en cause au sein même de l'anthropologie par les théories de Claude Lévi-Strauss qui prétend que le mythe et la société primitive sont fondés sur des structures qui révèlent un haut niveau d'organisation logique. Les deux conceptions — l'une pour laquelle la valeur de l'homme primitif tient à son éloignement des concepts logiques occidentaux, l'autre qui plaide pour une égalité méconnue, même sur le plan de la logique occidentale — sont à l'origine d'un dialogue qui fait la richesse de la pensée primitiviste du XXe siècle ; et l'une et l'autre ont leur pendant dans le domaine de l'art. Dans un autre chapitre de ce livre, je traite moi-même de la relation entre la pensée de Lévi-Strauss et l'art primitiviste récent.
18. Burhan, *op. cit.*, étudie avec beaucoup de soin les différentes attitudes du XIXe siècle face à l'art des enfants, et les met en rapport avec les esthétiques symbolistes, voir p. 242-259. Elle développe et spécifie les relations suggérées par Goldwater dans son compte rendu de « The Evaluation of the Art of Primitive Peoples », *in Primitivism in Modern Art*, *op. cit.* Pour un autre article qui développe et met à jour les recherches de Goldwater sur les changements dans l'évaluation de l'art primitif aux XIXe et XXe siècles, voir Joseph Masheck, « Raw Art "Primitive" Authenticity and German Expressionism », *Res* 4, automne 1982, p. 93-117. Sur le primitivisme de Courbet, *cf.* Meyer Shapiro, « Courbet et l'imagerie populaire. Etude sur le réalisme et la naïveté », *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 273-328. Sur l'arrière-plan romantique de l'intérêt pour l'art naïf, voir Aaron Sheon, « The Discovery of Graffiti », *Art Journal* 36, n° 1, automne 1976, p. 16-22.
19. Sur les correspondances entre la théorie scientifique et l'occultisme, voir en particulier Burhan, *op. cit.* Burhan développe et clarifie le travail sur les idées occultistes et la renaissance de l'idéalisme schopenhauérien entrepris par H. Rookmaker *in Gauguin and Nineteenth Century Art Theory*, Amsterdam, Swets and Zeitlinger, 1972.
20. Pour l'identification des premières sources d'inspiration de Gauguin parmi les arts d'Amérique du Sud et d'Orient, *cf.* Merete Bodelsen, *Gauguin's Ceramics*,

Londres, Faber and Faber, 1964 et Christophe Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, Johns Hopkins, 1963.

21. Sur la relation entre la *Vision* et les scènes de café-concert de Degas, *cf.* Mark Roskill, *Gauguin, Van Gogh and the Impressionist Circle*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1970. Pour les relations de cette peinture avec l'association entre Gauguin et Emile Bernard et le cloisonnisme, *cf.* Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent Van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981.
22. Elisa Levett, « The late Nineteenth Century European Critical Response to Japanese Arts : Primitivist Leanings », *Art History*, 6, n° 1, mars 1983, p. 82-106. Pour un ouvrage plus général sur le même sujet, voir Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
23. Extrait du manuscrit *Diverses Choses, in* Paul Gauguin, *Oviri — Ecrits d'un Sauvage*, Paris, Gallimard, 1974, p. 163. On trouve une variante de cette même description dans *Avant et Après*.
24. Les contradictions intérieures de Gauguin ont déjà été souvent remarquées, en particulier par Wayne Andersen dans *Gauguin's Paradise Lost*, New York, Viking, 1971 et dans son introduction à *The Writings of a Savage, Paul Gauguin*, New York, Viking, 1978. Dans le *Cahier pour Aline*, Gauguin écrivait : « Les grands moments ont été faits sous le règne des Potentats. Je crois que les grandes choses aussi ne seront faites qu'avec des Potentats. Intuitivement, d'instinct, sans réflexion, j'aime la noblesse. Je suis donc (d'instinct et sans savoir pourquoi) ARISTO ». *Cf* le fac-similé, Paris, Société des amis de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, 1963. Lorsqu'il racontait l'histoire de sa vie dans *Avant et Après*, Gauguin affirmait qu'il y avait en lui deux races (p. 89) et, dans le même texte, il prétendait descendre d'un Borgia d'Aragon, vice-roi du Pérou, alors même qu'il s'était auparavant défini comme « un sauvage du Pérou » (lettre à Schuffenecker, 8 juillet 1888, in Malingue, *op. cit.*, p. 133).
    On trouve dans une lettre à Bernard de février 1889 la preuve que Gauguin s'était intéressé à Buffalo Bill : *cf.* Malingue, *op. cit.*, p. 157. Plus tard, en août 1890, Gauguin écrivit à Bernard : « J'ai fait quelques flèches et je m'exerce sur le sable à les lancer comme chez Buffalo Bill. Voilà le soi-disant Jésus-Christ. » (*Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*, Genève, Cailler, s.d., p. 117). L'énigmatique dernière phrase, où il se moque sans doute de lui-même, nous rappelle ici que le sentiment d'une nature double — martyr et messie — se retrouve également dans les autoportraits où Gauguin s'identifie souvent au sauveur (lui aussi pourvu d'une longue chevelure). Jehanne Teilhet-Fisk, *in Paradise Reviewed*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 29, remarque que Gauguin affectait de porter les cheveux longs, mais pour elle, ce n'est là que la conséquence de son désir de ressembler aux sauvages du *Wild West Show*. Le chapeau décrit par Jenot et que portait Gauguin à son débarquement à Tahiti évoquerait plutôt l'image de Buffalo Bill lui-même qui avait lui aussi les cheveux longs. Voici cette description : « cheveux poivre et sel tombant en nappe sur les épaules au-dessous d'un vaste chapeau de feutre brun à larges bords, à la cowboy ». Jenot mentionne également qu'il avait emporté avec lui une carabine Winchester. « Le premier séjour de Gauguin à Tahiti d'après le manuscrit Jenot », *in* G. Wildenstein, ed., *Gauguin, sa vie, son œuvre*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1958, p. 117, 124.
25. Gauguin utilise le mot « ressources » dans le contexte d'une discussion sur le choix de Madagascar comme d'un lieu d'émigration où il y aurait « plus de ressources comme types, religion, mysticisme, symbolisme ». Malingue, *op. cit.*, p. 198. Pour ce qui concerne l'exploitation, il y a aussi la remarque à Bernard : « Je suis un peu de l'avis de Vincent, l'avenir est aux peintres des tropiques, qui n'ont pas encore été peints, et il faut du nouveau comme motifs pour le public, stupide acheteur ». Arles, 1889, *in Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard, op. cit.*, p. 70-71.

    Pour un bref survol du spectaculaire développement de l'impérialisme européen après 1870, voir Carlton J. Hayes, *A Generation of Materialism 1871-1900*, New York, Harper and Row, 1941. Pour des études plus spécifiques en ce qui concerne la France : Thomas Power, *Jules Ferry and the Renaissance of French Imperialism*, New York, Kings-Crown Press, 1944 ; Stephen Roberts, *The History of French Colonial Policy 1870-1925*, Londres, Frank Cass, 1963 et Henri Brunschwig, *Mythes et Réalités de l'impérialisme colonial français*, Paris, A. Colin, 1960. Power remarque que : « Deux événements semblèrent faire renaître l'intérêt français pour la Polynésie. Le projet du canal de Panama étant pris en considération, Tahiti acquérait *soudain* une nouvelle importance en tant que base potentielle... Dans le même temps, les Français s'alarmèrent de l'accession au pouvoir d'un indigène en 1877, car sa femme était la fille d'un Anglais. » Cette crainte d'une possible influence anglaise amena les Français à réclamer pour l'île le statut de colonie en 1879. A cette époque, le commerce avec la France représentait un dixième du commerce de l'île ; dès 1884, ce chiffre atteignait 50 %.
    Power relève aussi (p. 184, note 203) des arguments comme ceux d'Arthur Bordier, dans *La Colonisation scientifique et les colonies françaises*, 1881, qui proposaient de renforcer la race française par une fusion avec les races des colonies, afin de prévenir la dépopulation de la France. Argumentation qui, à son tour, se répercute dans deux directions. En premier lieu, elle va de pair avec le genre de discours adopté par le gouvernement Ferry et qui encourageait les Français à penser qu'à la suite de leur défaite et de leur assujettissement (à l'Allemagne) sur le continent, une politique extérieure active et agressive leur était nécessaire pour retrouver et soutenir l'élan national. D'autre part, elle rappelle les idées du très raciste Gobineau qui, dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, prétendait que les races européennes devaient mêler leurs capacités supérieures de raisonnement et de civilisation au sens instinctif du rythme et de l'art qui est plus développé chez les races « inférieures ». Tout cela nous offre un contexte qui devrait nous permettre de mieux comprendre ce que signifiait pour Gauguin la quête d'une « régénération » à Tahiti.
    L'attitude de Gauguin s'exprime en termes classiques dans un étrange renversement du mythe d'Hercule et Antée où Antée devait toucher le sol pour reprendre force. Avant de partir, il écrivait à Bernard : « L'Occident est pourri en ce moment et tout ce qui est Hercule peut comme Antée prendre des forces nouvelles en touchant le sol de là-bas. Et on revient un ou deux ans après, solide ». Malingue, *op. cit.*, p. 193.
26. Camille Pissaro à Lucien Pissaro, 23 novembre 1893, *Camille Pissaro, lettres à son fils Lucien*, éditées par John Rewald, Paris, 1950, p. 217.
27. Sur cette tradition d'un « primitivisme à tendance psychologique », *cf.* Edith A. Runge, *Primitivism and Related Ideas in Sturm und Drang Literature*, Baltimore, Johns Hopkins, 1946, en particulier p. IX.
28. A propos d'un vase qu'il avait donné à Madeleine Bernard, Gauguin écrivait à Bernard : « C'est une chose bien sauvage, mais qui est plus l'expression de moi-même que les dessins des petites filles... Le pot est bien froid et cependant il a supporté intérieurement une chaleur de 1 600 degrés. En le regardant bien on pourrait peut-être trouver comme à son auteur un peu de cette chaleur. » Lettre sans date, décembre 1888, Malingue, *op. cit.*, p. 155. Décrivant son autoportrait, il en avait évoqué les couleurs en des termes similaires : « Figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu ! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre. » Lettre à Schuffenecker, 8 octobre 1888, Malingue, *op. cit.*, p. 141. Voir aussi ses commentaires sur les couleurs « graves » passées par les souffrances de l'enfer, à propos de céramique, *in* « Notes sur l'art à l'Exposition universelle », *Le Moderniste illustré*, 4 et 11 juillet 1889.
29. « Vous êtes Parisianiste. Et à moi la campagne. J'aime la Bretagne. J'y trouve le sauvage, le primitif ». Lettre à Schuffenecker, février 1888, in Malingue, *op. cit.*, p. 322.
30. Octave Mirbeau, dans *L'Écho de Paris*, 19 février 1891 — une coupure de presse que Gauguin colla dans son *Cahier pour Aline*. Plusieurs auteurs ont émis l'hypothèse que le voyage tahitien était pour Gauguin un retour à l'enfance. Sur ce plan, l'analyse de l'artiste la plus remarquable et la plus développée est le livre d'Andersen : *Gauguin's Paradise Lost, op. cit.* Field lui aussi a écrit que « sa vision de Tahiti était indissociable de ses désirs d'objectiver son propre passé ou son inconscient », in *Gauguin and Exotic Art*, University of California at Santa Cruz, Center for South Pacific Studies, s.d. L'un comme l'autre signalent la présence des thèmes de la mère et de la naissance, de la mort et du retour, dans les images polynésiennes de Gauguin.
31. Gauguin, cité par Jules Huret, *in* « Paul Gauguin devant ses tableaux », extrait de *L'Écho de Paris*, 19 février 1891. *Oviri, op. cit.*, p. 70.
32. Bougainville, *Voyage autour du monde*, cité par Jean-Étienne Martin-Allanic, *Bougainville navigateur et les découvertes de son temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 683, 668. Sur l'antique idée des « îles fortunées », *cf.* Lovejoy et Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity, op. cit.* par ex. p. 290.
33. Le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot fut imprimé pour la première fois en 1796, bien qu'écrit plus tôt. *Cf.* Diderot, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard, 1951. Les chroniques de ses découvreurs sont essentielles pour l'histoire de Tahiti : d'abord celle de l'Anglais Wallis, *in* John Hawkesworth, *An Account of the Voyages Undertaken by Order of his Former Majesty... ;* puis le *Voyage autour du monde* de Bougainville. Ces deux récits portent un jugement assez pondéré sur Tahiti et sont pleins de témoignages sur la vénalité et l'hostilité des indigènes qui ont été laissés de côté lors de la formation du mythe de Tahiti. Les récits de ces explorateurs regorgent aussi d'incidents (au nombre desquels figurent le meurtre et l'intimidation armée) qui laissent présager un conflit entre les marins occidentaux et les habitants de l'île. Diderot et les autres auteurs responsables du mythe n'avaient sans doute pas lu les récits de Bougainville lui-même. La plupart des Français s'étaient fait leur opinion bien avant la publication du *Voyage* de Bougainville, sur la base de comptes rendus parus dans les journaux et le témoignage d'autres compagnons de voyage de l'explorateur. Voir par exemple les premiers articles sur Tahiti dont traite le livre édité par L. David Hammond : *News from New Cythera*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1970. Tahiti tient une grande place dans plusieurs des ouvrages généraux cités plus haut à la note 9.
34. Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, p. 31. « Dès le début, Tahiti était apparu aux yeux des peintres et des poètes comme un paradis corrompu — avec ses plaisirs matériels, capricieux et passagers. » Et, p. 27 : « Tahiti prouvait qu'il y avait eu un jour un âge d'or ; Tahiti prouvait aussi qu'il avait depuis longtemps disparu. Dans la pensée et l'art européens, dans ce qu'il ont de plus réfléchi et de plus sérieux, l'île n'apparaissait pas comme un symbole du caractère normal du bonheur humain, mais comme un symbole de son caractère passager. » A la p. 70, Smith note encore le rôle qu'a joué Tahiti, non seulement dans l'ancien primitivisme sur le déclin, mais aussi dans les nouvelles théories de l'évolution.
35. *Cf.* les commentaires de Power, *op. cit.*, sur la Polynésie comme : « Peut-être le pire exemple de domination coloniale française. » (P. 74.) La triste histoire du combat missionnaire, de la répression par la force des soulèvements, etc., est exposée dans ses grandes lignes dans la série éditée sous la direction de Louis Henrique : *Les Colonies françaises*, Paris, Quantin, 1889, vol. 4. On peut aussi se faire une petite idée des luttes en question à partir d'Henri Lutteroth, *O-Taiti, histoire et enquête*, Paris, Paulin, 1843 où le rôle équivoque du Belge Moerenhout est analysé. Le livre de Moerenhout lui-même, *Voyage aux îles du Grand Océan*, Paris, Arthur Bertrand, 1843, est

l'ouvrage dont Gauguin s'est servi pour se documenter sur l'histoire et la mythologie tahitiennes ; il fait apparaître que, dès les années 1830, l'édifice de la culture indigène s'était déjà effondré. *Cf.* également Roberts, *The History of French Colonial Policy, op. cit.*, en particulier p. 510-514 pour un exposé condamnant les effets de l'influence européenne sur l'île. Faisant référence au passage de quinze gouverneurs au cours de la période de trente-six ans qui va du protectorat de 1843 aux négociations de 1879 pour le passage au statut de colonie, Roberts remarque : « L'administration fut telle qu'elle maintint (les îles Société) dans la stagnation, détruisit presque entièrement la vie indigène, et eut pour résultat que l'effort colonial français devint synonyme de "tracasserie". » (Après 1880, trente et un gouverneurs se succédèrent en quarante ans.)

36. Je dois cette citation de Balzac à William Rubin, qui la devait lui-même à Meyer Shapiro. Le passage en question se trouve dans *La Peau de chagrin*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, t. IX, 1950, p. 26). Le roman de Melville dont il s'agit est *Omoo ;* voir en particulier les chapitres « Le sermon du missionnaire — avec quelques réflexions. » et « Tahiti tel qu'elle est ». La citation d'Adams est tirée de Worthington Ford, ed., *Letters of Henry Adams*, New York, Houghton Mifflin, 1930, p. 448. Les lettres d'Adams des 6 et 23 février 1891 constituent des évocations très suggestives de Papeete telle que Gauguin la trouva à son arrivée, et il vaut la peine de les consulter intégralement.
37. Goldwater identifia l'inscription dans *Primitivism in Modern Art*, p. 70. Cet étrange écrit n'était pas connu du tout avant 1864, et il continue à susciter un débat sur ses origines et sa signification. *Cf.* la discussion sur le *rongorongo* dans cette peinture et en tant que « sujet brûlant » de la cryptologie des années 1890, dans Teilhet-Fisk, *op. cit.*, p. 88. Sur le *rongorongo* dans un contexte plus général, voir Ernest Doblhofer, *Voices in Stone*, Londres, Palladin, 1973. La statue imaginée par Gauguin pour l'arrière-plan de sa peinture témoigne qu'il connaissait peut-être la théorie selon laquelle le *rongorongo* ressemble beaucoup aux langues de l'Indus (Cf. Doblhofer, *op. cit.*, p. 30 *sq.)*
38. Sur la juste interprétation du titre tahitien *Merahi Metua No Tehamana*, voir Bengt Danielsson, « Gauguin's Tahitian Titles », *Burlington Magazine* 109, n° 769, april 1967, p. 231. Dans *Gauguin*, Art Institute of Chicago, 1959, les notes de Samuel Wagstaff à propos de cette peinture citent le passage suivant, extrait de *Noa Noa* : « Maintenant que je peux comprendre Teura (un autre nom de la même *vahiné*), en qui dorment et rêvent parfois ses ancêtres, je cherche dans cette âme d'enfant les traces du passé lointain, bien mort socialement, et toutes mes questions ne restent pas sans réponse. » Teilhet-Fisk, *op. cit.*, élargit la question des ancêtres jusqu'à remonter à la Genèse mais finit par insister sur les références, dans ce tableau, au Tahiti des années 1890.
39. Henry Adams exprime cela sans ménagements : « Ils sont immobiles, silencieux, d'une expression plutôt triste [...]. Je n'ai jamais vu un peuple montrer un air d'ennui plus désespéré que les Tahitiens. Tout cela m'accable de mélancolie. » (*op. cit.*, p. 446-467.)
Pierre Loti était le nom de plume de Julien Viaud. Son roman sur Tahiti, *Rarahu*, 1881, faisait partie d'une série de romans exotiques. Publié plus tard sous le titre *Le Mariage de Loti*, le récit autobiographique de son amour pour une *vahiné* et de son triste retour en Europe pourrait presque passer pour le scénario du premier voyage de Gauguin, Gauguin n'aimait pas le côté joli et superficiel de la prose douloureusement parfumée de Loti (*Cf.* Oviri, *op. cit.*, p. 170) ; pourtant, si nous replaçons ses tableaux (ou *Noa Noa*) entre *Rarahu* et *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, nous voyons se dessiner une tendance constante de l'exotisme français à faire des mers du Sud un lieu de plaisirs tristes où l'on assiste à la mélancolique disparition d'une culture. Pour une évaluation de l'aspect musical de l'écriture de Loti, pour sa relation à Chateaubriand et à la réaction contre Zola, voir Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Larose, 1931, p. 69 et *sq.*
40. Lettre à André Fontainas, mars 1899, *in* Malingue, *op. cit.*, p. 288.
41. C'est là la position de Goldwater dans *Primitivism in Modern Art, op. cit.*, confirmée à nouveau par Field dans *Gauguin and Exotic Art, op. cit. :* « Pour comprendre sa peinture, sa sculpture et ses œuvres graphiques, il demeure fondamental de savoir que les emprunts ou incorporations de motifs primitifs y sont étonnamment peu nombreux et que l'assimilation des éléments expressifs, anguleux et non naturalistes de l'art primitif y est encore moins manifeste. Goldwater résumait clairement la position de Gauguin en insistant sur ce qui relie son œuvre aux attitudes du XIXe siècle face aux styles des arts extra-européens, archaïques, ornementaux et dépourvus de perspective. »
42. « ... Ces danses javanaises qui, dans leur monotonie même et dans la lenteur hiératique de leurs mouvements, nous donnent l'impression de rites primitifs conservés à travers les âges. Il y a là les restes d'un art subtil et raffiné qui fait songer aux frises du temple de Borobudur [...]. Un œil d'artiste ne saurait rester indifférent à ces cadences bizarres, à ces attitudes, à ces gestes, à ces inflexions de mains, à ces renversements, à ces déhanchements de corps qui remontent aux origines mêmes du bouddhisme. » Louis Gonse, « L'Art à l'Exposition — L'Orient », *L'Illustration*, 19 octobre 1889. Voir aussi Frantz Jourdain, « Le Kampong javanais à l'Exposition Universelle », *L'Illustration*, 6 juillet 1889 : « Les danseuses [...] n'évoquent-elles pas tout un passé mort ? [...] une mélopée monotone et mélancolique qui ne manque ni de charme ni de poésie. » Gauguin écrivait à Bernard : « Dans le village de Java il y a des danses hindoues. Tout l'art de l'Inde se trouve là et les photographies que j'ai du Cambodge se retrouvent là textuellement. » Sans date, mars 1889, *in* Malingue, *op. cit.*, p. 157.
43. Lettre à André Fontainas, mars 1889, *in* Malingue, *op. cit.*, p. 287.
44. C'est la thèse de Theilet-Fisk, *op. cit.*, (par ex. p. 42) qui s'en sert comme d'un point de départ pour des spéculations interprétatives plus spécifiques sur les références au bouddhisme dans les emprunts de Gauguin. Dans un livre que Gauguin aurait très bien pu connaître, *Les Colonies françaises*, sous la direction de Henrique, *op. cit.*, les théories d'Elisée Reclus et M.E. Raoul sur les origines malaises des Polynésiens sont commentées (vol. 4, p. 23) en faisant en particulier référence à Java. De plus, dans *Avant et Après*, Gauguin cite nommément les écrits géographiques de Reclus (qui combinaient de façon novatrice la géologie et l'ethnologie) comme une des sources de sa description des îles Marquises. D'un autre côté, il semble certain que Gauguin n'était pas d'accord avec la vieille théorie d'une migration entre Java et la Polynésie. Ses commentaires sarcastiques sur ce genre de spéculations, dans *Avant et Après*, ne sont pas des rétractations (contrairement à ce que suggère Teilhet-Fisk) mais, considérés dans leur contexte, ils invitent à une réorientation de la pensée sur les rapports entre les deux cultures. Gauguin semble favoriser l'idée d'une grande race océanienne (dont Java et la Polynésie seraient des rameaux), idée qui était liée à la théorie d'un continent austral disparu — les îles des mers du Sud représentant la cime de montagnes englouties. L'adhésion de Gauguin à cette théorie diluvienne des origines de Tahiti se révèle dans sa description des sommets tahitiens dès les premières lignes de *Noa Noa.* L'idée de centres de création distincts et néanmoins liés entre eux par des idées et des symboles communs est au cœur de la pensée syncrétique et antidarwinienne de Gauguin. En outre, celle-ci repousse implicitement tout mode de diffusion qui ne s'effectuerait que par copie directe et transmission mécanique. Son insistance là-dessus est tout à fait caractéristique de l'époque. Penniman *(op. cit.*, p. 177) explique que : « Le milieu des études sociales, qu'il s'agisse de culture matérielle ou de sociologie, de religion et de droit était, dans tous les domaines, (à la fin du XIXe siècle), encombré d'enquêtes sur les coutumes des peuples primitifs dans l'espoir de découvrir les origines de la civilisation et de comprendre son développement. La majorité des chercheurs abordaient ces questions par le biais de la psychologie, imaginant que l'intellect et les émotions des peuples de la terre ne différaient que par le niveau et non par la qualité. » Aux p. 110-112, Penniman mentionne le travail de Bastian sur la psychologie primitive, et parle de ses préoccupations antidarwiniennes ; Bastian avait le sentiment que toute l'humanité était fondamentalement unie par des pensées originelles et primordiales. Les idées de Gauguin reflètent cette manière de penser les origines et la diversité humaines.
45. Dans *Noa Noa*, Gauguin note : « Vieux souvenirs de grands chefs (une race qui a eu une telle féodalité) ». *Oviri, op. cit.*, p. 105. Smith, *op. cit.*, analysait comment l'évolution des idées au XVIIIe siècle conduisit à croire que « la clé de l'origine de l'art et même de la civilisation ne sera peut-être pas découverte en fouillant les monuments ensevelis de la Grèce et de l'Italie mais en étudiant la vie telle qu'elle est vécue dans les îles du Pacifique ». (P. 92.) Pour ce qui rappelle de loin l'idée d'une « tribu disparue », voir John Lafarge, *Reminiscences of the South Seas*, New York, Doubleday, 1912, p. 317.
46. Teilhet-Fisk, *op. cit.*, lie les tendances théosophiques au mélange des styles : « De même que la théosophie de Gauguin réclamait la synthèse des religions, son art réclamait la synthèse des styles. » (P. 145.) Les rapports entre Gauguin et la littérature théosophique sont étudiés par Andersen dans son introduction à *The Writings of a Savage, Gauguin., op. cit.*, p. XX. A cet égard le document capital sur Gauguin est le manuscrit de *L'Esprit moderne et le catholicisme* qui se trouve au St Louis Art Museum.
47. Les discussions sur les insulaires des mers du Sud aboutissaient presque inévitablement à ce genre d'exercice, en études comparées des religions, au moins sur le plan de métaphores quasi involontaires. L'exposé de Moerenhout sur la religion maori dans son *Voyage aux îles du Grand Océan, op. cit.*, est sans cesse parsemé d'allusions de ce type. Smith, *op. cit.*, analyse le phénomène de ces associations religieuses dans le cas des Polynésiens, et la tendance générale qui conduit la pensée occidentale, dans sa confrontation à la Polynésie, à ramener l'inconnu au connu.
48. *Cf. supra*, note 41.
49. Christopher Gray, dans *Sculptures and Ceramics of Paul* Gauguin, *op. cit.*, p. 316, a publié un détail d'une photographie qui avait d'abord été publiée en 1909 et qui était censée représenter des œuvres de Gauguin. Gray montre avec raison qu'il s'agit en réalité de sculptures africaines. Dans une conférence de 1966, Robert Goldwater, malheureusement sans référence à l'appui, mentionne « au moins deux exemplaires du Congo » qui auraient appartenu à Gauguin aux alentours de 1891. (Voir Goldwater, « L'expérience occidentale de l'art nègre », *in Colloque sur l'art nègre*, Dakar, Société africaine de culture, 1966, vol 1, p. 351.) Si on peut supposer que Goldwater faisait allusion aux œuvres reproduites par Gray, on ne sait rien des témoignages ou du raisonnement qui lui avaient permis d'aboutir à cette datation. Je remercie Jean-Louis Paudrat de m'avoir signalé la remarque de Goldwater à propos de ces objets.
50. William Rubin a consulté les archives de la collection du Trocadéro et a identifié plusieurs *tiki* des Marquises, en bois et en pierre acquis, avec quelques sculptures hawaïennes, par le musée à la fin des années 1880.
51. Field parle de la visite à Auckland dans « Plagiaire ou créateur ? » *op. cit.*, p. 148. Teilhet-Fisk identifie aussi d'autres dessins exécutés d'après des œuvres d'art maori exposées dans ce musée, *op. cit.*, p. 107-110.
52. En prévision d'un ouvrage qu'il doit publier sur Gauguin, Alan Wilkinson a récemment entrepris des recherches sur le terrain en Polynésie et, avec Gilles Artur, il a identifié aux îles Marquises un grand *tiki* de pierre (p. 129) dont il pense qu'il pourrait être celui dessiné par Gauguin. Je suis extrêmement reconnaissant à M. Artur de m'avoir fourni une photographie de cet objet et de m'avoir permis de la publier à l'occasion du présent article.



Détail d'une photographie publiée en 1909 dans *Zolotoye runo...* montrant des objets censés être de Gauguin mais attribués par Christopher Gray à la collection Émile Schuffenecker, Paris.

53. Dans *Avant et Après*, Gauguin fait l'éloge du « sens inouï de la décoration » des Marquisiens et de leur capacité à recouvrir toute surface, aussi étrange qu'elle puisse être, sans laisser aucun « vide choquant et disparate ». Il s'émerveillait en particulier des relations dans leurs dessins entre les traits du visage et les motifs géométriques. Par contraste, Gauguin se servait souvent du terme « papou », faisant allusion à l'art des Papous de Nouvelle-Guinée, pour signifier un caractère extrêmement grossier, voir *Oviri*, p. 323-324.
54. Sur les idées généralement associées aux îles Marquises, *cf.* le roman de Melville, *Typee. Rarahu* de Loti comportait aussi des allusions au cannibalisme dont il pensait qu'il y était pratiqué. Gauguin aurait pu avoir connaissance d'autres clichés associés aux Marquises avant son premier départ pour Tahiti ; *cf.* la lettre de Van Gogh à Bernard où, à propos d'un livre récent sur les îles, il déplore la destruction de l'île par l'homme blanc : lettre (B5 [5]), Arles, mai 1888, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Paris, Gallimard, 1960, volume III.
Sur l'art des Marquises, voir Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, Berlin, Dietrich Reimer, 1925, 2 vol. Et l'ouvrage plus spécifique de Willowdean C. Handy, *Tattoing in the Marquesas*, Honolulu, Bernice Bishop Museum, 1922, qui comprend une bibliographie choisie. Handy fait l'histoire de ce que l'on a pensé de ces motifs. La confusion à propos des ressources nécessaires pour être tatoué est venue d'un récit de 1804, suivi d'autres, qui faisait des tatouages un signe de noblesse. Voir aussi Handy, *L'Art des îles Marquises*, Paris, *les éditions d'art et d'histoire*, 1938, p. 22.
55. « J'ai voulu avec un simple nu suggérer un certain luxe barbare d'autrefois » (description de la toile *Nevermore*, 1897, à présent au Courtauld Institute, Londres) « le tout noyé dans des couleurs volontairement sombres et tristes... » Lettre à Daniel de Monfreid, 14 février 1897, *in* Malingue, *op. cit.*, p. 101.
56. Voir le poème « Parahi Te Marae » dans *Noa Noa*, Paris, éditions G. Crès, 1924, p. 101, et la description de cette peinture par Charles Morice, p. 16. Pour la comparaison des motifs de la barrière avec une boucle d'oreille marquisienne, voir Alan Wilkinson, *Gauguin to Moore : Primitivism in Modern Sculpture*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981, p. 60.
57. Sur le cylindre, voir Wilkinson, *op. cit.*, p. 38-41 ; Ziva Amishai-Maisels, « Gauguin's Early Tahitian Idols », *Art Bulletin* 60, n° 2, juin 1978, p. 331-341 ; et Teilhet-Fisk, *op. cit.*, p. 128-133. William Rubin pense que les deux principales figures de la sculpture : le Christ aux côtes très marquées et le personnage plus en chair qui se trouve de l'autre côté incarnent déjà l'opposition entre mortalité et vitalité qui constitue le sens fondamental du *Cylindre*.
58. Dans *L'Esprit moderne et le catholicisme*, Gauguin entreprend des analyses comparées de plusieurs religions, en particulier du rapport entre le symbolisme de la crucifixion et les déités phalliques. Parlant des dieux mexicains, Gauguin affirme que la couronne d'épines chrétienne n'était pas à l'origine un symbole de souffrance mais dérivait de l'arbre de vie. Il poursuit : « Dans son *ascension*, Witoba est dépeint comme une figure cruciforme étendue dans l'espace avec les marques de clous sur sa main, ce qui indique la divinité virile assez puissante pour ressusciter de nouveau, et les clous sont les symboles de sa force pubescente. Cette vue est confirmée par le fait que dans le Dekkan, Witoba est envisagé comme un avatar de Siva la Lingaïque comme le Dieu qui se leva de nouveau, ou était ce que le Rituel appelle redressé. Il ne peut y avoir aucun doute qu'Orion a été jadis un type *phallique* avec les trois étoiles pour l'emblème mâle. » P. 48 de la transcription fournie par le St. Louis Art Museum.
59. « Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs. (Dans les arts de pleine civilisation, rien, sinon répéter.) Quand j'ai étudié les Égyptiens, j'ai toujours trouvé dans mon cerveau un élément sain d'autre chose, tandis que l'étude du grec, surtout le grec décadent, m'a inspiré dégoût ou découragement, un vague sentiment de la mort sans espoir de renaître. » *Diverses Choses, in Oviri*, p. 161.
La lettre à Redon est adressée du Pouldu (septembre ?) 1890, et se réfère à une représentation de la mort chez Redon : « En Europe, cette mort avec sa queue de serpent est vraisemblable, mais à Tahiti, il faut la voir avec les racines qui repoussent avec des fleurs. » Malingue, *op. cit.*, p. 323.
60. B. Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises, op. cit.*, p. 79, remarque, à propos du vêtement des Tahitiens dans les années 1890 que l'on peut identifier les tissus de coton à motifs fleuris des paréos typiques comme provenant de manufactures européennes. C'est le genre de tissu qui était souvent produit dans les centres de manufacture textile comme Manchester, uniquement pour l'exportation — d'où l'absence de ressemblance avec les motifs européens de l'époque malgré la provenance européenne du tissu. L'origine des audacieux motifs fleuris annonçant Matisse qui font partie intégrante de la vision que Gauguin nous donne de Tahiti demeure obscure. Cependant, Adrienne Kaeppler de la Smithsonian Institution a eu l'amabilité de nous apprendre qu'il y avait à Tahiti, de deux manières, une tradition de motifs décoratifs végétaux. Le tissu traditionnel indigène : le *tapa*, qui, à l'origine, servait à la confection du *pareu*, était souvent orné d'une fougère imprimée obtenue en trempant des fougères dans une teinture rouge et en les pressant directement sur la toile. De plus, au début du siècle, l'influence des missionnaires conduisit à l'adoption d'une sorte de capitonnage où de grands motifs rouges étaient appliqués sur une toile blanche (ou l'inverse) en formant des motifs fleuris. Au cours d'une communication personnelle le 10 septembre 1983, Colin Newbury, de l'Institute of Commonwealth Studies de l'Université d'Oxford, m'a indiqué plusieurs témoignages publiés qui prouvent que de la mousseline imprimée et des paréos étaient importés d'Angleterre et de France dès 1865 au moins. Bengt Danielsson, dans une communication similaire du 4 octobre 1983 cite une lettre écrite à Tahiti par C.F. Gordon Cummings le 2 décembre 1877 et qui décrit en détail les « paréos » indigènes comme de la toile originaire de Manchester « préparée expressément pour ces îles, et ornée des plus merveilleux motifs. Il est merveilleux de voir la variété des motifs qui peuvent être produits », « et dont aucun d'entre eux », continue le même auteur, « n'a jamais été vu en Angleterre ». (C.F. Gordon Cummings, *A Lady's Cruise in a French Man-of-War*, Londres, William Blackwood ans Sons, 1882, p. 288. B. Danielsson, qui a étudié la question de manière très approfondie et a accumulé une masse de documents photographiques sur le vêtement tahitien en conclut que les tissus imprimés ont commencé à être importés dans les années 1850 dans le but de concurrencer et de remplacer le *pareu* traditionnel fait en tissu d'écorce. Apparemment, les motifs fleuris choisis par Gauguin correspondaient à un type de motifs très répandus à Tahiti dans les années 1890 ; mais il n'est pas prouvé que ces motifs, sur les tissus importés, étaient traditionnels. Les photographies des années 1850 montrent des paréos faits d'étoffes imprimées de motifs géométriques. B. Danielsson pense que Gauguin peut très bien avoir inventé les motifs que l'on voit dans ses peintures tahitiennes, les efforts que l'on a pu faire pour les faire correspondre à des motifs reproduits sur des photographies de l'époque sont restés vains. Je remercie B. Danielsson pour ses réponses extrêmement aimables et très instructives à mes questions, et également C. Newbury, Douglas Newton du Metropolitan Museum et Adrienne Kaeppler qui m'ont très généreusement renseigné à ce propos.
61. Field, dans *Paul Gauguin : The Paintings of the First Voyage to Tahiti*, 1977, New York, Garland, p. 109-115, parle des différentes versions de la description par Gauguin de *Manao Tupapau* en commentant les précédentes interpétations de ces textes dues à Goldwater et Rey. Il analyse notamment l'influence sur Gauguin de la « philosophie de la composition » de Poe. Field en conclut que « la version pleinement développée de l'essai sur *Manao Tupapau* », dans le *Cahier pour Aline* est un amalgame entre l'expérience de la réalité tahitienne, l'analyse formelle telle qu'il l'avait exposée dans les deux lettres de décembre 1892, et le vernis littéraire reflétant les idées de Poe qu'apparemment Gauguin venait de lire.
62. L'idée que l'« affect de la peur est le début de toute religion » remonte au moins à Hume, et a eu une très grande importance dans la pensée des Lumières ; *cf.* Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970. Pour Gauguin sur l'histoire comparée des religions, voir *L'Esprit moderne et le catholicisme*.
Dans *Avant et Après*, un long passage pose la question de la première origine du langage, et examine les similarités entre les langues (*Oviri*, p. 314-315) et cela dans le contexte de son rejet des théories sur les origines des Polynésiens (*cf.* la note 44). Dans son échange de correspondance avec August Strindberg en 1895, Gauguin se servit d'une analogie linguistique très élaborée pour comparer les Ève d'Europe et d'Océanie, opposant une « langue à flexion » développée avec des langues plus rudes à éléments « isolés ou soudés sans nul souci du poli ». Ce qui suggère une familiarité plus que passagère avec la théorie linguistique. En effet les trois termes utilisés par Gauguin sont ceux définis par August Schleicher dans son livre *Sprachvergleichende Untersuchungen* (1848-50) : à flexions, soudés et isolés. La lettre de Gauguin à Strindberg se trouve dans Malingue, *op. cit.*, p. 263-64. Voir Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, op. cit.*, vol. 1, p. 113, pour les catégories de Schleicher. Le commentaire de Cassirer sur les théories du passage progressif de la représentation par trois stades — mimétique, analogique et symbolique — fournit un cadre qui permet de lire ce passage de Gauguin comme un paradigme de la pensée primitive. Sur les relations entre le langage et le mythe, voir Cassirer, vol. 2. Sous la forme d'un condensé succinct, son *Language and Myth*, New York, Dover, 1953 (en français, *Langage et Mythe*, Paris, éditions de Minuit, 1972) effectue un survol de la question. Sur les origines du premier mot dans l'imagination mythique d'un personnage effrayant, *cf.* p. 59-60. Cassirer résume les choses ainsi : « On voit que dans le passage du momentané au durable la même tâche générale incombe au langage et au mythe et qu'ils se conditionnent mutuellement pour la résoudre. » (P. 60 de la trad. française.) Et, auparavant : « Et il nous faut attribuer au phonème la même fonction, la même tendance à la persistance qu'à l'image mythique. » (Il se réfère ici à la conception d'Usener d'un « dieu de l'instant » créé par la peur indigène, conception qui date de 1896.) « [...] Dès que l'étincelle est passée, que la tension et l'affect de l'instant se sont déchargés dans le mot ou dans l'image mythique, commence en quelque sorte une péripétie de l'es-

prit. » (P. 52.) Voir, dans le même volume, le chapitre sur « Les phases successives de la pensée religieuse » (p. 81-103).

63. Gauguin mentionne une première fois le double sens du titre dans des lettres du 8 décembre 1892 à Mette (Malingue, *op. cit*, p. 61-62) et Daniel de Monfreid (*Lettres de Gauguin à Daniel de* Monfreid, Paris, Georges Falaize, s.d., p. 61-62). Sur les titres, voir Danielsson, « Gauguin's Tahitian Titles », *The Burlington Magazine*, Londres, avril 1967, p. 228-233. En ce qui concerne le passage d'une certitude subjective à l'ambiguïté inhérente aux mots, qui est un point central de l'expérience primitive, voir Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, op. cit.*, vol. 1.

64. Voir, par exemple, le point de vue de Rey qui estime que Gauguin n'avait besoin des explications du symbolisme que pour justifier après coup son goût instinctif de la forme pure, et qui pense que cet apparat théorique nous est indispensable (*cf.* le commentaire de Field ci-dessus, à la note 61). Françoise Cachin semble partager le même point de vue. Pour elle, le meilleur Gauguin est un observateur, et ses confusions intellectuelles le desservent : « Il faut bien convenir que c'est dans l'observation et non dans une convention ambitieuse que Gauguin retrouve sa grandeur. » Gauguin, *op. cit.*, p. 289.

65. « C'est donc à la *Raison* seule qu'appartient désormais le progrès... » *L'Esprit moderne et le catholicisme*, p. 94.

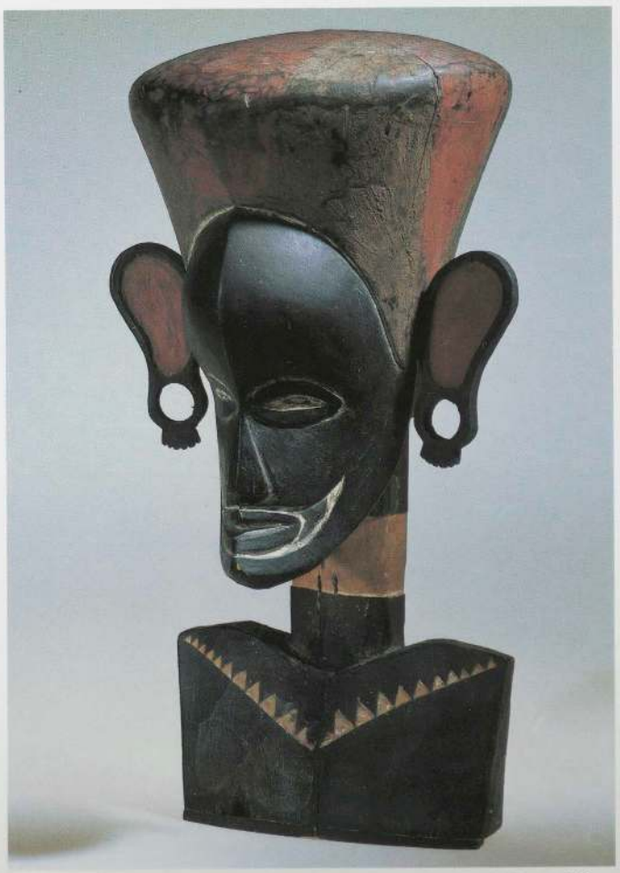
66. Pour des exemples de l'utilisation de la raison par Gauguin pour s'opposer à une interprétation littérale, voir *Oviri*, p. 166-167-168. Pour l'idée que la Bible fonctionne sur des paraboles, p. 147. Pour l'idée que Gauguin lui-même travaillait comme la Bible, voir la lettre à Fontainas d'août 1899, *in* Malingue, *op. cit.*, p. 293.

67. La renaissance des idées du XVIIIe siècle a joué son rôle dans l'évolution importante qui a marqué les sciences humaines, passant d'une conception diachronique à une conception synchronique dans l'œuvre de Durkheim et de ses continuateurs, dans le travail de Franz Boas qui l'a amené à la publication de la première édition de *The Mind of Primitive Man* en 1911, et dans les travaux de Michel Bréal et Ferdinand de Saussure qui conduisirent à une révolution dans les théories du signe. Voir Penniman, *op. cit.*, et Stocking, *op. cit.*, sur les transformations qui ont affecté l'anthropologie et l'ethnologie à la fin du XIXe siècle. Les essais de Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, et, de façon plus explicite, « Bréal vs. Schleicher : Reorientation in Linguistics during the Latter Half of the Nineteenth Century », p. 293-334, sont plus spécifiquement centrés sur cette renaissance de la pensée des Lumières. Aarsleff montre que Gauguin n'était pas le seul, à cette époque, à avoir une préférence pour les formes plus anciennes, plus « rudimentaires » du langage (voir la lettre de Gauguin à Strindberg, n. 62).

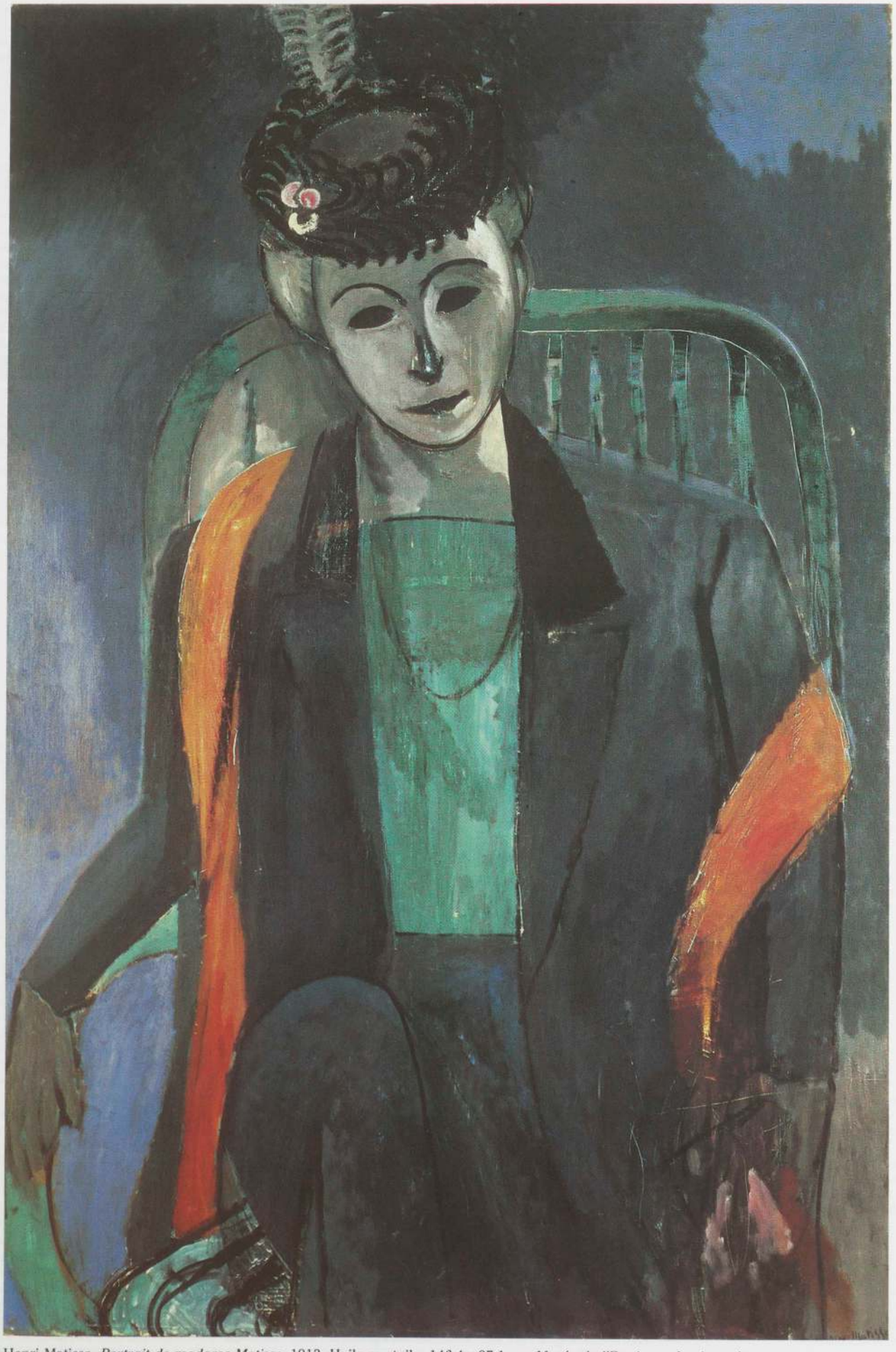
68. Une analyse exhaustive de cette question importante que constitue le primitivisme *völkisch* n'entre pas dans le cadre de cet essai. Voir une étude partielle des courants nordiques de ce mouvement artistique dans Varnedoe, ed., *Northern Light : Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, New York, Brooklyn Museum, 1982 ; *cf.* également les excellentes études historiques de George Mosse : *The Nationalization of the Masses*, New York, New American Library, 1975 et *The Crisis of German Ideology*, New York, Schocken, 1981 ; *cf.* aussi de Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair*, Berkeley, University of California Press, 1961.

69. *L'Esprit moderne et le catholicisme*, p. 77.

70. Pour les discussions sur le système nerveux central et l'atome, voir *l'Esprit moderne et le catholicisme*, p. 15-16. Dans les deux cas, il s'agit de ce que l'on appellerait aujourd'hui des arguments antiréductionnistes qui s'opposent au matérialisme de la physique et de la biologie. Les déclarations où Gauguin s'oppose à la science, comme dans sa lettre à Charles Morice d'avril 1903 (Malingue, *op. cit.*, p. 319) rejettent un type de science matérialiste qui allait être détrônée au sein même de la pensée scientifique par de nouvelles découvertes, par exemple dans le domaine des radiations. Les termes de la lettre de Gauguin : « Nous venons de subir en art une très grande période d'égarement causée par la physique, chimie mécanique et étude de la nature » ne contredisent pas du tout le bon accueil qu'il faisait à l'émergence de la science moderne. Assez curieusement, on pourrait ici encore mettre en parallèle Gauguin et Henry Adams, tous deux hommes de leur temps, si l'on compare Gauguin assistant à la mort de la science ancienne et les observations d'Adams sur le même phénomène dans son célèbre essai sur la dynamo électrique à Paris, dans *The Education of Henry Adams*.



Tête féminine, Bougainville, îles Salomon. Bois peint, h : 43,2 cm. Bâle, Museum für Völkerkunde.



Henri Matisse, *Portrait de madame Matisse*, 1913. Huile sur toile, 146,4 × 97,1 cm. Musée de l'Ermitage, Leningrad.

MATISSE ET LES FAUVES

Jack D. Flam

On dit couramment que l'art primitif ou tribal a été « découvert » aux alentours de 1905 par un groupe d'artistes français connus sous le nom de Fauves : Matisse, Derain et Vlaminck. L'époque précise, les circonstances et les effets de cette découverte ont toutefois fait l'objet d'importantes controverses ; plusieurs faits et questions essentiels n'ont pas été traités de manière adéquate [1]. Nous établirons avec fermeté dans notre étude que cette découverte a eu lieu au milieu de 1906, et nous discuterons les circonstances qui l'entourèrent à la lumière de plusieurs points importants pour la compréhension de sa signification.

La préparation intellectuelle et culturelle à la découverte de l'art tribal précéda d'un siècle au moins la compréhension du potentiel qu'offraient ses moyens expressifs et plastiques. De fait, l'art tribal était le dernier des arts non européens à éveiller l'attention des artistes ; l'intérêt des artistes français pour celui-ci constitue un développement tardif du culte du primitif en Europe. L'art tribal possédait en effet un certain nombre de caractéristiques qui le faisaient paraître encore plus éloigné de la sensibilité occidentale que d'autres formes artistiques non occidentales. Et ce n'est qu'après quelques changements radicaux au sein de la tradition européenne (voir la discussion dans l'introduction p. 11-13) que l'art tribal put être étudié avec profit par les artistes.

Les objets tribaux en tant que tels ne se prêtaient pas à une appropriation directe de la part des peintres. La sculpture tribale consistait presque entièrement en des figures isolées, taillées directement dans le bois, faisant ainsi usage de ce qui était considéré au début de ce siècle comme un matériau « primitif » et mettant en œuvre celui-ci selon une technique elle aussi « primitive » (la taille directe [2]). Tandis que les peintres pouvaient adapter à leurs besoins les motifs et le système de représentation des estampes japonaises et des reliefs du Sud-Est asiatique avec quelque aisance, en revanche ni les motifs ni les principes structuraux de l'art tribal ne pouvaient être facilement assimilés aux traditions occidentales, fondées sur les conventions de l'espace pictural de la Renaissance et les canons de la représentation qui remontaient à l'Antiquité. Non seulement l'art tribal comprenait essentiellement des figures isolées, mais il présentait également la restructuration la plus radicale du corps humain à laquelle l'artiste occidental avait jamais été confronté. Comparés à des statuettes sénoufo, fang ou même baoulé, par exemple, une statue égyptienne de l'Ancien Empire, un Kouros grec archaïque ou une figure indienne yaksha semblent relativement naturalistes et déterminés sur le plan anatomique. Les objets africains, qui constituèrent en général les premières formes d'art tribal à influencer les artistes français, montrent souvent un corps humain complètement réinventé par le sculpteur [3]. Les proportions africaines habituelles — très grande tête, torse développé, organes génitaux proéminents, membres relativement petits — sont ce qu'on pourrait appeler des proportions « sociales » plutôt qu'anatomiques [4]. L'accent est porté davantage sur l'organisation plastique que sur les conventions de l'anatomie, et celle-ci n'entretient avec la structure osseuse et musculaire du corps humain et son aspect réel qu'une relation indirecte. Les postures de ces figures étaient également difficiles à assimiler à l'iconographie européenne. Ceci était dû à leur absence d'action spécifique, leur symétrie, et leur situation hors de l'espace, hors du temps, et — peut-être leur aspect le plus décisif — hors de la pesanteur. Dans l'ensemble, la sculpture admet tacitement la force de gravité, soit en s'y soumettant, soit en luttant contre elle ; et la plupart des peintures figuratives, quelle qu'en soit la stylisation, engendrent un espace au sein duquel la force de gravité est reconnue au moins implicitement. La majeure partie des

sculptures africaines, avec leur petite taille, leur position symétrique, leurs jambes fléchies et leur absence fréquente de base, ne tiennent simplement aucune compte de la pesanteur, du temps et de l'espace environnant[5]. Et ces sculptures de bois étant essentiellement des objets portatifs, par contraste avec la sculpture monumentale ou architecturale commune à la plus grande partie de l'Europe et de l'Asie, leur situation hors du temps est renforcée par leur dissociation de tout emplacement spécifique.

Les sujets de l'art africain étaient par ailleurs incompris. Celui-ci semblait dénué de contenu narratif, contrairement à l'art chinois ou japonais, dont on pouvait retracer le développement historique et qui comportaient, outre leur aspect fréquemment discursif, un répertoire d'attributs et de symboles assez bien connus. A l'opposé, les figures africaines n'étaient impliquées dans aucune activité reconnaissable ; elles restaient étrangères aux occupations ordinaires de l'homme, au temps et à l'espace habituels. Ainsi, mis à part ce qu'on regardait comme leur aspect « déformé, hideux[6] », et donc « barbare », elles suscitaient un sentiment puissant de mystère.

L'art africain était également étranger au temps d'une autre façon importante, dans la mesure où, au début de ce siècle, son développement historique restait inconnu ; il semblait ainsi exister dans une sorte de vide temporel. Ses créateurs anonymes et leurs cultures inexplorées avaient ainsi pu échapper à la tyrannie de l'historicisme du XIXe siècle — bien que, selon les théories évolutionnistes en vogue, on les considérât cependant comme la représentation du « commencement » du développement de l'homme[7].

Cependant, au début du XXe siècle, les caractéristiques mêmes qui, auparavant, avaient interdit l'accès de l'art africain à la sensibilité occidentale, correspondaient de plus en plus à des besoins et des tendances qui se faisaient jour en Europe. Vers 1906, les peintres les plus avancés étaient à la recherche d'une alternative aux images narratives et surchargées d'effets optiques et des détails circonstanciels du monde matériel. Ceci coïncidait avec un profond intérêt pour de nouvelles façons de combiner l'idéal et la réalité, et de procéder à la synthèse de la perception et du conceptuel. Deux sources historiques principales étaient à l'origine de cette attitude : l'art de certains post-impressionnistes qui avaient justement entrepris avec succès — quoique d'une façon non systématique — une telle synthèse, et, par ailleurs, des formes d'art exotiques et antinaturalistes variées, estampes japonaises, miniatures persanes, sculptures de pierre égyptiennes, ibériques préromaines, ou encore sculptures du Proche-Orient antique[8].

Gauguin était le seul, parmi les principaux artistes, à avoir réellement vécu pendant longtemps dans des endroits où on produisait de l'art primitif. Il en subit parfois très directement l'influence dans ses gravures sur bois et ses sculptures, mais cette influence ne se fit que rarement sentir dans ses peintures, et de façon indirecte : les conventions picturales de l'art européen et des arts de cour exotiques y étaient prédominantes[9]. C'est ce que remarquait Maillol qui affirmait que Gauguin « aurait dû sculpter comme il a peint, en puisant dans la nature, tandis qu'il a fait des femmes avec une grosse tête et de toutes petites jambes. Il avait deux idées, une en peinture et une en sculpture ; c'était donc un homme double[10] ».

En fait, cette dichotomie entre la sculpture (moyen d'expression de la plupart des arts primitifs) et la peinture (forme prédominante de l'art européen) était caractéristique, dans l'ensemble, de ce premier contact avec l'art primitif. L'exotisme des peintures de Gauguin eut probablement peu d'impact sur ses contemporains, mais ses sculptures et ses gravures sur bois allaient fournir aux artistes de la génération suivante des modèles primitivistes significatifs, en France comme en Allemagne. La grande rétrospective de son œuvre au Salon d'automne de 1906 joua le rôle important de catalyseur. Elle conduisit à un intérêt marqué pour le style simple et sans apprêt de ses bois gravés, et, au cours des années qui suivirent, plusieurs des artistes de la jeune génération — notamment Derain, Matisse et Picasso — s'essayèrent à la taille directe d'une manière qui rappelle Gauguin.

Par contraste, le rôle joué par Cézanne, quel qu'il fût, dans la « découverte » de l'art primitif, était entièrement indirect. L'artiste lui-même n'exprima pas d'intérêt pour les cultures exotiques ou tribales. Pourtant, si Gauguin aida les jeunes artistes à ouvrir les yeux aux qualités d'expression de l'art primitif, c'est grâce à Cézanne qu'ils devinrent réceptifs à ses qualités plastiques.

Le style dit fauve, qui atteignit son apogée entre le milieu de 1905 et le milieu de 1906, était essentiellement pictural et lié à la perception. C'était une phase tardive du post-impressionnisme, où les effets purement optiques étaient privilégiés au détriment des formes sculpturales ; la couleur primait le modelé. Cependant, à partir du printemps 1906, les Fauves s'étaient montrés de plus en plus désireux de doter leurs tableaux d'une plus grande stabilité, et de parvenir à un équilibre entre couleur et modelé. Cet intérêt nouveau pour les formes plastiques (qui trouve un parallèle dans l'œuvre de Picasso) apparaissait avec le plus de clarté dans les peintures de Matisse, mais il était encore évident dans celles de Derain, et, à un degré moindre, dans les œuvres de Vlaminck[11].

C'est Cézanne qui avait montré la voie de ce nouvel équilibre entre le dessin de surface et le modelé. Ses simplifications drastiques de la forme, sa capacité à obtenir, au moyen de plans décomposés en facettes colorées, des effets sculpturaux, ouvraient de nouvelles possibilités aux artistes de la génération montante, les mettant au défi et leur posant un dilemme. En effet, tandis que Cézanne leur offrait une vision nouvelle, la force presque écrasante de son art et son influence potentielle constituaient en même temps une sorte d'impasse. C'est à ce stade que l'exemple de l'art africain pouvait devenir particulièrement utile. Bien que l'art africain, de même que certaines œuvres post-impressionnistes, mît fortement l'accent sur la structure abstraite et la forme conceptuelle plutôt que sur la forme perçue, il n'occupait pas le même territoire. Il était encore moins optique, moins littéralement descriptif et plus ouvertement symbolique que le post-impressionnisme. Et comme son contenu iconographique et son histoire étaient inconnus, non seulement il fournissait un moyen de contourner le post-impressionnisme, mais il ouvrait aussi un chemin dépassant l'histoire et les traditions culturelles héritées.

Ce dernier point est important : en permettant aux jeunes artistes de se libérer des contraintes de l'histoire, l'art tribal leur offrait aussi un antidote à leur sentiment d'appartenir à une tradition artistique finissante dont les possibilités avaient déjà été explorées, et qui entravait ainsi leur propre originalité[12]. A une époque où l'influence des grands post-impressionnistes semblait gêner leurs progrès au sein de la tradition européenne, et où la plupart des arts exotiques avaient déjà été exploités, l'art africain leur offrait la possibilité d'un nouveau commencement[13].

La question de savoir précisément qui avait le premier « découvert » l'art tribal et l'avait tiré de l'obscurité des musées ethnographiques a fait couler beaucoup d'encre,



A gauche : masque, Fang, Gabon. Bois peint, h : 48 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris. Provenance : collection Maurice de Vlaminck et collection André Derain.

Ci-dessous : Maurice de Vlaminck, *Baigneuses,* 1908. Huile sur toile, 88,9 × 115,9 cm. Collection particulière, Suisse.

comme si une telle « découverte » était analogue à la notion de priorité communément associée au progrès de la science. En fait, il n'y eut pas qu'un seul « inventeur ». Comme dans tous les cas où nous traitons d'influence artistique, il nous faut considérer des réseaux complexes de réactions et de contreréactions. Lorsque nous parlons de la « découverte » de l'art primitif, nous faisons référence à l'époque où les artistes commencèrent à envisager les objets tribaux autrement que comme de simples curiosités d'intérêt purement ethnographique, et perçurent en eux des caractéristiques qu'ils pouvaient assimiler à leur propre travail. Ainsi, quand nous utilisons la notion de « découvreur » de l'art tribal, nous devons nous demander ce que ce découvreur lui-même recherchait justement, ce qu'il pensait avoir découvert, et quel usage il était capable de faire de sa découverte.

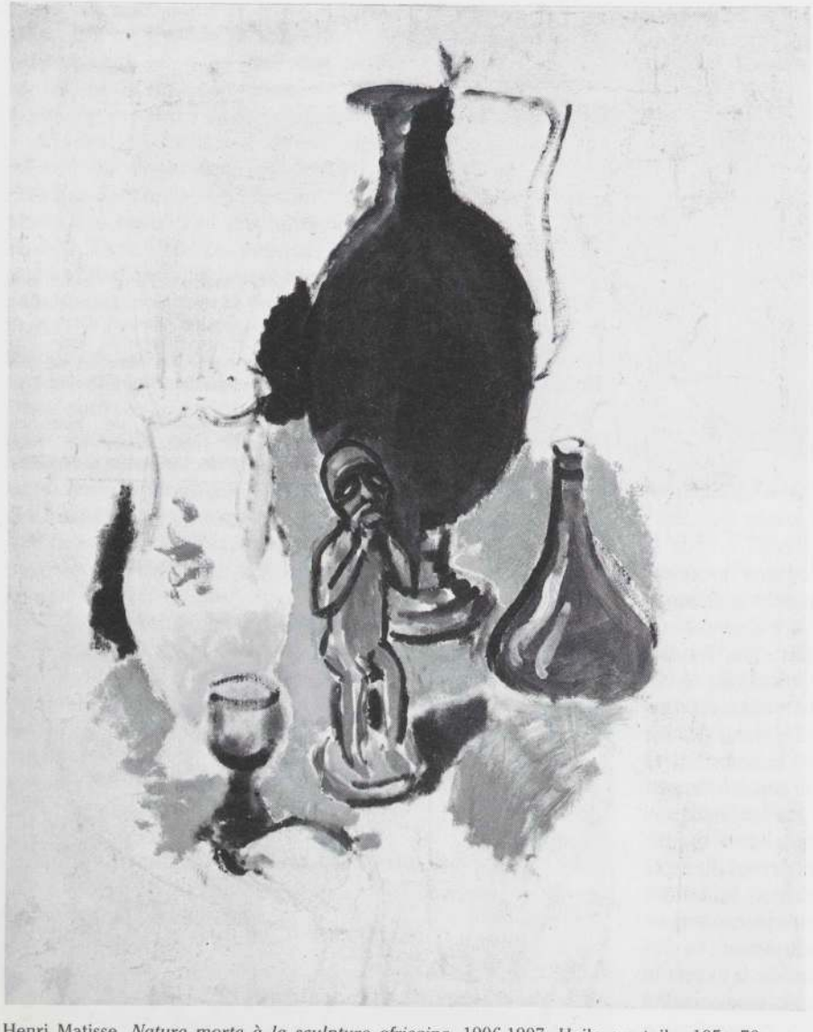
C'est Maurice Vlaminck qui le premier, et de la façon la plus insistante, déclara être le seul « découvreur » ; certains soutiennent encore avec une grande conviction son droit à une telle distinction [14]. Selon ses propres déclarations, quel-



que peu contradictoires, il prit conscience pour la première fois de la valeur esthétique de l'art africain quelque part entre 1903 et 1905 [15]. A partir de ses déclarations, on peut reconstituer le récit suivant. Après une séance de peinture en plein air par une chaude et belle journée, Vlaminck fit halte dans un bistro d'Argenteuil pour se désaltérer. Tandis qu'il buvait, il remarqua derrière le bar trois objets africains sur une étagère. Deux d'entre eux, peints en rouge, ocre jaune et blanc, étaient des pièces yoruba du Dahomey ; le troisième, très sombre et non peint, provenait de Côte-d'Ivoire [16]. Il fut tellement frappé par la force de ces objets qu'il persuada leur propriétaire de les lui céder ; en échange, il paya une tournée à boire à tout le monde. Peu après, Vlaminck les montra à un ami de son père qui lui offrit trois autres objets africains — deux statues et un grand masque fang blanchâtre — que sa femme avait menacé de mettre aux ordures, les trouvant révoltants (p. 213). Lorsque Derain le vit plus tard accroché au-dessus du lit de Vlaminck, il fut profondément impressionné par ce masque et en proposa vingt francs. Vlaminck refusa d'abord mais, bientôt à court d'argent, le lui vendit pour cinquante francs. Selon Vlaminck, Derain mit le masque dans son atelier rue Tourlaque ; c'est là que Matisse et Picasso le virent et qu'ils auraient été portés pour la première fois à s'enthousiasmer pour l'art tribal [17].

Vlaminck affirma avoir déjà vu des sculptures africaines à l'occasion de plusieurs visites au musée du Trocadéro en compagnie de Derain mais il les avait alors considérées comme de simples fétiches barbares, sans intérêt esthétique particulier [18]. Dans le bistro d'Argenteuil cependant, sa réaction fut différente. Il fut si affecté par ces objets africains qu'il considéra par la suite l'incident comme une « révélation », mot peut-être emprunté à Picasso [19].

Il semble que Vlaminck ait pris grand plaisir à broder sur cette histoire qui devint le récit le plus souvent cité de la découverte de l'art primitif. Outre ses propres écrits publiés, Vlaminck semble avoir été la source d'autres exposés qui lui attribuent non seulement un rôle-clé dans la « découverte » de l'art tribal, mais considèrent encore qu'il amena Matisse et Picasso à ouvrir les yeux sur celui-ci [20]. Dans l'une des plus élaborées de ces versions, Francis Carco relate que Vlaminck, montrant une sculpture africaine à Derain, remarqua que c'était « presque aussi beau » que la Vénus de Milo. Derain aurait alors répondu que c'était « aussi beau » que la Vénus. Les deux hommes décidèrent alors de montrer cette sculpture à Picasso, Vlaminck répétant que c'était « presque aussi beau » et Derain réaffirmant que c'était « aussi beau » que la Vénus de Milo. Picasso les aurait alors tous deux dépassés, déclarant que c'était « pluss bô [21] ».



Henri Matisse, *Nature morte à la sculpture africaine*, 1906-1907. Huile sur toile, 105 × 70 cm. Collection particulière.



Statuette, Vili, république populaire du Congo. Bois, h : 24 cm. Collection particulière. Provenance : collection Henri Matisse.

Ainsi que l'a noté Jean Laude, les souvenirs de Vlaminck sont un tissu de contradictions, d'illusions et de purs mensonges [22]. A l'évidence, cette question de priorité était très importante pour Vlaminck. Le rôle crucial qu'il prétend avoir joué dans la « découverte » de l'art africain, dont la signification devait être par la suite si importante dans le développement de l'art moderne, était en fait un stratagème pour magnifier le rôle qu'il joua dans l'histoire artistique. Un examen rapide de ses récits révèle que ce qui l'avait le plus impressionné dans le bar d'Argenteuil, c'était précisément ce même caractère « barbare » qu'il avait perçu dans les objets africains du musée du Trocadéro. Dans ce contexte cependant, les objets étaient enfermés dans des vitrines et présentés comme des « curiosités ». Son état d'esprit était évidemment tout à fait différent à Argenteuil, dans la fraîcheur et l'obscurité du bar qui contrastaient avec le soleil et la chaleur intense dans laquelle il venait de passer plusieurs heures à peindre. Rendu plus vulnérable par la fatigue, il buvait, entouré de mariniers et d'ouvriers, loin de la compagnie d'un confrère raffiné. Selon ses propres termes, ce n'était pas l'originalité plastique des sculptures africaines qui le frappa alors, mais leur expressivité instinctive [23].

De plus, bien que la sculpture polychrome soit relativement rare en Afrique, deux des trois pièces que Vlaminck prétend avoir vues à cette occasion étaient des œuvres peintes yoruba du Dahomey, dont les couleurs étaient assez proches de la palette qu'il utilisait à l'époque. En d'autres termes, ce qui à l'origine l'avait le plus impressionné était une affirmation de la direction expressionniste, inspirée par Van Gogh, qu'il avait déjà prise dans son art, et la confirmation d'un intérêt venu de Gauguin pour l'exotique et le mystérieux [24].

L'intérêt de Vlaminck pour l'art africain n'était en réalité qu'une manifestation parmi d'autres d'un sentiment général en faveur du primitivisme qui était courant à l'époque (en fait, avant la période fauve, Vlaminck s'était lui-même intéressé à l'art populaire et folklorique dont il avait collectionné des exemples, comme les marionnettes et les images d'Épinal dont il laissa plus tard entendre qu'elles l'avaient préparé à apprécier l'art africain [25]). L'inspiration qu'il puisa par la suite dans l'art africain confirme ses affirmations. En effet, bien que ce qu'il percevait comme le caractère instinctif et extrêmement émotionnel de cet art ait pu agir comme une sorte de catalyseur pour une plus grande liberté dans son œuvre [26], l'art africain n'eut sur lui pratiquement aucune influence discernable. Vlaminck était avant tout un peintre de paysages, et c'était dans le traitement de la figure humaine que les possibilités de l'art primitif étaient le plus clairement assimilables. L'un des rares exemples d'une quelconque influence africaine se rencontre dans ses *Baigneuses* de 1908 (p. 213). Les visages des deux figures frontales présentent une forte ressemblance avec le masque fang qu'il avait vendu à Derain deux ans plus tôt, ressemblance embarrassante par son aspect littéral et banal. Comparée aux œuvres contemporaines de Derain, de Matisse ou de Picasso, cette peinture est remarquable par la médiocre compréhension de Cézanne ou de l'art primitif dont elle témoigne.

Mises à part les contradictions des différents récits écrits ou inspirés par Vlaminck de sa « découverte », il existe de profondes divergences quant à la date de cet événement. Selon les cas, ce dernier est soit non daté [27], soit situé en 1903 [28], ou encore, dans son témoignage le plus élaboré, en 1905 [29] — date généralement acceptée par les ouvrages ultérieurs. Il apparaît cependant que la date réelle n'était



André Derain, *Homme accroupi*, 1907. Pierre, 33 × 26 × 28,3 cm. Museum des 20 Jahrhunderts, Vienne.

ni 1903, ni 1905, mais 1906, époque vers laquelle Matisse commença lui aussi à s'intéresser beaucoup à l'art africain pour des raisons très différentes. Cette date est tout d'abord confirmée par le fait que Derain ne s'installa dans son atelier de la rue Tourlaque qu'à l'automne 1906 [30]. Ainsi, s'il avait porté dans son atelier le masque fang qu'il avait acheté à Vlaminck peu après en avoir fait l'acquisition, ce ne pouvait être en 1905 [31]. D'autre part, Matisse qui, on le sait de sources sûres, commença à s'intéresser sérieusement à la sculpture africaine en 1906, suggéra plus tard que Derain avait acheté le fameux masque fang *après* que lui, Matisse, eut acheté sa première pièce africaine à l'automne 1906 [32].

La date de 1906 correspond mieux par ailleurs à certaines circonstances significatives. Elle rend compte de certaines des contradictions apparentes dans les comptes rendus d'écrivains tels qu'André Salmon et Max Jacob qui associèrent à Derain l'introduction de Picasso à l'art primitif [33], et elle explique pourquoi la réponse de Derain à l'art africain dans ses propres œuvres n'apparut pas avant l'automne 1906 [34] : Derain devint désireux d'acquérir le masque fang de Vlaminck parce qu'il avait déjà vu la rétrospective de Gauguin cette année-là, et commençait à comprendre la valeur potentielle de l'art primitif [35]. Il semble également plausible que l'appréciation par Vlaminck de l'art africain fût liée précisément au conflit entre perceptif et conceptuel qui préoccupait les Fauves en 1906, problème qu'ils ressentaient avec plus d'acuité que l'année précédente, lorsqu'ils s'étaient souciés pour la première fois de se libérer du néo-impressionnisme.

Situer la découverte de Vlaminck en 1906 nous pousse également à réévaluer le rôle que joua Derain dans la préparation de Vlaminck à l'appréciation de l'art africain. Nous avons la preuve que les deux hommes avaient eu des discussions assez approfondies sur l'art africain avant l'été 1906 ; Vlaminck avait été préparé à cette révélation par des conversations et une correspondance sur ce sujet avec Derain. Dans

ce contexte, une lettre de Derain à Vlaminck, simplement datée « Londres, 7 mars », sans mention de l'année, revêt une importance particulière[36]. Derain y mentionne sa visite au « Musée nègre » (les collections ethnographiques du British Museum) et fait part de son expérience :

C'est pharamineux, affolant d'expression. Mais il y a un motif double à ce surcroît d'expression : ce sont des formes issues du plein air, de la pleine lumière et appelées à se manifester dans la pleine lumière.
C'est la chose à laquelle nous devons faire attention quant à ce que, parallèlement, nous en pouvons déduire.
Il est donc entendu que des rapports de volumes peuvent exprimer une lumière ou la coïncidence de la lumière avec telle ou telle forme[37].

Goldwater, qui datait cette lettre de 1910, la citait comme exemple de cette admiration pour l'art primitif « qui ne se manifesta pas avant l'époque des cubistes[38] ». Mais Laude a montré de façon convaincante que la lettre est antérieure à 1910 et qu'elle a probablement été écrite en 1906, en tout cas pas plus tard que 1907[39]. Si, comme il semble probable, elle a été écrite en mars 1906, elle précède alors de plusieurs mois la « découverte » de Vlaminck, et elle témoigne que l'intérêt de Derain pour l'art primitif en tant que possible source d'inspiration est antérieur à l'achat qu'il fit à Vlaminck du masque fang. Et comme c'est probablement Derain qui, fréquentant assidûment les musées, était à l'origine de la visite des deux amis au Trocadéro[40], nous sommes amenés à nous demander si ce n'est pas Derain qui le premier avait éveillé l'intérêt de Vlaminck pour l'art africain, même si ce dernier avait acquis avant lui des objets africains. Quoi qu'il en soit, nous savons que Derain, comme Vlaminck, avait exprimé plusieurs années auparavant son intérêt pour une autre forme d'art « primitif ». En 1902, il écrivait à Vlaminck : « Je voudrais étudier des dessins de gosses. La vérité y est, sans doute[41]. »

Dans cette lettre de Derain de 1906, la référence aux « volumes » présente un intérêt particulier, de même qu'une remarque livrée auparavant dans la même lettre : « Il faut absolument sortir des cercles où nous ont enfermés les réalistes[42]. » Ceci rattache clairement l'intérêt de Derain pour l'art tribal aux principales préoccupations qu'expriment ses peintures de l'époque : recherche d'une plasticité plus grande et besoin de s'écarter de la base « réaliste » et perceptive du style fauve de 1905. Il n'est pas déraisonnable de supposer que ces préoccupations ont pu, elles aussi, contribuer à son désir d'acquérir le masque fang de Vlaminck à l'automne 1906.

Matisse semble être tombé sur la sculpture tribale africaine vers la même époque que Vlaminck, mais les motivations et les conséquences de cette découverte sont bien plus intéressantes et importantes. Son intérêt pour l'art africain semble remonter au printemps 1906, vers l'époque de son premier voyage en Afrique du Nord en mars de cette année[43]. Mais il se peut bien qu'il ait vu auparavant des exemples de cette sculpture qui étaient exposés à Paris au musée d'Ethnographie depuis plus de vingt ans. Comme Derain, Matisse était un visiteur de musées assidu. Ceci ne produisit cependant aucun effet sur lui : avant 1906, il n'avait aucun moyen de relier cet art à son propre travail[44].

Mais au début de 1906, plusieurs facteurs avaient ouvert les yeux de Matisse aux qualités expressives et plastiques de la sculpture africaine. A cette époque, il était le seul peintre d'avant-garde à montrer une compréhension profonde et conséquente de Cézanne. Picasso n'avait encore du maître d'Aix qu'une vision fragmentaire ; quant à Braque et Derain, ils n'allaient commencer à saisir pleinement ses leçons que l'année suivante. De son côté, Matisse avait acheté à Vollard une œuvre petite mais puissante de Cézanne, *Trois baigneuses*, dès 1899. Pendant plusieurs années, il avait eu avec ses amis peintres des discussions sur la complexité des peintures de Cézanne qui constituaient, depuis le début du siècle, la plus forte influence subie par son œuvre. La prétendue « période fauve » de Matisse, qui prit fin à l'hiver 1906-1907, était une phase de transition relativement brève entre ses œuvres antérieures, directement liées à la perception et essentiellement post-impressionnistes, et ses styles ultérieurs plus synthétiques. Ce n'est que vers la fin de cette période fauve, au moment où ses peintures redevinrent plus sculpturales et ses couleurs généralement moins intenses, que Matisse fut capable de réévaluer ses propres réponses à Cézanne et, par la même occasion, de faire indirectement usage de l'art tribal. Tandis que, pour Vlaminck, cet art était avant tout associé à un primitivisme romantique ou émotionnel, proche de l'attitude de Gauguin, l'art africain suggérait à Matisse de nouvelles possibilités plastiques pour la sculpture et, à travers celle-ci, pour la peinture, ainsi qu'une nouvelle façon d'aborder l'héritage de Cézanne.

Si Vlaminck a gonflé son importance, affirmant que c'était lui qui avait introduit Matisse et Picasso à l'art africain, les déclarations de Matisse sont non seulement plus modestes dans leur expression et dénuées de passion, mais encore vérifiables grâce aux témoignages de tierces personnes désintéressées. Dans l'*Autobiographie d'Alice Toklas,* publié en 1934 longtemps après qu'elle eut cessé d'être amie avec Matisse, Gertrude Stein écrit sans équivoque que c'est lui qui « avait fait connaître à Picasso la sculpture nègre », et encore « que ce fut Matisse dont la peinture et la sculpture dénotèrent d'abord l'influence de l'art nègre (...) qui attira l'attention de Picasso sur l'art nègre, juste à l'époque où il venait de terminer le portrait de Gertrude Stein[45] ».

Matisse lui-même déclarait au cours d'un entretien inédit en 1941 :

Je passais très souvent, rue de Rennes, devant une boutique de marchand de curiosités exotiques, chez le Père Sauvage[46] et alors je regardais les différentes bricoles qui étaient dans la montre. Il y avait tout un coin de petites statues en bois d'origine nègre. J'étais



Derain dans son atelier, hiver 1908-1909. Photographie publiée *in* G. Burgess, « The Wild Men of Paris », *Architectural Record,* 1910.



André Derain, *La Danse*, 1905-1906. Huile et détrempe sur toile, 179,5 × 228,6 cm. Collection particulière.

étonné de voir comment c'était conçu au point de vue du langage sculptural, comme c'était très près des Égyptiens. C'est-à-dire que comparativement aux sculptures européennes qui dépendent toujours du muscle, de la description de l'objet d'abord, ces statues nègres étaient faites d'après la matière, selon des plans et proportions inventés.

Je regardais ça assez souvent, m'arrêtais chaque fois que je passais là, n'avais pas du tout l'intention d'en acheter et puis, un beau jour, je suis entré, j'en ai acheté une cinquante francs.
J'allais chez Gertrude Stein, rue de Fleurus, je lui ai montré la statue. Picasso est arrivé. Nous avons causé. C'est là que Picasso a remarqué la sculpture nègre. C'est pourquoi Gertrude Stein en parle. Derain a acheté un grand masque. C'est devenu un peu l'intérêt du groupe des peintres avancés [47].

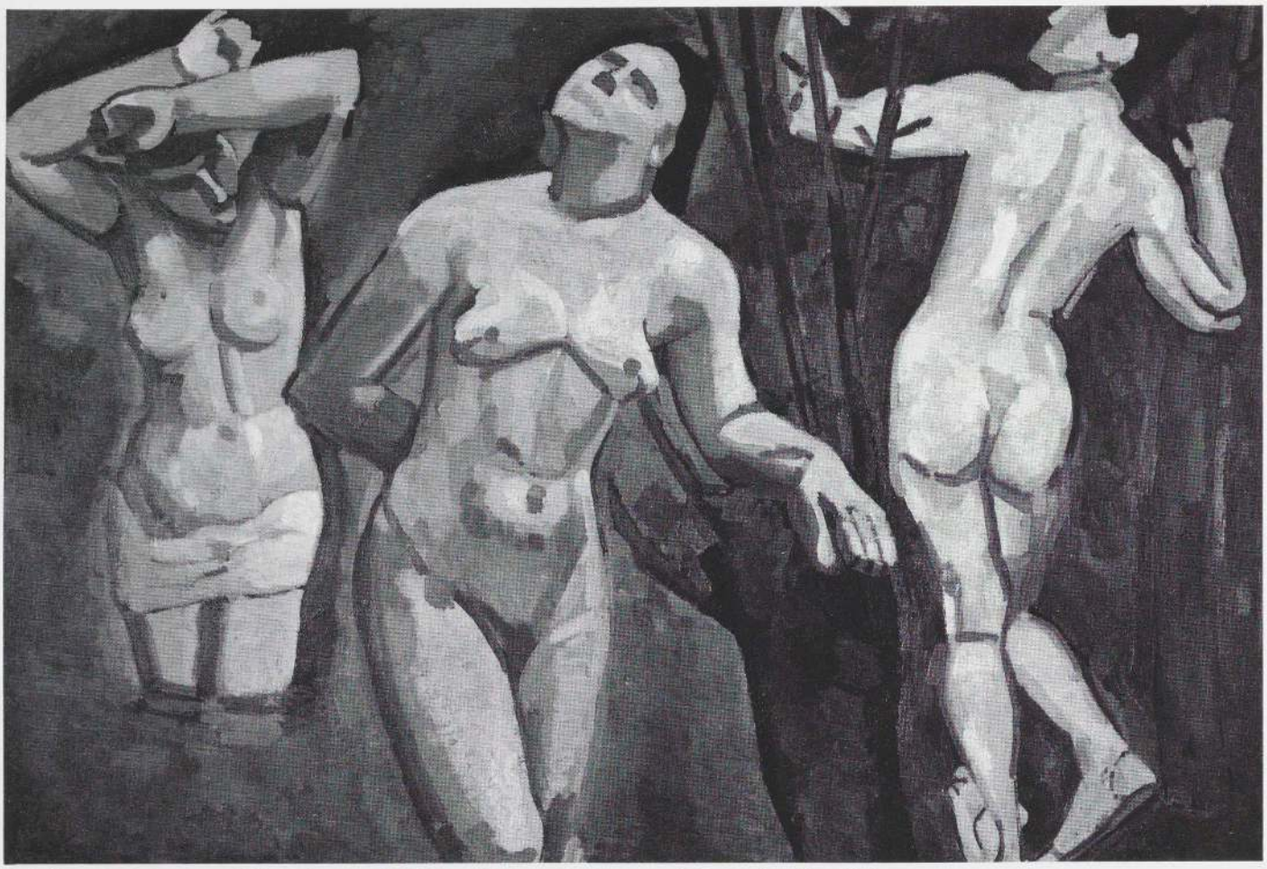
Évoquant lui-même sa première rencontre avec l'art africain, Picasso affirma également que c'était Matisse qui le premier le lui avait montré, remarquant même que Matisse avait à l'époque parlé d'art égyptien. Cependant, quand Picasso manifesta de l'intérêt pour l'art primitif au printemps suivant, il envisagea celui-ci d'une façon bien différente [48].

On a souvent dit que les Fauves n'avaient pas été réellement influencés par l'art primitif dans leurs propres œuvres. Selon Ettlinger par exemple, « il faudrait insister sur le fait que Matisse et les Fauves, mis à part leur enthousiasme, apprirent directement bien peu de choses de l'art africain, ainsi que Guillaume Apollinaire l'a fait remarquer dès 1907 [49] ». Dans le cas de Derain et, surtout, dans celui de Matisse, ceci est tout simplement inexact comme on va le voir : l'influence de l'art africain correspondait chez eux à la fin de leur période fauve.

Ainsi que nous l'avons remarqué auparavant, en abordant la question de la « découverte » de l'art primitif, il faut tenir compte de ce que les découvreurs recherchaient, de ce qu'ils pensaient avoir découvert, et de l'utilisation qu'ils furent capables de faire de leur découverte. Vlaminck, nous l'avons vu, était en quête d'une expressivité instinctive et d'une sorte de violence « barbare », et c'est ce qu'il trouva. Mais au-delà d'un certain romantisme sentimental (et ici Ettlinger a raison), il semble avoir peu appris directement de l'art africain.

Derain, par ailleurs, tenta vraiment d'utiliser ce qu'il voyait. Son point de départ, de même que celui de Vlaminck, était Gauguin — mais Gauguin sculpteur plutôt que Gauguin peintre — et cette influence est très évidente dans les sculptures qu'il exécuta au début de 1907. Cependant, Derain eut plus de difficultés à assimiler dans ses peintures les caractères structuraux de l'art africain, ce qui n'étonne guère.

Ainsi que Ron Johnson l'a montré le premier, Derain commença ses premières tailles directes à l'automne 1906, probablement en réponse à la rétrospective Gauguin du Salon d'automne qui contenait un certain nombre de bois gravés et de sculptures sur bois de l'artiste [50]. On a souvent



André Derain, *Baigneuses*, 1907. Huile sur toile, 132,1 × 194,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.

relevé que l'emploi par Derain de la taille directe dans les sculptures qu'il exécuta entre l'automne 1906 et octobre 1907 devait beaucoup à l'exemple de Gauguin. Mais il est cependant tout aussi significatif que Derain ait choisi, pour beaucoup de ses sculptures, la pierre, matériau plus résistant, de préférence au bois, même s'il lui fallait pour cela utiliser « des blocs de pierre de taille arrachés au perron de la maison de famille des Derain » à Chatou [51]. Cette préférence pour la pierre était un choix conservateur : la pierre avait été pendant plusieurs milliers d'années le matériau préféré de la sculpture européenne, et son emploi conférait ainsi une certaine légitimité à cette entreprise. De plus, ce matériau plus résistant permettait à Derain d'éviter toute imitation servile de Gauguin ou des sculpteurs primitifs. La pierre offrait également une surface qui pouvait être laissée relativement brute sans que l'œuvre ait l'air simplement inachevé. Chez Derain, cet aspect brut de la sculpture renforce l'impression générale de primitivisme.

Bien que des sculptures comme *Les Jumelles* et la *Femme debout* [52] présentent des poses assez naturalistes (la *Femme debout* est plus proche par sa pose voluptueuse, le modelé et le matériau, de la sculpture de l'Inde que de l'art africain ou océanien), la tête est simplifiée, dans ces deux œuvres, à la manière archaïque. La tête de la *Femme debout* suggère en effet une curieuse mixture d'influence grecque archaïque et du propre masque fang de Derain, indiquant à nouveau combien les traits de ce masque sont peu radicaux, presque « archaïques ».

La plus célèbre, la plus influente et, probablement, la plus intéressante des sculptures de Derain est l'*Homme accroupi* (p. 215), dont on rapporte qu'il inspira directement *Le Baiser* de Brancusi [53]. Le caractère massif, compact de cette œuvre, le contraste entre l'énergie contenue de la figure et la géométrie cubique du bloc de pierre en font la sculpture la plus originale et la plus troublante de Derain. On la cite fréquemment pour démontrer l'influence de l'art tribal sur la sculpture de Derain [54]. Des détails tels que les grosses mains, le traitement géométrique des doigts, l'aspect général ramassé de cette œuvre ont été rapprochés des figures de pierre des îles Marquises, de même que de la sculpture de Gauguin [55]. Mais l'indépendance et l'intériorité de la figure de Derain sont très différentes — à la fois physiquement et psychologiquement — de la sculpture des Marquises ou de l'art primitif en général. En fait, comme l'a noté Johnson, cet accent porté sur un état intérieur rattache clairement la figure à l'art symboliste [56]. Par ailleurs, la forme cubique de l'*Homme accroupi*, le sculptage angulaire, au relief prononcé, des détails anatomiques, et le matériau lui-même apparentent davantage cette œuvre à la sculpture aztèque qu'à la sculpture tribale.

Les deux sculptures documentées de Derain qui semblent effectivement montrer une influence directe de l'art tribal sont malheureusement perdues. Elles apparaissent toutes deux sur une photographie de l'artiste prise à l'hiver 1908-1909 et publiée en 1910 par Gelett Burgess [57] (p. 216). Derain tient dans ses bras son petit *Chat*, qui était taillé dans le bois et peint « principalement en vert, avec des touches de rouge sur la tête [58] ». Les dimensions, la forme et le coloris de cette pièce rappellent les petites sculptures de Picasso de 1907 [59], ainsi que les sculptures cylindriques de Gauguin. La sculpture plus grande qu'on voit sur la photographie au premier plan à droite est encore plus frappante par son évidente ressem-



André Derain, *Les Baigneuses*, 1908. Huile sur toile, 179,4 × 231,7 cm. Galerie nationale, Prague.

blance avec l'art tribal, à tel point qu'on pourrait presque parler d'un pastiche ou d'une imitation d'objet tribal : la tête évoque certains masques fang, et le corps un *tiki* polynésien [60].

Dans les peintures primitivistes de Derain, les relations avec l'art tribal sont plus ténues. Dans *La Danse* (p. 217), achevée en 1906 d'après des études réalisées l'année précédente, peinture faite de toute évidence en réponse aux toiles de Gauguin, Derain eut recours à un curieux pot-pourri d'éléments. La figure de droite semble rappeler par son type les formes d'Asie orientale employées par Gauguin dans ses peintures et qui trouvent un écho dans la propre *Femme debout* de Derain ; la pose est directement empruntée à la Négresse qu'on voit à droite dans les *Femmes d'Alger* de Delacroix [61]. La figure centrale est, si l'on tient compte du vocabulaire stylistique du tableau, relativement naturaliste, mis à part son coloris rouge vif. La figure de gauche est quant à elle un curieux amalgame ; ses contorsions et les lignes tourbillonnantes de la draperie suggèrent plus une œuvre romane telle que la célèbre figure d'Isaïe de Souillac qu'elles n'évoquent l'art tribal [62].

Un éclectisme et un caractère curviligne similaires inspirés de Gauguin, le même entassement de formes au premier plan sont également évidents dans deux panneaux de bois que Derain tailla pour décorer un lit en 1906-1907 [63]. On pourrait avancer que le visage de la femme du petit panneau, qui rappelle les femmes tahitiennes de Gauguin, est en rapport avec le masque fang de Derain, mais, si tel est le cas, cette relation est extrêmement ténue.

Les Baigneuses de 1907 sont probablement l'œuvre de Derain la plus fréquemment citée pour démontrer un lien direct entre sa peinture et la sculpture tribale [64]. Se fondant sur le visage simplifié de la figure centrale, on a dit de Derain qu'il était le premier « à associer dans une même toile ce qui lui venait de Cézanne et ce qui lui venait de l'art nègre [65] », jugement souvent cité [66]. Cette affirmation est cependant clairement inacceptable : il n'y a dans ce visage, pas plus qu'ailleurs dans ce tableau, aucune influence africaine directe ou indirecte. Bien que les plans du cou et de la tête de cette figure soient simplifiés, la nature même de cette simplification et la position de la tête ne sont pas du tout africaines. Elles reflètent plutôt une tendance archaïsante générale qui n'est pas sans évoquer celle des têtes sculptées par Matisse en 1906 discutées ci-dessous. Le tableau de Derain montre par ailleurs un dessin fondé sur une articulation plutôt attentive et logique de l'anatomie. Le contrapposto des poses s'inscrit bien dans la tradition reçue, et il semble provenir de dessins d'atelier faits directement sur le modèle vivant. De la même façon, les références évidentes faites à Cézanne sont très superficielles. Malgré la couleur, la touche et une certaine angularité dans le dessin et le modelé qui rappellent plus ou moins Cézanne, ces figures sont si littérales, si statiques et si complètement séparées du fond contre lequel elles sont placées qu'elles n'ont presque rien en commun avec la dynamique interne des peintures de baigneuses de Cézanne dont elles dérivent [67]. C'est seulement l'année suivante que Derain parvint à combiner avec succès Cézanne et « l'art nègre ». Dans ses *Baigneuses* de 1908, maintenant à Prague (p. 219), les trois têtes de la partie supérieure ont au moins quelque rapport avec des masques africains, tandis que l'interaction des figures et du fond, ainsi que certaines des poses, sont clairement cézanniennes. Mais à cette date, Picasso avait



Henri Matisse, *Nature morte au pélargonium*, 1906. Huile sur toile, 97,8 × 80 cm. The Art Institute of Chicago. Collection Joseph Winterbotham.



Henri Matisse, *Les Oignons roses*, 1906. Huile sur toile, 46 × 54,9 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague. Collection J. Rump.

déjà réalisé une combinaison bien plus radicale de Cézanne et de l'art tribal, de telle sorte qu'aucun des deux tableaux de baigneuses de Derain ne place ce dernier « à l'avant-garde du cubisme [68] ».

La photographie de Derain de l'hiver 1908-1909 (p. 216) discutée plus haut met en évidence avec peut-être plus de clarté qu'aucun autre document de l'époque les différents problèmes artistiques qui se posaient alors. Le petit *Chat* primitiviste que Derain tient dans ses bras et la figure debout dans la partie inférieure droite, avec ses traits empruntés à l'art tribal, montrent précisément combien les deux sculptures de pierre à côté de l'artiste, la *Femme debout* et l'*Homme accroupi* qu'elle surmonte, sont réellement peu africaines. Au-dessus, veillant sur la pièce comme une icône personnelle ou l'autel d'une divinité domestique, est accrochée une reproduction des *Cinq baigneuses* de Cézanne, de 1885-1887, maintenant au Kunstmuseum de Bâle (Venturi 542). La juxtaposition de ces objets illustre les préoccupations de Derain depuis 1906, lorsqu'il commença à chercher un moyen d'allier la solidité conceptuelle de la sculpture tribale à la couleur intense et aux émotions parfois violentes de ses peintures fauves. Bien qu'il ait compris qu'un moyen de parvenir à cette synthèse serait de réinterpréter les qualités réductrices et sculpturales des figures de Cézanne selon les termes des formes plus radicales de l'art primitif, il ne put atteindre ce but. Comme l'a noté John Elderfield, « même en 1907, Derain, quoique plein d'admiration pour la sculpture africaine, était incapable d'en utiliser pleinement les leçons dans son œuvre [69] ». Ce qu'il avait réellement pu réaliser en combinant art primitif et post-impressionnisme était un prolongement modeste de la synthèse à laquelle Gauguin était mieux parvenu plusieurs années auparavant. Malgré la préoccupation pour le modelé sculptural et le besoin de se dégager du réalisme que Derain exprimait dans sa lettre à Vlaminck en mars 1906, ses œuvres les plus puissantes et les plus originales semblent en fait avoir été celles qu'il peignit directement d'après la nature. Lorsqu'il essaya de donner une base conceptuelle plus forte à son art, ses peintures eurent tendance à devenir sèches et à manquer quelque peu de vie. Ironiquement, en dépit du rôle de pionnier que joue Derain, l'art tribal et d'autres styles conceptuels — en particulier le cubisme — eurent finalement un rôle peu stimulant sur son œuvre qui, après 1906, ne regagna jamais plus la force et l'originalité dont elle avait témoigné pendant la période fauve.

Les entretiens menés par Gelett Burgess au cours de l'hiver 1908-1909 nous fournissent un point de départ commode pour envisager le cas de Matisse. C'est Matisse qui avait donné à Burgess le nom des sept artistes que celui-ci interrogea [70]. Et selon Burgess, c'est Matisse qui le premier avait apprécié la valeur plastique de la sculpture africaine : « Depuis que Matisse a attiré l'attention sur [ses] "volumes", tous les Fauves ont mis à sac les magasins de curiosités à la recherche d'art nègre [71]. » Burgess reconnaissait également la révolution esthétique sous-jacente qui était implicite dans la découverte de l'art primitif. Il écrivait au début de son étude : « J'avais médité sur l'art du Dahomey et du Niger, j'avais contemplé des monstruosités hindoues, des mystères asiatiques et beaucoup d'autres grotesques primitives, et il m'était venu à l'esprit qu'il y avait une analyse raisonnée de la laideur de même qu'il y en avait une de la beauté ; que l'une n'était peut-être que le négatif de l'autre, une image inversée qui pourrait avoir sa propre valeur et sa propre signification ésotérique. Lorsque le monde était jeune, l'homme avait peint et taillé des choses effrayantes et obscènes. Ce renouvellement était-il le signe de quelque seconde enfance de la race, ou bien une véritable renaissance artistique ? ». Il poursuivait deux paragraphes plus loin : « C'est Matisse qui fit le premier pas dans le pays inconnu de la laideur [72]. »

Vues selon notre perspective actuelle, ces remarques de Burgess qui regroupent diverses formes artistiques dont les « grotesques primitives », semblent surannées et assez proches d'autres écrits méprisants de l'époque. Mais Burgess, qui était lui-même peintre, semble avoir sincèrement cherché des éclaircissement sur la situation artistique du moment [73], et son observation sur une nouvelle esthétique de la laideur concerne l'une des plus importantes relations entre l'art

primitif et la peinture moderne. Burgess semble avoir pris conscience que, dans la nouvelle révolution artistique qui avait lieu à Paris, les notions anciennes de beauté étaient dépassées par de nouvelles valeurs. En 1906, Matisse était à la tête de cette révolution, et la sculpture tribale dont il prenait alors conscience allait se révéler comme un catalyseur important dans la réalisation de ses objectifs.

Au cours de l'été 1906, entre son retour d'Afrique du Nord et son premier achat d'une sculpture africaine, Matisse ne cherchait rien moins qu'une nouvelle base esthétique pour son art. Il aspirait à opérer la synthèse de l'art de Cézanne — qu'il comprenait mieux qu'aucun autre peintre à l'époque — de l'art de Gauguin et d'un primitivisme général tel qu'on le trouvait dans l'art populaire et dans l'art des enfants (et peut-être aussi dans les peintures d'Henri Rousseau qui avaient figuré au Salon d'automne « fauve » de 1905[74]). Ces deux modes correspondaient à deux façons très différentes de traiter la forme et l'espace. Le premier impliquait un modelé sculptural et un espace tangible mais non perspectif ; le second, des coloris plats et vifs et un traitement plat et décoratif des figures, des objets et du fond. La polarité qui existe entre ces modes peut être constatée dans des toiles de Matisse réalisées à Collioure peu après son retour d'Afrique du Nord et qui doivent être regroupées deux par deux : la *Nature morte au pélargonium* et *Les Oignons roses*, et les deux versions du *Marin*.

Les deux natures mortes contiennent un arrangement d'objets similaires : des oignons roses, une poterie traditionnelle d'Afrique du Nord et une version en terre cuite de la sculpture de Matisse *Femme appuyée sur les mains*, de 1905. Cependant, les différences formelles entre les deux tableaux sont si fortes que, tout d'abord, c'est à peine si on s'en aperçoit. La *Nature morte au pélargonium* est décidément plus traditionnelle dans son traitement. Elle est peinte selon un point de vue unique (comme en témoigne la perspective insistante de la table et des objets qu'elle supporte), les ombres portées y sont clairement marquées, et on remarque un sentiment puissant d'espace atmosphérique. Le traitement des contours, la touche et l'emploi de « passages » sont en même temps cézanniens. La matrice de cette image, comme dans les tableaux de Cézanne, est encore enracinée dans la perception sensorielle, et la représentation est dans l'ensemble assez naturaliste.

Les Oignons roses d'autre part montrent des objets simplifiés et aplatis comme dans un dessin d'enfant[75]. Ils sont placés dans un espace abstrait, sans lien avec un point de vue spécifique, dépourvus d'atmosphère et sans ombre ni lumière. Matisse a utilisé ici une technique simplifiée et primitiviste pour diminuer le sentiment de réalité et accentuer les relations symboliques entre les objets. Les oignons semblent virtuellement poussés à travers la surface sableuse, terreuse de la table, et les spirales du grand vase agissent comme une articulation symbolique de la force de cette croissance. La figure féminine et les chameaux sur le vase viennent compléter le quatuor de symboles : femme, animal, spirale, croissance végétale. Ce genre subtil, contenu et entièrement pictural, de symbolisme, au sein duquel les objets et la façon dont ils sont rendus sont des fonctions inséparables de leur « signification » est l'une des innovations les plus frappantes de l'art de Matisse au cours de l'été 1906.

On peut voir une polarité similaire entre cézannisme et primitivisme dans les deux versions du *Marin*. La première version possède une intensité quelque peu âpre et agressive (proche de l'*Autoportrait* de Matisse contemporain, conservé au Statens Museum for Kunst de Copenhague) ; elle combine,



Henri Matisse, *Marin I (Le Jeune Marin)*, 1906. Huile sur toile, 100,3 × 78,7 cm. Collection particulière.



Henri Matisse, *Marin II*, 1906. Huile sur toile, 100 × 81 cm. Collection particulière.



Henri Matisse, *La Vie*, 1906. Bronze, h : 23,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Collection Alfred Stielgitz.



Henri Matisse, *Nu debout*, 1906. Bronze, h : 48,2 cm. Collection particulière.

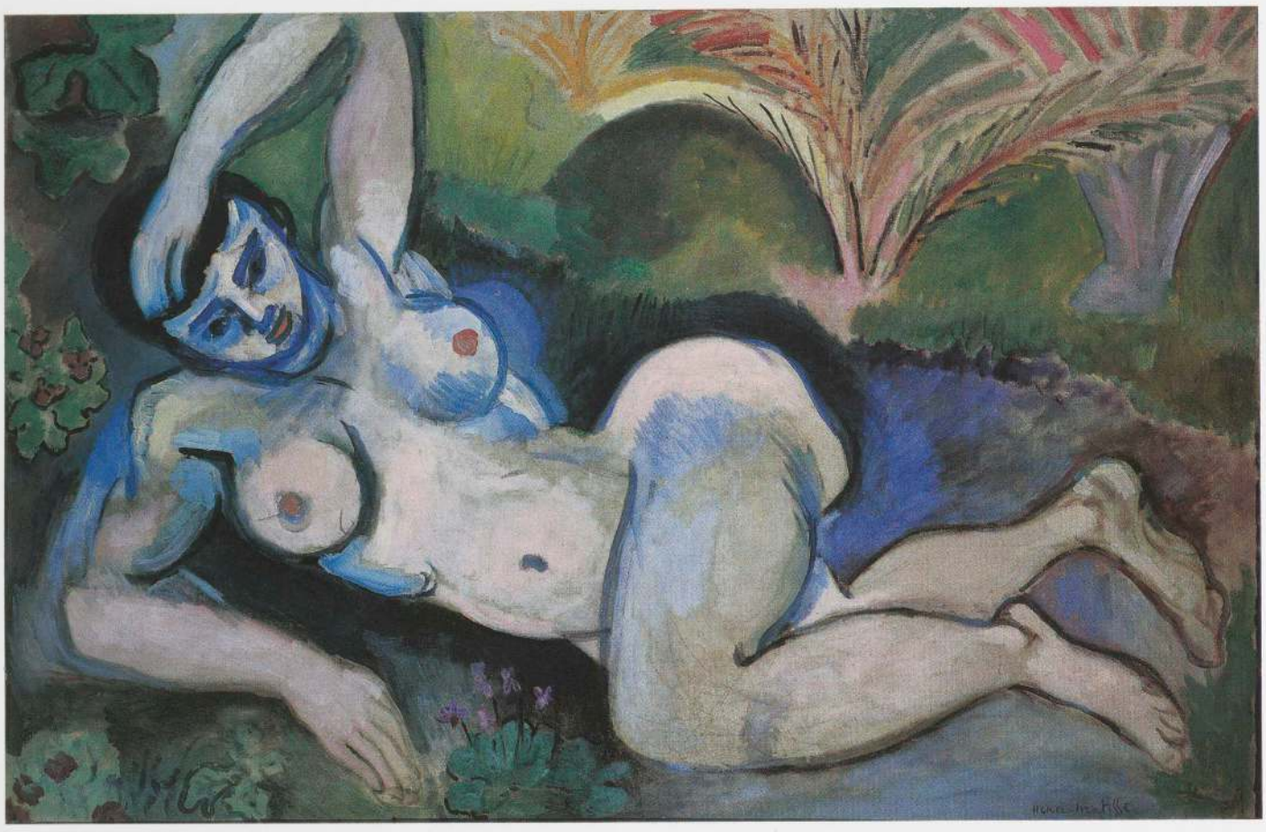
dans le traitement, des vestiges de son style fauve et une touche, un coloris et une construction spatiale délibérément cézanniens. La seconde version, qui la suivit de peu, n'a pas été directement exécutée d'après le modèle mais à partir du premier tableau. Matisse avait eu recours à ce procédé dès 1904 environ, et allait continuer de l'utiliser à l'avenir dans de nombreux couples de tableaux fondés sur le même motif[76]. Son premier traitement d'un thème était perceptif, la seconde version, qui découlait de la première, était plus synthétique. De cette manière, il pouvait conserver son contact intense avec la nature tout en prenant en même temps quelque distance avec un traitement entièrement fondé sur sa perception. Leo Stein se rappelait bien ce précoce exemple du procédé : « Un été, il rapporta de la campagne une étude de jeune pêcheur en même temps qu'une copie libre de celle-ci, avec des déformations extrêmes. Il prétendit tout d'abord que c'était le facteur de Collioure qui l'avait faite, mais admit finalement que c'était une de ses propres expériences. C'était la première chose qu'il faisait avec des déformations forcées[77]. » L'expression de Stein « déformations forcées » est appropriée. Jusque-là, les déformations dans l'œuvre de Matisse venaient directement de sa réponse visuelle et émotionnelle à ce qu'il était en train de peindre. Elles étaient produites dans le feu de l'action. Ici en revanche, la peinture a été consciemment synthétisée et intellectuellement voulue. La première version du *Marin* reflète l'excitation née de la rencontre directe avec le motif, ce que Matisse désignait comme le choc de la confrontation[78]. La seconde version est une méditation sur cette rencontre maintenant traitée en termes conceptuels. En travaillant ainsi, Matisse était capable de gagner une nécessaire distance vis-à-vis de la base sensorielle de sa première peinture et aussi de la puissante influence de Cézanne. Dans *Marin II*, au lieu de noter ses sensations touche après touche, et de mettre l'accent sur le caractère anguleux et la rudesse du sujet, il transcrit le matériau brut de la vie dans un ensemble élégant, aux courbes gracieuses et aux larges motifs. Il y a quelque chose de presque enfantin dans la simplicité directe du dessin et les plans uniformes de couleurs vives ; mais en même temps, le tableau montre une compréhension raffinée du synthétisme de Gauguin. D'une manière significative, Matisse data seulement la deuxième version du *Marin*, comme pour montrer que c'est là qu'il se situait en 1906.

Il semble cependant que Matisse ait éprouvé des sentiments mêlés quant à la direction dans laquelle le menaient ses nouvelles simplifications et son primitivisme naissant, si on en croit son désaveu à demi sérieux des deux œuvres les plus radicalement plates qu'il avait exécutées cet été-là et attribuées à un mythique facteur de province. Ce désaveu traduisait peut-être en partie le manque d'assurance et même la gêne que beaucoup d'artistes éprouvent lorsqu'ils montrent pour la première fois leur œuvre la plus radicale. Mais c'était peut-être aussi, pensons-nous, une indication de l'incertitude de Matisse face à l'apparente naïveté qui se manifestait dans ces œuvres. Car sa nouvelle manière était de fait une négation de la grande tradition de la peinture de la Renaissance dans laquelle il avait été formé. Ainsi que le remarquait très astucieusement Picasso, ce que Matisse recherchait vraiment à cette époque, c'était la simplicité directe de l'art des enfants[79]. Les arts primitifs et exotiques qui l'intéressaient ont pu constituer pour lui la confirmation, extérieure à sa propre tradition, de ses découvertes plastiques les plus novatrices.

L'intérêt accru de Matisse pour la sculpture au cours de



Statuette, Baoulé (trois vues), Côte-d'Ivoire. Bois, h : 47,6 cm. Collection M. et Mme Kelley Rollings, Tucson.



Henri Matisse, *Nu bleu (Souvenir de Biskra),* 1907. Huile sur toile, 92,1 × 140,1 cm. The Baltimore Museum of Art. Collection Cone.

l'été 1906 semble également avoir été provoqué par son intérêt pour la sculpture africaine. Le *Nu debout* (p. 222) pour lequel sa fille posa représente une rupture considérable avec ses sculptures antérieures qui étaient fondées sur l'articulation des masses musculaires et un contrapposto similaire à ce qu'on rencontre dans ses tableaux. La pose du *Nu debout* est presque symétrique, son cou est allongé, la tête d'une grandeur disproportionnée, et les mains sont près du corps, comme dans la sculpture baoulé (p. 223). Le petit torse intitulé *La Vie* (p. 222), avec ses seins proéminents et ses bras tendus rappelle lui aussi certaines caractéristiques des statuettes africaines [80].

A l'automne, lorsque Matisse revint à Paris, son intérêt pour l'art africain était devenu assez puissant pour qu'il fît l'acquisition d'une petite sculpture africaine. Peu de temps après, peut-être vers la fin de 1906, il entreprit la seule nature morte dans laquelle il représenta une véritable sculpture africaine (p. 214). Il laissa l'œuvre inachevée, ce qui indique peut-être une méfiance pour lui-même à l'égard de l'exotique, en même temps que sa conscience du besoin de travailler dans la direction d'une synthèse. Ce n'était pas la simple représentation — ni l'imitation — de sculptures africaines qui allaient revêtir le plus de signification pour Matisse, mais plutôt la création, au moyen d'un traitement personnel de la figure humaine, de structures librement inspirées des formes africaines. Ce développement ne devait pas se faire attendre. Lorsqu'il retourna à Collioure au début de 1907, il commença à travailler à l'une de ses sculptures les plus importantes, le



Henri Matisse, *Nu couché I,* 1907. Bronze, 34,3 × 50,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Nu couché I, et il peignit peu après le *Nu bleu (Souvenir de Biskra)* qui marquait un tournant crucial dans son art.

Jusque-là, Matisse avait sculpté d'après le modèle vivant ; son modelé combinait des notations tactiles et visuelles définissant des surfaces qui suivaient la structure anatomique sous-jacente. En 1906, il avait créé avec le *Nu couché à la chemise*[81] la version sculptée d'une des figures couchées qu'on voit au centre de *La Joie de vivre*, réalisation en trois dimensions du personnage rendu de façon plus intangible dans le tableau. Comme son prototype, cette sculpture reprend la pose générale de la célèbre *Ariane endormie* antique (qui, plus tard, allait hanter les peintures de Giorgio de Chirico). Cette pose aux jambes repliées, avec un bras au-dessus de la tête, avait aussi été utilisée depuis la fin du XVe siècle pour représenter Vénus et d'autres figures érotiques, et pour exprimer la sensualité[82]. Le motif avait persisté jusqu'au XIXe siècle ; Ingres l'avait repris pour certaines de ses odalisques, Cabanel l'avait adapté à sa *Naissance de Vénus*. L'élaboration par Matisse d'une pose semblable au début de 1907 dans le *Nu couché I* comme dans le *Nu bleu* témoignait de son désir de créer non seulement un moderne équivalent de la Vénus ancienne, mais d'une façon plus significative encore, ainsi que nous le verrons, une sorte de Vénus « africaine ». La signification que revêtait pour lui cette sculpture en tant que symbole personnel est indiquée par la fréquence avec laquelle il l'intégra dans ses peintures comme un motif important[83].

Le *Nu couché I* n'a pas été exécuté directement d'après le modèle mais de mémoire et d'imagination, ce qui permit à Matisse de restructurer le corps humain avec une plus grande liberté. Plusieurs traits caractéristiques sont rendus selon ce qu'il avait appelé « les plans et les proportions inventés » de la sculpture africaine, et attestent une inflexion africaine. La tête assez grosse, les seins sphériques et les fesses bulbeuses rappellent des caractères courants dans cette sculpture, de même que la forte accentuation des diverses parties du corps et la façon dont ces volumes forment un contrepoint à l'articulation anatomique de la figure, plutôt qu'ils ne s'harmonisent avec elle. Ainsi, bien que la pose de cette sculpture soit traditionnellement européenne, elle montre dans le traitement formel une réponse subtile mais très réelle à la restructuration imaginative du corps humain que Matisse admirait dans l'art africain.

Matisse entreprit le *Nu bleu* après avoir travaillé pendant un certain temps au *Nu couché I* (qui avait failli être détruit à la suite d'un incident dans l'atelier[84]). Avec sa tonalité à la Cézanne et sa maladresse voulue, c'est la première peinture importante que Matisse exécuta après la mort de Cézanne survenue en octobre 1906. Dans un sens, c'est à la fois une sorte d'hommage à Cézanne et l'affirmation d'une nouvelle liberté par rapport à ses conventions, à laquelle Matisse était parvenu en partie grâce à son étude de l'art africain. Dans ce tableau, il a poussé encore plus loin que dans le *Nu couché* la restructuration du corps, et l'emploi d'éléments d'inspiration africaine dans l'articulation des formes y est encore plus prononcé — même si, comme dans presque toutes les œuvres de Matisse, les influences extérieures ont subi une synthèse si complète et subtile que seul un examen approfondi nous permet de les identifier.

Les nombreuses libertés prises par Matisse dans la réorganisation du corps du *Nu bleu* proviennent, en dernière analyse, de la sculpture africaine, même si c'est d'une façon indirecte. Par exemple, la partie inférieure et la partie supérieure du torse subissent une torsion si radicale l'une par rapport à l'autre qu'elles semblent presque appartenir à des



Figure de reliquaire, Fang, Gabon. Bois et métal, h : 64,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection. Provenance : collection André Derain et collection Jacob Epstein.



Un coin de l'atelier d'André Derain à Paris, vers 1912-1913.

figures différentes. Jusqu'à la taille, le corps est vu de face, comme s'il était situé à la hauteur de l'œil, tandis que la partie inférieure du torse est vue comme si la figure était tournée sur le ventre et observée d'en haut. Les déformations sont ici plus radicales et moins déterminées du point de vue anatomique que celles employées auparavant par Cézanne dans son traitement du corps humain ; elles s'apparentent plus à la structure des statuettes africaines.

Certains détails spécifiques du *Nu bleu* semblent également avoir été influencés par la sculpture africaine. Les seins bulbeux, la tête sphérique aux cheveux courts (sans le chignon ni la chevelure flottante caractéristiques des modèles européens), le torse étiré, tout ceci rappelle des traits qui sont fréquents dans la statuaire africaine. La saillie exagérée des fesses est également proche d'une forme particulièrement courante dans les sculptures fang et baoulé, lesquelles étaient nombreuses dans les collections parisiennes de l'époque [85] (p. 223).

Dans le *Nu bleu*, Matisse poussait plus loin les possibilités symboliques qu'il avait commencé à explorer l'année précédente. Pour mettre au point l'image et la contrôler, il utilisa ses souvenirs de l'oasis de Biskra en Algérie qui conféraient au tableau un sujet nord-africain, ainsi qu'une inflexion formelle noire africaine [86]. Cette peinture ne constitue pas une transcription littérale de quelque chose que Matisse avait vu, mais plutôt une image symbolique de l'effet puissant qu'avait produit sur son imagination son expérience de l'Afrique. Il se rappela plus tard Biskra comme « une oasis superbe, quelque chose de joli et de frais au milieu du désert, avec une abondance d'eau qui serpentait au milieu des palmiers, au milieu des jardins avec leurs feuilles très vertes, ce qui est quelque peu étonnant lorsqu'on y arrive depuis le désert [87] ». Personnification de cette voluptueuse croissance qui avait tant impressionné Matisse en Afrique du Nord, le *Nu bleu* incarnait la force de vie même, équivalant à l'évocation exultante d'André Gide quelques années plus tôt : « Cette terre africaine [...] à présent s'éveillait de l'hiver, ivre d'eau, éclatant de sèves nouvelles ; elle riait d'un printemps forcené dont je sentais le retentissement et comme le double en moi-même [88]. »

En harmonie avec le thème sous-jacent de la terre au printemps, le tableau possède un dynamisme extraordinaire. La composition repose sur une série d'arcs et de courbes qui font écho à la figure, la reliant ainsi au paysage qui l'entoure, et accentuant, du point de vue formel comme du point de vue du sujet, l'échange indissoluble d'énergie entre la femme et la terre. Ce qui donne à l'image sa cohérence, outre les « rimes » continues du corps de la femme et du paysage environnant, c'est la technique picturale : la figure dégage une force irradiante, manifestée par les *pentimenti* qui font écho et donnent de l'amplitude aux bras, aux fesses, aux jambes et à la partie supérieure des seins. La figure, qui n'est ni vue d'un point unique, ni fixée à un seul emplacement, est rendue avec un dynamisme et une fluidité plus intenses que dans aucune autre œuvre antérieure de Matisse. Le jeu très riche de renvois entre la figure et le fond, et entre l'image et la surface peinte transmet un sentiment de matérialisation et d'érosion de l'espace lui-même. Il suggère aussi un flux temporel : la réalité est appréhendée dans les termes d'une interaction de l'énergie et de la matière ; la forme génératrice



Henri Matisse, *Figure décorative,* 1908. Bronze, h : 73 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

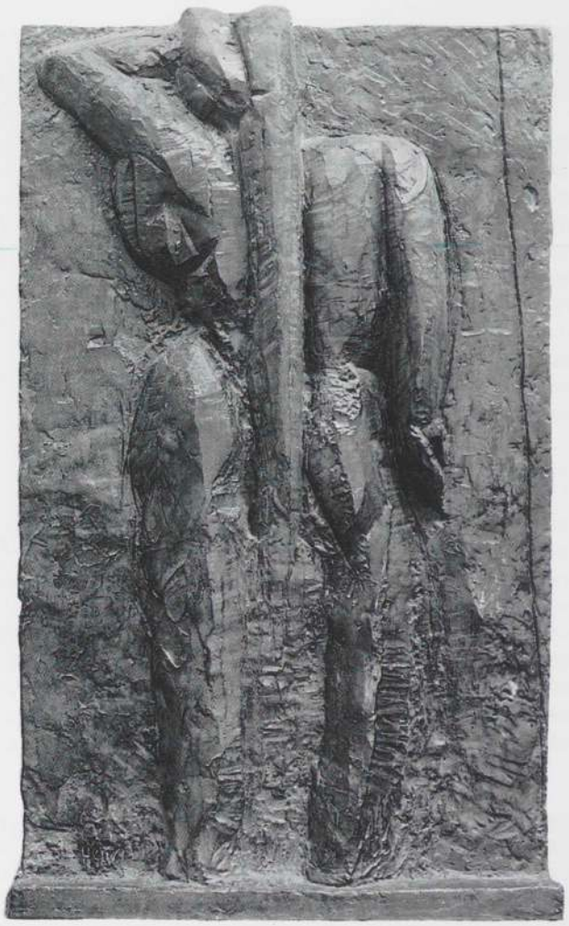


Henri Matisse, *Les Deux Négresses,* 1908. Bronze, 47 × 26,6 × 19 cm. The Baltimore Museum of Art. Collection Cone.

de la femme à la fois contenue par la terre qui l'entoure et jaillissant d'elle semble réellement donner vie aux formes environnantes. Les métaphores du sujet sont inséparables de son incarnation formelle. C'est ici, plutôt que dans les *Baigneuses* de Derain, que nous voyons la première peinture « à associer ce qui [...] venait de Cézanne et ce qui [...] venait de l'art nègre [89] ». Ainsi, le *Nu bleu* était une étape importante non seulement dans le développement formel de l'art de Matisse, mais encore dans le développement de son répertoire symbolique. Il anticipe les compositions de figures primitivistes telles que *Les Baigneuses à la tortue* et enfin *La Danse*, qui allaient l'occuper pendant les quelques années qui suivirent [90].

Dans son évocation d'une Vénus « africaine », le *Nu bleu* — de même que le *Nu couché I* — annonçait aussi une esthétique nouvelle de la représentation du corps féminin. Sa « laideur » agressive, qui représentait une importance part de ses moyens expressifs, caractérise la nouvelle esthétique de beauté « africaine » ou « barbare » que Gelett Burgess allait plus tard remarquer — tout comme Picasso, si nous acceptons l'anecdote disant qu'il trouvait la statuette africaine plus belle que la Vénus de Milo. En vérité, le *Nu bleu*, qui était clairement voulu comme un nu « anti-Salon », constituait une sorte de défi non seulement à des peintures très célèbres telles que *La Naissance de Vénus* de Cabanel [91], mais aussi à *La Grande Odalisque* d'Ingres et à l'*Olympia* de Manet qui venaient juste d'être accrochées ensemble au Louvre [92].

« Une femme nue, laide, étendue dans l'herbe d'un bleu opaque, sous des palmiers », voilà ce qu'écrivait Louis Vauxcelles du *Nu bleu* [93]. Matisse défendit son tableau en répondant par une analyse dont on trouvera des échos chez Braque et d'autres [94], affirmant que s'il rencontrait une telle femme dans la rue, il s'enfuirait terrorisé, mais que son propos n'était pas de créer une femme mais de faire un tableau [95]. Cette concentration sur les moyens formels plutôt que sur le sujet de la peinture sous-tend également l'appréciation par Matisse



Henri Matisse, *Dos III*, 1916-1917. Bronze, 189,2 × 111,8 × 15,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Sommet de canne, Luba, Zaïre. Bois, hauteur totale 135,2 cm. Buffalo Museum of Science.



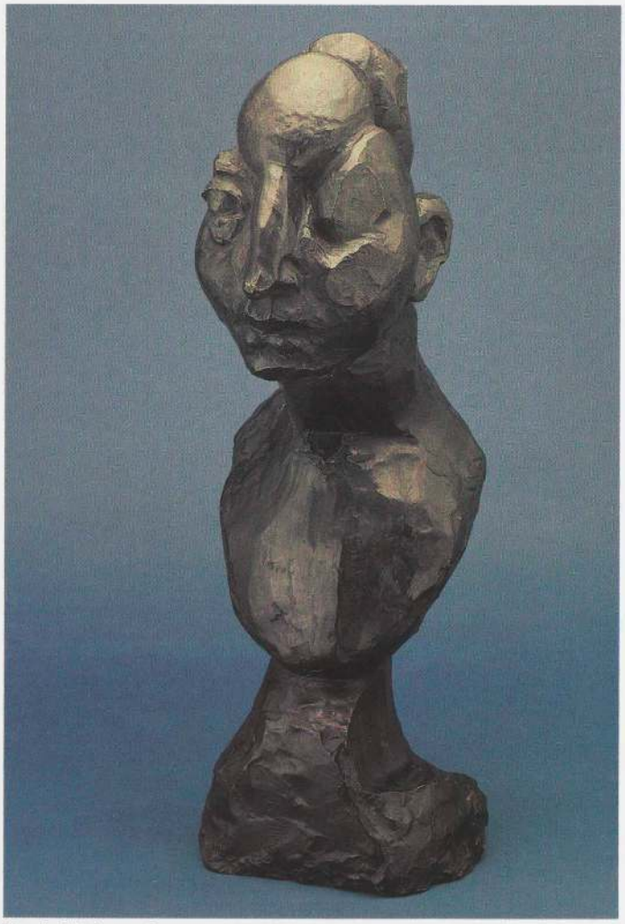
Sommet de canne, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois peint, h. totale 27,3 cm. Coll. part.



Masque, Bangwa, Cameroun. Bois, h : 20 cm. Collection particulière. Provenance : collection Tristan Tzara.

des qualités de la sculpture africaine, avec ses « plans et ses proportions inventés ». Max Weber se rappelait que, à peu près un an plus tard, quand Matisse montrait à ses étudiants des pièces africaines de sa collection, « il prenait une statuette dans ses mains, nous faisant remarquer ses qualités sculpturales authentiques et instinctives telles que la merveilleuse exécution, le sens unique des proportions, la subtile et palpitante plénitude de la forme et de l'équilibre qui étaient en elles[96] ».

La réaction la plus importante au *Nu bleu* n'était pas celle des critiques ou des écrivains, mais celle des autres peintres[97]. Bien que l'influence de Cézanne ait été largement ressentie aux Indépendants de 1907 où le *Nu bleu* était exposé, seul Matisse était allé au-delà de la simple imitation de Cézanne. Picasso fut particulièrement impressionné par ce tableau ; celui-ci a pu stimuler l'évolution de ses propres idées alors qu'il travaillait à ce qui allait devenir *Les Demoiselles d'Avignon* — bien davantage que *La Joie de vivre*, avec laquelle il était en fait en compétition, ou que les *Baigneuses* sèchement cézanniennes de Derain également exposées aux Indépendants de 1907. Bien qu'on rapporte que Picasso aurait à l'origine été stimulé à faire une grande composition à multiples figures en partie par *La Joie de vivre* de Matisse, lorsque, au printemps 1907, il commença véritablement son tableau, le *Nu bleu* dut être d'un bien plus grand intérêt pour lui avec sa touche vigoureuse, ses points de vue multiples, son espace dynamique, ses distorsions anatomiques extrêmes et sa « laideur ». En effet, le primitivisme du *Nu bleu*, peinture « africaine », devait beaucoup mieux convenir aux effets vers lesquels tendait Picasso dans ses propres peintures au début de 1907. Mais s'il n'utilisa pas de formes africaines (ni les leçons de Cézanne) dans son art avant Matisse, Picasso les adapta finalement d'une façon plus radicale. Le *Nu bleu*, avec son intentionnelle crudité et son affirmation primitiviste, compte parmi les influences qui encouragèrent Picasso à travailler d'une manière à la fois plus fruste et plus audacieuse



Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916. Bronze, 58,4 × 19,7 × 29,3 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

qu'il ne l'avait fait jusque-là [98]. C'est peut-être aussi ce tableau qui l'engagea à revoir la sculpture africaine, cette fois au musée du Trocadéro, visite après laquelle il repeignit les deux figures prétendument « africaines » à droite dans *Les Demoiselles d'Avignon* [99].

Parce que son emploi des sources africaines était apparemment plus manifeste que celui de Matisse, et parce qu'il était inspiré par des objets africains plus radicaux et abstraits que ceux qui influençaient Matisse, c'est Picasso qui dès lors semble avoir pris la tête de ce mouvement d'« africanisation » de la peinture française. Matisse continua cependant à recourir à des formes tribales et à leurs concepts structuraux dans ses peintures comme dans ses sculptures. Mais son art continuant à être essentiellement perceptif, ces sources ainsi que d'autres influences conceptuelles tendirent à être si fortement synthétisées que, dans leurs combinaisons, elles ne sont pas souvent immédiatement apparentes.

En décembre 1907, Guillaume Apollinaire publiait un article sur Matisse dans lequel il remarquait son intérêt pour les arts exotiques, y compris « les statuettes des nègres africains proportionnées selon les passions qui les ont inspirés ». Il poursuivait en constatant que, quoique « curieux de connaître les contenances artistiques de toutes les races humaines, Henri Matisse reste avant tout dévot à la beauté de l'Europe [100] ». Ceci a été interprété comme l'affirmation que Matisse avait « peu ou rien appris directement de l'art africain [101] ». Mais en fait, à la fin de 1907, la révolution artistique dans laquelle l'art africain, ainsi que Matisse, joua une part si importante, était en passe de devenir un aspect de « la beauté de l'Europe », du moins pour beaucoup d'artistes avancés.

De 1907 jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, c'est Picasso et Brancusi qui firent l'usage le plus radical et le plus imaginatif de l'art primitif. Beaucoup des anciens Fauves continuèrent à collectionner avec sérieux l'art primitif, mais celui-ci eut peu d'effet perceptible sur leur œuvre. Vlaminck, qui restait un collectionneur passionné d'art africain, passa jusqu'à la fin de sa vie la plus grande partie de son temps à peindre des paysages d'orage. Derain, qui continuait lui aussi à collectionner, et resta attaché à certains de ses objets africains jusqu'à la fin, employa peu l'art africain par la suite, si on excepte quelques citations plus ou moins littérales comme celles mentionnées par Laude [102].

Une fois de plus, Matisse faisait exception. La grosse tête et les seins en globes de sa *Figure décorative* de 1908 (p. 226) indiquent une tendance générale « africanisante » qui se fait encore plus explicite avec ses *Deux Négresses* (p. 226) inspirées par une photographie de revue représentant deux femmes targui [103]. La frappante sensualité des femmes sur cette photographie a pu inciter Matisse à l'utiliser comme source, mais un tel emploi s'accorde bien avec son désir de l'époque de travailler en trois dimensions à partir de photographies afin de prendre distance par rapport à la nature et d'inverser le processus suivi dans ses peintures, où il passait de trois à



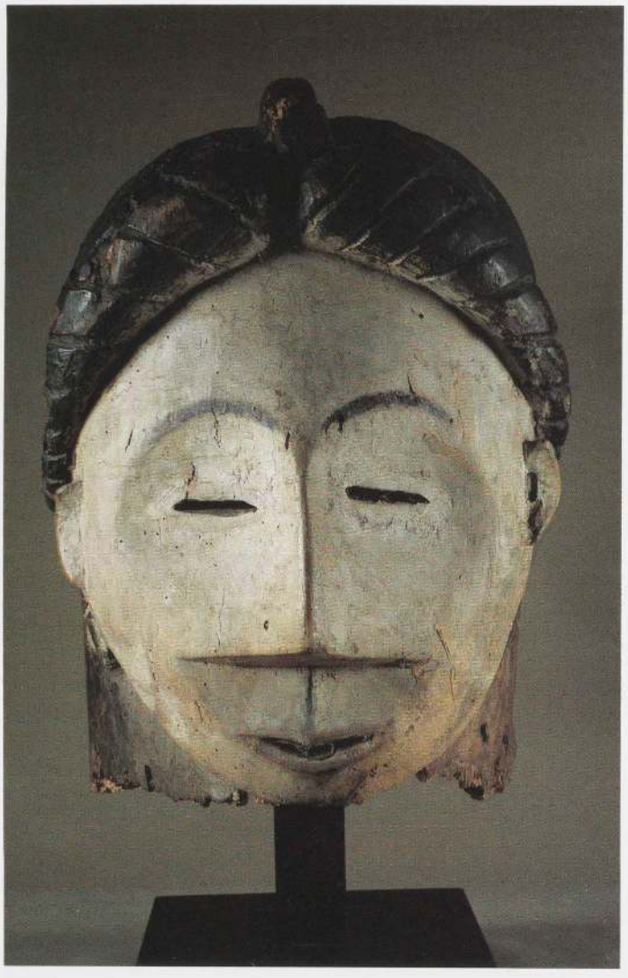
Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916. Bronze, 58,4 × 19,7 × 29,3 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.



Figure assise, Bambara, Mali. Bois, h : 61 cm. Collection particulière, France. Provenance : collection Henri Matisse.



Henri Matisse, *Portrait de madame Matisse* (détail), 1913. Huile sur toile, 146,4 × 97,1 cm. Musée de l'Ermitage, Leningrad.



Masque, Shira-Punu, Gabon. Bois peint, h : 31 cm. Collection Ernst Winizki, Zurich.

deux dimensions. Les autres sculptures qu'il exécuta d'après des photographies, le *Nu accroupi* de 1908 et *La Serpentine* de 1909 furent réalisées d'après des clichés plutôt ordinaires de modèles, semblables à ceux qu'on trouvait dans des publications comme *Le Nu esthétique*[104]. Par ailleurs, la photographie des deux femmes targui fut probablement choisie pour renforcer la « négritude » dont il voulait imprégner sa sculpture.

Les Deux Négresses sont la seule sculpture de Matisse comportant plus d'un personnage. Elle a pu être suggérée par les *Deux nus* très sculpturaux de Picasso, de 1906 (p. 248), qui dérivent cependant de l'art ibérique plutôt qu'africain. Elle a aussi pu être inspirée par des sculptures africaines qui représentent parfois des figures féminines se faisant face, quoique des sculptures luba comme celle qui est reproduite ici (p. 227) étaient très probablement inconnues à Paris à l'époque. Bien que les poses des *Deux Négresses* suivent d'assez près celles des femmes photographiées, le sens tout entier de l'image a été complètement transformé. Le traitement des deux figures doit beaucoup à la sculpture africaine, en particulier baoulé, surtout dans la relation du torse avec les fesses, le rendu des seins et les coiffures (p. 223).

L'influence africaine est plus directement discernable dans la dernière tête de la série des *Jeannette*, *Jeannette V* (p. 228-229), généralement datée entre 1910 et 1913 mais en fait de 1916[105]. Une source d'inspiration pour cette tête construite de la façon la plus radicale est presque certainement la belle figure assise bambara (p. 229) que Matisse avait récemment acquise[106], et qui est représentée sur la cheminée dans le panneau de gauche du triptyque des *Trois sœurs* de 1916-1917 (Barnes Foundation). Dépouillée du charme mélancolique des trois premières têtes de Jeannette et de l'esprit énergique de la quatrième, *Jeannette V* dégage un sentiment extraordinaire de nudité intellectuelle. La qualité primitive, primaire même, de cette œuvre rivalise avec celle de son prototype bambara.

Dos III (p. 227), exécuté à peu près à la même époque que *Jeannette V*, montre une influence africaine plus diffuse. Ici, comme dans les figures des *Demoiselles à la rivière* contemporaines[107], l'art africain a pu aider Matisse à formuler une réponse à la forme fragmentée du cubisme sans recourir au procédé cubiste lui-même. Cette sculpture appartient à une série de plusieurs tropes stylistiques intéressants, datant de 1913 à 1917 dans laquelle Matisse utilise une synthèse originale de formes tribales et d'éléments cézanniens pour répondre et en même temps résister aux innovations des cubistes. Comparé aux deux *Dos* antérieurs, le *Dos III* est plus architectonique qu'anatomique, les parties du corps sont reliées par des rythmes linéaires et des plans plutôt que par la musculature, et le sens de la pesanteur est à peine ressenti. La grosseur relative de la tête et la forte accentuation verticale donnée par la colonne vertébrale sont aussi des reflets indi-







A gauche : tête de reliquaire, Fang, Gabon. Bois, h : 35 cm. Collection particulière. Provenance : collection Maurice de Vlaminck.

Ci-dessus : Henri Matisse, *Femme assise,* 1915. Huile sur toile, 69 × 35 cm. Collection particulière.

A droite : figure de reliquaire, Fang, Gabon. Bois et divers, h : 25,5 cm. Collection particulière, Paris.

rects d'éléments que Matisse avait vus dans la sculpture africaine. En vérité, cette œuvre constitue probablement sa traduction la plus subtile des principes de la statuaire africaine dans sa propre sculpture.

Les effets des formes africaines sur les peintures de Matisse pendant la décade qui suivit la découverte initiale de l'art primitif sont aussi assez persistants. Dans certains cas comme la figure debout des deux versions du *Luxe* de 1907, des traits spécifiques tels que la relation entre la partie supérieure du torse, le cou étiré et la tête développée s'apparentent aux proportions générales de la sculpture africaine. Dans les années qui suivirent, l'idée générale de « plans et proportions inventés » devint une part intégrante de la méthode de travail de Matisse pour la figure humaine, mais plusieurs exemples montrent des allusions non déguisées à des types spécifiques d'art africain.

Dans l'important *Portrait de madame Matisse*, de 1913, le visage (p. 210) rappelle les masques gabonais, et André Salmon n'était pas loin de la vérité lorsqu'il le critiqua pour sa ressemblance à un masque de bois, barbouillé de craie, une figure de cauchemar [108]. La symétrie et la simplification des traits, le traitement des yeux qui se réfèrent visiblement à un masque, et jusqu'à la forme de la chevelure et du chapeau, rappellent clairement les traits et le coloris des masques fang et des masques blancs shira-punu qui représentent des esprits ou des revenants.

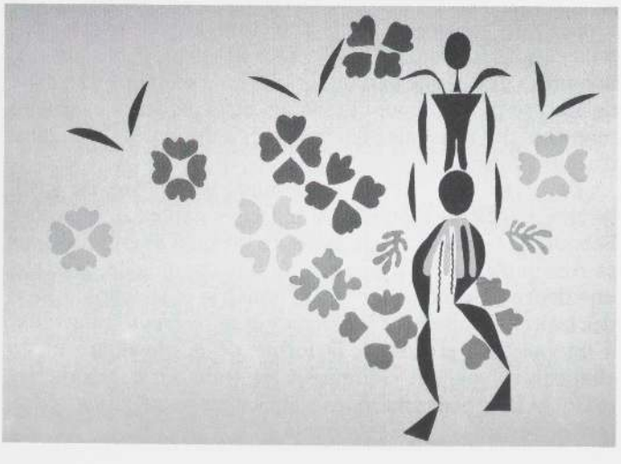
La *Femme assise* (ci-dessus), inédite jusqu'à maintenant, datable de 1915 [109], fait elle aussi clairement allusion, pensons-nous, à l'art du Gabon, plus précisément dans ce cas à la sculpture fang dont elle est proche par plusieurs détails. La tête et la chevelure, le cou, les épaules, les seins, les bras et la partie supérieure du torse sont en fait si proches de la sculpture fang que cette peinture est l'exemple de l'utilisation la plus directe que Matisse fit jamais des formes africaines dans ses tableaux. Le contraste entre l'austérité du corps de la femme et la provocante sensualité de la jarretière sur sa cuisse font simultanément de cette femme une idole et une coquette, créant un effet d'une étonnante ambiguïté.

C'est finalement avec les papiers découpés, la dernière grande synthèse de son art, que Matisse se tourna une fois de plus vers les formes et les objets africains comme source d'inspiration. Dans un merveilleux calembour visuel, la figure du *Lanceur de couteaux* de *Jazz* (p. 232) endosse une forme rappelant celle d'un couteau de jet africain. L'une des plus ambitieuses de toutes les compositions de papier découpé, *La Négresse* (p. 236), fut non seulement inspirée par un sujet nègre, la danseuse Joséphine Baker, mais elle fait encore allusion de façon elliptique au vocabulaire formel de la sculpture africaine — la « négritude » de la forme et du sujet se renforçant ainsi mutuellement d'une façon qui rappelle *Les Deux Négresses* de 1908. Dans certaines des compositions en papier découpé, des masques africains sont plus ou moins







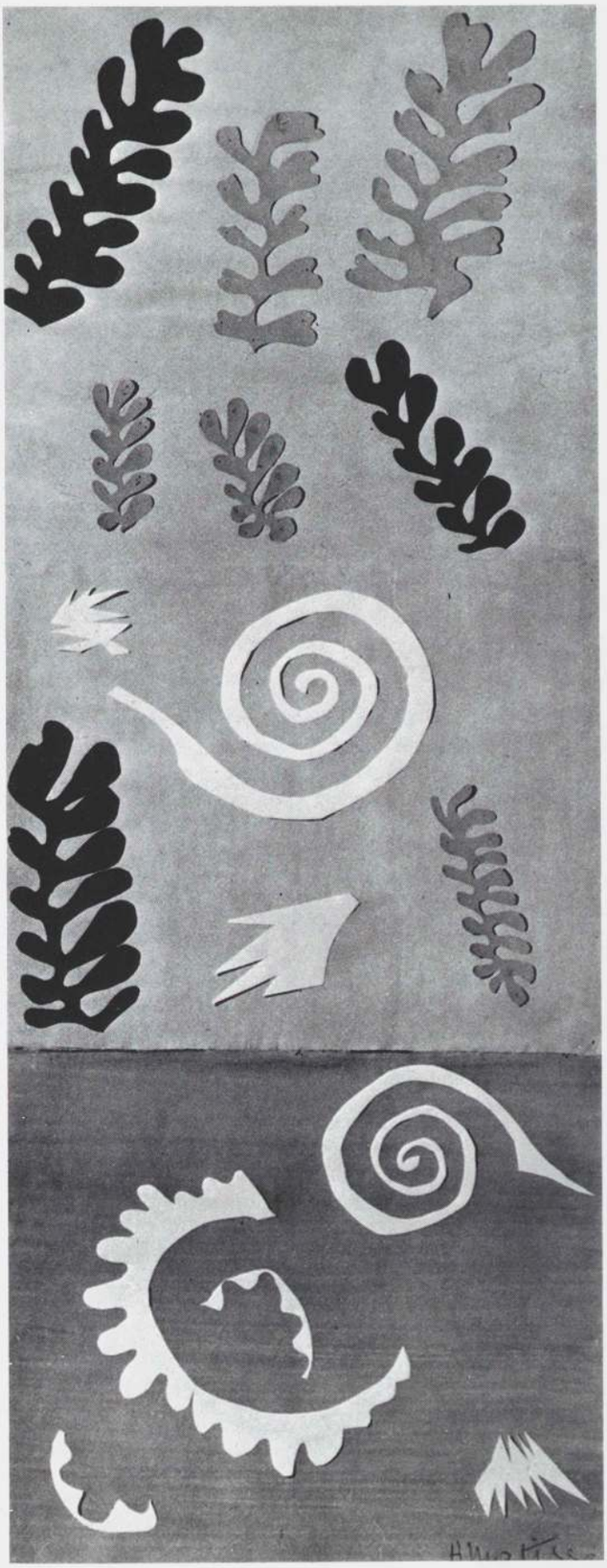


Henri Matisse, *Le Lanceur de couteaux* (détail), tiré du livre *Jazz*, 1947. Pochoir en couleurs, 40,6 × 65,3 cm. The Museum of Modern Art, New York ; don de l'artiste. Ensemble reproduit ci-contre.
Ci-dessus, à droite : couteau de jet, Zande, Zaïre. Fer, h : 47,6 cm. Collection Norman et Shelly Dinhofer, New York.

directement représentés [110]. Mais tandis que, dans les peintures et dans les sculptures antérieures de Matisse, l'influence de l'art tribal était principalement venue d'Afrique, l'influence de l'art océanien est également visible dans les découpages.

Les échos de l'art océanien qu'on rencontre dans les papiers découpés forment un contraste intéressant avec l'usage antérieur de formes africaines par Matisse. Ce qu'il avait appris de l'art africain se reflétait principalement dans son traitement de la figure humaine, en peinture et en sculpture. Dans les découpages du milieu des années 1940, des formes décoratives mélanésiennes semblent l'avoir assisté dans la création d'un espace abstrait, sans matérialité, caractérisé par un semis de motifs décoratifs fondé sur la répétition de formes semblables. L'espace abstrait de ces découpages était très différent de son espace pictural ; leurs motifs faisaient souvent intervenir des images liées à ses souvenirs des mers du Sud.

En 1930, époque incertaine pour son art comme pour sa vie, Matisse s'était rendu à Tahiti. Bien qu'il ait peu tiré directement parti de son expérience tahitienne dans son art, il avait été profondément impressionné par la lumière, la couleur, la végétation luxuriante et par l'intense vie maritime qu'il avait pu y voir [111]. Il en conserva toute sa vie le souvenir. Au milieu des années 1940, il commença à mêler ses impressions de la faune et de la flore à quelques-unes des caractéristiques formelles de l'art décoratif océanien, comme dans le motif répété et l'espace abstrait des deux compositions *Océa-*



Henri Matisse, *Composition fond vert*, 1947. Papier découpé et collé, 105,4 × 40,7 cm. Collection particulière.

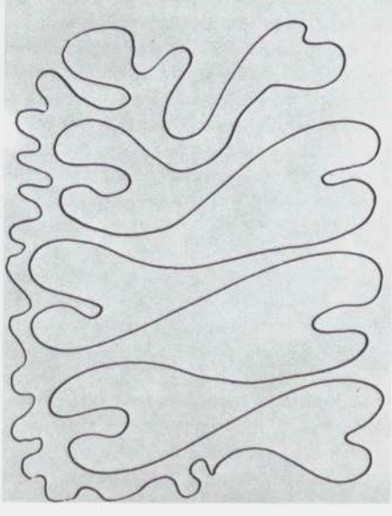


Bouclier, Asmat, Irian Barat (anciennement Nouvelle-Guinée hollandaise). Bois peint et fibres, h : 193 cm. Collection Serge Brignoni, Berne.



A gauche : masque, Namau, province du Golfe, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Tissu d'écorce peint et jonc, h : 244 cm. National Museum of Ireland, Dublin.

Henri Matisse, dessin de couverture pour *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Plume et encre, 27,2 × 21,1 cm. Musée de l'Ermitage, Leningrad.





Henri Matisse, *Océanie, le ciel,* 1946. Sérigraphie, 165 × 380 cm environ. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

nie qu'il réalisa en 1946 comme cartons pour des tentures murales [112]. Cette tendance abstraite et décorative devint encore plus marquée dans quelques-uns des derniers papiers découpés, dont la conception curviligne semble très nettement avoir été inspirée par des objets mélanésiens. Ceci est patent dans des œuvres réalisées vers 1947, dans lesquelles on trouve fréquemment des rappels du décor de boucliers et de masques mélanésiens [113] (p. 233 et p. ci-contre).

De même que grâce à son expérience de l'art africain, Matisse avait pu reformuler certaines caractéristiques de son art en 1906, l'exemple de l'art océanien semble l'avoir aidé à atteindre une autre synthèse nouvelle quelque quarante ans plus tard. Comme à l'époque de sa « découverte », l'art tribal avait alors suggéré des solutions neuves et originales aux problèmes formels et expressifs qui le préoccupaient.

Se référant aux premiers temps de la découverte de l'art africain, Gertrude Stein fit remarquer avec beaucoup de perspicacité que Picasso et Matisse étaient affectés par la sculpture africaine de différentes manières : Picasso « plus dans sa vision que dans son imagination », et Matisse « plus dans son imagination que dans sa vision [114] ». On peut se demander si cette analyse pourrait soutenir une critique attentive et systématique, mais il est néanmoins vrai que l'imagination visuelle de Matisse fut profondément marquée par son expérience de l'art africain et de l'art océanien. Leur exemple et leur influence l'accompagnèrent jusqu'à la fin de sa vie.



Tapa, lac Sentani, Irian Barat (anciennement Nouvelle-Guinée hollandaise). Tissu d'écorce peint, h : 88 cm. Coll. part. Provenance : coll. H. Matisse.



Henri Matisse, *La Négresse* (détail). Papier marouflé sur toile (collage), 453,9 × 623,3 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C. Ensemble reproduit page 232.

NOTES

Cette étude est dédiée à la mémoire de Douglas F. Fraser qui, il y a près de vingt ans, a guidé notre propre découverte de l'art primitif.

1. Pour un survol des études sur cette question, on se reportera à Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, éd. révisée, New York, 1967, en particulier p. 86-103 ; Douglas F. Fraser, "The Discovery of Primitive Art", *Arts Yearbook*, 1, New York, 1957, p. 119-133 ; Edward Fry, *Le Cubisme*, Bruxelles, 1968, p. 47-48 ; Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*, Paris, 1968, en particulier p. 83-239 ; Ellen G. Oppler, *Fauvism Reexamined*, New York et Londres, 1976, p. 125-178 ; Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore : Primitivism in Modern Sculpture*, Toronto, 1981. On se référera désormais à ces ouvrages en mentionnant simplement le nom de l'auteur.
2. C'est ce qu'exprime par exemple Baudelaire dans son étude sur le Salon de 1846 : « *L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps*, c'est donc un art de Caraïbes.
   « En effet, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement des fétiches longtemps avant d'aborder la peinture, qui est un art de raisonnement profond, et dont la jouissance même demande une initiation particulière. » *Œuvres complètes de Baudelaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 671.
3. A l'origine, l'art africain avait plus d'influence à Paris que l'art océanien, en partie à cause de sa plus grande plasticité et en partie à cause des vastes colonies françaises en Afrique. Comme l'a noté J.B. Donne ("African Art and Paris Studios, 1905-1920", *in* M. Greenlagh et V. Megaw, *Art and Society*, New York, 1978, p. 105-120), presque tous les objets d'art primitif collectionnés à l'époque par les artistes provenaient de territoires français. Dans le deuxième volume de l'*Histoire de l'art* d'Elie Faure (*L'Art médiéval*, Paris, 1911), qui semble être le premier ouvrage d'histoire générale de l'art accordant une place prééminente à l'art primitif, l'art africain est traité avec beaucoup plus d'attention que l'art océanien ; en fait, la discussion de Faure se limite à l'art de la Polynésie (où les Français avaient des colonies), plus sculptural que l'art mélanésien.
4. Voir Raymond Firth, "The Social Framework of Primitive Art", *in Elements of Social Organization*, Boston, 1951, p. 175.
5. La nature de l'art africain qui se situe en dehors de la notion de pesanteur posait un problème difficile aux artistes européens, étant donné que les traditions occidentales d'espace optique illusionniste et de figures orientées selon un centre de gravité étaient intimement liées. Dans des peintures telles que la *Femme nue en pied* de Picasso de 1907 (Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso*, Neufchâtel, 1979, n° 40), des traits liés à la sculpture africaine sont plaqués sur une figure dont la pose évoque le modèle d'un dessin d'académie. Même dans la *Femme nue aux bras levés* (*ibid.*, n° 53), dont la pose est moins naturelle, on perçoit toujours un sens de la pesanteur. C'est encore vrai de quelques-unes des sculptures primitivisantes de Picasso de 1907 (p. ex. Wilkinson, p. 103 et 109, et Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso*, New York, 1967, p. 55), et c'est ce qui les distingue nettement de l'art tribal lui-même.
6. Gelett Burgess, "The Wild Men of Paris", *Architectural Record*, New York, mai 1910, p. 406.
7. Pour une discussion du parti pris évolutionniste des premières études consacrées à l'art primitif, voir Goldwater, p. 19-22, et Fraser, p. 119-120. Dans le chapitre « Les Tropiques », généralement bienveillant, de *L'Art médiéval*, Elie Faure trahit le même penchant : « Pour trouver un art primitif qui garde sa sève et puisse donner des émotions neuves et fortes aux sensibilités qui ont conservé ou reconquis leur ingénuité première, il faut aller à ceux qui restent des primitifs. » *Œuvres complètes d'Elie Faure, Histoire de l'art*, vol. 1 : *L'Art médiéval*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 227-228. En 1920 encore, Vlaminck déclarait que l'art africain était « le seul art que l'on puisse regarder sans être accablé par les explications, les admirations, les louanges d'une littérature qui explique l'art du présent, du passé et de l'avenir » et il notait sa qualité « virginale » ; « Opinions sur l'art nègre », *Action*, Paris, 3, avril 1920, p. 26.
8. L'intérêt croissant pour les arts non naturalistes se reflète dans le nombre d'expositions importantes qui leur furent consacrées à l'époque du fauvisme : art islamique au Louvre en 1903 ; primitifs français au Louvre en 1904 ; art japonais au Salon d'automne de 1905 ; art ibérique au Louvre en 1906 ; art russe (exposition organisée par Diaghilev et réunissant quelque trente-six icônes) au Salon d'automne de la même année. De plus, les valeurs picturales qui étaient le plus admirées dans ces arts étaient non seulement clairement liées à celles sur lesquelles les modernistes allaient mettre l'accent dans les années suivantes, mais elles étaient également similaires à celles qui étaient le plus admirées dans les œuvres des principaux artistes post-impressionnistes ; ces derniers firent aussi l'objet d'importantes expositions à cette époque : Van Gogh au Salon des indépendants de 1905 ; Gauguin à la galerie Vollard en 1903 et au Salon d'automne de 1906 ; Cézanne au Salon d'automne de 1904 (cinq peintures seulement, mais qui comprenaient trois *Baigneuses*) et de 1907.
   La base conceptuelle commune aux arts exotiques et à l'art de Gauguin — à l'art de Seurat aussi dans une certaine mesure — se manifeste avec une évidence croissante au cours des premières années du siècle, et des critères similaires étaient souvent appliqués à la fois aux uns et aux autres. Par exemple, dans son introduction au catalogue de l'exposition des grands primitifs français de 1904, Georges Lafenestre faisait état de la « sincérité d'émotion » de ces artistes, et de leur capacité à mêler la réalité et l'idéal (*Exposition des primitifs français au palais du Louvre...*, Paris, 1904, p. XXVIII). Leurs « incorrections » et leurs « gaucheries » mêmes se justifiaient, affirmait-il, par « leur expression légitime d'un sentiment sincère » (*ibid.*, p. XIX) — phrase qui aurait pu être employée pour défendre l'art de Van Gogh, de Cézanne ou de Gauguin (et fut en fait utilisée pour Rousseau).
   Au cours de l'été 1904, le peintre néo-impressionniste Henri-Edmond Cross, dans une lettre à Charles Angrand, déclare, après avoir loué Monet, qu'il a été autant bouleversé, sinon davantage, par les primitifs français ; lesquels en sont bien le contraire. Il considère que chez ces derniers, le problème épineux de la transposition du réel dans l'imaginaire, et ceci par des moyens des plus simples, se trouve résolu : l'utilisation d'un seul rapport de teintes suffit à produire des harmonies somptueuses. Cette lettre en date du 7 juillet 1904 est citée *in* Catherine C. Bock, *Henri Matisse and Neo-Impressionnism, 1898-1908*, Anne Arbor, 1981, p. 67.
9. Voir Rubin, introduction, p. 7, et Varnedoe, « Gauguin », *passim*.
10. Judith Cladel, *Maillol, sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, Grasset, 1937, cité dans le catalogue de l'exposition *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, musée de l'Homme, 1967, n. p.
11. Voir également la lettre adressée par Derain à Vlaminck en 1906, qui est discutée ci-dessus p. 216.
12. Sur les souvenirs de Matisse de cette époque, voir Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Londres, 1973, p. 55, 102, 126.
13. D'une manière intéressante, Vlaminck qualifia plus tard les artistes qui se fondaient sur des formes tribales d'artistes impuissants à s'exprimer dans le langage de leurs pères (*Poliment*, Paris, 1931, p. 130). En 1945, Matisse remarquait qu'afin de se protéger de la fascination de l'œuvre de ses prédécesseurs qu'il admire, un artiste peut chercher de nouvelles sources d'inspiration dans la production de diverses civilisations, selon ses propres affinités (Flam, *Matisse on Art*, *op. cit.*, p. 102).
14. Voir Charles Wentinck, *Modern Art and Primitive Art*, Oxford, 1979, p. 16-17.
15. Les déclarations de Vlaminck se trouvent dans *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*, Paris, 1929, p. 88-89 ; *Poliment*, *op. cit*, p. 129-130 ; et *Portraits avant décès*, Paris, 1943, p. 105-107, le plus détaillé de ses récits, que nous avons largement utilisé dans le passage ci-dessous.
16. Dans *Poliment* et *Tournant dangereux*, il ne mentionne que deux pièces.
17. *Portraits avant décès*, *op. cit.*, p. 107, et lettre adressée à M. A. Leblond en 1944, citée par Laude, p. 104.
18. *Portraits avant décès*, *op. cit.*, p. 106.
19. *Ibid.* ; *cf.* également Laude, p. 104.
20. Voir Laude, p. 100-106.
21. F. Carco, « De Montmartre au Quartier Latin », *in Mémoires d'une autre vie*, Genève, 1942, p. 209-210.
22. Laude, p. 103.
23. Dans *Portraits avant décès*, *op.cit.*, p. 106, Vlaminck écrit « cette expression d'un art instinctif ». Ainsi que nous le faisait remarquer William Rubin (conversation du 17 septembre 1983), l'expérience de Vlaminck forme un contraste intéressant avec celle de Picasso. Tandis que le premier ne fut pas profondément impressionné par l'art africain avant de le voir *à l'extérieur du musée*, ce n'est que lorsqu'il se rendit au musée que Picasso en comprit pleinement les implications.
24. Guillaume Apollinaire remarquait dès 1912 à propos de Vlaminck : « Sans doute trouvait-il dans ces œuvres grotesques et grossièrement mystiques des analogies avec les peintures, les gravures et les sculptures que Gauguin avait exécutées en s'inspirant soit des calvaires bretons, soit des sculptures sauvages de l'Océanie où il s'était retiré pour fuir la civilisation européenne. » (« Art et curiosité, les commencements du cubisme », *Le Temps*, 14 octobre 1912, repris dans Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, 1960, p. 341).
25. *Tournant dangereux*, *op. cit.*, p. 88 ; *Portraits avant décès*, *op. cit.*, p. 106. Voir également John Elderfield, *The "Wild Beasts" : Fauvism and Its Affinities*, New York, 1976, p. 109.
26. *Portraits avant décès*, *op. cit.*, p. 106.
27. *Tournant dangereux*, *op. cit.*, p. 88-89. Goldwater (p. 86) affirme que « d'après son contexte, nous pouvons le situer en 1904, et certainement pas avant 1903 ».
28. *Poliment*, *op. cit.*, p. 129-130.
29. *Portraits avant décès*, *op. cit.*, p. 105-107.
30. Oppler, p. 155, n. 3.
31. *Cf.* le récit par Vlaminck de l'achat de Derain, ci-dessus n. 17.
32. Voir ci-dessous n. 47.
33. Voir Laude, p. 101-103.
34. Il n'y a aucune trace d'influence africaine sur la peinture de Derain ni sur sa sculpture avant l'automne 1906 au plus tôt.
35. Le Salon d'automne, ouvert le 6 octobre, ferma le 15 novembre.
36. Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, Flammarion, 1955, p. 196-197. Cette lettre a été envoyée du 65, Blenheim Crescent, Holland Park, Londres.
37. *Ibid.*, p. 197.
38. Goldwater, p. 89.
39. Laude, p. 176. Oppler (p. 159, n. 2) affirme que la lettre « doit bien être datée de 1906 et non de 1910 »,

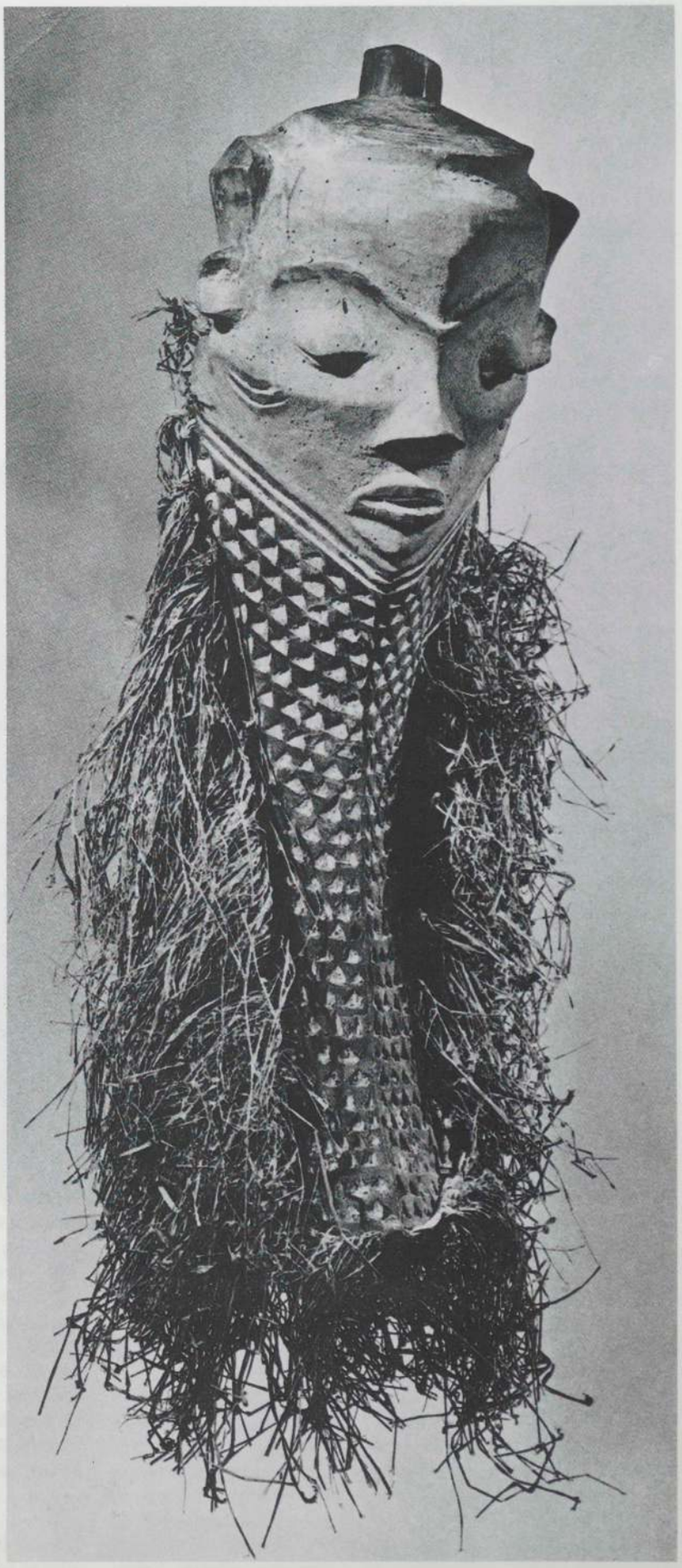


Objets ayant appartenu à Henri Matisse, photographiés après sa mort dans sa suite de l'Hôtel Régina de Nice.

mais elle ne dit pas pourquoi elle écarte la date de 1907.

40. Voir Oppler, p. 156.
41. Derain, *Lettres à Vlaminck, op. cit.*, p. 63.
42. *Ibid.*, p. 196.
43. Goldwater (p. 87) affirme que la collection de sculptures africaines réunies par Matisse a « peut-être été commencée dès 1904, et certainement avant 1906 », ce dont nous n'avons trouvé aucune preuve. Alfred H. Barr Jr, dans une discussion sur la sculpture *Les Deux Négresses* de 1908, avance qu'à cette époque, Matisse collectionnait la sculpture africaine nègre « depuis deux ou trois ans », mais cette affirmation n'est pas documentée (*Matisse : His Art and His Public*, New York, 1951, p. 159).
44. Un phénomène semblable s'était produit dans la relation de Matisse avec l'art de Cézanne. Nous savons que, contrairement à tous les récits qu'on trouve dans les ouvrages consacrés à Matisse, celui-ci avait vu des peintures de Cézanne dès 1895 ; mais ce n'est que quatre ou cinq ans plus tard qu'il avait pu en tirer profit. C'est ce que Matisse déclara à Pierre Courthion au cours d'un entretien en 1941, et que M. Courthion nous a aimablement communiqué au cours d'une conversation le 11 décembre 1979. De même, Matisse avait eu une réaction différée à l'art islamique qu'il avait vu exposé au Louvre en 1903.
45. *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1934, p. 71. Voir également le *Picasso* de Stein, Paris, 1978, p. 41.
46. « Le Père Sauvage », connu aussi comme « le négrier de la rue de Rennes », était Emile Heymann, propriétaire du magasin « Au vieux rouet ». Voir Paudrat, p. 139 ; voir également D.H. Kahnweiler, *Juan Gris*, sa vie, son œuvre, Paris, 1946, p. 155-156, et Laude, p. 102.
47. Ceci nous a été communiqué par Pierre Courthion (voir n. 44). Wentinck (*Modern Art and Primitive Art*, p. 17) fournit une version incorrectement traduite et par ailleurs d'une grande inexactitude. Dans des « témoignages » recueillis par Tériade, Matisse mentionne avoir fait l'acquisition d'une tête africaine pour quelques francs (*cf.* Flam, *Matisse on Art, op. cit.*, p. 134). Mais les « témoignages » assemblés par Tériade étant un pastiche en anglais de plusieurs déclarations antérieures, on peut s'interroger quant à leur exactitude sur certains points (« Matisse speaks », *Art News*, novembre 1951, p. 40-71).
48. *Cf.* André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p. 17-18-19.
49. Ettlinger, « German Expressionism and Primitive Art », *Burlington Magazine*, n° 110, avril 1968, p. 191-192. En fait, Apollinaire ne fit remarquer rien de tel, mais dit simplement que Matisse « reste avant tout dévot à la beauté de l'Europe » (« Henri Matisse », *La Phalange*, 15 décembre 1907). Kahnweiler (« L'art nègre et le cubisme », *Confessions esthétiques*, Paris, 1963, p. 223) estimait aussi que Matisse n'était pas influencé par l'art africain.
50. Étude inédite sur la sculpture de Derain (1969) p. 2. Nous remercions M. Johnson de nous avoir permis de faire usage de cette étude, ainsi que William Rubin pour avoir attiré notre attention sur celle-ci.
51. Entretien avec Edward F. Fry, 26 mars 1963 (*cf.* du même auteur « Cubism 1907-1908 : an Early Eyewitness Account », *Art Bulletin*, n° 48, mars 1966, p. 73 et n. 59).
52. Reproduit *in* Elderfield, *The « Wild Beasts »..., op. cit.*, p. 111.
53. *Ibid.* ; voir Johnson, *op. cit.*, p. 8-9, et Wilkinson, *op. cit.*, p. 124.
54. Voir Johnson, *op. cit.*, p. 5, qui fait un rapprochement direct. Burgess (« The Wild Men of Paris », art. cité par Elderfield, *The « Wild Beasts »...*, p. 111), Laude (p. 180) et Wilkinson (p. 124) suggèrent une telle relation.
55. Johnson, *op. cit.*, p. 5.
56. *Ibid.*
57. Burgess, « The Wild Men of Paris », art. cité, p. 414.
58. Johnson, *op. cit.*, p. 4, citant un entretien avec Mme Derain en 1969.
59. Voir par exemple les reproductions fournies par Wilkinson, p. 105, 107 et 113.
60. A notre connaissance, cette sculpture n'est mentionnée nulle part dans les ouvrages consacrés à Derain. Notre attribution à Derain repose sur son style hybride (autant qu'une photographie un peu floue permette d'en juger), et la remarque de Burgess (p. 406) qu'en plus de « ses sculptures africaines, d'horribles petits dieux et déesses aux seins coniques, déformés, hideux », Derain avait aussi « ses propres imitations de ceux-ci en bois et plâtre ».
61. Voir Elderfield, *The « Wild Beasts »..., op. cit.*, p. 107 et p. 157, n. 44.
62. Voir Rubin, *infra*, p. 254. Picasso lui a dit que la sculpture romane était considérée comme « primitive » au début du siècle.
63. Emplacement actuel inconnu ; reproduit in Elderfield, *The « Wild Beasts »..., op. cit.*, p. 107.
64. Le tableau des *Baigneuses* fut probablement exécuté en 1907, vers la même époque que le *Nu bleu* de Matisse. Oppler (p. 289) l'identifie avec la toile qui, ainsi que se le rappelait Hans Purrmann, avait été faite par Derain au cours d'une amicale compétition visant à savoir « qui pouvait peindre la meilleure figure en bleu » (Barr, *Matisse : His Art and His Public, op. cit.*, p. 533 et n. 3 de la p. 94), et elle suggère que Purrmann se trompait en affirmant qu'elle avait été détruite. Elderfield (*The « Wild Beasts »..., op. cit.*, p. 158, n. 75) refuse cette identification, remarquant que malgré la prédominance du bleu dans les *Baigneuses*, aucune des figures n'était de cette couleur.
65. John Golding, *Le Cubisme* (trad. française de Françoise Cachin), Paris, René Julliard, 1962, p. 126.
66. Voir Elderfield, *The « Wild Beasts »..., op. cit.*, p. 120, et Wilkinson, p. 124.
67. William Rubin (« Cezannism and the Beginnings of Cubism », *in Cézanne : The Late Work*, New York, 1977, p. 156-157) discute également les éléments cézanniens de cette peinture (en particulier, le sens de plasticité sculpturale des figures), et met l'accent sur « l'immense importance de Derain comme lien entre Cézanne et les peintures d'avant-garde ». Il estime que la rivalité ressentie par Picasso au moment où il entreprit *Les Demoiselles d'Avignon* au printemps 1907 était encore plus attisée par les *Baigneuses* de Derain, exposées à ce moment-là, que par *La Joie de vivre* de Matisse montrée l'année précédente.
68. Golding, *Le Cubisme, op. cit.*, p. 126. Sur l'amalgame fait par Picasso de Cézanne et de l'art tribal, voir William Rubin, « From Narrative to 'Iconic' in Picasso : The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon* », *The Art Bulletin*, décembre 1983, p. 615-649.
69. Elderfield, *The « Wild Beasts »..., op. cit.*, p. 109.
70. Burgess, « The Wild Men of Paris », art. cité, p. 401-414. Parmi les sept artistes, Braque, Derain, Czóbel, Friesz et Metzinger avaient été associés au mouvement fauve ; les autres étaient Herbin et Picasso.
71. *Ibid.*, p. 410.
72. *Ibid.*, p. 402.
73. Voir Fry, « Cubism 1907-1908 », art. cité, p. 70.
74. Voir ci-dessous n. 75.
75. Barr (*Matisse : His Art and His Public, op. cit.*, p. 77) suggère que Matisse, qui est supposé avoir d'abord dit à son ami Jean Puy, en lui montrant la peinture, qu'elle avait été exécutée par le postier de Collioure, « a pu avoir présente à l'esprit l'œuvre d'un autre fonctionnaire subalterne, Henri Rousseau », que Matisse aurait pu associer à la « technique, simple jusqu'à la naïveté » qu'il avait employée dans *Les Oignons roses*. Le rapprochement entre cette peinture et les natures mortes de Rousseau nous paraît cependant très faible.
76. Par exemple, les deux versions de *Nature morte au Purro*, de 1904, ou les deux versions du *Luxe*, de 1907.
77. « More Adventures », paru dans *Appreciation : Painting, Poetry and Prose*, New York, 1947, repr. *in Four Americans in Paris : The Collections of Gertrude Stein and her Family*, New York, 1970, p. 98. On notera la similitude de cet épisode et de celui concernant *Les Oignons roses*, ci-dessus n. 75.
78. Conversation avec Pierre Courthion, voir ci-dessus n. 44.
79. Dore Ashton (dir. par), *Picasso on Art*, New York, 1970, p. 164. Picasso avait compris le but poursuivi par Matisse, comme l'indique le fait que lorsque les deux peintres échangèrent des tableaux vers cette époque, Picasso choisit le portrait *Marguerite*, fait en 1906 ou 1907, qui montre une simplification encore plus voulue et enfantine que *Les Oignons roses* ou *Marin II* (*cf.* Barr, *Matisse : His Art and His Public, op. cit.*, p. 85 et 94, repr. p. 332).
80. L'intérêt manifesté par Matisse pour divers arts archaïques ainsi que pour la sculpture primitive se reflète dans les petites têtes qu'il fit cet été-là, dans lesquelles l'accent est mis sur l'exagération des traits du visage et sur la construction par plan plutôt que sur la construction musculaire ; elles semblent traduire une influence grecque, étrusque, celtique et ibérique plutôt qu'africaine. Voir les reproductions publiées *in* Alicia Legg, *The Sculpture of Matisse*, New York, 1972, p. 14.
81. *Cf. ibid.*, p. 18 pour une reproduction.
82. Voir Lawrence Gowing, *Matisse*, Londres, 1979, p. 77. La *Bacchanale* de Titien, maintenant au Prado, fournit un exemple frappant de cette pose. Voir aussi Kenneth Clark, *Le Nu*, Paris, 1969, vol. 2, p. 131-133, et Millard Meiss, « Sleep in Venice : Ancient Myths and Renaissance Proclivities », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 110, 1966, réimpr. *in The Painter's Choice : Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, 1976, p. 215-217.
83. Énumération *in* Barr, *Matisse : His Art and His Public, op. cit.*, p. 100.
84. *Cf. ibid.*, p. 94.
85. Voir Donne, « African Art and Paris Studios », art. cité, *passim*.
86. Bien que l'Afrique du Nord soit bien sûr très différente de l'Afrique noire, Matisse mentionna plus tard ses expériences là-bas comme des expériences de « l'Afrique » (communiqué par Pierre Courthion, 11 décembre 1979).
87. *Ibid.*
88. A. Gide, *L'Immoraliste* (1902), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 395.
89. Voir ci-dessus n. 65 et 66.
90. Nous traiterons dans notre ouvrage en préparation sur Matisse de la relation entre les *Baigneuses à la tortue* de Matisse et les *Trois femmes* contemporaines de Picasso, qui présentent le même thème « primitif », primordial. Ces deux œuvres sont un excellent exemple de la très grande proximité des sujets sous-jacents des deux artistes à cette époque, malgré des moyens formels très différents.
91. C'était également une réponse à une peinture aussi récente que la *Paresse* de Raphaël Collin, exposée au Salon de la Société des artistes français en 1906, dans laquelle la pose et l'emplacement de la figure sont très proches du *Nu bleu*.
92. Pour plus de détails, on se référera aux « Souvenirs » de Jean Puy, *Le Point*, n° 21, juillet 1939, p. 36 (132).
93. « Le Salon des indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, p. 1.
94. Voir Burgess, « The Wild Men of Paris », art. cité, p. 405, 413-414.
95. « Notes d'un peintre sur son dessin », *Le Point*, n° 21, juillet 1939, p. 14 (110).
96. Transcription d'une conférence donnée au Museum of Modern Art de New York, datée du 22 octobre 1951 (Archives of American Art).
97. Après l'achèvement des *Demoiselles d'Avignon*, Picasso fit en fait allusion à la pose du *Nu bleu* dans sa série de nus allongés et dans les œuvres qui s'y rattachent (voir Daix et Rosselet, *Le Cubisme de Picasso, op. cit.*, n°s 76, 77, et 79-83). Ce dialogue prit bientôt beaucoup d'intensité. Plus tard dans l'année, Braque peignit son propre *Grand Nu*, en partie inspiré par *Les Demoiselles d'Avignon*, et en partie par le *Nu bleu* de Matisse que le tableau de Braque suit étroitement dans la pose et le traitement. A l'automne, Matisse répondait par son propre *Nu debout*, maintenant à la Tate Gallery.
98. Voir *infra* Rubin, p. 255-257.
99. Pour la chronologie des *Demoiselles*, voir Rubin, « From Narrative to 'Iconic' in Picasso » art. cité.
100. « Henri Matisse », *La Phalange*, vol. 2, 18, 15 décembre 1907, p. 481-485, repris *in Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 86.

101. Ettlinger, « German Expressionism and Primitive Art », art. cité, p. 191-192 (cf. ci-dessus n. 49).
102. Pour des détails concernant les collections de Derain et de Vlaminck, voir Laude, p. 113-124. On peut voir une influence africaine généralisée dans des œuvres telles que *La Dernière Cène* de Derain (vers 1913), conservée à l'Art Institute de Chicago, tableau dans lequel certaines têtes sont « africanisées », quoique à travers une vision cubiste.
103. Voir Albert Elsen, *The Sculpture of Matisse*, New York, 1972, p. 84.
104. Pour les photographies d'après lesquelles furent exécutés le *Nu accroupi* et *La Serpentine*, voir John Elderfield, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art*, New York, 1978, p. 190, fig. 43 et 46.
105. Pierre Matisse, lors d'une conversation (22 juin 1983), a confirmé que Matisse avait exécuté *Jeannette V* à la même époque que *Dos III* ; son *terminus ante quem* est lié à sa présence dans la *Nature morte au buste de plâtre* de la Barnes Foundation qui, quoique datée par erreur de 1912 de manière persistante, est en fait de 1916.
106. Pierre Matisse *(ibid.)* se rappelle que Matisse fit l'acquisition de cette pièce vers le début de la Première Guerre mondiale, autour de 1915. Elle est répertoriée comme appartenant à Matisse par Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire in *Sculptures nègres*, Paris, 1917 (pl. V). Rubin fait une lecture de cette statuette bambara tout à fait opposée à la nôtre, mettant l'accent sur la délicatesse et la grâce rituelle là où nous voyons une qualité primaire la rattachant à *Jeannette V*. Selon Rubin, cette dernière œuvre est plus étroitement liée aux masques camerounais (p. 228) du type que Matisse aurait pu voir lors de sa visite à Munich en 1910.
107. Art Institute of Chicago ; repr. par Barr, *Matisse : His Art and His Public, op. cit.*, p. 408.
108. « Le Salon », *Montjoie !*, 1, novembre-décembre 1913, p. 4.
109. Cette peinture apparaît sur une photographie de Matisse dans son atelier prise au début de 1916 ; reproduite *in* Elderfield, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art, op. cit.*, p. 209, fig. 90.
110. Voir par exemple J. Cowart, J. Flam, D. Fourcade et J.H. Neff, *Henri Matisse : Paper Cut-Outs*, Saint Louis et Detroit, 1977, nos 32, 70, 108.
111. *Cf.* le récit qu'a fait Matisse de son expérience tahitienne *in* Flam, *Matisse on Art, op. cit.*, p. 110 et 145. Peu après son retour de Tahiti, il exécuta deux sculptures, *Le Tiaré* et *Vénus dans une coquille* (reproduites *in* Elderfield, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art, op. cit.*, p. 137-139), qui contiennent toutes deux des métaphores visuelles de végétation tropicale. Dans la première, la tête de la femme est suggérée par la plante exotique qui donne son titre à l'œuvre ; dans la seconde, la femme et la coquille évoquent l'image d'une plante poussant dans un plat. En 1953 encore, la dernière année de la vie de Matisse, on trouve encore les échos de son voyage à Tahiti dans son *Souvenir d'Océanie* (repr. *ibid.*, p. 168).
112. Cowart, Flam et al., *Henri Matisse : Paper Cut-Outs, op. cit.*, nos 55 et 56.
113. *Cf. ibid.*, nos 61, 62, 63, 64, 66, et la photographie de l'installation p. 132-133. Matisse collectionnait également les objets océaniens ; il possédait une figure *uli* de Nouvelle-Irlande, une grande figure des Nouvelles-Hébrides, et une peinture sur *tapa* du lac Sentani, de Nouvelle-Guinée (p. 235), qui fournit un point de comparaison intéressant avec le dessin d'une grille qu'il fit pour le Albert D. Lasker Mausoleum (repr. *ibid.*, p. 265, fig. 72).
114. *Autobiographie d'Alice Toklas, op. cit.*, p. 71.



Masque, Pende, Zaïre. Bois peint et fibres, h : 60 cm. Collection particulière. Provenance : collection Henri Matisse.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon,* 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

PICASSO

William Rubin

Le primitivisme n'a joué dans la carrière d'aucun autre artiste un rôle aussi cardinal que dans celle de Picasso, ni d'une aussi grande portée historique [1]. Il a été déterminant (mais à un degré moindre chaque fois) dans trois périodes de réorientation de son œuvre : entre son retour de Gosol en 1906 et l'affirmation de son premier style cubiste à l'hiver 1908-1909 ; pendant l'élaboration (dans le cadre des collages et sculptures-constructions) du cubisme synthétique en 1912-1913 ; enfin dans les nouvelles directions imprimées à sa sculpture, modelée ou construite, au début des années trente. A ces interventions particulières présidaient toujours les instincts primitivistes qui représentèrent une constante de la psychologie de Picasso. Ils ne pouvaient être que renforcés par la présence continuelle d'objet tribaux dans les ateliers de l'artiste depuis 1907 jusqu'à sa mort.

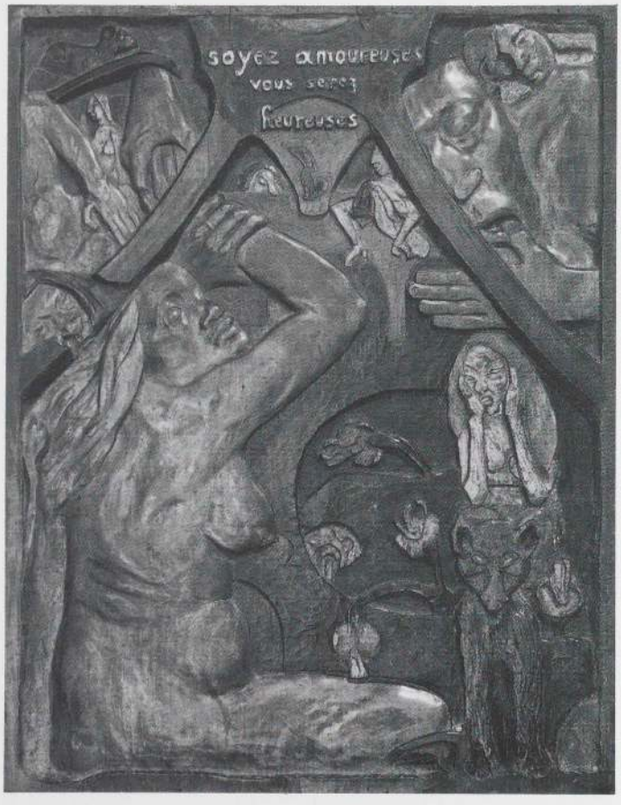
L'affinité de l'artiste pour l'art tribal était si profonde et si manifeste que les critiques ont désigné d'emblée Picasso comme le grand protagoniste du primitivisme au XXe siècle, tout en sachant que Matisse, Derain, Vlaminck et d'autres, peut-être, avaient « découvert » la sculpture africaine avant lui [2]. Cette affinité paraissait tellement foncière qu'elle a même donné naissance à un mythe attribuant à Picasso du sang africain, transmis vraisemblablement par des ancêtres maures espagnols [3] ; une façon d'associer le cubisme à l'Afrique que l'on a appliquée rétroactivement à Cézanne [4]. Ce n'est pas du côté de la race mais de la psychologie — sa crainte superstitieuse et excessive de la mort, une rivalité ancienne avec son père —, qu'il faut chercher la source de cette sympathie particulière de Picasso pour l'art primitif. Comme son père était peintre de profession, son instinct de contestation et de révolte, qui avait dû se faire jour au niveau psychosexuel, s'est aisément converti en attitudes envers l'art.

L'enfance de Picasso fut bourgeoise et conventionnelle. Sa famille était dominée par la figure du père, grand et très beau de sa personne, qui n'était pas seulement un peintre habile mais aussi un professeur respecté à l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone. Sa peinture, sans être académique, était aussi traditionnelle que les valeurs qu'il essayait d'inculquer à ses enfants. *La Première Communion* (1895-1896) [5] du jeune Picasso nous donne une bonne idée du physique impressionnant de son père, et ce précisément dans le contexte du genre de sujet qui reflétait ses convictions et attitudes « bien pensantes ». Dans le brio illusionniste de cet exercice de style pour lequel son père a posé, Picasso l'a pour ainsi dire battu sur son propre terrain. Le fait qu'il ait exécuté cette peinture à l'âge de quatorze ans atteste non seulement le talent prodigieux de Picasso, mais aussi une victoire œdipienne précoce (son père, dit-on, « rendit ses pinceaux » à la vue de tableaux tels que celui-ci). Enhardi par un attachement peu coutumier à sa mère (dont témoigne son adoption du patronyme maternel, Picasso, au lieu du nom de son père, Ruiz), le jeune artiste allait pousser plus loin le reniement de son père en menant une « vie d'artiste » bohème dès son départ de la maison familiale.

Tout cela est parfaitement banal, et le serait resté si Picasso n'avait pressenti qu'une défaite symbolique durable de son père ne serait pas obtenue en le surpassant dans un art qui véhiculait *ses* valeurs, mais en rejetant cet art pour quelque chose de personnel et d'unique. Non pas, donc, en cultivant son talent, car le talent était à la fois l'aune et l'épine dorsale de la peinture de Salon, mais en le sacrifiant. Le talent faisait partie des écrans qui dissimulaient le fait que l'illusionnisme du XIXe siècle avait sombré dans la rhétorique et le sentimentalisme. En optant pour le primitivisme en 1906, Picasso court-circuitait la transmission de ces conventions héréditaires, et une année passée à explorer des antécédents esthétiques de plus en plus éloignés et étrangers lui permit de redécouvrir par lui-même l'authenticité picturale.

Le primitivisme de Picasso marqua une extension du langage artistique occidental, qui gommait la distinction entre genres « majeur » et « mineur », entre matériaux « nobles » et « triviaux ». Par ailleurs, il privilégiait la concep-

tion et l'invention (c'est-à-dire le génie) au détriment du savoir-faire et de la virtuosité (le talent). Cette opinion n'était pas en elle-même une nouveauté à l'époque où Picasso



Paul Gauguin, *Soyez amoureuses, vous serez heureuses,* 1889. Bois (tilleul) taillé, poli et peint, avec son cadre d'origine, 119,4 cm × 96,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

l'effectua. Mais aucun autre artiste n'avait, ce faisant, sacrifié un talent aussi prodigieux, ni exprimé des conceptions aussi radicalement nouvelles, aussi contraires aux idées courantes. Le père de Picasso n'était plus là pour s'offusquer lorsque le primitivisme du jeune peintre culmina dans *Les Demoiselles d'Avignon*[6], mais il y avait beau temps que Picasso avait assimilé mentalement le professeur Ruiz à toute la communauté des artistes, et même au monde bourgeois.

La peinture préprimitiviste de Picasso, depuis les mélanges stylistiques de 1900-1901 jusqu'aux œuvres souvent misérabilistes de la période bleue et du début de la période rose, représentait assurément un engagement dans un certain modernisme. Mais peu de ces peintures seraient passées pour la véritable hérésie aux yeux de son père. Elles reposaient encore sur un talent brillant (d'un autre ordre, il est vrai, que celui qu'il déployait en tant qu'enfant prodige) et elles étaient imprégnées d'un sentimentalisme aussi grand quoique différent. La distance qui sépare le modernisme « édulcoré », d'inspiration largement symboliste, manifesté par Picasso dans les années 1901 à 1905 de l'art de son père est bien faible en comparaison de celle qui le sépare des *Demoiselles.*

Dans le chapitre d'introduction, le primitivisme est décrit comme un vecteur de contre-culture antibourgeoise. Les instincts qui poussaient Picasso dans cette direction sont perceptibles dès avant 1906, dans sa glorification des exclus de la société : les pauvres, les aveugles, les vieillards, les saltimbanques rejetés et déprimés (ou différentes combinaisons des susdits). Mais s'il y a une critique de la société dans ces tableaux, elle est présentée sur le mode narratif plutôt que sur un mode proprement pictural. C'est seulement à l'amorce du primitivisme de Picasso, après son retour de Gosol, que commence la véritable critique picturale, dans une œuvre qui, pour la première fois, cadre pleinement avec la personnalité puissante du jeune artiste.

Nous avons vu que la critique primitivisme était, à ses débuts, littéraire et philosophique. Même sous sa forme picturale naissante dans l'œuvre de Gauguin, c'était encore pour une large part une affaire de symboles et d'idées. Et c'est dans ce primitivisme fin de siècle que celui de Picasso plonge ses racines. Pourtant, à la fin de 1907, il n'avait pas seulement reconsidéré les objets archaïques[7] et exotiques à la suite de la génération symboliste, mais il avait également réussi presque à lui seul à donner au primitivisme une nouvelle définition ancrée dans le XXe siècle. Elle était axée sur les objets tribaux (plutôt que ceux des cours exotiques) considérés jusque-là comme de simples curiosités, et impliquait une appréciation de leur valeur aussi bien « magique » que plastique.

Ce que j'ai dit sur la psychologie de Picasso pourrait s'appliquer à beaucoup de modernistes dont les réactions viscérales contre la tradition et l'autorité se traduisirent par la volonté d'« épater le bourgeois ». Toutefois, les aspirations les plus profondes de Picasso allaient bien au-delà du goût pour la révolte d'un rejeton de la classe moyenne. Il était convaincu que l'art de son enfance (avec toutes les croyances religieuses, éthiques et sexuelles qu'il incarnait) n'était plus viable, et qu'il lui incombait de proposer autre chose. Seul un artiste qui s'était montré capable avec une telle précocité et une telle facilité d'imiter le type de peinture que son père défendait pouvait la mettre aussi spontanément au défi, pouvait comprendre aussi vite que quelque chose était faussé à la base dans ce qu'elle disait et la façon dont elle le disait. Quoi au juste, Picasso ne le verrait clairement que grâce au « choc », à la « révélation », qu'il eut devant les masques et « fétiches » tribaux au musée d'Ethnographie du Trocadéro. « Et alors, devait-il dire plus tard, j'ai compris que c'était le sens même de la peinture[8]. »

Ce « choc », la révélation de juin 1907 sur laquelle je reviendrai plus en détail, avait tout de même été préparé par l'évolution qu'avait déclenchée un an plus tôt la présentation au Louvre des reliefs ibériques archaïques provenant du site d'Osuna[9]. Elle inspira le style « ibérique » de Picasso qui se consolida pleinement à l'automne suivant[10]. Ce fut la première étape importante de son primitivisme. Mais cet ibérisme s'inscrivait lui-même dans le prolongement d'une étude approfondie de la sculpture égyptienne, que Picasso avait examinée au Louvre depuis 1903 (il y a peut-être des réminiscences d'un relief égyptien dans le geste hiératique de sa *Femme à l'éventail* de 1905). Et l'on pourrait dire que les graines de son primitivisme étaient semées depuis plus longtemps encore, même si elles avaient tardé à germer, plus précisément depuis 1901 où son ami le sculpteur espagnol Paco Durrio lui avait fait connaître l'art de Gauguin.

Le cheminement des intérêts de Picasso, de Gauguin (dont les modèles primitivistes relevaient surtout de l'art de cour archaïque) à l'art archaïque lui-même (la sculpture égyptienne et ibérique) puis à l'art primitif (la sculpture africaine et océanienne), serait sans doute apparu naguère comme un retour vers les origines de l'art, et c'est probablement ainsi que l'interprétait Picasso lui-même. Cette conception prévalait en dépit du fait que les objets tribaux soient beaucoup plus récents que tous les arts non classiques vers lesquels



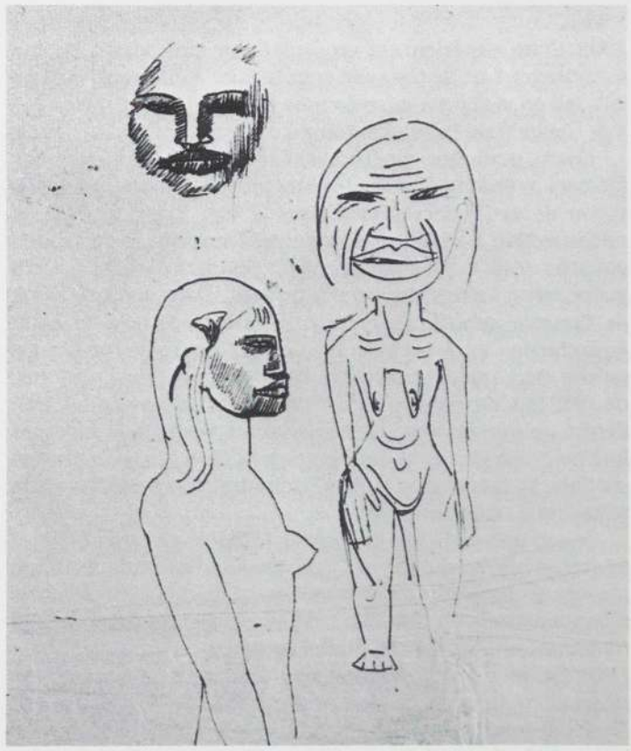
Pablo Picasso, *Femme se coiffant,* 1906. Bronze, 42 × 26 × 32 cm. The Baltimore Museum of Art, the Cone Collection, réunie par Claribel et Etta Cone de Baltimore.

Picasso avait tourné ses regards : une chronologie bien mal perçue dans la jeunesse de Picasso. En 1920 encore, André Salmon, un membre fondateur (1903) de la « bande à Picasso », a pu écrire à tort que « quelques-unes des plus belles pièces [d'art africain] parvenues jusqu'à nous sont bien antérieures à l'ère chrétienne ». Il discernait même une « influence des tailleurs de fétiches » sur l'art égyptien (et à travers lui sur l'art grec). Les artistes modernes qui se souciaient tellement des « grands principes constructeurs », concluait Salmon, devaient forcément « remonter des Egyptiens aux nègres [11] ».

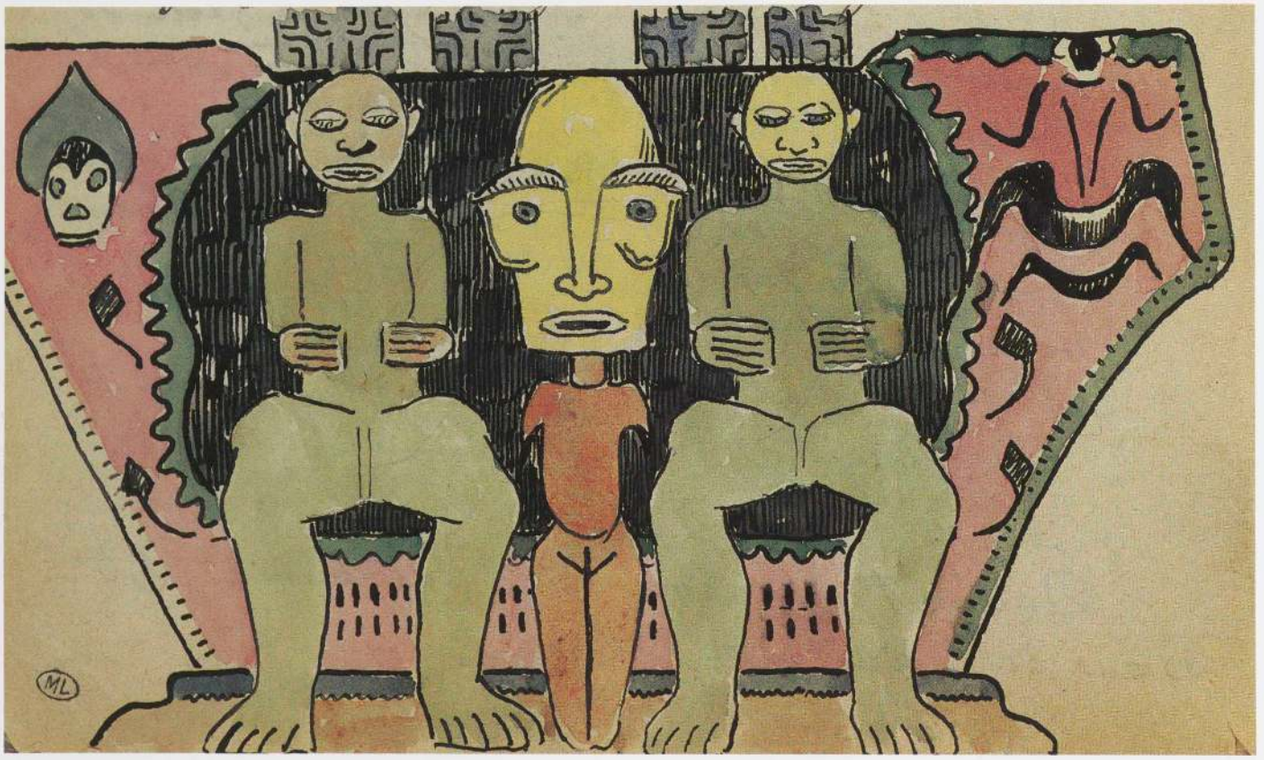
Cette histoire de l'art passablement bousculée était l'exact symétrique des notions tout aussi fausses qui ont conduit certains anthropologues à supposer que l'art égyptien avait influencé l'art africain [12]. Inutile de dire que les pièces africaines qu'avait vues Picasso dans la première année de sa fascination pour l'art nègre dataient tout juste de quelques décennies, même si de toute évidence les origines de leurs styles traditionnels remontaient au bas mot à plusieurs siècles en arrière [13]. Mais anciennes ou non, les œuvres tribales étaient associées par la génération de Picasso aux périodes les plus reculées de la civilisation, conformément à une vision extrêmement simpliste de l'histoire mondiale.

Ron Johnson a souligné à juste titre l'importance de la rencontre avec l'œuvre de Gauguin [14], dont l'influence sert de toile de fond au primitivisme de Picasso et persiste jusqu'aux premiers stades des *Demoiselles.* Des allusions à Gauguin commencent à apparaître dans l'œuvre de Picasso en 1901, année où il rendit visite à Durrio avec Sabartès. « On parla beaucoup de Gauguin, Tahiti et son poème *Noa Noa,* de Charles Morice et de mille autres choses [15]. » Durrio possédait plusieurs œuvres de Gauguin et connaissait Charles Morice, qui donna un exemplaire (apparemment perdu aujourd'hui) de son édition de *Noa Noa* à Picasso, lequel fit au moins deux dessins dans les marges [16]. Gauguin, explique Johnson, produisit une si « forte impression sur Picasso qu'il modela sa première sculpture, une *Femme assise* [Zervos II², 668, 1901] d'après des idées tirées du *Vase-portrait de Mme Schuffenecker* [1889] de Gauguin ». Cependant, Johnson serait le premier à reconnaître qu'il n'y avait rien de primitif ni même d'archaïque dans l'objet de Gauguin en question. Et si une étude à l'encre [Zervos VI, 364] pour cette œuvre de Picasso est assez archaïsante, on ne peut pas en dire autant de la *Femme assise* tout à fait dans la tradition de Rodin, dont seul le motif a un rapport avec Gauguin. Johnson met aussi en relation la sculpture de Picasso *Femme se coiffant,* du début 1906, et le relief de Gauguin *Soyez amoureuses, vous serez heureuses* (1889). Spies rapproche ce même panneau de Gauguin du relief *Tête de femme* [Spies 8] exécuté un peu plus tard en 1906 [17]. Toutefois, si Picasso a emprunté la position du bras replié de la *Femme se coiffant* au relief de Gauguin, le style de la sculpture (et des dessins préparatoires) montre qu'il a justement laissé de côté les aspects archaïsants du panneau de Gauguin au profit du classique contrapposto appris dans les écoles d'art [18].

Ces quelques Picasso « gauguiniens » de la période 1901-début 1906 ne préfigurent pas le primitivisme ultérieur de l'artiste. Les influences de Gauguin qui allaient entrer en jeu dans la remarquable métamorphose stylistique de Picasso entre la fin 1906 et 1907 ne sont perceptibles dans ses œuvres qu'*après* son contact avec la sculpture ibérique au printemps



Pablo Picasso, *Figures exotiques* (détail de *La Parisienne et figures exotiques*), 1906 (?). Encre de Chine, 30 × 42 cm. Musée Picasso, Paris.



Paul Gauguin, *Deux figures flanquant une statue,* extrait de *Ancien Culte mahorie,* 1892-1893. Aquarelle, 10,2 × 17,2 cm. Cabinet des dessins, musée du Louvre, Paris.

Page ci-contre : Pablo Picasso, *Deux femmes assises,* 1906-1907. Gouache, 25 x 32 cm. Collection particulière.

1906. Cette expérience a sans nul doute prédisposé Picasso à envisager l'art de Gauguin sous un angle différent, comme il l'a fait en visitant à son retour de Gosol la grande rétrospective Gauguin du Salon d'automne.

Outre, peut-être, un croquis d'une beauté tahitienne que Picasso, avec la malice qui le caractérisait, a juxtaposé à une vision de sa (?) décrépitude dans le vieil âge [19] (p. 243), la rétrospective Gauguin a directement inspiré, je crois, une gouache tout à fait insolite, *Deux femmes assises,* qui n'a guère attiré l'attention jusqu'à présent. Dans son catalogue de l'œuvre cubiste de Picasso, Pierre Daix qualifie cette gouache de « totalement isolée » dans l'œuvre de l'artiste (ce qu'elle est à maints égards) et la date, sous toutes réserves, de 1909 [20]. L'incertitude de Pierre Daix quant à cette datation tient à ce que les gris, les bruns et les verts de la peinture font bien penser à 1909, tandis que rien dans son organisation spatiale, sa morphologie et sa configuration ne permet de la rattacher à cette année-là.

Je suis persuadé que la singularité même de *Deux femmes assises* découle du fait qu'il s'agissait dans une certaine mesure d'une paraphrase, expérimentale ou révérencieuse, d'une aquarelle de Gauguin tout aussi insolite, *Deux figures flanquant une statue* qui était exposée à la rétrospective [21]. *Deux femmes assises* fait une synthèse entre cette aquarelle de Gauguin et certains aspects de sa toile *Ta Matete* (p. 190) et de sa sculpture *Oviri* (p. 246) également présentées à l'exposition de 1906. La symétrie en miroir des *Deux femmes assises,* totalement inattendue chez Picasso, est une particularité qui suggère l'existence d'un modèle bien précis, et la configuration des *Deux figures flanquant une statue* correspond parfaitement. Etant donné que Gauguin avait réalisé cette aquarelle pour illustrer son *Ancien Culte mahorie* peu après son arrivée à Tahiti (il assimilait les Tahitiens aux Maoris ; *cf.* p. 191), l'intention de l'artiste pourrait expliquer son utilisation exceptionnelle d'une ordonnance symétrique et hiératique ainsi que les détails destinés à évoquer les *tiki* et ornements des îles Marquises.

Cependant, en 1906 Picasso n'avait encore jamais vu d'art polynésien, et il n'a tout naturellement retenu de l'aquarelle de Gauguin que les aspects archaïques au sens large (la symétrie, la frontalité, les gestes et allures hiératiques) en laissant de côté ce qui était spécifiquement océanien. Il a remplacé la tête de l'idole-*tiki* du centre par des fleurs et fougères disposées symétriquement (les fleurs rondes prennent la place des yeux de l'idole) dans un vase qui se substitue au corps de l'idole. Picasso a gardé la simplicité et la schématisation des têtes, des mains et des pieds des femmes indigènes de Gauguin même s'il en a modifié la position. Et les surfaces laissées libres pour les chaises où sont assises les deux femmes de Picasso correspondent peut-être aux formes échancrées dans les angles inférieurs de l'aquarelle de Gauguin [22]. La position marquisienne des mains et des bras dans la composition de Gauguin s'est faite égyptienne dans l'œuvre de Picasso, qui a tourné les épaules dans le plan du tableau à la manière des « images mnémoniques » et représenté les jambes de profil. Chacune des figures de Picasso a une main



posée sur la table en forme d'autel et l'autre immobilisée dans un geste rituel qui est l'équivalent « primitiviste » de celui de la *Femme à l'éventail*.

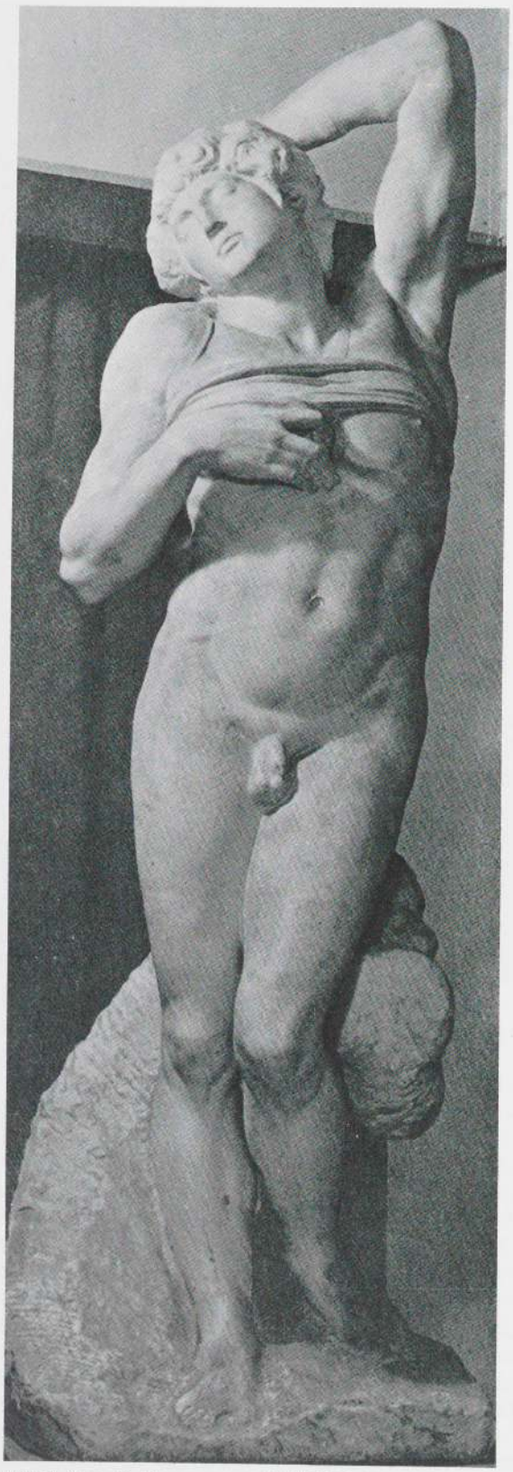
La façon dont Picasso a associé des visages et des épaules vus de face avec des jambes placées de profil dans *Deux femmes assises* rappelle notamment la femme assise au milieu du banc dans *Ta Matete*, et aussi la curieuse posture d'*Oviri*. Si *Oviri* est à cet égard une source d'inspiration moins directe, Picasso n'en a pas moins accordé un intérêt tout particulier, je crois, au motif des jambes ployées qu'il aurait très bien pu rapprocher de l'*Esclave mourant* de Michel-Ange (p. 246), car cette statue l'avait profondément touché dès l'époque de ses premières visites du Louvre. (Picasso m'a parlé de son sentiment très fort pour l'*Esclave mourant* alors que nous regardions une copie en plâtre grandeur nature, placée dans un coin de son atelier de sculpture [23].) Le bras gauche de cette figure, levé au-dessus de la tête, est replié en arrière dans une attitude qui allait revenir maintes fois dans l'œuvre de Picasso, et le corps alangui ne semble soutenu qu'à demi, effet que l'on retrouve en plus accentué dans la posture d'« image mnémonique » d'*Oviri*. *Oviri* rappelle également la position ambiguë, mi-assise mi-debout, créée par les genoux fléchis dans beaucoup de sculptures africaines. Mêlé à la figure de Michel-Ange et à d'autres sources, *Oviri* a directement alimenté la femme ibérique de gauche dans la partie centrale des *Demoiselles*. Dans la curieuse attitude de cette femme, dont Leo Steinberg a longuement examiné les aspects contradictoires [24], on retrouve le bras levé et replié du Michel-Ange. Cet aspect de la posture est traditionnellement, et légitimement, associé à de nombreux exemples dans l'œuvre de Cézanne (par exemple dans les *Cinq baigneuses*, Venturi, 542) qui l'avait lui-même adapté de Michel-Ange. Cependant, Picasso avait eu une longue familiarité avec la sculpture de Michel-Ange avant de pouvoir en retrouver des échos dans l'œuvre de Cézanne [25].

L'impression que la demoiselle en question fusionne en elle-même l'œuvre de Michel-Ange avec celles de Cézanne et Gauguin est confirmée par l'équivoque et le conflit sexuels qui sont au cœur du tableau de Picasso. L'antagonisme néo-platonicien entre la matérialité et l'idée pure dans l'œuvre de Michel-Ange peut se lire au niveau plus terrestre de l'opposition sexualité-amour, et l'androgynie même de la figure de Michel-Ange a facilité son assimilation à une figure féminine. Le bras levé et replié renvoie évidemment aux expressions de l'érotisme chez Cézanne (comme dans *La Tentation de saint Antoine*, Venturi 103). Mais en l'amalgamant à du Michel-Ange et du Gauguin, Picasso n'a fait qu'enrichir le jeu d'associations. Dans les formes ultérieures de l'« africanisme » de Picasso, notamment dans les *Trois femmes*, le même geste revêt une puissance sculpturale distinctement michelangélesque.

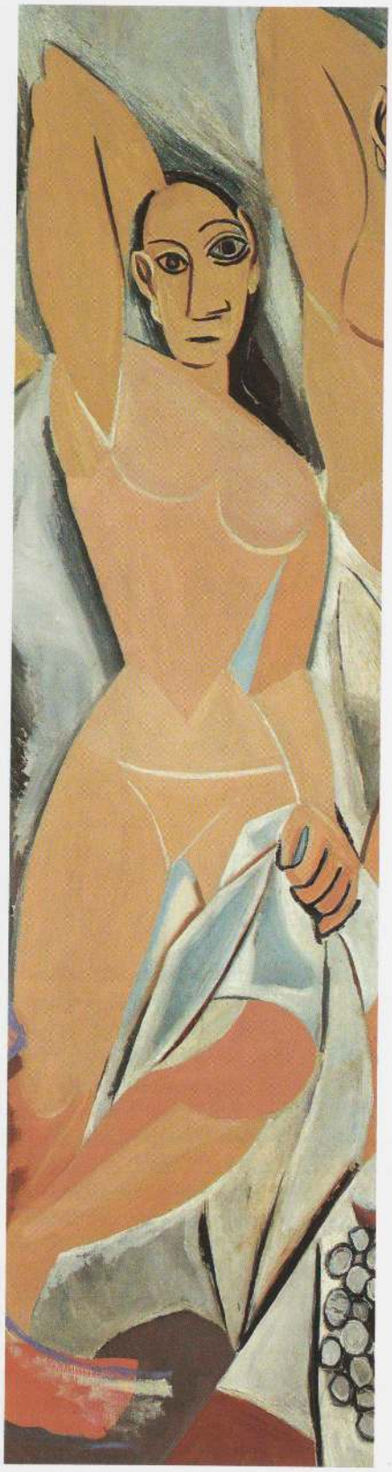
L'influence des reliefs ibériques d'Osuna que Picasso avait vus au Louvre a commencé par se révéler de manière marginale dans les œuvres exécutées à Gosol durant l'été 1906, pour devenir pleinement évidente dans les tableaux réalisés après le retour de Picasso à Paris [26]. Cependant, le goût de



Paul Gauguin, *Oviri,* vers 1891-1893. Terre cuite, h : 74 cm. Collection particulière, Paris.



Michel-Ange, *Esclave mourant,* 1513-1516. Marbre, h : 226 cm. Musée du Louvre, Paris.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (détail), 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Picasso pour l'archaïque était déjà manifeste au début de 1906, au point même que des kouroï grecs (ces statues de nus masculins représentés de face qui étaient offertes aux vainqueurs des jeux olympiques) avaient servi de source d'inspiration secondaire — après Cézanne — pour le *Meneur de cheval,* dont l'atmosphère et la facture annonçaient également le passage prochain du registre sentimental aux solutions plastiques. Les visages archaïques des reliefs d'Osuna, avec leurs traits et coiffures stylisés et leurs surfaces modelées simplement, sont certainement à l'origine des visages réduits à des masques dans les œuvres de Picasso datant de cet automne. L'exemple classique à plus d'un titre est le visage repeint du *Portrait de Gertrude Stein*. Il suffit de comparer le style du visage de mademoiselle Stein avec celui de ses vêtements, en particulier du corsage, ou de ses cheveux pour constater *de visu* combien l'art de Picasso avait changé depuis son départ de Paris au printemps précédent. Gertrude Stein affirme sur tous les tons qu'elle a posé pas moins de quatre-vingt-douze fois durant l'hiver et le printemps précédant le départ de Picasso pour Gosol, mais que n'ayant pu parvenir à une ressemblance satisfaisante à ses yeux il avait complètement effacé le visage peu avant de quitter Paris.

A l'automne suivant, quand Picasso repeint le visage de Gertrude Stein sous sa forme ibérique, il le fit de mémoire. De sorte que ce tableau matérialise le pas décisif franchi par Picasso, entre le mode de travail perceptif et le mode conceptuel (*cf.* p. 11-13). Rétrospectivement, on peut considérer que cet acte a frayé la voie à ce qui allait devenir le cubisme deux ans plus tard. Malgré toutes les différences entre l'ibérisme de Picasso de 1906-1907 et son africanisme de 1907-1908 ou son premier cubisme de 1908-1909, un principe allait demeurer intangible. Comme Salmon, qui l'avait peut-être entendu dire à Picasso, devait l'écrire plus tard, « la féconde affirmation des constructeurs de notre temps [est la suivante] : la conception l'emporte sur la vision [27] ».

A propos des *Deux femmes nues* (p. 248) peintes vers la fin de 1906, on a parlé d'« apogée de la période ibérique », mais c'est simplement l'apogée de la première phase, « sculpturale », de l'ibérisme de Picasso, celle des mois qui suivirent immédiatement le retour de Gosol. Au cours des cinq premiers mois de l'année suivante, les formes ibériques allaient s'aplatir, devenir plus grossières, plus simples, plus anguleuses et schématiques. Une très forte impulsion dans ce sens semble être venue de l'acquisition par Picasso, en mai 1907, de deux têtes ibériques de Cerro de los Santos, dont il ignorait qu'elles avaient été volées au Louvre [28]. Bien qu'archaïques, ces têtes étaient plus frustes, d'apparence plus « primitive », que les reliefs d'Osuna (surtout la tête d'homme, p. 251, qui était très abîmée sur un côté [29]).

Les figures de la fin 1906, telles les *Deux femmes nues,* possédaient des proportions alourdies inconnues jusque-là dans l'œuvre de Picasso. Ces proportions comme les visages réduits à des masques, plus particulièrement les yeux aux lourdes paupières et presque en losanges, reflétaient l'influence persistante des objets d'Osuna, même si l'aspect volumineux des silhouettes rondes et pataudes devaient beaucoup à Cézanne. Dans le traitement des pieds de l'une des *Deux femmes nues,* celle de droite, Picasso rompt avec la vraisemblance d'une manière sans précédent dans son art. Afin d'assurer une meilleure stabilité architecturale au tronc massif de ce nu, Picasso a aplati les pieds et supprimé le contour du cou-de-pied sur la jambe droite. Ainsi, il a sacrifié l'impression de relation dynamique entre la figure et le sol sur lequel elle se tient, une convention permanente dans l'art



Homme attaqué par un lion. Art ibérique, Osuna, fin VIe-IIIe siècles av. J.-C. Pierre (détail de bas-relief), h : 41 cm. Musée national d'Archéologie, Madrid.



Picasso, *Portrait de Gertrude Stein,* 1905-1906. Huile sur toile, 99,6 × 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.





Ci-dessus : Pablo Picasso, *Tête de femme,* 1906-1907. Bronze, 11,5 × 8,4 × 8,2 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

A gauche : Pablo Picasso, *Deux femmes nues,* 1906. Huile sur toile, 151,3 × 93 cm. The Museum of Modern Art, New York, don de G. David Thompson en hommage à Alfred H. Barr, Jr.

occidental depuis que Masaccio l'avait instituée en faisant porter le poids du corps, par l'intermédiaire des chevilles, sur des pieds qui semblaient exercer une pression sur une surface résistante. La façon dont le lourd nu de droite se situe en apesanteur par rapport au sol placé en dessous rappelle les primitifs italiens, notamment Giotto, et aussi la posture antinaturelle des figures sculptées africaines dont Picasso avait déjà vu quelques exemples à cette date[30]. Si *Deux femmes nues* n'était pas une toile « primitive » au sens où le seront les œuvres des deux années suivantes, elle présente tout de même une simplicité et une rusticité un peu gourde dans sa facture, surtout dans les hachures grossières sur les bras et les coups de pinceau broussailleux du fond, ainsi qu'une maladresse volontaire dans le dessin qui la désignent comme une étape importante dans cette direction.

L'ibérisme de Picasso, ajouté à son intérêt pour Gauguin et pour l'art égyptien, représente la première phase de son primitivisme, sa phase archaïque. Les stades ultérieurs de cet ibérisme peuvent être examinés dans le cadre de l'achèvement des *Demoiselles d'Avignon,* qui a vu culminer la phase archaïque du primitivisme de Picasso et apparaître pour la première fois l'influence tribale qui a pris le relais. Comme il serait difficile de traiter correctement les sources et implications de ce tableau dans l'histoire de l'art, même en leur consacrant un livre entier, j'essaierai de limiter mon propos autant que possible au rôle du primitivisme dans ce tableau ; une façon plutôt artificielle, j'en conviens, de l'isoler de thèmes et influences historico-artistiques entremêlés.

Contrairement à la chronologie maintenue en vigueur pendant des années (et due pour une large part au *Weg zum*





Ci-dessus : Pablo Picasso, *Tête,* 1907. Bois et peinture, 39 × 25 × 12 cm. Collection Jacqueline Picasso.

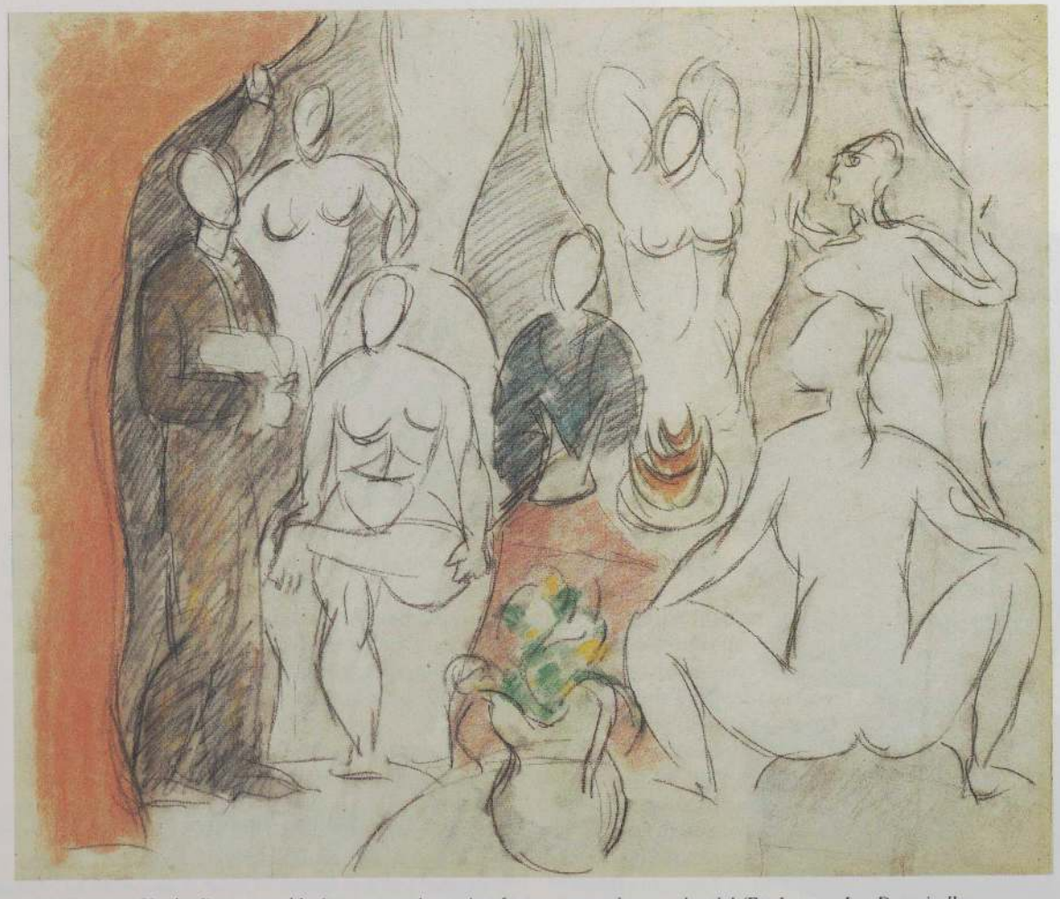
A gauche : Tête ibérique, Cerro de los Santos, V^e^-IIIe siècles avant J.-C. Pierre, h : 21 cm. Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye. (Photographiée sous un autre angle page 251.)

Kubismus de Kahnweiler), Picasso n'a pas commencé les esquisses d'ensemble pour les *Demoiselles,* encore moins la toile elle-même, avant le courant de l'année 1907. L'impression entretenue par Kahnweiler était celle d'une peinture à laquelle Picasso aurait travaillé pendant six à huit mois à partir de la fin 1906. Faute de pouvoir résoudre ses contradictions stylistiques supposées, il aurait laissé la peinture inachevée au début de l'été 1907. La partie droite du tableau (ses dernières étapes) représentait également aux yeux de Kahnweiler la « naissance du cubisme ».

J'espère avoir tué dans l'œuf ces mythes historico-artistiques de manière suffisamment convaincante[31]. Les études pour la composition des *Demoiselles* dans sa totalité remontent seulement à mars 1907 ; la peinture a été exécutée sous sa forme première, et ibérique, en fin mai-début juin de la même année. Dans le courant du mois de juin et probablement jusqu'en juillet, Picasso a apporté un certain nombre de modifications à cette œuvre, peut-être en deux temps comme nous le verrons. Début juillet, le tableau était achevé. (Braque et Picasso n'ont élaboré le cubisme que dans la deuxième moitié de 1908 et c'est seulement en 1920 que Kahnweiler lui a annexé les *Demoiselles*.)

La plus ancienne des grandes études d'ensemble pour les *Demoiselles* (ci-dessous) date de la fin février ou du début mars 1907. Elle a sans doute précédé de peu l'achat des têtes de Cerro. L'ibérisme de Picasso se faisait de moins en moins sculptural depuis les *Deux femmes nues,* et il n'est pas étonnant que ni le dessin de sept figures au fusain et pastel





Pablo Picasso, *Un étudiant en médecine, un marin et cinq femmes nues dans un bordel (Etude pour Les Demoiselles d'Avignon)*, 1907. Fusain et pastel, 47,7 × 63,5 cm. Kunstmuseum, Bâle, Cabinet des estampes.





Ci-dessus : Tête ibérique, Cerro de los Santos, V^e^-IIIe siècles av. J.-C. Pierre, h : 21 cm. Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye. (Photographiée sous un autre angle page 249.)

A gauche : Pablo Picasso, *Buste de marin,* 1907. Huile sur toile, 55 × 46 cm. Musée Picasso, Paris.

A droite : Pablo Picasso, *Tête de l'étudiant en médecine (Etude pour Les Demoiselles d'Avignon),* 1907. Gouache et aquarelle, 60,3 × 47 cm. The Museum of Modern Art, New York.

conservé à Bâle ni les peintures de figures individuelles qui l'accompagnent ne présentent beaucoup de modelé. Les rapports d'ombres et de lumières y sont souvent tranchés, voire brutaux, et dans des études ultérieures ils prennent la forme des stries et hachures que Picasso allait associer, mais seulement quelques mois plus tard, aux scarifications et peintures corporelles africaines et océaniennes.

Si la ronde-bosse en bronze *Tête de femme* (p. 248) appartient à l'apogée de la première phase ibérique (celle des *Deux femmes nues*), la sculpture qui se rattache à cette dernière phase ibérique est très logiquement un relief : *Tête* (p. 249). L'esprit de cette pièce brute et provocante, gauchement taillée dans le bois et peinte de manière désinvolte, fait tout de suite penser à celui de la tête d'homme de Cerro, à laquelle la *Tête* a emprunté sa facture apparemment « primitive » et son côté légèrement caricatural [32]. Comme Golding l'a fait remarquer il y a longtemps [33], il existe également une relation entre la tête de Cerro et certaines études ibériques ultérieures pour les *Demoiselles* telles que l'aquarelle représentant le buste de l'étudiant en médecine (*ci-dessus*), avec son étrange oreille en volute, l'asymétrie de ses yeux [34] et sa facture lâche. Les longues stries utilisées pour l'ombre du nez dans l'aquarelle de Picasso (qui ont des affinités avec les motifs des coiffures dans les sculptures de Cerro) constituent une forme extrapolée des notations graphiques appelées hachures, dont l'exemple le plus caractéristique dans cette étude sert à indiquer le bord ombré de la tenture qui se dresse en haut à droite. Le caractère anguleux et primitiviste de ces hachures (un mot de la même famille que « hache ») a incité certains critiques à les associer à la sculpture sur bois et, par ce biais, aux stries et scarifications présentes dans la sculpture africaine. Toutefois, il est évident que ces vigoureux motifs striés existaient dans l'œuvre de Picasso bien avant sa « révélation » devant l'art tribal au Trocadéro, et représentaient en substance sa propre primitivisation d'une méthode traditionnelle de rendu des ombres. A partir du moment où Picasso s'est intéressé à la sculpture africaine, ce procédé s'est mêlé, en fait, à ses souvenirs des traces de scarification sur les figures sculptées et les masques africains, des lamelles de cuivre parallèles ornant les figures de reliquaires hongwé (p. 266), et des « larmes » (p. 302) et incisions parallèles (p. 270) des figures de reliquaires kota.

Les centaines de dessins et peintures qui se rapportent à la mise au point des *Demoiselles* n'ont pas encore été tous répertoriés [35], mais les grandes lignes de son évolution apparaissent clairement. La création et l'exécution de l'image depuis les premières esquisses jusqu'à l'obtention fin mai ou début juin d'un tableau plus ou moins « achevé » (dont il ne reste que les deux demoiselles du milieu, la nature morte et quelques autres fragments) doivent être rattachées à la dernière phase, moins sculpturale mais plus schématique et anguleuse, de la période ibérique de Picasso (dont relève également son grand *Autoportrait* de Prague). En mars 1907, cet ibérisme avait engendré un projet qui montre la salle de réception d'un bordel (p. 250), où un marin assis est entouré de cinq prostituées nues dans des postures diverses, tandis



Pablo Picasso, *Cinq femmes nues (Etude pour Les Demoiselles d'Avignon)*, 1907. Aquarelle, 17,2 × 22,2 cm. Philadelphia Museum of Art, collection A.E. Gallatin.

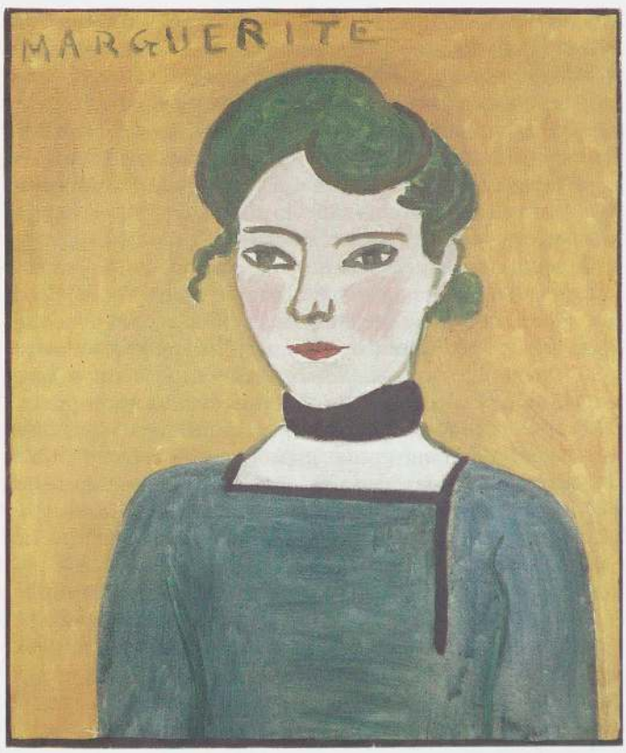
qu'un étudiant en médecine (portant tantôt un livre tantôt une tête de mort dans ses mains) entre par la gauche [36]. Vers le milieu du mois de mai, après une kyrielle d'études réalisées dans toutes sortes de techniques, ce projet céda la place à ce qui devait être le schéma définitif, ébauché dans une aquarelle ibérique tardive conservée au musée de Philadelphie. Là, les deux personnages masculins ont disparu tandis que le format de la composition est devenu un peu moins horizontal [37]. La première « tranche de travaux » sur la toile elle-même, qui aboutit à un tableau « achevé » constituant une version plus verticale et légèrement aplatie de l'aquarelle ibérique tardive, date de la fin mai et/ou du début juin. Mais Picasso n'était manifestement pas satisfait du résultat et, vers la fin juin et/ou le début juillet, il apporta un certain nombre de modifications aux parties gauche et droite de la peinture. C'est en considérant ces modifications-là, leurs motivations psychologiques et leurs caractères plastiques et expressifs, que l'on peut comprendre la naissance de la période tribale du primitivisme de Picasso.

Pourquoi Picasso n'était-il pas satisfait de la version ibérique de la peinture ? Je suis persuadé que, dans le cours de la transformation du projet, qui avait substitué à une image narrative (ou anecdotique) une image plus « iconique » (plus frontale, plus comprimée dans l'espace et relativement indépendante du temps et du lieu), Picasso avait sacrifié certaines implications de la scène de bordel narrative, qui étaient véhiculées dans ce contexte initial par l'association des « filles » avec le marin et l'étudiant en médecine. En décidant intuitivement d'introduire un éventail de différents types de figurations dans les *Demoiselles,* Picasso a restitué certaines de ces significations par le biais de la technique et du style plutôt que de l'illustration, et ce à un niveau plus profond, bien que plus général, en accord avec la forme « iconique » prise par le tableau. Les demoiselles du centre, de gauche et de droite divulguent des aperçus de plus en plus sombres sur la nature de la féminité. Je crois qu'à partir du moment où Picasso a renoncé au mode de communication narratif, le tableau *exigeait* ces différences de style précisément pour embrasser la polarité entre l'éros et le thanatos, entre l'attrait du corps féminin et l'« horreur » de ce corps, qui était implicite dans l'idée originale, comme nous le verrons. Il faut bien voir que la transformation du tableau narratif en tableau « iconique » s'inscrit dans une progression ample et continue vers un type d'image statique, frontale et condensée, qui marque les étapes préparatoires et le remaniement des quatre peintures les plus ambitieuses de Picasso datant de 1905 à 1909 et constitue l'axe permanent de l'évolution de son art entre la période rose et la première période cubiste.

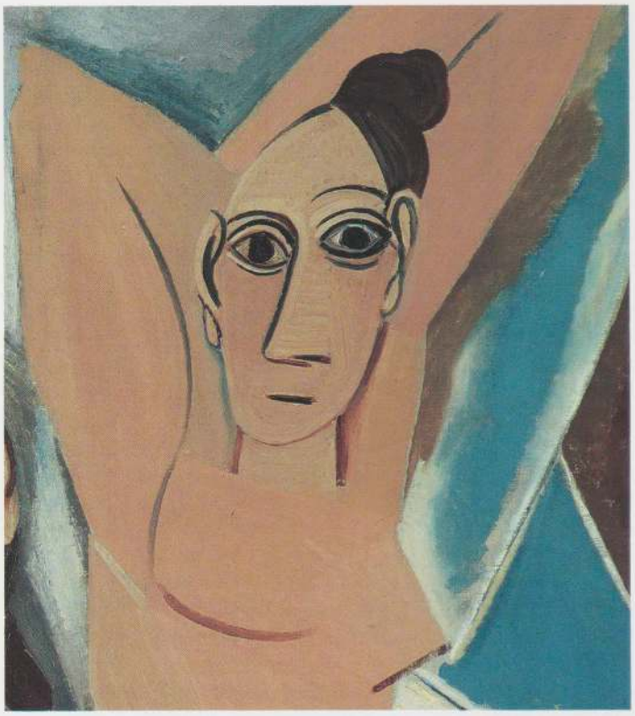
L'« iconisation » des *Demoiselles* fut le pivot de ces innovations dans le style et le contenu symbolique qui place ce tableau à un tournant de l'histoire de l'art. Mais pas pour les raisons que l'on avance traditionnellement. Comme je l'ai observé ailleurs, les *Demoiselles* ne sont pas « la première peinture cubiste [38] ». En fait, si elle marquait la dernière étape

du passage de Picasso d'un mode de travail perceptif à un mode conceptuel et si elle laissait entrevoir l'espace peu profond qui allait caractériser le cubisme, cette grande œuvre radicalement novatrice indiquait surtout des directions opposées au caractère et à la structure du cubisme, bien qu'elle leur ait frayé la voie. Les *Demoiselles* ont anéanti les vestiges de la peinture du XIXe encore à l'œuvre dans le fauvisme, le style de pointe des années précédentes. Ainsi, elles représentent davantage une « rupture » par rapport au modernisme de la fin du XIXe, et à la peinture occidentale postmédiévale en général, qu'une « percée » vers le cubisme en particulier. Les premières peintures cubistes furent les paysages de l'Estaque réalisés par Braque en 1908 et les versions remaniées des *Trois femmes* et du *Carnaval au bistrot* (devenu *Pains et Compotier aux fruits sur une table*) achevées par Picasso un peu plus tard. Pourtant, la position charnière des *Demoiselles* en fait l'élément décisif pour la compréhension du cubisme naissant.

Depuis les années vingt, on a surtout interprété les *Demoiselles* sous le rapport de la forme et, l'observant pour ainsi dire par le mauvais bout de la lorgnette, on y a vu le point de départ du cubisme. Cela a non seulement empêché les études sur la naissance réelle du cubisme [39], mais a également conduit à un grave contresens sur les *Demoiselles*. Un article de Steinberg consacré à ce tableau a renversé la situation en 1972 [40], et favorisé ce que l'on pourrait appeler une nouvelle exégèse des *Demoiselles*. Steinberg a fait un sort à la croyance répandue selon laquelle c'était avant tout un intérêt protocubiste pour l'abstraction qui avait incité Picasso à transformer les *Demoiselles*. Il démontrait que la métamorphose picturale de l'image avait été logiquement motivée par un désir d'atteindre à une expression de plus en plus profonde et intense de quelque chose que Picasso cherchait à traduire depuis les premières esquisses : ses sentiments contradictoires à l'égard des femmes. Steinberg présentait un faisceau d'arguments



Henri Matisse, *Marguerite*, 1907. Huile sur toile, 65 x 54 cm. Musée Picasso, Paris.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (*détail*), 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

convaincants tendant à établir que les modifications de la peinture ressortissaient au « choc de la rencontre sexuelle ».

Cependant, aux yeux de Steinberg les figures « africaines » sur la droite des *Demoiselles* étaient exclusivement des incarnations de la « pure énergie sexuelle, l'image d'une force vitale ». Cela cadrait avec sa façon d'envisager le tableau dans son ensemble comme une image d'« immersion orgiaque » et d'« effusion dionysiaque ». A cet égard, je suis obligé de considérer que la définition donnée par Steinberg est trop étroite, car je crois que les deux figures « africaines » (et, dans une moindre mesure, ce que j'appelle la demoiselle « océanienne » gauguinienne [41], sur la gauche) sont inspirées par la peur de la mort tout autant, sinon plus, que par la notion de force vitale. En fait, dans une perspective freudienne, l'ombre de la mort devrait planer implicitement sur tout tableau constituant une « métaphore sexuelle », pour reprendre la formule employée par Steinberg à propos des *Demoiselles*. Mais je suis convaincu qu'elle était déjà présente de manière très explicite dans le premier projet, où Picasso avait délibérément réuni un marin et un étudiant en médecine, et que cette angoisse de la mort se retrouve sous une forme plus aiguë, quoique plus généralisée, dans l'image finale. La dimension thanatophobique des *Demoiselles* appelle quelques éclaircissements, je crois, non seulement parce qu'elle atteste que le dernier état de la peinture représente un approfondissement et non un abandon du propos initial du tableau, et met en lumière l'intérêt du mode iconique (par opposition au mode narratif) pour parvenir à cette fin, mais aussi parce qu'elle jette un jour nouveau sur l'énigme de l'influence primitive.

La cohabitation de l'éros et du thanatos au sein des *Demoiselles* rappelle une composante particulière de la psychologie de Picasso : sa crainte invétérée et son dégoût du corps féminin, qui coexistaient avec son désir ardent et son idéalisation extatique de ce corps. Cette ambivalence s'est manifestée maintes fois dans l'art de Picasso comme dans

son comportement et s'est caricaturée dans sa réputation de traiter les femmes « comme des déesses ou des paillassons ». Assurément, de semblables syndromes d'attraction/répulsion sont monnaie courante dans la psychologie masculine. Mais dans les *Demoiselles,* comme il arrive souvent dans les œuvres des grands artistes, ce matériau par essence banal est tellement amplifié par un esprit génial qu'il en ressort transformé en un aperçu pénétrant et nouveau, d'autant plus universel qu'il s'agit d'un lieu commun.

Le sentiment de répulsion de Picasso à l'endroit du corps féminin s'exprime dans le premier état des *Demoiselles* au travers d'un élément narratif qui porte sur le risque de maladie vénérienne, un danger souvent mortel à cette époque (Picasso a fréquenté les bordels pendant de nombreuses années). C'est la véritable signification de la confrontation du marin avec l'étudiant en médecine (qui porte une tête de mort) dans le premier projet [42]. Les identités, accessoires et attitudes des personnages masculins ne font pas que renforcer l'exposé narratif du temps, du lieu et de la transaction dans un bordel. L'image se prête à plusieurs lectures, mais dans la mesure où le marin représente celui qui attrape la vérole dans un bordel et l'étudiant en médecine celui qui la soigne, leur réunion reflète un aspect symptomatique très important, mais généralement passé sous silence, du caractère de Picasso : son inquiétude excessive mêlée de fascination au sujet des maladies vénériennes, dont témoignent ses visites à l'hôpital Saint-Lazare, en 1902, pour y observer les prostituées atteintes de syphilis [43]. Cette motivation n'est pas passée complètement inaperçue. Mary Mathews Gedo, qui n'a pas prêté attention à la valeur symbolique de la réunion des deux personnages masculins, a néanmoins émis l'hypothèse que « la tête de mort [tenue par l'étudiant] pourrait renvoyer au fait qu'à un moment de sa jeune carrière amoureuse, Picasso avait lui-même contracté une infection vénérienne [44] ». Cependant, il n'est guère nécessaire de supposer que Picasso avait attrapé ce genre de maladie, et on ne possède aucun commencement de preuve. Il suffit de savoir que le peintre redoutait profondément cette contagion potentiellement mortelle.

La peinture sous sa forme définitive ne contient plus aucune allusion narrative précise à la peur de la maladie et de la mort. A présent, cette peur est englobée dans une crainte plus diffuse et plus universelle de la mortalité, qui est communiquée par des moyens plus directement picturaux. Nous percevons la thanatophobie dans l'horreur primordiale suscitée par les têtes monstrueusement déformées des deux putains de droite, qui contrastent avec celles des courtisanes ibériques relativement gracieuses du milieu. On imagine difficilement le choc, la frayeur et l'ébahissement que ces têtes ont dû provoquer en 1907, étant donné l'impression qu'elles produisent encore sur nous. Ces visages « africains » n'expriment pas seulement, je crois, le caractère « barbare » de la sexualité pure invoqué par Steinberg. D'abord, leur violence renvoie à l'archétype de la femme destructrice, un vestige de la « femme fatale » symboliste, mais au bout du compte ils évoquent quelque chose qui dépasse notre sens de la vie civilisée, quelque chose de terrifiant et monstrueux, comme ce que le Kurtz de Joseph Conrad découvrit au cœur des ténèbres.

C'est justement parce que Picasso cherchait de nouvelles solutions afin de communiquer ces terreurs primordiales, et non parce qu'il aurait soi-disant trouvé une morphologie protocubiste dans l'art tribal, qu'il a pris cet art comme source d'inspiration à ce moment précis. Par conséquent, du fait que les demoiselles de droite soient inspirées par des idées sur l'art tribal que la visite du Trocadéro avait suggérées à Picasso, leurs images se déploient vers les significations collectives du masque mises au jour par Lévi-Strauss. Mais dans la mesure où ces visages furent en réalité l'aboutissement de la recherche d'antécédents plastiques menée par un Picasso qui exorcisait ses démons psychologiques intimes, ils constituent une forme d'abréaction visuelle et nous ramènent au sens freudien du masque, par quoi une image-écran est substituée à une émotion trop pénible pour être affrontée directement (ici la peur de la maladie mortelle éprouvée par l'artiste).

Malgré les démentis qu'il commença à opposer sérieusement pendant la Deuxième Guerre mondiale, comme nous l'avons déjà noté, Picasso avait vu quelques exemples d'art nègre au moins six mois avant de l'incorporer dans la trame des *Demoiselles.* Mais alors l'art nègre n'avait éveillé en lui aucune résonance, pas plus que la peinture du Douanier Rousseau qu'il découvrit très tôt, parce qu'il ne correspondait pas à ses besoins du moment. Zervos, et d'autres qui n'ont vu aucune trace d'art nègre dans les *Demoiselles,* ont situé la « révélation » de Picasso au Trocadéro vers la fin de juillet 1907, *après* l'achèvement de la *première version (ibérique)* des *Demoiselles,* dont subsistent les deux figures du centre. L'artiste lui-même a parlé de l'art nègre à propos des *Demoiselles* dans ses entretiens de 1937 avec André Malraux [45].

En juin 1907, Picasso était allé voir les moulages en plâtre de sculptures romanes exposés au musée de Sculpture comparée, qui occupait une aile du palais du Trocadéro. Il y était déjà allé auparavant, et le fait qu'il ait voulu revoir un art considéré alors comme « primitif » est probablement symptomatique : encore un exemple de la fameuse « prescience » de Picasso, qui s'exerce ici à l'égard de solutions dont son instinct lui indiquait la nécessité pour venir à bout de son insatisfaction devant les *Demoiselles.* Cependant, il n'avait jamais visité le musée d'Ethnographie qui occupait l'autre aile du Trocadéro et, à l'en croire, il y entra tout à fait par hasard. Avec le recul, cela semble pourtant un prolongement logique de la quête qui l'avait mené au musée de Sculpture comparée. De plus, même si Picasso a déclaré avoir pratiquement buté du nez contre les objets ethnographiques [46], la configuration du bâtiment était telle qu'il fallait sortir complètement d'un musée pour entrer dans l'autre.

En pénétrant dans le musée d'Ethnographie, il a dû forcément traverser la grande salle en rotonde consacrée alors à la sculpture africaine et océanienne, où des masques et costumes étaient exposés sur de grands mannequins dans des attitudes rituelles ou guerrières. Les différentes descriptions qu'il a faites de l'odeur de moisi, de l'aménagement lamentable et de l'aspect miteux de ce musée [47] s'appliquaient sans doute davantage aux salles spécialisées qu'à la rotonde. Il semble qu'à l'époque la salle africaine était dans un piteux état (*cf.* p. 141) et qu'il y régnait un désordre encore plus grand que ne le montrent les photographies prises en 1895 (p. 126 et 322). De la rotonde, on accédait directement à cette salle, qui était ouverte au public (en dehors des périodes de fermeture brèves mais manifestement fréquentes [48]). Une escalier la reliait à la salle océanienne (p. 258 et 286), qui était probablement en meilleur état car elle était restée « officiellement » fermée depuis la date de son aménagement initial ou presque, même si le principal guide des musées parisiens la disait normalement ouverte. « Fermée » signifiait simplement qu'il fallait une autorisation, ou l'escorte du gardien pour y entrer [49].

Les récits de cette visite qu'a faits Picasso [50] (et qu'en ont faits des témoins) semblent indiquer qu'il a pu circuler

librement. Sa première impulsion fut de s'enfuir, tant il était dégoûté. Mais quelque chose l'empêcha de détourner ses regards des pièces tribales et il resta. Quand il sortit enfin du musée, il éprouva une impression de soulagement. Il crut d'abord que c'était l'air pur, mais il comprit presque instantanément que c'était parce qu'il venait de lui arriver quelque chose de pas vraiment agréable, et même de profondément dérangeant[51]. Les mots qu'il allait utiliser et réutiliser avec Malraux, moi ou d'autres, « choc », « révélation », « charge », « force », montrent qu'il s'agissait à la fois d'une commotion et d'une épiphanie.

Dès lors que la commotion était liée à l'état incertain de sa récente investigation psychologique (la véritable autoanalyse qui l'occupait depuis qu'il avait entrepris la somme de sa vie et de son œuvre qu'allaient devenir les *Demoiselles),* ce fut la conception « magique » de l'art comme catharsis qui requit d'abord l'attention de Picasso dans les masques et statues qu'il découvrit. Par la suite, il se donna beaucoup de mal pour faire valoir ce fait, peut-être en partie parce qu'on a régulièrement et faussement présenté son point de vue sur l'art tribal comme purement formaliste[52]. Cependant, il fut également sensible au caractère idéographique simplificateur de ces œuvres (qu'il devait qualifier, dans une conversation avec Salmon, de « raisonnables », c'est-à-dire logiques sur le plan conceptuel), et aux particularités esthétiques de certains objets, comme le montrent à l'évidence ses dessins de 1907 et 1908. L'attitude duelle de Picasso à l'égard de ces objets qu'il disait à la fois « magiques » et « raisonnables » ne recouvre pourtant aucune contradiction. Le premier qualificatif s'appliquait à leur fonction et à leur pouvoir, l'autre à la logique de leurs divers modes de représentation simplificateurs et idéographiques (par opposition à un mode descriptif[53]).

La visite du Trocadéro, qui de son propre aveu galvanisa Picasso, l'inspira certainement pour la deuxième « tranche de travaux » sur les *Demoiselles.* Celle-ci serait donc consécutive à une nouvelle et plus ample rencontre avec l'art tribal, survenue au moment précis où Picasso cherchait une idée visuelle capable d'incarner ses sombres pressentiments et terreurs intimes. Ce n'est pas un hasard s'il a parlé de son « premier tableau d'exorcisme » à propos des *Demoiselles.* Il a dit à André Malraux que, pour lui, les masques « n'étaient pas des sculptures comme les autres [...]. Ils étaient des choses magiques [...]. Les Nègres, ils étaient des intercesseurs [...]. Contre tout ; contre des esprits inconnus, menaçants [...]. Les fétiches [...] étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants ». Et il a ajouté, donnant une définition parfaite de ce que j'ai appelé une abréaction visuelle, « *si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants*[54] ».

Ma conviction que la visite du Trocadéro a précédé la refonte des deux demoiselles de droite provient en partie des aspects de ces figures que ne sauraient expliquer les contacts de Picasso avec une poignée d'objets originaires des territoires français en Afrique, tels ceux qu'il avait vus dans les ateliers de Derain, Vlaminck et Matisse au cours des six ou huit mois précédents. En 1907, le Trocadéro possédait un grand nombre et une large gamme d'objets africains et océaniens, dont j'ai dressé un inventaire avec la collaboration de ma collègue Judith Cousins. Malheureusement, seule une petite fraction de cet ensemble a pu être reproduite ici (les dates d'acquisition sont indiquées dans les légendes). Au Trocadéro, non seulement les œuvres étaient plus nombreuses et de styles plus variés que toutes celles que Picasso avait pu voir dans les collections de ses amis artistes, mais, ce qui est



Pablo Picasso, *Buste de femme,* 1907. Huile sur toile, 81 x 60 cm. Collection particulière, Suisse.

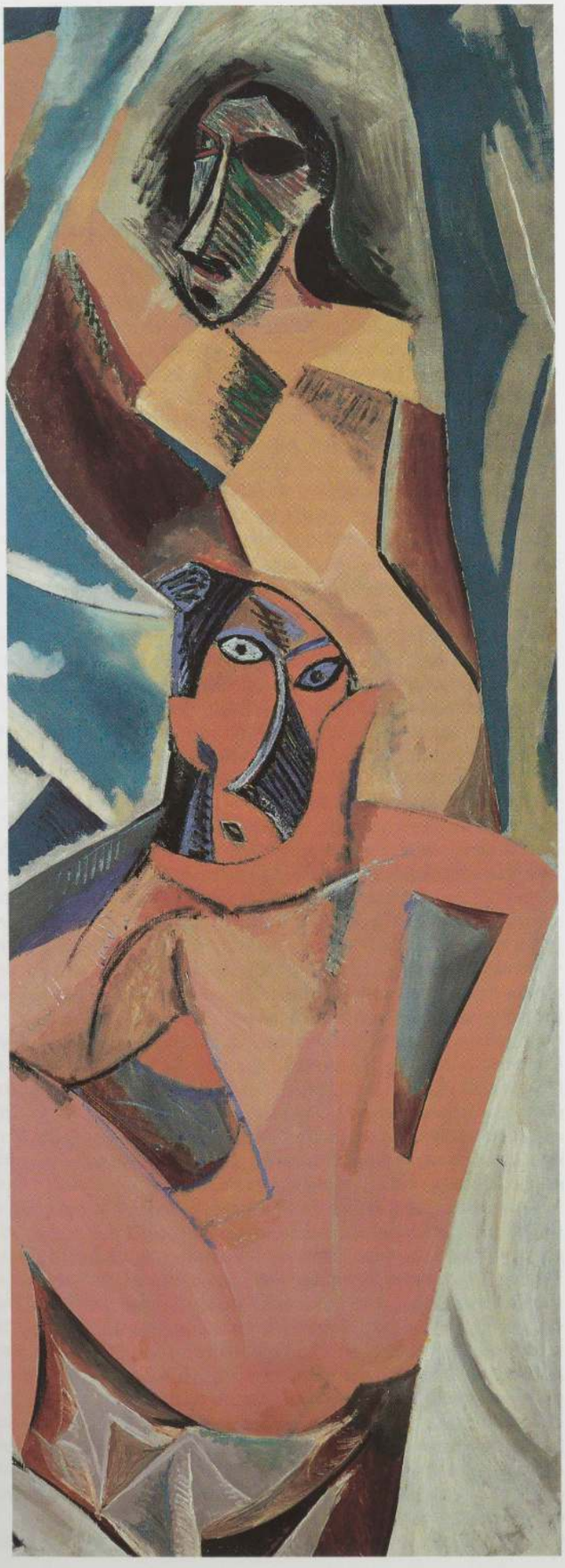
plus important, elles étaient présentées dans un contexte différent. Voir quelques sculptures dans un atelier d'artiste, c'est les voir dans une situation de délectation esthétique. Observé de cette façon, l'« art nègre » n'a de toute évidence produit aucune impression sur Picasso entre l'automne 1906 et juin 1907[55]. Et puis soudain le voilà qui regarde ces masques et « fétiches » sous un éclairage nouveau, irrésistible, tout à fait approprié à ce qu'il tente d'atteindre dans les *Demoiselles.* Alors il commence à penser en termes d'« exorcisme », d'« intercession » et de « magie ». N'était-il pas tout ce qu'il y a de plus logique que cette « révélation » eût lieu dans un musée ethnographique, où les masques et statuettes isolés dans les ateliers des artistes ont cédé la place à des mannequins en grand apparat de cérémonie, entourés d'objets évoquant leur culture et munis d'étiquettes qui proclament leur fonction rituelle ?

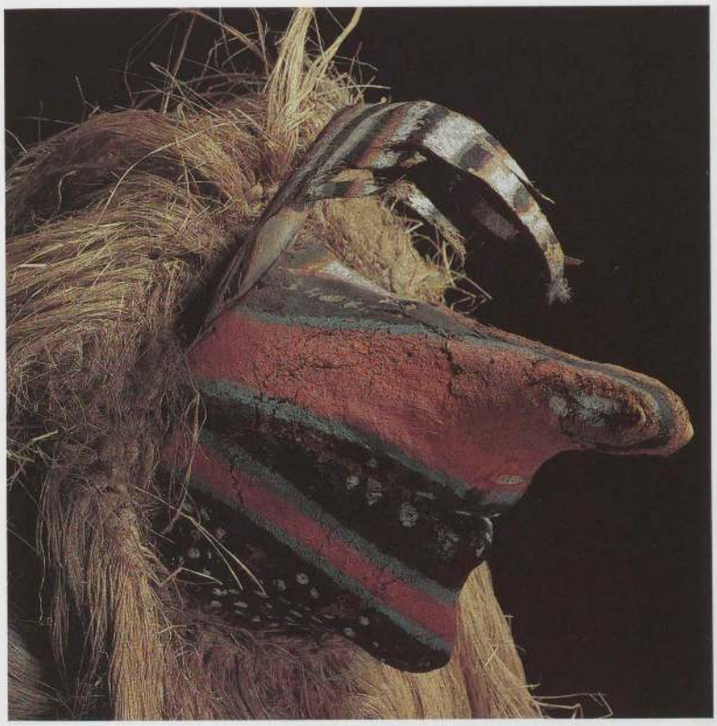
Si les racines magiques, exorcistes, de l'art ont constitué l'élément central de la « révélation » de Picasso, il est un autre aspect des figures « africaines » qui m'incite à les rattacher à la visite du Trocadéro. Et, paradoxalement, c'est leur coloris « océanien ». (Les objets africains sont très rarement peints, et quand ils le sont ils ont plutôt des teintes sourdes, exception faite de la palette folklorisante des Yoruba. Ce fait est en conformité avec leur plastique foncièrement sculpturale par rapport au caractère essentiellement pictural de la plupart des sculptures océaniennes.) Tandis que les propriétés tactiles et les morphologies des visages-masques des demoiselles de droite rappellent nettement, bien que par ellipse, l'Afrique, leurs couleurs saturées, juxtaposées dans une disharmonie

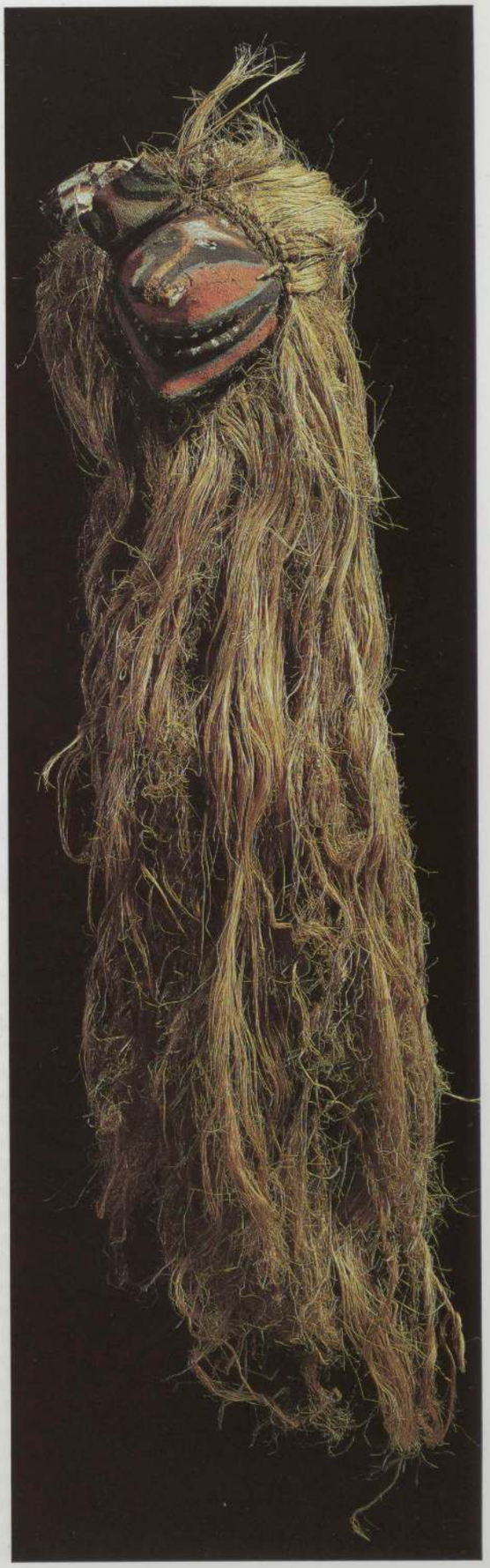
criarde et même brutale, évoquent fortement les juxtapositions souvent discordantes d'orange, bleu, blanc et jaune de certains objets océaniens. Toutefois, ces combinaisons de couleurs ne concernent pas les objets de Tahiti, des îles Marquises ou de Nouvelle-Calédonie que des artistes avaient pu acquérir en 1906-1907, mais ceux d'autres régions, comme les Nouvelles-Hébrides (un condominium franco-britannique) et la Nouvelle-Guinée, dont les sculptures n'étaient pas encore apparues sur le marché français, alors que plusieurs de ces pièces aux couleurs vives étaient entrées dans les collections du Trocadéro au XIXe siècle[56]. L'impulsion vers un soudain changement de style est souvent associée chez Picasso à la vue d'un art singulier et stimulant qui entre en résonance avec ses pensées et sentiments du moment. Etant donné la brusque rupture de son évolution que représentent les figures de droite dans les *Demoiselles,* il nous faut présumer un déclic. La meilleure et même la *seule* hypothèse est qu'il s'agit de la visite du Trocadéro, que l'artiste lui-même a qualifiée de « choc » et de « révélation ».

On a parfois établi à tort un rapprochement entre le fauvisme et le coloris « brut » sans précédent ainsi que l'attaque picturale cinglante de la partie droite des *Demoiselles* (et des peintures qui s'y rapportent, p. 255). Mais au fil de son évolution le fauvisme est resté essentiellement décoratif dans ses harmonies de couleurs, qui étaient invariablement axées sur la triade des tons primaires. En outre, la façon dont cette couleur était appliquée, même sous sa forme la plus « véhémente » (par exemple dans *Le Bûcheron* de Vlaminck), était à des lieues de la hardiesse fulgurante et de la matérialité presque charnelle de certains coups de pinceau dans les *Demoiselles*. Les nouvelles couleurs de Picasso ne s'apparentent pas non plus à la palette décorative de Gauguin ou au chromatisme plus expressionniste de peintres de Die Brücke tels que Nolde et Kirchner, dont les gammes de couleurs caractéristiques sont de toute façon postérieures aux *Demoi-*









Ci-dessus et à droite : masque (de profil et de face), Oba, Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides). Ecorce peinte et fibres végétales, h : 15 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1894.

Page ci-contre à gauche : masque, Malekula, Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides). Bois peint (palmier), h : 63,5 cm. Field Museum of Natural History, Chicago.

Page ci-contre à droite : Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (détail), 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

selles d'au moins un an (même si une certaine crudité de leur coloris a peut-être sa source du côté des mers du Sud). Les expressionnistes privilégiaient les teintes ternaires et quaternaires qui conféraient précisément à leurs tableaux cette atmosphère psychologique « blafarde » et cette impression d'angoisse qu'ils voulaient obtenir. Le nouveau coloris « primitif » robuste de Picasso en 1907 reste plus près des tons primaires et secondaires que celui des Allemands, mais pas aussi près des tons primaires que celui des Fauves. Les oranges, bleus, rouges, jaunes et blancs particuliers qu'il utilise dans les *Demoiselles* et les études préparatoires ne ressemblent pas à ceux des peintres français. Non seulement ils sont encore plus saturés d'une manière générale, mais les intervalles chromatiques entre les couleurs adjacentes créent des dissonances complètement antidécoratives.

Pour cela, il n'y avait aucun modèle dans l'art occidental. En revanche, on en trouvait une préfiguration dans certaines pièces d'art océanien qui faisaient partie des collections du Trocadéro à l'époque de la visite de Picasso. Le masque des Nouvelles-Hébrides de la page 257, par exemple, comporte des orange, bleu et blanc crus proches de ceux des *Demoiselles,* tandis que le nez démesuré et le rictus, que Picasso est pourtant loin d'avoir imités, s'accordent bien avec le genre d'expressionnisme « horrifique » qu'il a inauguré. C'est cet expressionnisme picassien (avec lequel il a lui-même renoué entre 1925 et la Deuxième Guerre mondiale) plutôt que l'expressionnisme allemand (comme on l'a souvent supposé à tort) qui allait inspirer Pollock et de Kooning au début des années quarante et aboutir directement au « sourire » grimaçant de la *Woman I* de De Kooning.



Un coin de la salle océanienne, musée d'Ethnographie du Trocadéro, (actuel musée de l'Homme), Paris, 1895.

S'il n'y avait dans l'art occidental aucun précédent à la palette de la partie droite des *Demoiselles,* il n'y en avait pas non plus à la morphologie de ses têtes réduites à des masques. Leurs déformations apportent un complément au coloris « brut », et ces deux aspects se conjuguent pour faire émaner des figures cette impression de choc, d'effroi et d'horreur qui semble précisément avoir été nécessaire à la catharsis par laquelle Picasso cherchait à se libérer de la peur de la maladie et de la mort que lui inspirait le sexe. Ils fournissent également un faire-valoir efficace à l'image de la femme séduisante que nous présentent les personnages centraux des *Demoiselles* [57]. Depuis le moment même où ce tableau fut peint, on a toujours fait un rapprochement entre les têtes « horrifiques » des personnages de droite et les masques tribaux, africains en particulier. De fait, leur caractère sculptural accusé et certaines particularités de leur morphologie sont dans un esprit nettement africain. Et pourtant, les couleurs « océaniennes » que Picasso leur a appliquées s'harmonisent parfaitement avec ces têtes « africaines ». Picasso n'avait bien entendu aucun scrupule à mêler des rappels et réminiscences de cultures sans rapport entre elles. Après tout, l'unité esthétique ne dépend pas des sources d'inspiration de l'artiste mais de son travail, et la façon dont Picasso a allié une plastique « africaine » à des couleurs « océaniennes » dans la partie droite des *Demoiselles* est marquée au sceau du génie.

Hormis les suppositions vagues (souvent inexactes) que les sculptures tribales renvoyaient à des préoccupations telles que la fertilité et la mort, Picasso et ses collègues du début du XXe siècle ignoraient tout de leurs contexte, fonction et signification véritables. Leur ignorance à ce sujet était un avantage dans la mesure où elle les laissait libres d'interpréter les objets en fonction de leurs préoccupations personnelles. Et il va sans dire que cette absence ou imprécision des connaissances s'étendait à la géographie. De même que d'autres artistes de sa génération, jusqu'à une époque avancée Picasso n'a pas toujours fait la différence entre les arts tribaux africain et océanien. Il les englobait tous deux sous le terme d'« art nègre [58] ». Toutefois, pour autant qu'ils faisaient une distinction, des artistes de la génération de Picasso tels que Matisse avaient tendance à désigner par « océanien » un amalgame de l'environnement polynésien (davantage que de l'art polynésien), de sa transposition dans l'œuvre de Gauguin et des prémisses (avant tout littéraires) du mythe français du « primitif » qui avaient inspiré Gauguin. Aussi l'épithète « océanien » recouvrait-elle généralement, outre un obscur substrat de rituels mystérieux, l'environnement naturel luxuriant et accueillant de la Polynésie que Bougainville avait célébré dans son *Voyage autour du monde.*

Le mot « africain » n'avait pas les mêmes connotations. Il évoquait quelque chose de plus fétichiste, magique et surtout





Ci-dessus : Pablo Picasso, *Figure debout,* 1907. Bois peint, 40 × 21 × 10,2 cm. Collection particulière.

A gauche : sculpture de grade (détail), Malekula, Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides). Fougère arborescente peinte, h. totale : 270 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1890.

virtuellement maléfique, un climat plus proche d'*Au cœur des ténèbres* de Conrad que du *Noa Noa* de Gauguin[59]. Le « voyage nocturne de l'âme », cet archétype relaté dans *Au cœur des ténèbres*, par le biais métaphorique de l'expédition de Kurtz à l'intérieur du Congo, me semble très proche dans son esprit de la plongée dans sa psyché que Picasso a effectuée en retravaillant les *Demoiselles*. En fait, la primitivisation radicale des *Demoiselles* peut être considérée comme une matérialisation picturale de ces paroles de Conrad : « L'esprit de l'homme est capable de tout, parce que tout est en lui, tout le passé et aussi tout l'avenir. » Assurément, les figures « africaines » dans la partie droite de la peinture de Picasso étaient destinées à exprimer quelque chose d'inouï, de menaçant et pratiquement indicible au sujet du « primitif », comme ce que Kurtz avait découvert dans le tréfonds de son inconscient quand, au cœur du Congo, il s'était libéré des contraintes de la « civilisation » ; quelque chose dont il n'avait pu exprimer que l'« horreur » au moment de sa mort.

Très tôt, des amis de Picasso tels qu'André Salmon, Gertrude Stein et Wilhelm Uhde ont beaucoup parlé du rôle de l'art nègre dans les *Demoiselles*. Cette « explication » du tableau a fini par acquérir un tel crédit que les « postludes » des *Demoiselles* en sont venus à être intitulés *Danseuse*



Statuette, Teke, rép. pop. du Congo. Bois, h : 29,9 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1904.



Masque, Grebo, Sassandra, Côte-d'Ivoire. Bois peint, plumes et divers, h : 29 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1900.

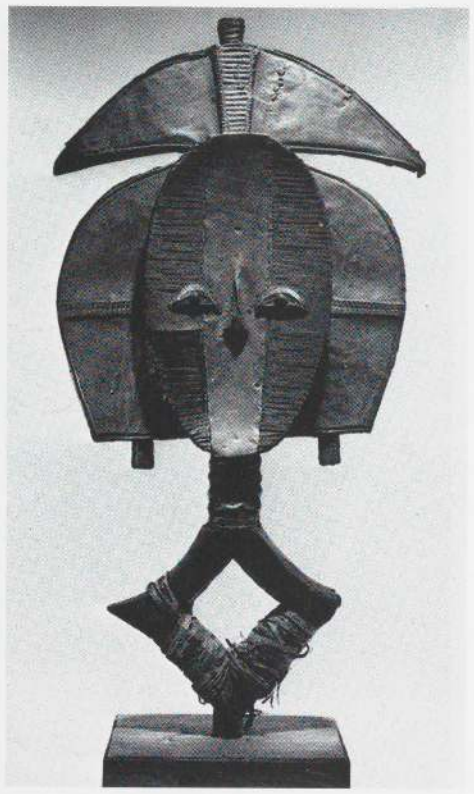


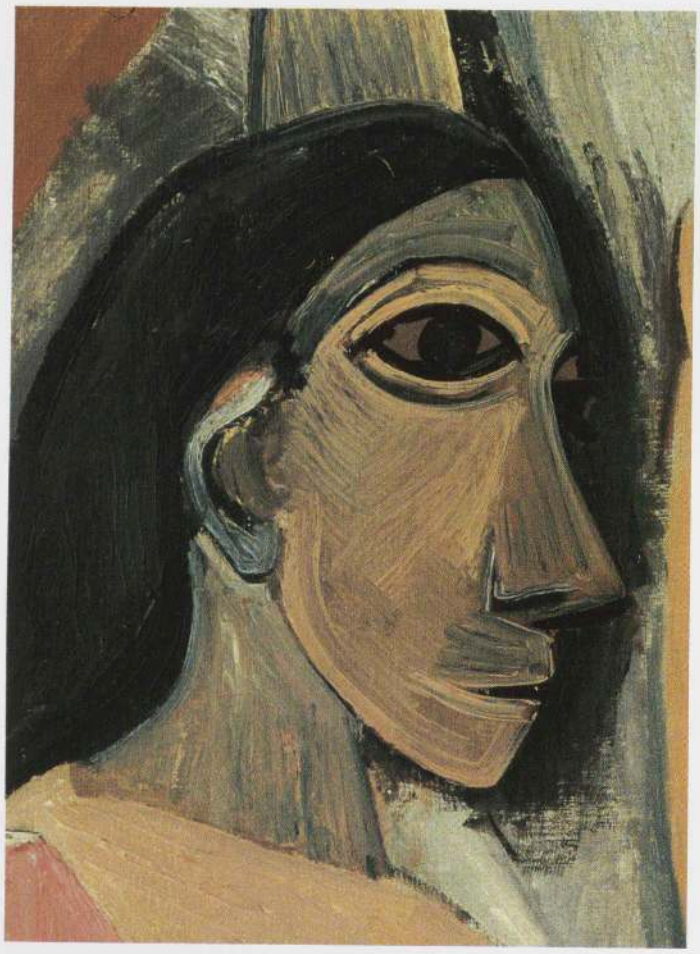
Figure de reliquaire, Kota, rép. pop. du Congo. Bois, cuivre et laiton, h : 50 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1883 (*cf.* p. 337, note 84).

africaine ou *Tête africaine,* comme si Picasso avait proprement réalisé des images d'Africains, ou avait à tout le moins imité des figures ou des masques africains. Au début de la Première Guerre mondiale, la presse avait commencé à monter en épingle cette sorte de « critique », tant à Paris qu'à New York, par suite notamment des activités du caricaturiste, artiste, courtier et grand propagandiste d'origine mexicaine Marius de Zayas, qui avait, entre autres, servi d'intermédiaire entre Stieglitz et Paul Guillaume pour l'organisation de la fameuse exposition d'art africain à la galerie 291 en 1914 [60]. Pour de Zayas, l'abstraction moderniste dans son ensemble était un « fruit » de l'art nègre [61] qui, affirmait-il en 1916, avait été le « point de départ » de « toute l'évolution » des pensées et sentiments de Picasso depuis 1907 [62]. Par la suite, il s'est manifestement présenté à Alfred Barr comme l'interlocuteur de Picasso pour le texte désormais célèbre que Barr a présenté comme une « déclaration de 1923 fait en espagnol à Marius de Zayas [63], et qui était en fait une version remaniée de propos de Picasso recueillis par Florent Fels [64]. Il n'est pas indifférent que l'une des réflexions de Picasso que de Zayas a retranchées du texte de Fels, en l'occurrence parce qu'elle contredisait sa propre thèse sur le rôle de l'art nègre, était cette remarque de l'artiste : « Les statues africaines qui traînent un peu partout chez moi sont plus des témoins que des exemples [65]. » A n'en pas douter, le genre de spéculations alimentées par de Zayas et d'autres ont agacé Picasso et motivé de sa part des déclarations qui amoindrissaient (et plus tard niaient) le rôle de l'art nègre [66]. A telle enseigne qu'à partir de la Deuxième Guerre mondiale, Picasso a invariablement prétendu qu'il n'avait jamais vu d'art tribal avant de peindre les *Demoiselles,* et même que sa fameuse visite du Trocadéro avait eu lieu après et non avant l'exécution de la peinture. Comme pour mieux démolir l'explication « africaine », Picasso a également commencé vers cette époque à faire allusion au rôle tout à fait réel, mais totalement négligé jusque-là, de l'art ibérique dans les *Demoiselles* [67].

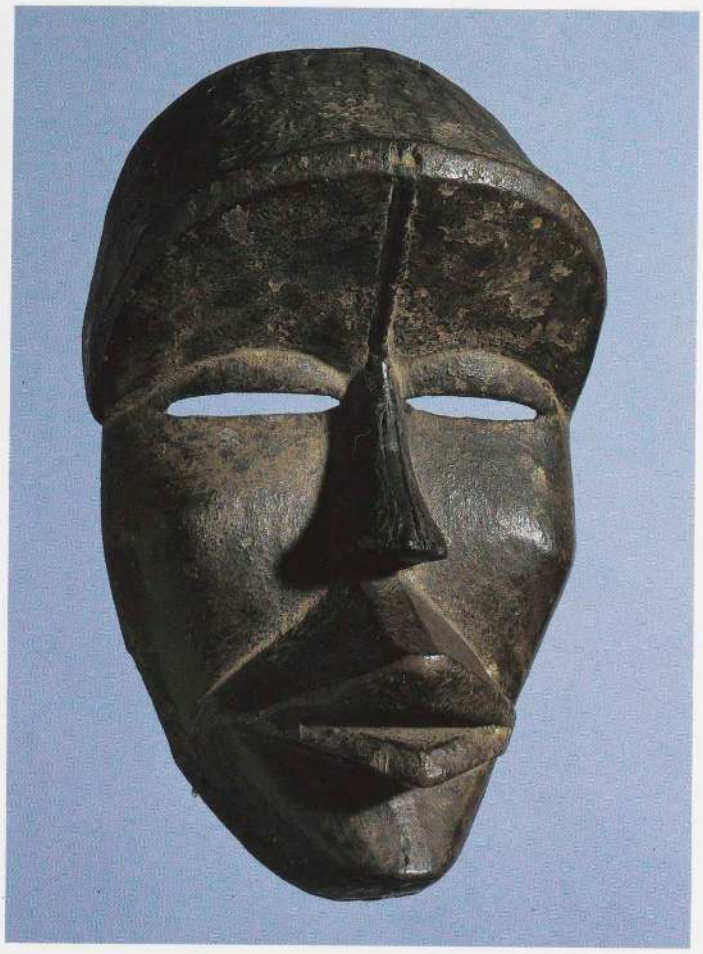
Indépendamment des informations fournies par la peinture elle-même, le témoignage collectif des amis qui le fréquentaient à la date d'exécution du tableau, ajouté à ses propres déclarations au sujet des liens de ce tableau avec l'art nègre dans ses conversations de 1937 avec Malraux, démontre que les commentaires ultérieurs de Picasso étaient (comme je l'ai expliqué ailleurs [68]) une espèce de stratégie destinée à contrer les théories en vigueur et à faire envisager les *Demoiselles,* ainsi que toute la période « africaine », dans une sorte de perspective. Si Picasso avait vu à l'occasion quelques objets africains dans des ateliers d'artistes (ceux de Matisse, Derain et Vlaminck) au cours des six mois précédents, et si la visite du Trocadéro a bien eu lieu *pendant* et non après l'exécution des *Demoiselles,* ni dans ce tableau ni dans aucune autre peinture, aucun dessin ou sculpture, Picasso n'a copié ou imité véritablement un seul objet tribal. Et, contrairement à une idée répandue, la sculpture tribale ne devait pas non plus jouer un rôle comparable à celui de la peinture de Cézanne dans l'évolution du cubisme. Cela n'empêche pas que des souvenirs d'objets tribaux ont parfois servi de point de départ pour le travail de Picasso. Mais quand tel fut le cas, ce qui nous intéresse bien plus que la source d'inspiration, si tant est qu'elle est repérable, c'est la métamorphose que lui a fait subir Picasso. Par-delà l'impression de puissance magique (c'est-à-dire psychologique et spirituelle) produite par l'art tribal, Picasso était très sensible à des aspects de sa structure conceptuelle, des principes qu'il pouvait abstraire de leur cadre originel et utiliser à des fins personnelles. En fait, ni les deux têtes « africaines » sur la droite des *Demoiselles,* ni celle de l'extrême gauche que j'ai qualifiée d'« océanienne »/gauguinienne ne ressemblent à un seul des masques africains ou océaniens que Picasso a pu voir à Paris en 1907, dans les ateliers de ses amis ou au musée du Trocadéro [69].



Masque, Susu, Guinée. Etoffe, métal et fibres végétales, h : 60 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1901.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (détail), 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Masque, Dan, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois, h : 24,5 cm. Musée de l'Homme, Paris, don du baron von der Heydt ; reçu en 1952.

Malgré tout, des auteurs ont associé quatre types particuliers de masques tribaux aux *Demoiselles,* en se fondant sur une vision excessivement simplifiée du mode de travail de Picasso. Or, Picasso n'aurait pu avoir accès à aucun de ces masques en 1907. Alfred Barr, [70] par exemple, a suggéré une relation (citée plus tard par Jean Laude [71] et d'autres) entre la tête placée en haut à droite du tableau, qui est effectivement la plus « africaine » et la plus semblable à un masque, et un type de masque de la région d'Etoumbi, dans l'ancien Congo français (p. 263). Ce rapprochement reste fort intéressant, même s'il faut le « rétrograder » du rang d'influence à celui de simple affinité puisque aucun des trois masques de ce type connus actuellement n'a quitté l'Afrique avant 1929 [72]. A vrai dire, aucun objet de cette région n'était visible à Paris en 1907, pour autant que l'on sache. Imaginons toutefois que, par quelque aléa de l'histoire, un quelconque marin ou colonial ait rapporté à Paris un de ces masques très rares de la région d'Etoumbi. Même dans cette hypothèse, les chances que Picasso ait pu le voir restent nulles. Nous savons qu'il n'y avait aucun de ces masques au musée du Trocadéro et que ce n'était pas le genre d'objet que collectionnaient ses trois amis peintres (qui, à eux trois, ne possédaient alors qu'une trentaine de sculptures africaines, dont quelques-unes seulement étaient des masques [73]). Ces quatre collections ont fourni à Picasso ses seules occasions de voir des pièces d'art tribal *jusqu'à* et *pendant* l'exécution des *Demoiselles*. Il n'avait pas encore commencé à fréquenter les magasins qui vendaient des objets tribaux, car il n'a démarré sa collection qu'*après* avoir achevé les *Demoiselles* [74], et de toute façon en 1907 Paris ne comptait qu'une de ces boutiques, *Au vieux rouet* d'Emile Heymann. Comme je l'ai expliqué, la sorte de similitude signalée par Barr n'implique pas forcément une relation artistique directe entre les auteurs des objets. Tous les artistes qui représentent la figure par des signes conceptuels plutôt que par des moyens descriptifs se heurtent à des problèmes communs et, par conséquent, aboutissent dans une certaine mesure à des solutions communes.

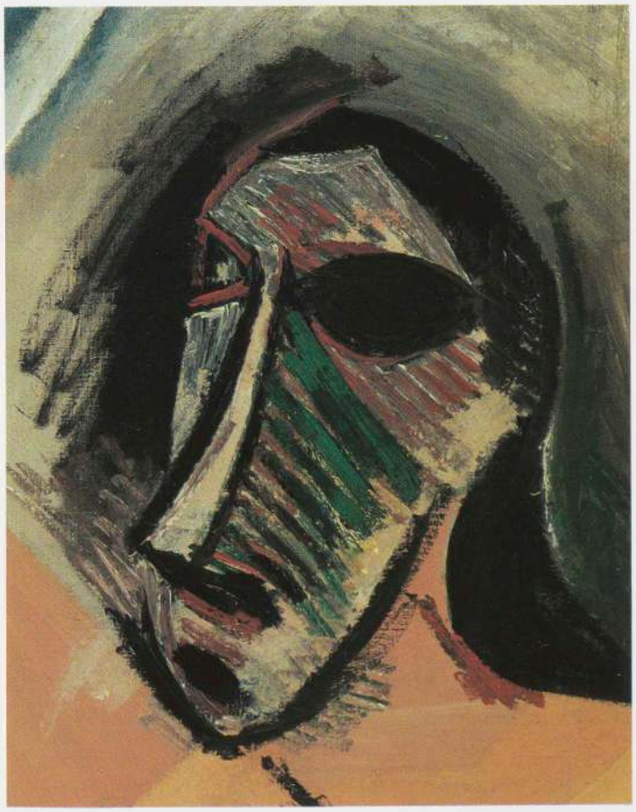
En comparant le masque de la région d'Etoumbi avec la demoiselle d'en haut à droite, Laude a particulièrement insisté sur le long nez triangulaire du masque. Il y voyait l'origine d'un type de nez fréquent dans les têtes de Picasso vers la fin de 1907 et le début de 1908, que l'on appelle en France le nez en « quart de brie ». Mais si nous regardons les autres nez dans les œuvres de la période « africaine » de Picasso, du moins ceux qui sont assez larges pour mériter l'appellation « quart de brie », nous voyons que, dans la plupart d'entre eux, le triangle n'est pas vraiment formé par le nez, c'est-à-dire la face du nez comme dans la demoiselle du haut à droite ou dans le masque d'Etoumbi, mais plutôt par le profil du nez *joint à son ombre* (p. 255 et 291). Cette formule était préfigurée dans un certain nombre de têtes associées à la phase ibérique des *Demoiselles* (p. 251), réalisées avant la visite du Trocadéro. Les hachures grossières que Picasso avait utilisées pour élaborer ces images ibériques sont en fin de compte à l'origine des rayures parallèles rouges et vertes qui « ombrent » le nez de la demoiselle du haut à droite. Ainsi, l'origine même du nez en « quart de brie » était picturale et non sculpturale, une primitivisation d'un procédé de notation des ombres en deux dimensions.

Cela devrait nous remettre en mémoire un fait souvent

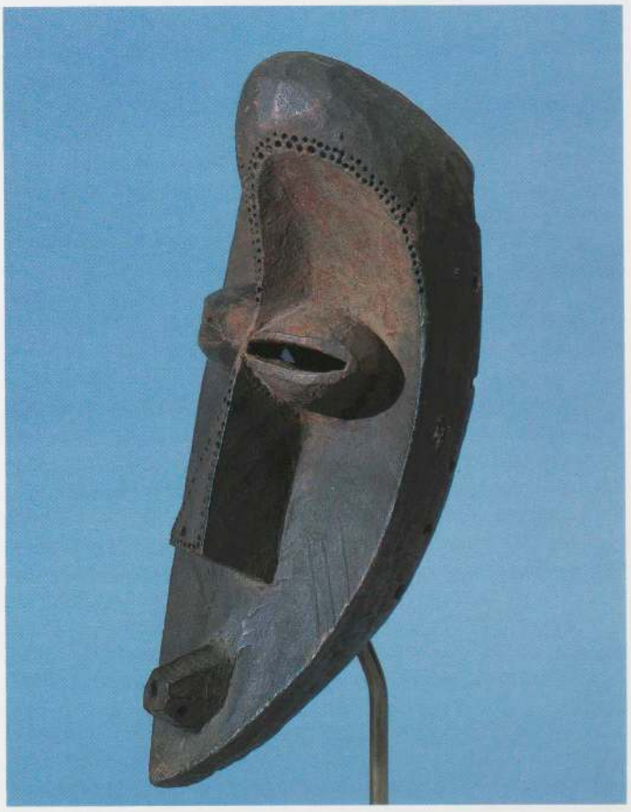
oublié dans la recherche de modèles primitifs menée par certains critiques dans l'œuvre de Picasso, à savoir que ces modèles supposés sont des sculptures tandis que les *Demoiselles* sont une peinture, de sorte que s'applique toute une série de conventions esthétiques différentes. En primitivisant les conventions de la peinture, Picasso les a indéniablement fusionnées avec des souvenirs de certains aspects du travail de surface de l'art tribal qu'il avait vu, par exemple dans les motifs de scarifications. Mais considérée globalement, la primitivisation des *Demoiselles* présupposait de la part de Picasso l'assimilation de toute la tradition picturale occidentale. En fait, malgré les apparences contraires, la peinture moderne est en général beaucoup plus conditionnée par l'illusionnisme occidental que par toute autre chose, car ses modifications révolutionnaires *portent précisément sur cet ensemble d'idées reçues*. Par exemple, si Matisse aplatit fréquemment l'image comme pour en éliminer les propriétés sculpturales flagrantes, il le fait de telle sorte que ces propriétés soient préservées implicitement. D'où une image qui possède une expressivité plastique dont l'illusionnisme résiduel la rend très différente de styles pré-Renaissance tels que le style égyptien, qui étaient plats depuis le début. Cette remarque ne peut s'appliquer, du moins pas de la même façon, aux sculptures de Picasso (ou de Brancusi). Mais dans la période 1907-1908, ces sculptures, souvent laissées inachevées, n'avaient que des relations indirectes avec des objets tribaux, et ce, comme nous le verrons, avec des exemples océaniens aussi bien qu'africains.

La deuxième des quatre sortes de masques que des auteurs ont associées aux *Demoiselles* est le type de masque dan que Golding a reproduit dans son important article sur les *Demoiselles*[75], où il le comparait avec la tête sombre de la demoiselle située à l'extrême gauche. Bien sûr, il ne cherchait pas à insinuer que ce masque particulier (p. 262), actuellement au musée de l'Homme, était celui-là même que Picasso avait vu. D'ailleurs ce masque n'est entré au Trocadéro qu'en 1952. Mais la ressemblance que le visage peint par Picasso pourrait présenter avec ce masque dan ou un autre serait forcément fortuite, puisque aucun masque dan n'était visible à Paris à la date de réalisation des *Demoiselles* et plusieurs années après. La « pacification » des régions intérieures de la Côte-d'Ivoire où vivaient les Dan n'a commencé qu'en 1908 et s'est heurtée à une farouche opposition. Quelques masques dan ont pu parvenir dans les ports français peu avant la Première Guerre mondiale, mais, malgré leur omniprésence ultérieure, la grande majorité d'entre eux ne sont arrivés que pendant l'entre-deux-guerres. Si Level et Clouzot en ont reproduit un dans leur ouvrage en1919[76], le premier à entrer dans les collections du Trocadéro n'est pas arrivé avant 1931.

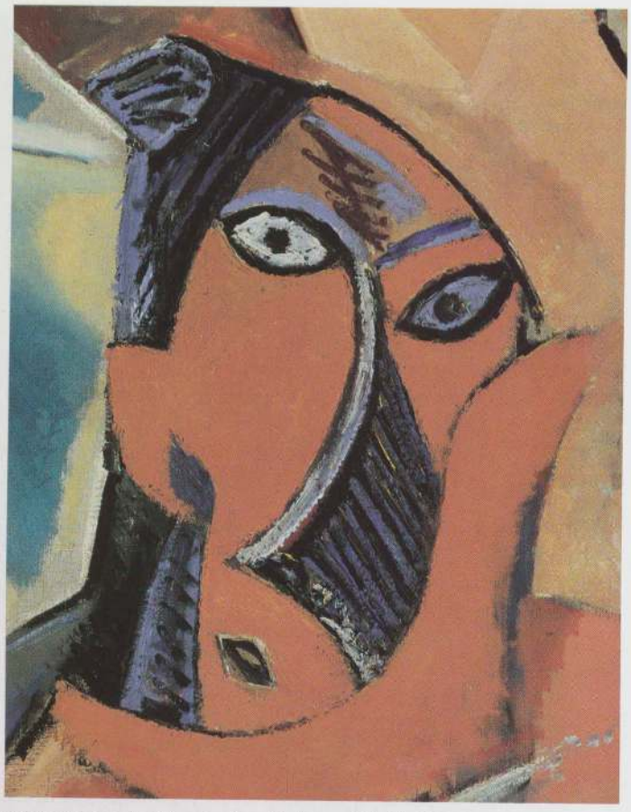
En dépit du lien qu'a voulu établir Golding entre la tête du personnage de gauche et l'Afrique, ce visage m'a toujours paru avoir un caractère essentiellement gauguinien, et devoir probablement beaucoup plus à l'art océanien ou égyptien, par l'intermédiaire de Gauguin, qu'à quoi que ce soit d'africain. Bien que la tête de cette demoiselle possède plusieurs des caractéristiques ibériques des deux têtes centrales, ses contours plus sommaires et plus géométriques, son modelé plus sculptural et sa couleur sombre lui donnent un aspect de masque plus prononcé. Comme l'a remarqué Golding, la tête et le cou semblent nettement détachés du corps, à la fois par leur style et par leur tonalité. Tandis que la partie



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (détail), 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Masque, région d'Etoumbi, rép. pop. du Congo. Bois, h : 35,6 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (détail), 1907. Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

supérieure des deux figures du milieu ne présente aucune trace de repeint, le cou, la tête, les cheveux, la main gauche et certaines parties du corps de la demoiselle de gauche ont incontestablement subi des retouches après l'achèvement de la peinture sous sa forme ibérique initiale. Il se pourrait que Picasso ait effectué ces retouches en même temps qu'il repeignait les deux demoiselles de droite, mais je crois qu'il l'a fait un peu plus tôt, et qu'il a donc remanié le tableau en *deux* temps, la visite du Trocadéro se situant probablement dans l'intervalle. Dans *La Jeune Peinture française,* le seul récit notable donné par un témoin oculaire de l'élaboration de cette peinture, Salmon semble laisser entendre, de manière assez vague il est vrai, que Picasso l'a retravaillée deux fois [77].

L'esprit des morts veille de Gauguin (p. 200), que Picasso ne connaissait probablement que sous forme de lithographie (quoique ses éléments soient également présents dans *Noa Noa*), comporte un *tupapau* (esprit d'un ancêtre féminin), mi-idole mi-être humain, qui est placé à l'extrême gauche et représenté sous son profil droit mais avec les yeux de face : toutes ces caractéristiques se retrouvent dans la demoiselle placée à gauche du tableau de Picasso. Et même si cette dernière a un visage plus ibérique et plus semblable à un masque, le personnage de Gauguin qui allie diverses influences archaïques (égyptienne en particulier) me semble aussi proche de celui de Picasso que n'importe quel masque africain ou océanien. En fait, il n'existe *aucun* masque qui, observé de profil, présente des yeux de face. C'est une convention *picturale,* qui est fondamentale pour la peinture égyptienne et d'autres formes d'art archaïque auxquelles Gauguin a emprunté des idées. Sur le plan poétique et psychologique, *L'esprit des morts veille* a encore plus de rapports avec les *Demoiselles.* On y voit une jeune fille à l'âge de l'éveil sexuel allongée sur un lit (Gauguin a qualifié cette figure de « légèrement indécente », et elle n'est pas sans relation avec l'héroïne de *Nevermore,* sa parabole de la perte de l'innocence). Sa « peur » ou sa « frayeur » (pour reprendre les termes de Gauguin) est liée au *tupapau* imaginé, et par là même à la mort. La conjonction de l'éros et du thanatos dans le tableau de Gauguin est particulièrement appropriée à l'exploration de cette même polarité qui me paraît être au cœur des *Demoiselles.*

Une inspiration océanienne (par opposition à « africaine ») pour les *Demoiselles,* telle était aussi l'une des thèses de Ron Johnson, qui en voyait une source possible dans un masque du détroit de Torres (p. 315) reproduit avec l'indication qu'il faisait partie de la collection de Picasso [78]. Toutefois, le masque de Picasso n'a pas l'apparence sinistre des masques en écaille de tortue de cette région [79], qui présentent généralement le même visage allongé que le puissant masque en bois reproduit à la page 108. En fait, celui de Picasso est autrement plus imaginatif, avec sa petite tête superposée à la plus grande et son « chapeau » de coquillage. Mais ses lignes rondes n'ont aucune parenté avec les visages des *Demoiselles,* et son coloris vert pâle souligné par du rouge sombre est tout aussi étranger au tableau de Picasso. En outre, les amis de Picasso pensaient qu'il avait acquis ce masque dans les années vingt [80], bien que ce soit impossible à prouver. Charles Ratton lui-même, alors le doyen des marchands d'art tribal en France, m'a dit qu'à sa connaissance aucun masque du détroit de Torres n'avait été introduit sur le marché parisien avant cette époque.



Masque mbuya (de maladie), Pende, Zaïre. Bois peint, fibres végétales et tissu, h : 26,6 cm. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.



Masque kifwebe, Songye, Zaïre. Bois peint, h : 50 cm env. Collection J. W. Mestach, Bruxelles.

Les masques les plus extraordinaires que l'on ait associés aux *Demoiselles* sont peut-être les masques *kifwebe* étonnamment abstraits de l'ethnie songye (p. 16 et 265). Warren Robbins, président du conseil scientifique et directeur émérite du National Museum of African Art, compte parmi ceux qui ont fait le rapprochement entre ces masques, habituellement caractérisés par des déformations audacieuses et une grosse bouche proéminente, et la tête de la demoiselle assise en bas à droite du tableau de Picasso [81]. Mais Picasso n'aurait eu aucune possibilité de voir un de ces masques dès 1907. Encore aujourd'hui, le musée de l'Homme n'en possède qu'un, qui est entré dans ses collections en 1967 seulement. De plus, Ratton m'a dit que le premier masque *kifwebe* qu'il ait jamais vu (c'était à la fin des années vingt) était celui qui figurait plus tard, en 1935, dans l'exposition d'art négro-africain au Museum of Modern Art (et qui est reproduit page 16.) Il a précisé que les objets de l'ex-Congo belge, et plus particulièrement des régions intérieures où vivent les Songye, sont restés extrêmement rares sur le marché parisien jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Même en Belgique, dont l'Etat libre du Congo devint une colonie en 1908 après avoir été une véritable propriété privée de Léopold II, les masques *kifwebe* songye étaient rares au début du siècle. Le premier à entrer au musée royal de l'Afrique centrale (à Tervuren), qui possède la plus importante collection de masques *kifwebe*, n'y est arrivé qu'en 1911 [82].

Comme la plupart des objets africains, les masques *kifwebe* sont symétriques et c'est généralement la bouche (où le menton est souvent absorbé) plutôt que le nez qui forme la saillie la plus forte. La demoiselle assise en bas à droite a une petite bouche décalée sur le côté, oblique et non horizontale. Ce sont plutôt l'immense nez échancré et les yeux disposés asymétriquement et de couleurs différentes, ajoutés aux teintes orange et bleue saturées, qui recèlent toute la force d'expression. La violence physique et psychologique exprimée dans ce visage correspond à la torsion croissante à laquelle la position de la figure a été soumise au fur et à mesure que Picasso avançait dans son travail. Dans les premières esquisses (Z, XXVI, 4), elle est entièrement de dos. Ensuite, sa tête commence à subir une rotation à gauche, vers le plan du tableau, d'abord en profil perdu (p. 250), puis de côté et enfin de trois quarts vers le spectateur (p. 252). Mais pendant tout ce temps, son corps se présente de dos. Dans la version définitive, la forme reflète avec un réalisme presque pervers la violence infligée par Picasso qui a tourné la tête de 180° sur un buste constamment immobile, comme pour lui tordre littéralement le cou. Dès lors que le nez échancré aux ombres brutales et les yeux asymétriques étaient déjà présents, quoique sous une forme moins extrême, dans les études ibériques pour les *Demoiselles*, le rôle des objets que Picasso a vus lors de sa première visite du Trocadéro a manifestement moins consisté à fournir des idées plastiques qu'à le conforter dans son évolution encore plus radicale sur une voie où il était déjà engagé. Ni les couleurs les plus crues de l'art océanien ni les déformations les plus hardies de la sculpture africaine n'approchent l'espèce de violence expressionniste que Picasso a engendrée dans le personnage assis des *Demoiselles*.

Même si Picasso ne pouvait avoir vu de masques tels que les *kifwebe* songye ou celui de la région d'Etoumbi (p. 263), les ressemblances n'en sont pas moins intéressantes à observer sous l'angle des affinités. Ainsi considérées, elles indiquent à quel point Picasso avait saisi les principes qui sous-tendent la sculpture africaine dans son ensemble. Et encore ces masques ne donnent-ils pas toute la mesure de la « prescience » de Picasso à l'égard des solutions africaines. En fait, l'asymétrie stylisée de certains masques pende (p. 264) offre un exemple encore plus proche, y compris par son contenu, dans la mesure où ces masques sont plus près des caractères plastiques du visage de la demoiselle assise et représentent en outre des personnes atteintes de syphilis à un état avancé, entre autres maladies mutilantes. Mais là encore, Picasso n'aurait pu voir un de ces masques de maladie à Paris en 1907. Aucun masque pende n'est entré au Trocadéro avant les années vingt, et encore aujourd'hui le musée ne possède aucun masque de maladie. Cependant, il y avait bien un masque de maladie (faussement baptisé « masque de guerre »), provenant de Côte-d'Ivoire et beaucoup moins picassien, dans la collection d'André Level en 1917. Mais dix ans auparavant, Picasso ne pouvait sûrement pas en avoir connaissance [83]. Par ailleurs, nous ne devons pas oublier que même les plus terribles distorsions dans les masques de maladie africains reposaient sur des déformations faciales qui existaient dans la réalité. L'artiste appliquait la stylisation traditionnelle de son peuple sur des donnés physiques observables. Les déformations de Picasso, au contraire, représentaient une projection inventée d'un état psychologique intime. De plus, leurs caractéristiques sont des versions amplifiées des asymétries visibles dans les premiers projets pour les *Demoiselles*, exécutés avant la rencontre avec l'art tribal au Trocadéro.

Les ressemblances entre les têtes des *Demoiselles* et les masques que des historiens d'art ont comparés avec elles sont donc toutes fortuites. Elles reflètent les liens de parenté entre des arts qui communiquent avec les spectateurs au



Figure de reliquaire, Kota, Gabon ou rép. pop. du Congo. Bois, cuivre et laiton, h : 40 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1884.

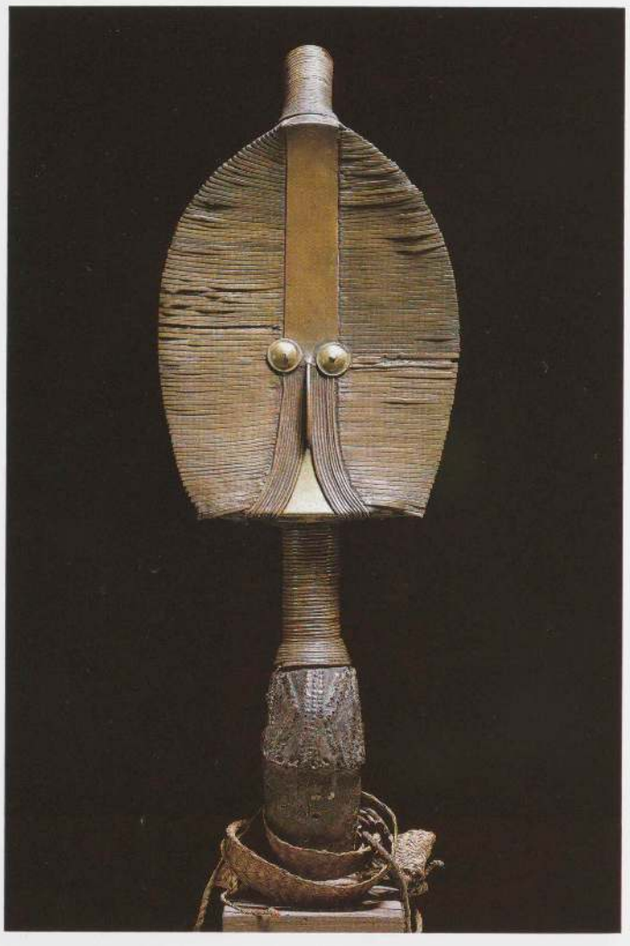


Figure de reliquaire, Hongwe, Gabon. Bois, cuivre, laiton et fibres végétales, h : 49 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1886.

moyen de signes conceptuels plutôt que de conventions picturales directement déduites de la vision. Pourtant, le fait que l'on puisse trouver tellement plus d'affinités avec l'art des populations tribales dans l'art de Picasso que dans l'œuvre d'autres pionniers du modernisme témoigne d'une profonde identité d'esprit entre Picasso et les populations tribales ainsi que d'une assimilation générale des principes et caractères de leur art.

Si les trois demoiselles « masquées » du tableau de Picasso ont, à part leurs traces de scarifications, peu de relations directes avec les masques que l'artiste aurait pu voir à l'époque, elles n'en présentent pas moins des affinités, au moins dans la hardiesse de leur abstraction (et dans certains aspects du traitement de la surface) avec une catégorie d'objets tribaux qui étaient effectivement visibles au Trocadéro et que des brocanteurs proposaient dès avant le tournant du siècle, à savoir les figures gardiennes de reliquaires, recouvertes de cuivre, des peuples kota et hongwe. Les figures kota, que Barr et Golding ont tous deux rapprochées des *Demoiselles,* offrent une variété impressionnante dont nous ne pouvons montrer ici que quelques échantillons (p. 270, 301, 302, 498). Celles qu'abritait le Trocadéro (p. 266) donnaient déjà un aperçu de cette diversité à l'époque de la visite de Picasso. La gamme de leurs têtes s'étend des visages tout à fait réalistes zébrés de lignes obliques symétriques, qui ne sont pas des marques de scarification et que l'on appelle parfois des « larmes » stylisées, jusqu'à des conceptions extrêmement abstraites où le visage se compose simplement d'une ligne médiane en relief joignant le sommet à la base et de deux yeux hémisphériques placés de part et d'autre (p. 268). D'autres comportent différents assemblages de lignes parallèles dérivés des motifs de scarifications. Les formes des têtes sont en général plus ou moins ovales, quelquefois légèrement pointues en haut, en bas ou aux deux extrémités à la fois, et de temps à autre, étirées en losanges stylisés [84].

Les faciès des figures de reliquaires hongwe, en revanche, se conforment à un prototype unique : un ovale pointu sectionné horizontalement à la base (p. 266 et 352). Dans ces sculptures hongwe, la courbe concave qui épouse l'axe horizontal du visage est quelquefois subtilement contrebalancée par une incurvation concave moins prononcée dans le sens de l'axe vertical. Le signe distinctif des visages hongwe est un assemblage de multiples bandes de cuivre très fines qui forment des reliefs horizontaux, et parfois obliques, à partir de l'axe médian. Pour Picasso, cela évoquait sans nul doute les hachures, et nombre de ses études de 1907-1908 présentent de semblables motifs africains incorporés dans les ombres des figures, comme le montrent les croquis de dos d'André Salmon (p. 285). Là encore, l'assimilation d'un type tribal particulier reposait sur la proximité entre ses effets et le mode de notation que Picasso était déjà en train de mettre au point en opérant les simplifications radicales de la période d'après Gosol.

Considérées en bloc, les figures de reliquaires kota et hongwe, assurément les plus abstraites des sculptures tribales qu'il fut donné de voir à Picasso, constituèrent avec les figures baga (p. 276) et les masques (p. 290) et têtes de reliquaires fang (p. 292) les exemples africains les plus importants pour son art entre juin 1907 et l'été de l'année suivante. Le peintre possédait deux figures de reliquaires kota [85] (p. 301) et, bien qu'aucun document, photographique ou autre, ne puisse attester la date de leur acquisition, la simplicité, la rusticité, voire la médiocrité même de ces deux sculptures, sans compter leur influence sur son œuvre de 1907, laisse supposer qu'elles furent parmi les premiers objets tribaux à entrer dans sa collection [86]. A la veille de la Première Guerre mondiale, Paul Guillaume détenait de très belles figures kota (p. 153), mais Picasso ne semble pas avoir envisagé de les acheter (entre autres raisons, sans doute, parce qu'elles étaient très chères [87]).

On pense généralement, à tort nous disent les spécialistes [88], que les supports inférieurs des têtes des gardiens de reliquaires kota représentent des jambes. Et les artistes modernes ne les ont pas interprétés autrement. Si nous imaginons que ce sont des jambes, la figure reliquaire tout entière évoque un danseur (ou une danseuse), tels les petits personnages bondissants dans les *Idoles* de Klee (p. 499), talons joints et genoux écartés au maximum sous une tête droite, de face. Picasso était de toute évidence suffisamment fasciné par cette position genoux fléchis pour l'étudier dans un grand dessin (p. 268) qui allait être transposé dans des peintures telles que les « Femmes nues aux bras levés » (p. 269 et 271) désignées par les titres génériques de « Figures dansantes » ou « Danseuses africaines ».

Durant cette période, Picasso travaillait de manière conceptuelle, sans modèles, de sorte que pour l'exécution du dessin reproduit page 268 son inspiration fut stimulée par un souvenir global des figures de reliquaires kota plutôt que par un quelconque objet individuel. Contrairement à Klee, qui a conservé la disposition en losange des « jambes » des figures kota en laissant les chevilles jointes, Picasso ne s'est intéressé qu'à la flexion radicale des genoux, et simplement comme point de départ. Dans la figure qui est en haut à droite du dessin reproduit page 268, les pieds sont joints, mais même là, les jambes sont traitées asymétriquement. Cette asymétrie caractérise toutes les peintures dérivées de ce motif (où même la flexion des genoux est abandonnée dans une large mesure), qui se trouvent par là même encore plus éloignées des figures de reliquaires. Dans cette page de croquis assez exceptionnelle, nous voyons Picasso étudier en détail une transformation de la disposition coplanaire des « jambes » des figures kota en formules qui assimilent la position genoux fléchis à des formes rudimentaires de l'espace perspectif occidental. Cet espace à la profondeur réduite, « écrasée » — résidu de l'espace occidental prémoderne — venait d'être instauré dans les *Demoiselles* et constituait la première étape vers l'espace cubiste qui allait s'ensuivre.

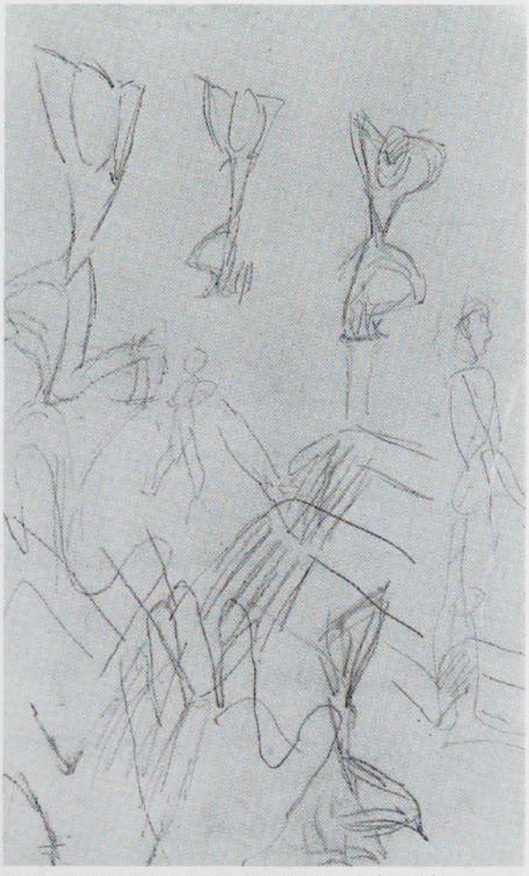
Si les jambes des « Figures dansantes » de Picasso ont ainsi une relation indirecte avec les gardiens de reliquaires kota, la position de leurs bras, levés et pliés au-dessus de la tête, correspond à celle du personnage central des *Demoiselles* et faisait donc déjà partie du vocabulaire de Picasso durant sa phase ibérique tardive (Z. XXVI, 190). De fait, elle était probablement transposée des *Baigneuses* de Cézanne. Les types de cariatides africaines que Picasso pouvait avoir vus



Groupe d'objets tribaux appartenant à Picasso, tels qu'ils étaient entreposés dans la villa La Californie, Cannes. Photographie de Claude Picasso, 1974.



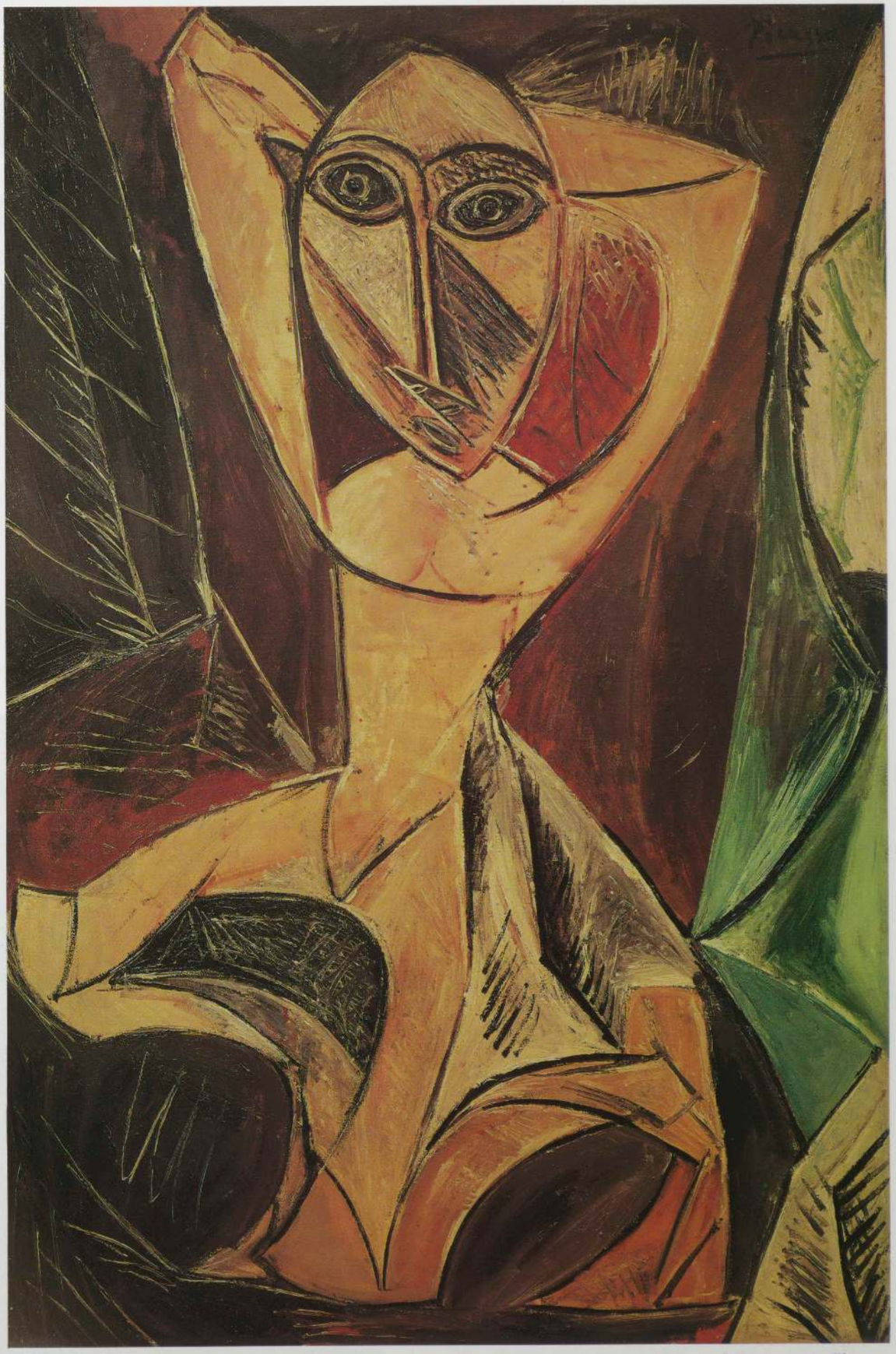
Figure de reliquaire, Kota, Gabon ou rép. pop. du Congo. Bois, cuivre et laiton, h : 57,2 cm. Collection particulière.



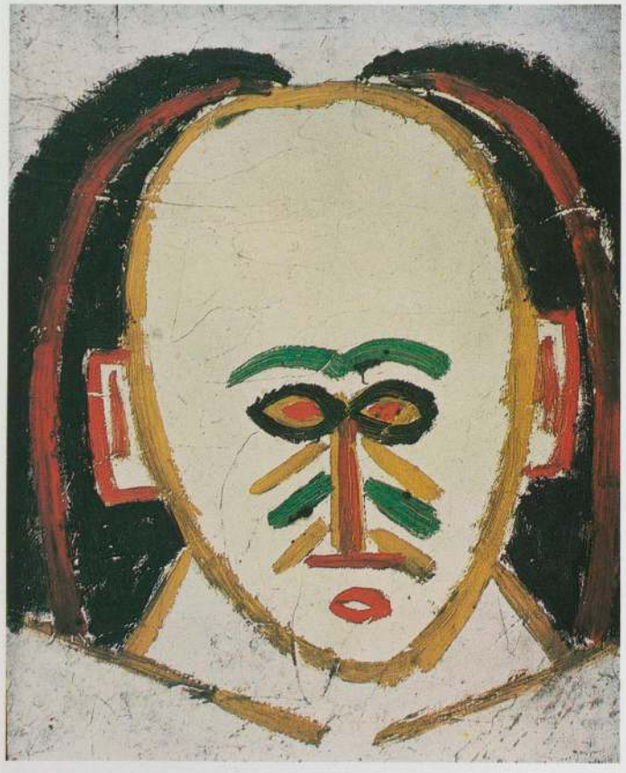
Pablo Picasso, *Etudes*, 1907. Fusain, dim. de la partie reproduite : 60 × 40 cm. Collection particulière, France. (Au verso, *Portrait d'André Salmon* reproduit page 284).

en 1907[89] (p. 289) l'ont manifestement intéressé, comme l'atteste le dessin reproduit page 288, mais on ne peut guère les retenir parmi les sources d'inspiration possibles pour les bras levés des « Danseuses ». Au demeurant, la caractéristique la plus prononcée des « Figures dansantes » de Picasso, une impression de mouvement énergique, voire convulsif, produite non seulement par les attitudes mais aussi par la facture rapide et résolue, est l'antithèse du caractère statique de l'art tribal (malgré tous les liens qui peuvent exister entre ce mouvement et ce que Picasso imaginait au sujet des danses tribales[90]). C'est peut-être ce qui a conduit Lucy Lippard à noter que si la *Femme nue aux bras levés* « passe souvent pour le parfait exemple d'influence africaine, elle démontre en réalité le caractère superficiel des emprunts de Picasso à l'Afrique[91] ». A quoi j'apporterai une légère correction en remplaçant « superficiel » par « indirect » ou « fragmentaire », pour ce qui concerne les « emprunts ». La puissance d'imagination de Picasso et son instinct de la manipulation et de la métamorphose étaient tels que le genre d'emprunts directs aux primitifs observés de temps en temps chez d'autres artistes ou la représentation intégrale d'objets tribaux, comme dans l'art expressionniste, seraient difficilement concevables dans sa peinture.

Mais plus important que tout emprunt visible était le sentiment de Picasso que les objets tribaux étaient porteurs d'une émotion intense, d'une force magique capable de nous toucher profondément. Cela allait de pair avec sa compréhension des principes conceptuels simplificateurs qui sous-tendent le mode de représentation africain. A ce niveau, Picasso n'était pas superficiellement, mais profondément, redevable à l'art africain. Dans le dessin de la page 268, la présence de la main de Picasso, qui se dresse sur le bas de la feuille comme pour diriger magiquement les activités des figures, est un lien important avec la tradition primitive. Picasso en était déjà arrivé à concevoir la main de l'artiste comme une sorte d'instrument thaumaturgique. Dans le *Meneur de cheval* de 1906, l'animal sans bride semble suivre le jeune garçon comme s'il était hypnotisé par le seul pouvoir de ses gestes. Les suppositions de Picasso au sujet des usages tribaux (par exemple l'imposition des mains du chaman ou du guérisseur), bien qu'excessivement simplifiées et peut-être inexactes du point de vue anthropologique, ne pouvaient que renforcer son sens du magique. Et, comme les « fétiches » étaient des objets religieux, les notions de travail artistique et de religion commencèrent à se mêler dans une conscience aiguë du pouvoir de la main de l'artiste-chaman. Dans le dessin de la



Pablo Picasso, *Femme nue aux bras levés (La Danseuse d'Avignon)*, 1907. Huile sur toile, 150,3 × 100,3 cm. Collection particulière.



Pablo Picasso, *Tête*, 1907. Huile sur toile, 17,8 × 14,3 cm. Collection Claude Picasso, Paris.



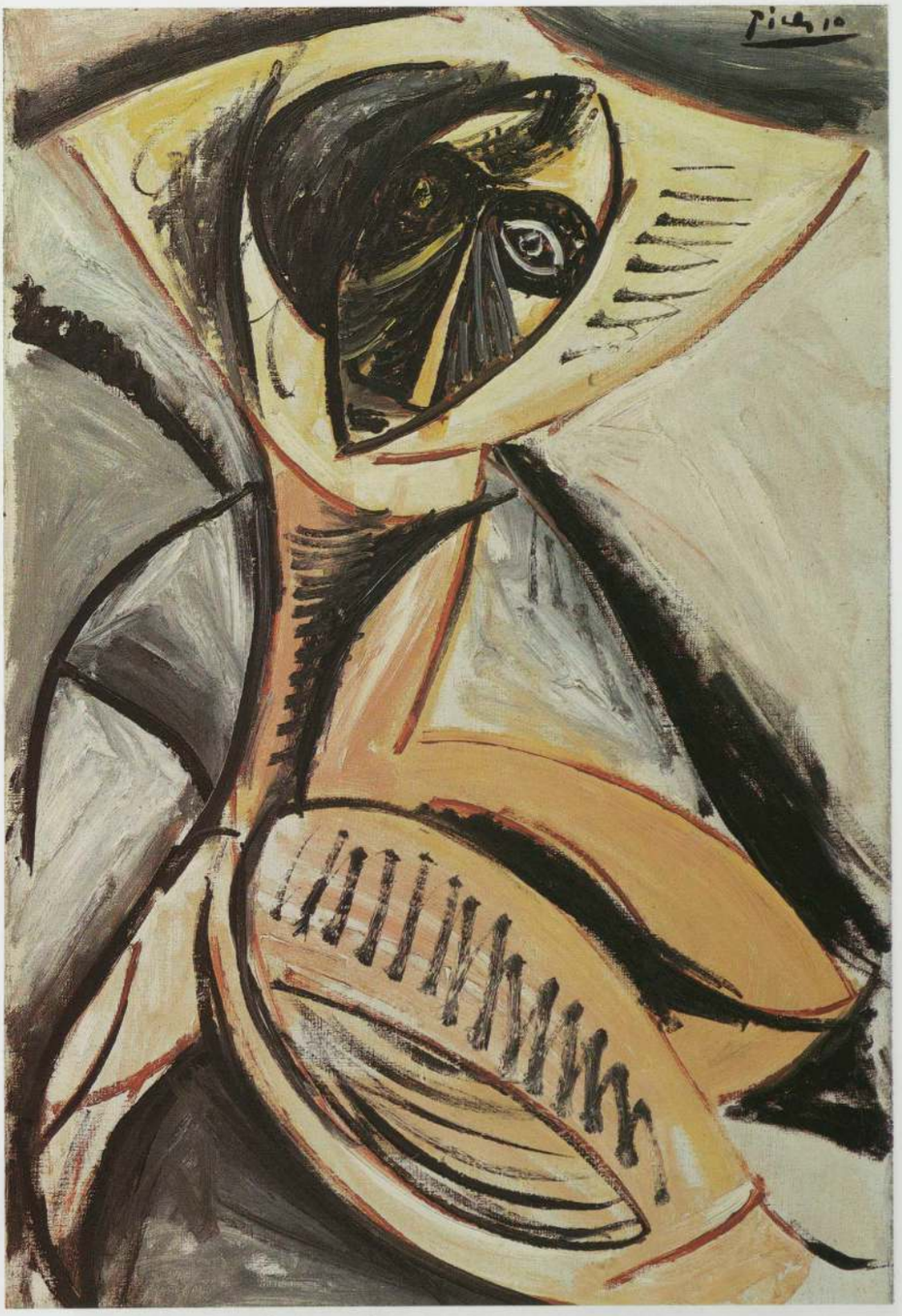
Figure de reliquaire, Kota, rép. pop. du Congo. Bois, cuivre et laiton, h : 63,5 cm. Collection Merton D. Simpson.



Masque, Mbole (?), Zaïre. Bois peint, h : 24,5 cm. Collection J. W. Mestach, Bruxelles.

A droite : figure de reliquaire, Kota, Gabon. Bois, cuivre et laiton, h : 75 cm. Collection particulière, Suisse.





Pablo Picasso, *Nu aux bras levés*, 1907. Huile sur toile, 63 × 42,5 cm. Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano, Suisse.

page 268, qui compte parmi les premières des nombreuses représentations de sa propre main, ce sentiment de Picasso est rendu explicite par les « lignes de force » qui émanent de la main. On retrouve cette main, dans une position différente, au centre du dessin. Là encore, les lignes de force qui en émanent semblent indiquer que la main « dirige » magiquement les mouvements des figures, fournissant ainsi un parallèle métaphorique à la réalité de la main de Picasso agent de leur création. La représentation de la main de l'artiste seule, depuis les peintures rupestres jusqu'à Pollock (p. 645), est toujours une allusion à la fabrication d'images conçue comme un pouvoir surnaturel et rituel, cette notion qui a subjugué Picasso lors de sa « révélation » au Trocadéro.

La distance caractéristique de Picasso par rapport à ses sources dans l'art primitif est bien perceptible dans différents dessins de 1907, dont j'examinerai trois exemples : un croquis visiblement inspiré par les cimiers en forme d'antilope portés par les danseurs bambara (p. 272), un dessin totalement insolite que j'appellerai *Masque et Têtes* (p. 274) et un projet de sculpture inspiré par les statuettes à « tête *nimba* » du peuple baga (p. 277 à 279).

Etant donné les formes bigarrées, fantasques et parfois éminemment abstraites que les cornes d'antilope pouvaient revêtir entre les mains des sculpteurs africains (p. 272), il est intéressant de voir que, dans son étude, Picasso s'est orienté vers un plus grand réalisme et une plus grande simplification à la fois, un peu comme s'il avait remodelé une antilope bambara dans l'esprit plus rigoureusement géométrique des



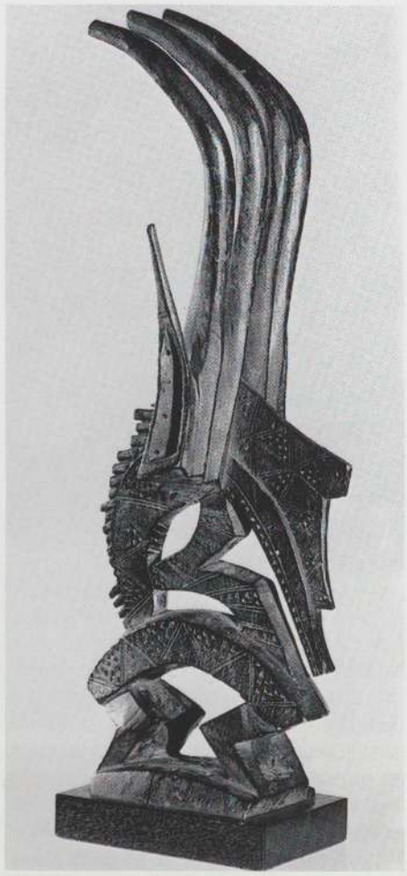
Cimier de coiffe, Bambara, Mali. Bois et coton, h : 29,5 cm. Collection particulière.



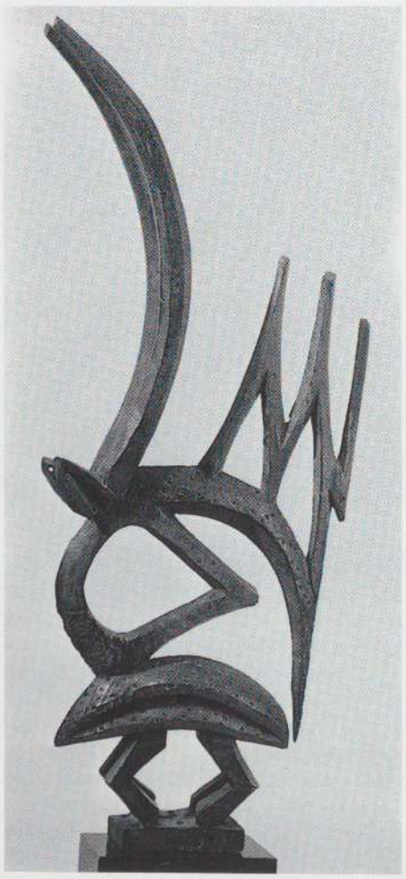
Pablo Picasso, *Deux antilopes* (détail), 1907. Mine de plomb, 16,5 × 21,5 cm. Coll. part.

sculpteurs dogon (p. 273). De fait, la sobriété géométrique du style dogon présente la parenté la plus étroite avec ce qui allait devenir le premier cubisme, de l'hiver 1908-1909. Certes, on a souvent dit que la sculpture dogon était inconnue des cubistes, et il est vrai que certains types d'œuvres dogon, pas forcément les objets de la meilleure qualité, n'ont commencé à arriver en France qu'après la mission Dakar-Djibouti de 1931-1933. Il y avait néanmoins plusieurs pièces dogon au Trocadéro en 1907, à la date où le visita Picasso, y compris une grande statuette typiquement géométrique (p. 273 à gauche) qui fut même photographiée dans les salles du Trocadéro en 1909, par le cubiste tchèque Josef Capek. Comme les enseignements offerts par ces œuvres relevaient davantage de leur style que de leur qualité (Picasso ne disait-il pas qu'on n'avait pas besoin d'un chef-d'œuvre pour se faire une idée ?), il nous faut inclure la sculpture dogon, au même titre que les genres tribaux mieux connus à l'époque, dans les antécédents de l'« africanisme » de Picasso.

Sans nul doute, l'extrême simplicité de l'antilope de Picasso procède en partie du fait que l'artiste envisageait de



Cimier de coiffe, Bambara, Mali. Bois, h : 54,6 cm. Coll. Valerie Franklin, Beverly Hills.

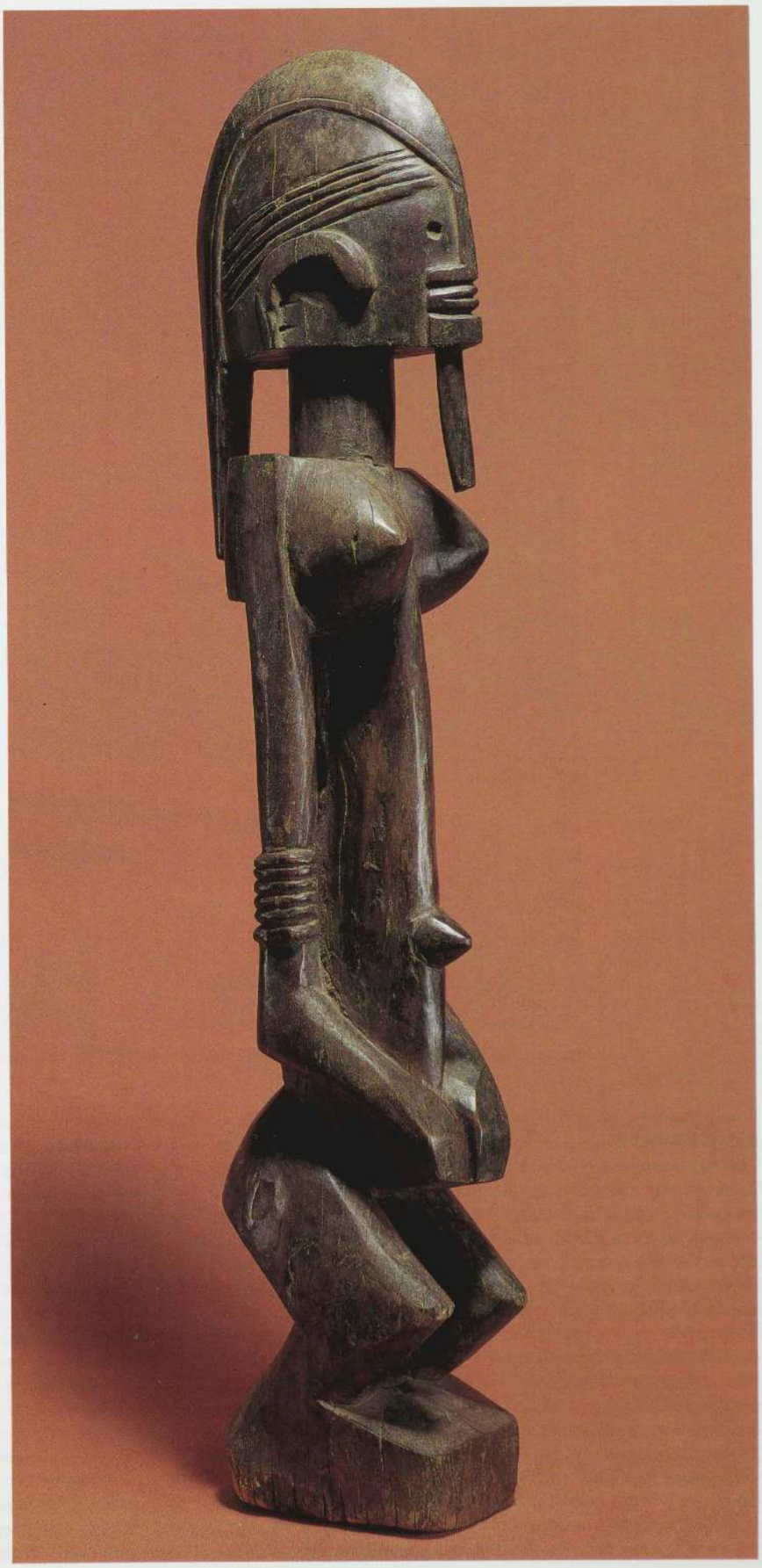


Cimier de coiffe, Bambara, Mali. Bois, h : 60,3 cm. Collection particulière.



Cimier de coiffe, Bambara, Mali. Bois, fibres végétales et métal, h : 78,8 cm. Coll. part.

A droite : statuette, Dogon, Mali. Bois, h : 64 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1935.





Statuette, Dogon, Mali. Bois, h : 60 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1906.



Pablo Picasso, *Masque et Têtes*, 1907. Mine de plomb, 22 × 16,3 cm. Collection Jacqueline Picasso.

l'exécuter en bois, et qu'il était encore novice dans la sculpture. Mais le traitement des jambes sous forme de cylindres indépendants qui répètent le cylindre du cou était certainement un choix esthétique, fait dans l'esprit du réductionnisme africain. Il s'agissait fondamentalement d'une reprise à son compte de ce principe réductionniste auquel il donnait plus de force et d'extension ; cela devint l'archétype de la réaction de Picasso à l'art tribal. Par exemple, il pourrait bien avoir vu dès 1907 une statuette bambara comme celle de la collection Kahnweiler reproduite page 280[92]. Le traitement des épaules et des bras en demi-cercle n'aurait pas manqué de l'intéresser. Mais il était bien dans sa manière de pousser encore plus loin ce genre d'idée en réduisant les épaules, les bras et les mains à un cercle parfait, et de compléter par un torse triangulaire tout aussi géométrique (p. 280).

Masque et Têtes est l'un des plus insolites de tous les dessins « primitifs » de Picasso datés de 1907. Il est construit autour d'une grosse et puissante tête qui ressemble à un masque et dont Jean Laude supposait qu'elle avait été dessinée d'après un objet africain (« vraisemblablement congolais[93] »). Mais on chercherait en vain un masque africain ou océanien qui lui soit comparable. C'est même une erreur de penser que Picasso aurait pu prendre un modèle particulier pour ses images[94]. Interrogé par Pierre Daix au sujet de ce dessin, Picasso a nié s'être inspiré d'un objet tribal, disant qu'il l'avait créé d'imagination[95], et c'était sûrement vrai. Cependant, comme l'imagination jaillit du même inconscient qui emmagasine les souvenirs visuels et les images « oubliées », il n'est pas surprenant que différents aspects de ce « masque » évoquent, au moins indirectement, des bribes de styles reconnaissables. Le motif le plus facilement identifiable, à savoir les oreilles, n'est pas du tout inspiré de l'art tribal. C'est une version plus arrondie et symétrique de l'oreille en volute de la tête ibérique acquise par Picasso, que l'on retrouve sous une forme moins stylisée dans l'étude ibérique à l'aquarelle pour les *Demoiselles* (p. 251). Les ombres triangulaires striées, sur les côtés du nez de ce « masque », étaient préfigurées dans les études ibériques telles



Masque nimba, Baga, Guinée. Bois, h : 120 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1902.

que l'aquarelle déjà citée, même si leur forme rigoureuse présuppose de la part de Picasso le souvenir des motifs de scarifications et des « larmes » symétriques visibles sur certaines figures de reliquaires kota. En revanche, la bouche qui est pratiquement un prolongement du long nez mince a un caractère mélanésien plutôt qu'africain.

Il y a autour de l'image centrale, dans *Masque et Têtes*, quelque chose de moins saisissant mais de plus intéressant, qui prouve le caractère « automatique » du dessin de Picasso. C'est une transcription quasi instantanée de ses associations mentales, propre à suggérer l'idée que la pensée de Picasso « se fait sous la main », pour reprendre la formule de Tzara[96]. En bas à gauche, Picasso a inversé le motif des diagonales qui descendent du nez de son « masque », de manière à créer une tête qui soit aussi une feuille. Cette tête-feuille, qui annonce Klee, conduit par la même logique associative à la tête plus grosse et encore plus fantastique placée à sa droite, dont la bouche est un pot de fleurs, le nez et les joues des tiges de plantes et les yeux des feuilles de palmier ou de papyrus : des éléments à double fonction qui nous rappellent ses transformations de l'idole de l'aquarelle de Gauguin (p. 244 et 245). Dans le contexte de cette imagerie, on peut penser que les objets trapézoïdaux, en haut à gauche et à droite de *Masque et Têtes*, sont des vases, et c'est ainsi que Zervos a intitulé une étude séparée pour celui de gauche (Zervos, XXVI, 160). Mais étant donné l'exotisme de cette imagerie, il est probable que ces formes étaient également, sinon principalement, destinés à représenter des boucliers tribaux. Dans ce genre de dessin, une interprétation n'exclut pas l'autre. Au contraire, les multiples identités des motifs et les chaînes d'associations qui les relient nous en apprennent davantage que ses peintures de cette période sur les opérations mentales de Picasso, et sur la nature de son assimilation du matériel tribal. Dans ses peintures, nous *percevons* la trame ouvrée et fournie de son imagerie, tandis que dans ses dessins nous la *voyons* plus distinctement.

De tous les dessins de 1907 qui peuvent être reliés à la sculpture tribale, les plus révélateurs quant au mode de

pensée et de travail de Picasso sont ceux qui ont trait à *Nimba*, présentée à l'époque comme la déesse de la fertilité chez les Baga[97]. Dans l'art baga, la tête de type *nimba* est associée à d'énormes masques de danse (p. 275 et 327) et à de plus petites statuettes qui ont un corps humain (p. 276). Il ne fait aucun doute que Picasso a vu le masque de danse reproduit page 275 lors de ses visites du Trocadéro. En 1907, c'était le seul objet de cette sorte abrité par le musée d'Ethnographie. Ce masque possède certaines caractéristiques, mais pas toutes, des *Nimba* « classiques » : la longue tête busquée se projette vers l'avant, dans un porte-à-faux encore amplifié par le nez extraordinairement grand ; cette tête est surmontée d'une crête de faible hauteur, légèrement crantée, qui va du front presque jusqu'à la nuque ; le cou est un long cylindre qui sépare la tête du buste, lequel se caractérise par des seins volumineux mais aplatis et se termine par les quatre supports que tenait le danseur[98]. Quand le masque était utilisé, une grande jupe de raphia fixée juste en dessous de la poitrine recouvrait entièrement le danseur, mais celui-ci voyait à travers les ouvertures pratiquées entre les seins.

Alors que les masques *nimba* servaient exclusivement pour les danses, et, de ce fait, étaient toujours vus en mouvement, les statuettes en pied à « tête *nimba* » étaient des objets



Statuette Baga, Guinée. Bois et tissu, h : 89 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1904.



Statuette, Baga, Guinée. Bois, h : 61 cm. Collection Paloma Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.

statiques dont la fonction ne nous est pas connue. En 1907, le Trocadéro en possédait une également. C'était un des types de petits objets que les brocanteurs vendaient parfois, et il est fort probable que Picasso avait acheté sa paire de statuettes à « tête *nimba* » (au fond, sur la photo p. 267, et p. 276) à l'époque où il a réalisé les dessins en question.

Le grand dessin à la mine de plomb représentant une tête (p. 277, en haut à gauche) qui fut sans doute, avec une étude similaire mais moins travaillée (Zervos, VI, 907), le premier motif élaboré par Picasso à partir des *Nimba*, est déjà bien éloigné de ce que nous envisageons ici comme sa source d'inspiration. La thèse de Reinhold Hohl, pour qui la crête constituée par un alignement de formes presque demi-circu-



Pablo Picasso, *Tête,* 1907, Mine de plomb, 49 × 64,5 cm. Collection Jacqueline Picasso.



Pablo Picasso, *Tête,* 1907. Crayon Conté et fusain, 65 × 50 cm. Collection Bernard Picasso, Paris.



Pablo Picasso, *Femme en robe longue,* 1907. Encre de Chine, 64,5 × 49,4 cm. Collection Jacqueline Picasso.



Pablo Picasso, *Femme de dos aux bras levés,* 1907. Mine de plomb, 48 × 31,6 cm. Collection Marina Picasso.

laires renvoyait à une *Nimba*, n'en est pas moins convaincante dans le fond [99]. Toutefois, Hohl rapprochait simplement la crête dessinée par Picasso de celle du masque *nimba* conservé au Trocadéro, qui encercle la coiffure comme le fait la crête plus ornementale de la *Tête*. La crête *nimba* a pourtant un bord uni. Il me semble que si Picasso a pris l'*idée* d'une crête dans le masque du Trocadéro ou dans une des statuettes à « tête *nimba* », la répétition rythmique de demi-cercles qui caractérise la *Tête* n'a pas été transposée d'une crête *nimba*, mais de la succession du nez arrondi et du front courbe qui forme une saillie analogue : cette séquence rythmique est visible dans les figures à « tête *nimba* » dessinées de profil par Picasso. Elle ne peut être dissociée du masque ou de la statuette baga qui se trouvaient alors au Trocadéro, et il est clair que les *Nimba* acquises par Picasso ont aussi fourni un modèle pour le nez dans le dessin *Tête*.

Cependant, *Tête* n'est en aucun cas une copie d'une *Nimba*. Quand Picasso s'inspirait de motifs de l'art tribal, il les transposait, les métamorphosait et les amalgamait, créant véritablement sa propre version de l'art tribal. Un bon exemple en est fourni par la *Femme en robe longue* (p. 277), où, en regardant attentivement, on retrouve la fameuse succession de demi-cercles en lisière de la coiffure. S'il était besoin de trouver d'autres preuves de l'inspiration « afri-





Ci-dessus : Pablo Picasso, *Tête de profil*, 1907. Mine de plomb, 21 × 13,5 cm. Musée Picasso, Paris.

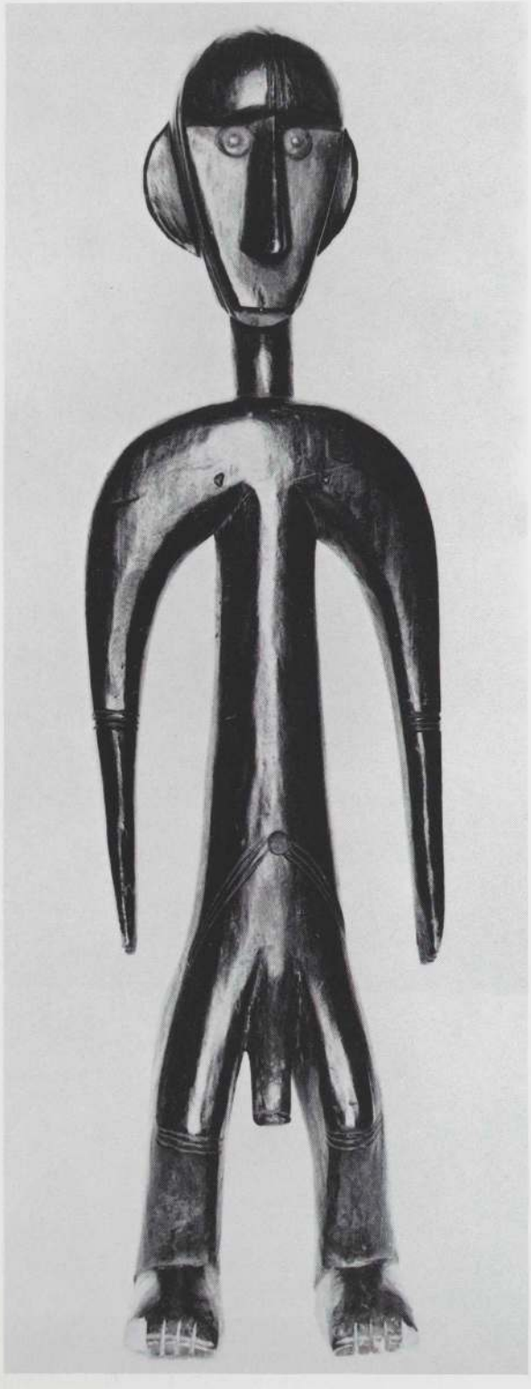
A gauche : Pablo Picasso, *Nu debout de profil*, 1907. Pastel et gouache, 62,5 × 48 cm. Musée Picasso, Paris.

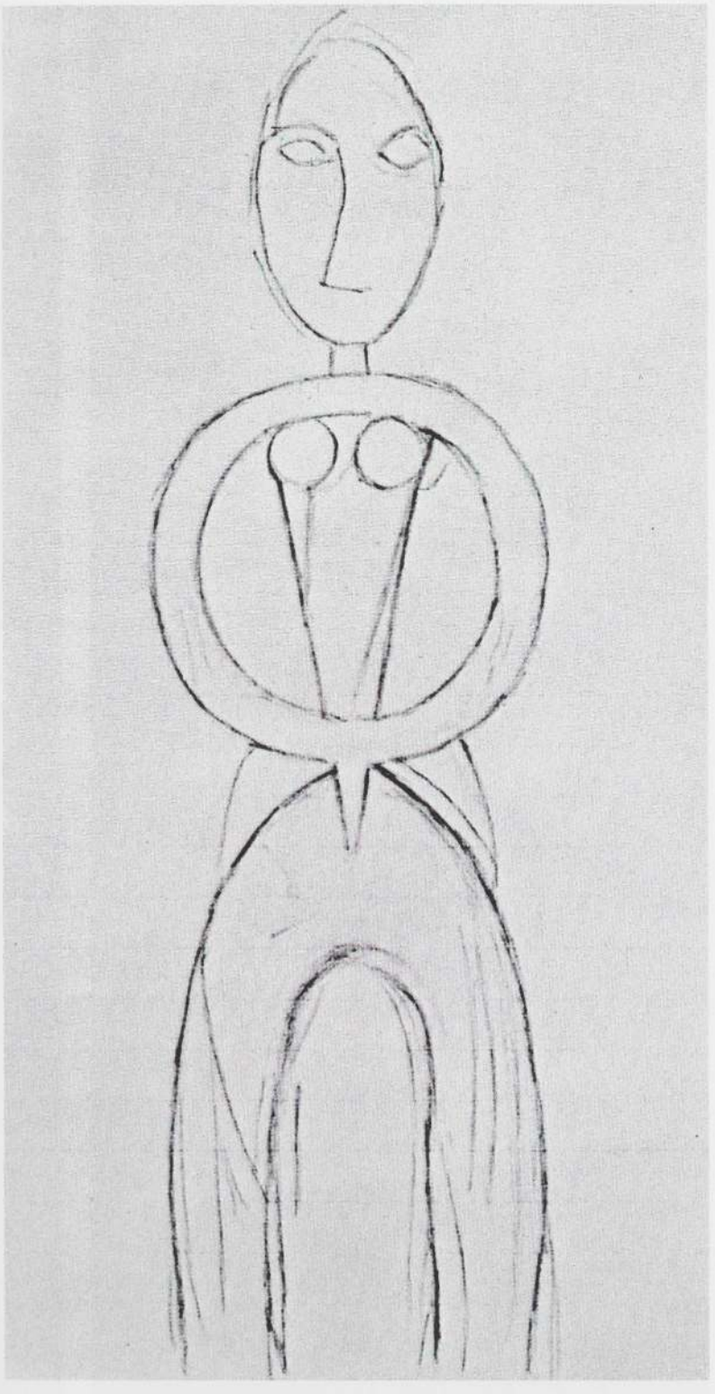


Pablo Picasso, *Figure* (de profil et de face), 1907. Bois, 35,2 × 12,2 × 10,5 cm. Musée Picasso, Paris.

caine » du motif, il nous suffirait d'observer la version « déshabillée » de la femme dans le même dessin, qui montre quelle aurait pu être son apparence de sculpture « africaine ». En fait, il y a dans l'œuvre de Picasso peu d'exemples plus flagrants de l'utilisation des hachures comme équivalents des incisions à la hache ou au ciseau qui suggèrent les différents plans, avec une précision toute géométrique, dans les objets africains. Le caractère associatif de l'invention de Picasso est plus complètement mis au jour par les observations de Hohl concernant l'étude à la mine de plomb *Femme de dos aux bras levés* (p. 277), où un détail de la natte travaillé à part est associé à la crête *nimba* par la juxtaposition de fragments de la coiffure dessinée dans *Tête*.

La métamorphose de *Tête* et de ses variantes a abouti à la sculpture ravissante bien qu'inachevée *Figure* (p. 279). L'hypothèse que Picasso envisageait depuis le début la réalisation d'une sculpture en bois est confirmée par le fait que le profil, dans *Tête,* fait pendant à une autre étude de la



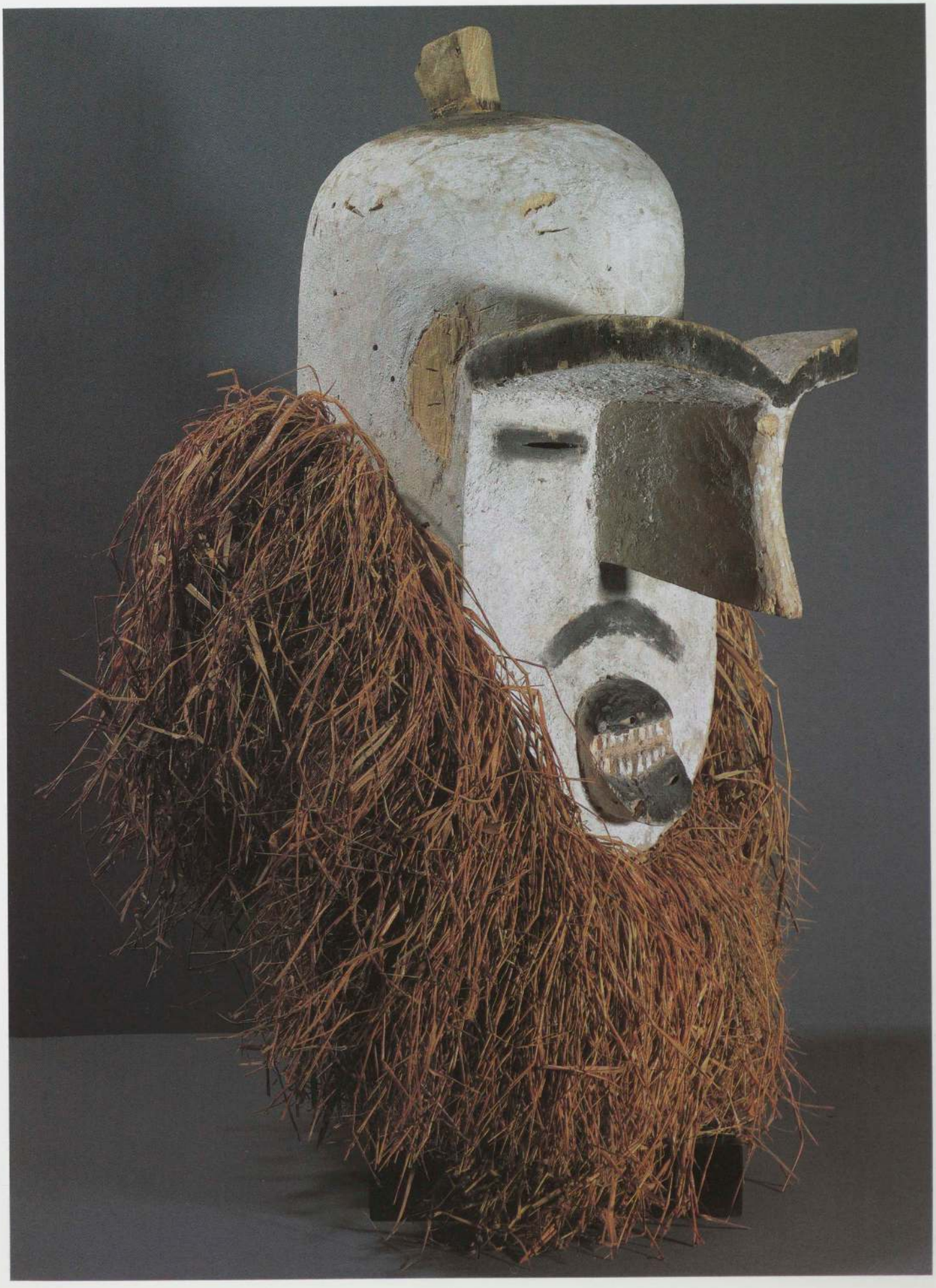


même tête vue de face (p. 277 en haut, à droite). Picasso a manifestement commencé ses sculptures en bois de 1907 en reportant ce genre de dessin des contours du visage sur un bloc de bois (une méthode mise en évidence par la *Figure cariatide* inachevée, p. 289, où le tracé orange des contours est resté bien visible). Au moment où Picasso a commencé effectivement à sculpter cette *Figure*, il avait éliminé la crête (ou la natte) et légèrement réduit la saillie du nez, comme il l'avait déjà fait dans un croquis préparatoire pour la tête de la sculpture (p. 278) qui a probablement précédé de peu son exécution dans le bois. Même si nous ne pouvons connaître avec certitude les intentions de Picasso pour le sommet et

Ci-dessus à gauche : statuette, Bambara, Mali. Bois, h : 59 cm. Acquis par Kahnweiler avant 1914. Donation Louise et Michel Leiris, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Ci-dessus : Pablo Picasso, *Nu debout*, 1907. Mine de plomb, 22,5 x 17 cm. Collection particulière.

A droite : masque, Fang, Gabon. Bois, peinture et fibres végétales, h : 52 cm. Fondation Olfert Dapper.

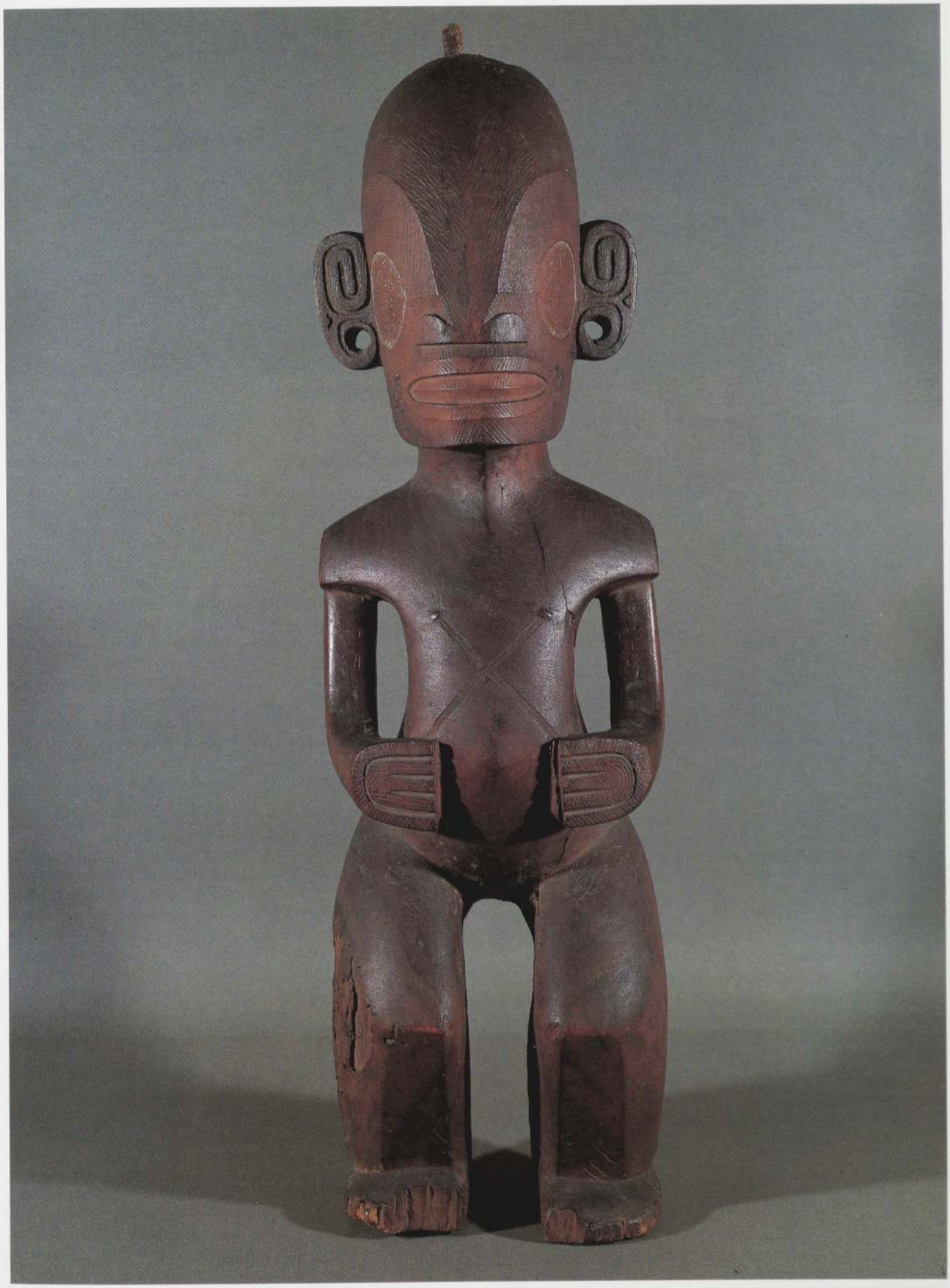




Guillaume Apollinaire dans l'atelier de Picasso, bd. de Clichy. Photo prise entre le printemps 1910 et le printemps 1912.

l'arrière de la tête, puisque cette partie de la *Figure* est inachevée, le croquis indique que les motifs inspirés des *Nimba* encore présents dans *Tête* auraient complètement disparu.

Il n'est peut-être pas d'indice plus remarquable du caractère associatif de la génération d'images chez Picasso que le fait que son grand dessin-caricature au fusain de son ami André Salmon (p. 284), l'un des premiers défenseurs de l'art tribal, a été exécuté au verso de la feuille où il avait étudié la position genoux fléchis des figures de reliquaires kota. Salmon est éclipsé par les deux autres amis poètes de Picasso, Max Jacob et Guillaume Apollinaire, dans les écrits sur la jeunesse de l'artiste, et pourtant il a joué un rôle important dans la vie de Picasso à cette époque. Notamment par suite de son intérêt pour l'art tribal, qu'il a dû commencer à manifester un ou deux ans avant Picasso ou Apollinaire [100]. Après avoir eu sa « révélation » au Trocadéro et commencé à acheter et observer des objets tribaux, Picasso a fait de Salmon et d'Apollinaire ses interlocuteurs privilégiés sur ce chapitre. Cependant, Salmon déclarait n'avoir pleinement compris certains de ces objets qu'après en avoir parlé avec Picasso, qui lui avait fait remarquer leur « logique » et leur « pureté [101] » (une pureté d'expression jamais atteinte par l'art occidental, allait préciser plus tard Picasso, dans ses conversations avec Sabartés [102]). Tandis qu'Apollinaire, qui a pourtant collectionné par la suite la sculpture africaine et beaucoup écrit sur elle (*cf.* p. 144-147), n'a guère évoqué ses relations avec le cubisme [103], Salmon a défendu l'art tribal pour lui-même et aussi comme source d'inspiration pour les artistes contemporains. Il fut le premier à en parler à propos de Picasso : « Déjà [à l'époque des *Demoiselles*] l'artiste s'était passionné pour les nègres qu'il plaçait bien au-dessus des Égyptiens [...]. Les images polynésiennes ou dahoméennes lui paraissaient "raisonnables" [...]. L'apprenti sorcier interrogeait toujours les enchanteurs océaniens et africains [104]. » Malgré toutes ses erreurs au sujet des relations entre les arts



Statuette tiki, îles Marquises. Bois, h : 72 cm. Collection particulière. Provenance : collection Picasso.



Pablo Picasso, *Portrait d'André Salmon,* 1907. Fusain, dim. de la partie reproduite : 60 × 40 cm. Collection particulière, France.



Photographie d'André Salmon publiée en frontispice de ses *Propos d'atelier,* 1922.

africain, égyptien et grec (qui étaient d'ailleurs des idées couramment entretenues à l'époque), l'article de Salmon sur « L'art nègre » fut suffisamment apprécié pour être publié dans *The Burlington Magazine*[105]. Ses allusions fréquentes aux caractères plastiques, ainsi qu'à la dimension magique soulignée par Apollinaire, doivent nous rappeler que l'aspect esthétique de l'art tribal avait aussi piqué la curiosité de Picasso[106].

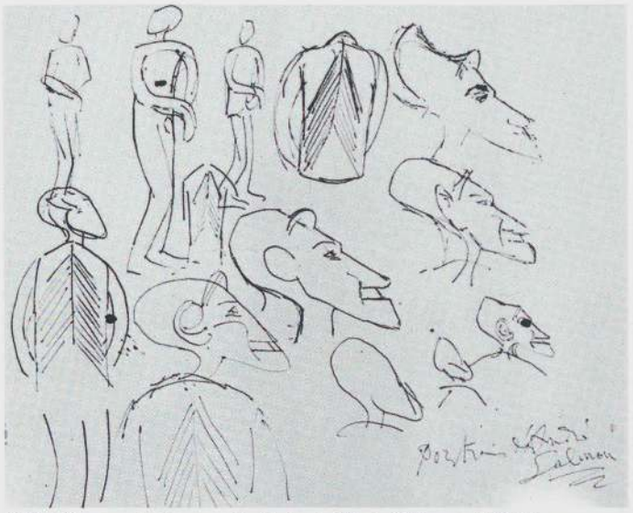
Les premières observations de Salmon sur l'art tribal sont dispersées et fragmentaires, mais sans doute son article le plus complet sur « L'Art nègre », paru seulement en 1920, réflétait-il encore la teneur des conversations qu'il avait eues avec Picasso plusieurs années auparavant. Dans un de ses principaux passages, Salmon reconnaît dans l'art tribal une forme de « réalisme », fondé sur la fidélité aux sentiments plutôt qu'aux apparences, et Picasso lui-même m'a livré des réflexions assez semblables[107]. « Le tailleur d'idoles », écrit Salmon,

> est, sans doute, le plus scrupuleux des réalistes [...]. Son application, sa fidélité à tout tirer de la perfection humaine ne procède pas du bas fétichisme d'imitation qui conduit le Blanc, lorsqu'il n'est qu'un académique, à se réjouir de confondre le tableau avec le miroir. Le nègre et son rival le Polynésien tirent tout de la perfection humaine, mais ils ne lui soumettent pas l'œuvre d'art. Réalistes, leurs scrupules attentifs sont ceux de constructeurs jaloux d'ordonner un ensemble, une harmonie de rapports [...]. Ce qui permet aux imagiers noirs de toucher à la divinité [...] c'est proprement la traduction plastique des sentiments et de préférence en leurs instants les plus intenses. Par là est-on encore fondé à soutenir que la psychologie elle-même n'a pas fait défaut à l'art nègre.

Le portrait de Salmon par Picasso était destiné à servir de point de départ pour une sculpture en bois. En 1919, Salmon a mentionné un portrait au fusain, fait à l'époque des *Demoiselles*, qui était une étude préparatoire pour une petite sculpture en bois qui, en fait, ne fut pas taillée[108]. Tandis que les croquis d'inspiration kota réalisés au verso de la même feuille évoluaient dans une direction opposée à leurs sources africaines, selon la manière caractéristique de Picasso, le portrait de Salmon suivait une évolution inverse, sûrement en raison de la passion de Salmon pour l'art nègre. Ses métamorphoses ultérieures[109] (p. 285) montrent Picasso en train de transmuer Salmon en une sorte de sculpture tribale.

Le portrait de Salmon nous amène à considérer le rôle de la caricature, et même de l'art populaire en général[110], dans les réactions de Picasso à l'art tribal. Picasso avait réalisé avant 1907 de nombreux portraits en charge et dessins caricaturaux brillants et drôles. Ils témoignent de ses dons remarquables pour ce genre. Certains étaient de vraies caricatures de personnes (et de tableaux[111]), d'autres étaient des œuvres d'imagination, souvent pornographiques ou « grotesques ». Cependant, je ne connais aucun dessin caricatural antérieur au portait de Salmon qui soit exécuté sur un papier à dessin de grand format (la plupart sont dans les carnets) et conçu comme une étude pour une œuvre relevant d'une technique « sérieuse ».

Les talents de caricaturiste de Picasso ont invariablement joué un rôle dans la remarquable ressemblance qu'il était capable d'obtenir même dans ses styles les plus abstraits, comme je l'ai fait observer naguère à propos de ses portraits cubistes de 1910[112]. La faculté d'isoler les éléments essentiels des lignes et de l'expression d'un visage lui ont permis d'attraper admirablement la ressemblance de Vollard, Uhde et Kahnweiler, dans le cadre d'une abstraction tellement poussée qu'une bonne partie des tableaux en question reste indéchiffrable[113]. Il est évident que, pour Picasso, la nature conceptuelle de la caricature, qui favorise des hiérarchies de représentation fondées sur des idées et des sentiments plutôt



Pablo Picasso, études pour le *Portrait d'André Salmon,* 1907. Encre, 32,5 × 40 cm. Collection Jacqueline Picasso.

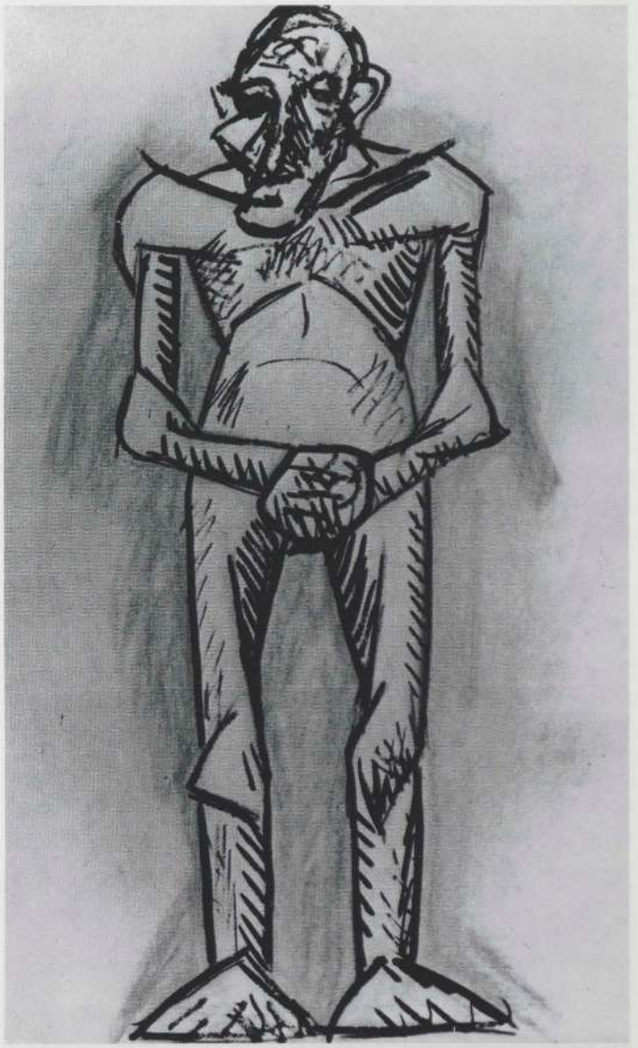
que sur la vraisemblance, avait des rapports étroits avec les enseignements qu'il avait tirés de l'art primitif. Et il n'est pas surprenant que certains des premiers spectateurs des *Demoiselles*, dont le critique Félix Fénéon, aient ressenti cette peinture comme un dérivé de la caricature. Fénéon, qui allait devenir par la suite collectionneur d'art tribal, a même conseillé au jeune Picasso de se consacrer à la caricature. Plus tard, en rapportant ce fait à Roland Penrose, Picasso faisait observer que « ce n'était pas si bête, car tous les bons portraits sont, d'une certaine manière, des caricatures [114] ». La parenté entre les caricatures de Picasso et sa figuration primitive et cubiste est plus facile à saisir quand on se rend compte que, comme l'ont démontré récemment des recherches sur la perception,

> les formes extérieures des caricatures reflètent d'une certaine façon la structure interne de nos représentations mentales, ces images intérieures idéalisées et schématisées que notre esprit utilise pour "présélectionner" et structurer la perception. L'"œil de l'esprit" [...] voit en effet des caricatures et non des portraits [...]. Nos organes conceptuels *savent* qu'il recourt à l'exagération, à la simplification et à la généralisation pour enregistrer notre connaissance des apparences, et peuvent reconnaître ces déviations quand ils sont en présence d'un dessin humoristique ou d'une caricature [115].

Dans cet ordre d'idées, on s'aperçoit que l'« art trivial » des caricatures de Picasso commence à fusionner avec son « art noble » au moment précis où commence son primitivisme : lorsqu'il repeint le visage de Gertrude Stein dans la manière ibérique après son retour de Gosol. Comme Adam Gopnik l'a écrit dans son brillant essai récemment consacré à ce sujet :

> Le portrait [de Gertrude Stein], qui a commencé [...] dans la grande manière, est transformé grâce à l'utilisation de formes primitives, en une étude de l'identification physionomique à travers les déformations. Les formes que Picasso choisit dans le vocabulaire ibérique (les yeux agrandis, les sourcils en relief) sont précisément les traits de la physionomie que les manuels de caricature recommandent de mettre en valeur. En vérité, Picasso a inventé une sorte de créole, *une langue qui allie un vocabulaire étranger à une syntaxe coutumière*. Le passage du trivial au noble, la victoire du carnet sur le chevalet, est obtenue grâce au cheval de Troie du primitivisme [116].

Pour le portrait de Salmon, Picasso part de la caricature et l'amalgame progressivement au vocabulaire graphique de son primitivisme. Le dessin désinvolte de l'« imperturbable



Pablo Picasso, *Portrait d'André Salmon* (dernier état), 1907-1908. Encre de Chine, 63 × 48 cm. Collection Jacqueline Picasso.

évangéliste du primitivisme [117] » le montre de face, tenant un livre (telle une doublure de l'étudiant en médecine/autoportrait de Picasso dans les premières études pour les *Demoiselles*), et une pipe, la tête tournée de trois quarts pour mieux montrer son long nez et sa mâchoire proéminente. Quand Picasso commence à manipuler cette image dans la partie supérieure gauche de la feuille de croquis reproduite page 285, il place le corps de Salmon de profil et l'examine ensuite de dos. Les hachures en « arêtes de poisson » qui descendent de la colonne vertébrale, et sont désormais les pseudo-scarifications employées par Picasso pour traduire la sculpture « primitive », indiquent dans quelle direction évolue le portrait. Les ondulations des cheveux de Salmon se réduisent à une touffe saillante qui, compte tenu de l'allongement du crâne d'un côté et du visage de l'autre, crée quelque chose d'assez semblable à un profil de pharaon. Et puis cette touffe bascule pour devenir un sourcil saillant, et, quand l'artiste en arrive à son idée définitive (p. 285 à droite), le projet de sculpture a pris un aspect plus « tribal » que caricatural. Le contrapposto souple du portrait initial de Salmon a cédé la place à une image trapue, carrée, de nu âgé dont la frontalité et la symétrie ne sont atténuées que par une légère torsion de la tête.

La transmutation d'un homme jeune en un vieillard, une

forme point rare de l'esprit malicieux de Picasso, reproduit une sorte de métamorphose que l'artiste avait eu l'occasion d'observer dans ce que l'on appelle les caricatures de Léonard de Vinci [118]. En chemin, certains des attributs de Salmon sont abandonnés (les cheveux ondulés cèdent la place à une calvitie), d'autres sont conservés (le long nez et le menton saillant) et d'autres encore ajoutés (les grandes oreilles proéminentes). La transmutation de Salmon en une « sculpture tribale » est un projet auquel Picasso a travaillé assidûment, et il existe de nombreux dessins de variantes. Dans le cours de la transformation, Salmon a cessé d'être Salmon pour devenir, comme tant d'autre sujets de Picasso (à l'exception notable de Gertrude Stein), entièrement une créature de l'artiste.

Il n'est guère étonnant que Picasso ne soit pas allé jusqu'au stade de la représentation sculptée de « Salmon ». Pour chaque sculpture qu'il a vraiment commencée, combien de projets sont restés dans les cartons. Il y a à cela plusieurs raisons, à commencer par des questions de temps et de patience. Picasso s'intéressait aux *idées* de sculptures. Les problèmes afférents pouvaient être résolus sur le papier en quelques minutes. Et là, l'intérêt de Picasso retombait généralement. Il détestait manifestement l'effort exigé par la taille directe ou tout autre moyen de réaliser ses idées en trois dimensions. L'exécution était une chose ennuyeuse qui prenait du temps et pouvait être laissée à d'autres pour une large part. Par rapport à Brancusi par exemple, Picasso était paresseux, et se préoccupait bien peu de la nature des matériaux de sculpture ou de l'exploitation subtile de leurs surfaces. Alors qu'il a été le plus révolutionnaire et le plus inventif des sculpteurs modernes, dont l'œuvre a davantage



Vue partielle de la salle océanienne au musée d'Ethnographie du Trocadéro (actuel musée de l'Homme) en 1895.



Manches d'éventails, îles Marquises. Bois, h. max. : 27,5 cm. Musée de l'université de Pennsylvanie, Philadelphie.

(du moins sur le plan stylistique et conceptuel) changé le cours de l'histoire de la sculpture que celle de Donatello, du Bernin ou de Michel-Ange, ce que Picasso a accompli dans ce domaine appelle un examen qui porte plus sur des dessins que sur des objets. Ces derniers ont pour fonction de vérifier les idées explorées sur le papier. Même quand Picasso employait la technique relativement moins laborieuse du modelage, dans ses sculptures des années trente et après, il économisait beaucoup de temps et d'efforts en utilisant des objets trouvés pour édifier rapidement ses formes. Le fait que ces objets ont ajouté un élément poétique, parfois surréel, à beaucoup de ses sculptures n'empêche pas que pour Picasso, ils constituaient au départ un moyen d'écourter la réalisation en trois dimensions de ce qui était en premier lieu des images graphiques [119].

Ces considérations doivent entrer en ligne de compte lorsqu'on aborde les sculptures de Picasso datant de 1907, cette période de son œuvre si visiblement rattachée à son primitivisme. Aucun texte sur ces sculptures n'évoque le fait que cette poignée d'objets de 1907 ne représente qu'une fraction des sculptures conçues et travaillées dans ses dessins de cette année-là. Et même, on a rarement remarqué [120] que, parmi celles qui ont atteint le stade des trois dimensions (p. 259, 279, 289), la majorité sont restées inachevées à des degrés divers. Abstraction faite du relief de style ibérique (p. 249) exécuté au cours du printemps 1907 [121], rien ne permet



Pablo Picasso, *Poupée*, 1907. Bois peint, yeux en métal, h : 26 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.



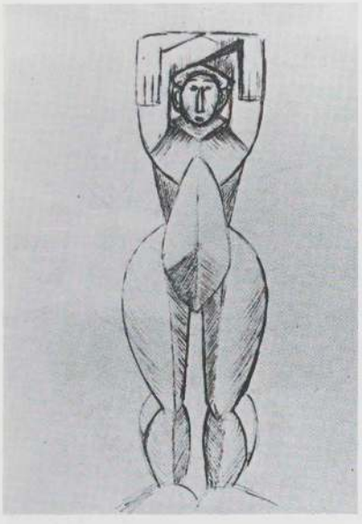
Statuette, îles Marquises. Bois, cheveux, écorce tissée et coquillages, h : 50 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1887.

concrètement de situer ces œuvres dans telle ou telle saison de 1907. Cette question n'a d'ailleurs fait l'objet d'aucune étude approfondie. Cependant, eu égard aux affinités de ces œuvres non seulement avec la sculpture africaine, mais aussi avec l'art océanien (dont nous n'avons aucune raison probante de penser que Picasso avait pu en voir avant sa première visite du Trocadéro, en juin [122]), je suis enclin à attribuer toutes ces œuvres à la deuxième moitié de 1907.

La petite *Figure debout* (p. 259) est caractéristique de la nature composite de ces sculptures quant à leurs sources d'inspiration. Sa tête rappelle nettement, par son allongement et son incurvation, la sculpture en fougère à dominante rouge de la société de grades des Nouvelles-Hébrides, qui était placée en vedette dans la salle océanienne du Trocadéro (p. 258 et 259). Les proportions des bras, des jambes et du corps de la *Figure debout* sont plus proches de la statuaire africaine. En comparant cette œuvre avec le *Saint Orang* de Gauguin, Johnson estime qu'elle révèle l'« influence directe » du post-impressionniste sur Picasso [123]. Dans ce cas, il s'agirait plutôt de l'intérêt de Gauguin pour la sculpture sur bois (que la rétrospective de l'automne précédent avait dû faire sentir à Picasso avec une force particulière), que du caractère, des formes et du traitement de surface de ses œuvres sculptées proprement dites, sinon dans la mesure où celles-ci englobent des aspects de la sculpture polynésienne. Pour Johnson, le coloris jaunâtre de la *Figure debout* est « peut-être une allusion ironique au *Saint Orang* et au *Christ jaune* de Gauguin ». Si c'est vrai, ces associations mentales sont certainement mêlées à des souvenirs des objets peints de Nouvelle-Calédonie et de Nouvelle-Guinée conservés au Trocadéro (et aussi, peut-être, de quelques sculptures peintes yoruba qu'il aurait pu voir au musée, chez des amis peintres ou dans la boutique d'Heymann).

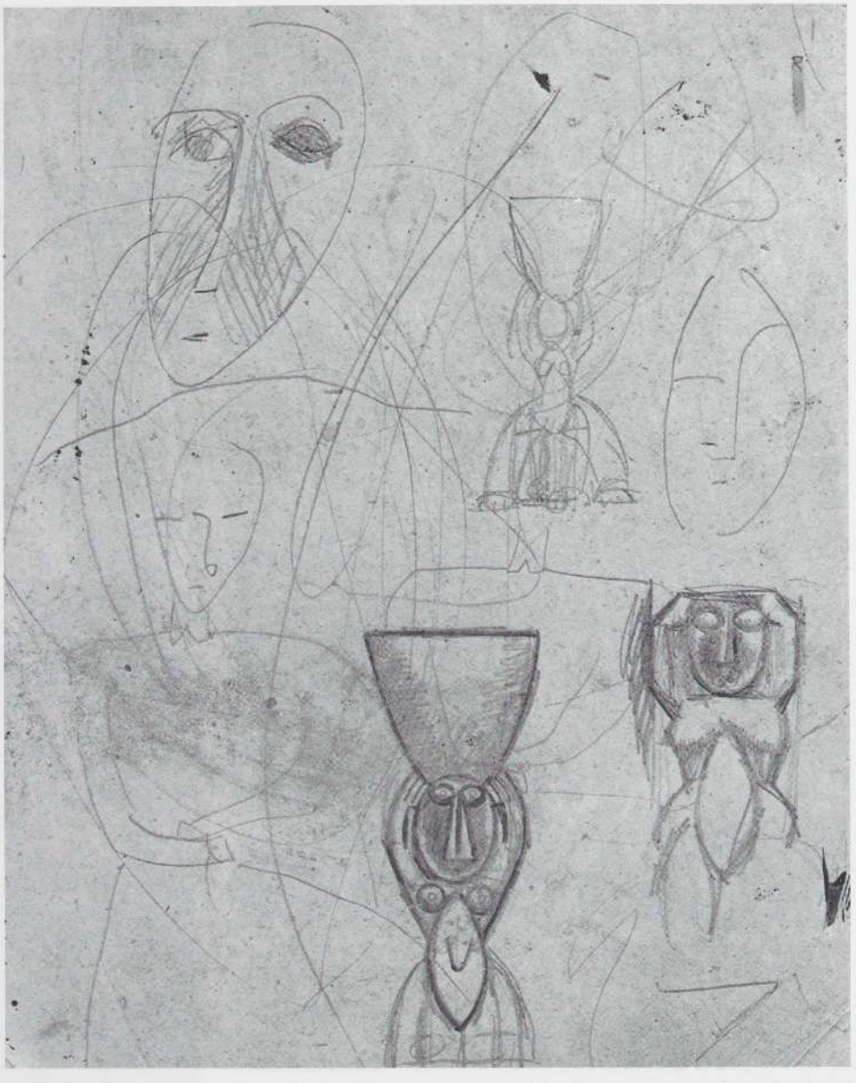
Toutefois, Johnson se trompe assurément quand il dit que la *Poupée* (p. 287) dénote probablement « l'influence la plus directe de l'art tribal sur les sculptures de 1907 » de Picasso. Il remarque que les mains et la bouche stylisées, les proportions du corps trapu, la grosse tête et les yeux globulaires sont très proches des figures qui ornent les manches d'éventails des îles Marquises. En fait, la *Poupée* pourrait représenter une métamorphose typiquement picassienne de l'un quelconque des types de *tiki* polynésiens (p. 283 et 287) alors visibles au Trocadéro. Johnson observe en outre que le petit trou dans le dos de cette pièce indique qu'elle était destinée à être accrochée au mur comme les figures néo-calédoniennes de Picasso (p. 299) : « l'une des étapes les plus révolutionnaires vers la suppression des distinctions entre peinture et sculpture dans le mode d'exposition ». S'il est évident que la *Poupée* était peinte en rouge, vert et bleu, la couleur a presque entièrement disparu depuis [124].

La *Figure debout* et la *Poupée* sont parmi les rares rondes-bosses de cette période à avoir été achevées. Seul le devant de la *Figure* (p. 279) apparentée aux *Nimba* examinées plus haut a été taillé, mais il est vrai que cette partie est soigneuse-



Ci-dessus : Pablo Picasso, *Femme nue aux bras levés*, 1907. Plume et encre brune, 26,7 × 19,6 cm. Musée Picasso, Paris.

A droite : Pablo Picasso, *Etudes de figures cariatides*, 1907. Mine de plomb, 22,4 × 17,4 cm. Collection particulière.



ment polie. Picasso a abandonné la *Figure cariatide* (p. 289), la plus grande de ses sculptures sur bois de 1907, au stade du dégrossissage. Une bonne partie du devant, des côtés et de l'arrière de la pièce de bois qu'il a utilisée n'est que partiellement taillée et les contours qu'il a tracés à la peinture orange pour guider son travail sont restés intacts.

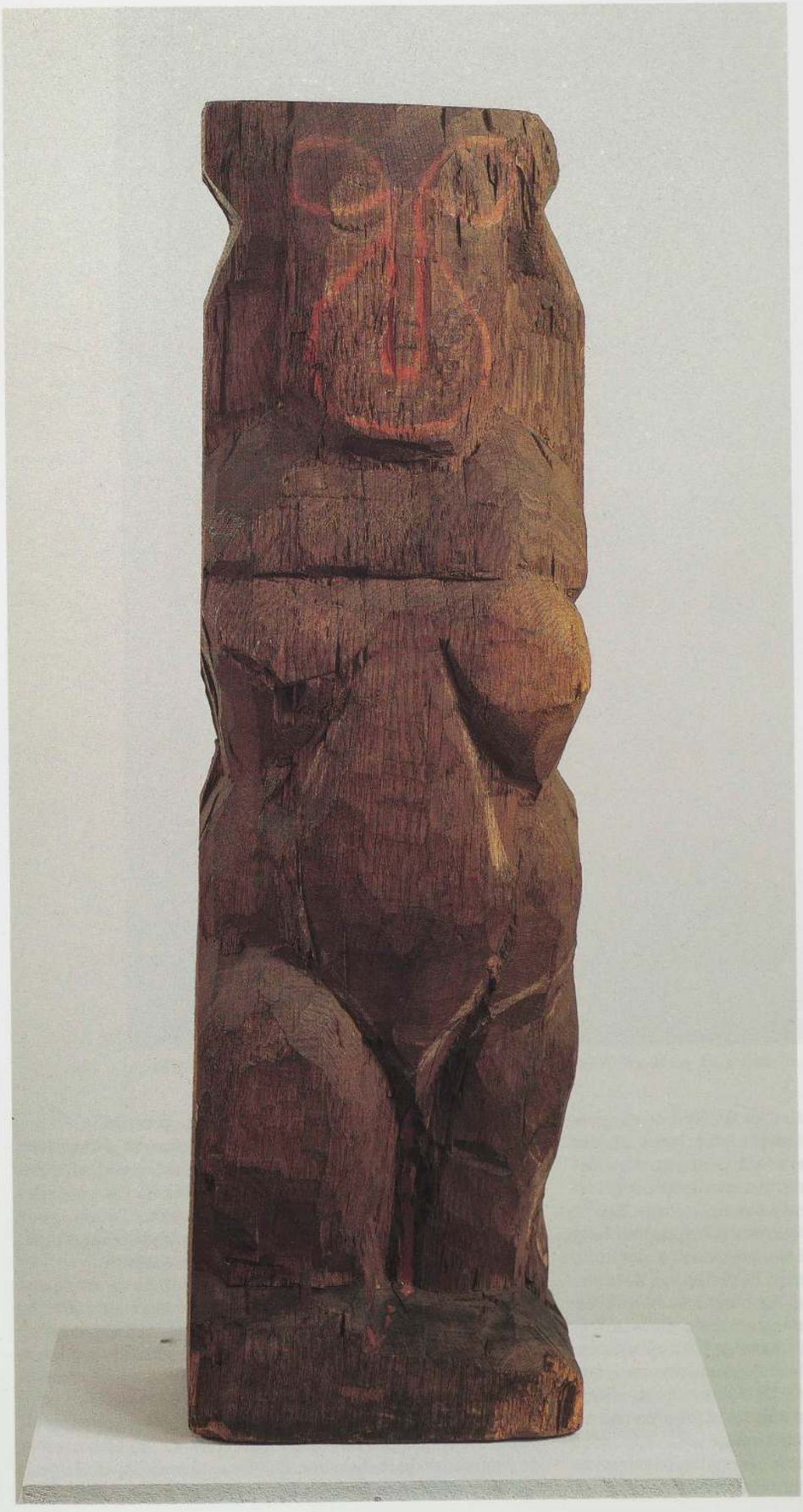
Johnson écrit que la *Figure cariatide* est « grossièrement exécutée » et la compare aux *Demoiselles* pour son effet de « brutalité, une espèce de sexualité sauvage ». Toutefois, je suis certain que cette figure, bien que conçue avec des contours anguleux, était destinée à être soigneusement polie, dans l'esprit des cariatides de l'étude reproduite page 288 où l'on reconnaît à l'évidence le projet de la *Figure cariatide*, en bas à droite. Elle aurait eu sans nul doute une surface plus lisse, moins brute et raboteuse, que celle qu'elle possède. Picasso lui-même a confirmé à Werner Spies qu'il considérait l'œuvre dégrossie à la hache comme inachevée [125]. Cela dit, son état d'ébauche, qui lui confère un caractère expressionniste étranger à l'art tribal, a peut-être fini par plaire à Picasso, sans quoi il s'en ferait probablement débarrassé. Les sources d'inspiration de la *Figure cariatide* étaient manifestement africaines et non classiques (comme pour la *Cariatide* de Modigliani, p. 422), et puisqu'il n'était pas possible de voir les célèbres sièges luba (p. 423) à Paris à cette époque, les modèles africains doivent être cherchés du côté des sièges de Côte-d'Ivoire ou des statuettes-supports de tambours sénoufo qui commençaient à parvenir en France. Sans ressembler directement à aucun de ces objets, les croquis de Picasso présentent le même caractère iconique et frontal, et le même motif des avant-bras symétriques dressés à la verticale.

Deux caractéristiques de la peinture picassienne de 1907 qui ont subsisté jusqu'en 1908, les bustes symétriques trapus et les visages concaves, ont une parenté indéniable avec l'art tribal. Des physionomies qui allient un large front convexe à un long visage concave aminci vers le bas, telle celle que nous voyons dans *Tête de femme* du début 1908, sont issues en droite ligne de la tête placée en haut à droite dans les *Demoiselles* et renvoient indiscutablement à la sculpture fang (p. 290 et 292). Pour ce qui est de l'intérêt suscité dans l'avant-garde de l'époque, l'importance de la sculpture fang est comparable à celle des figures de reliquaires kota. Picasso (p. 300), Braque (p. 307), Derain et d'autres artistes possé-

Page ci-contre à gauche : Pablo Picasso, *Figure cariatide*, 1907. Bois peint, 81 × 23,2 × 21 cm. Musée Picasso, Paris.

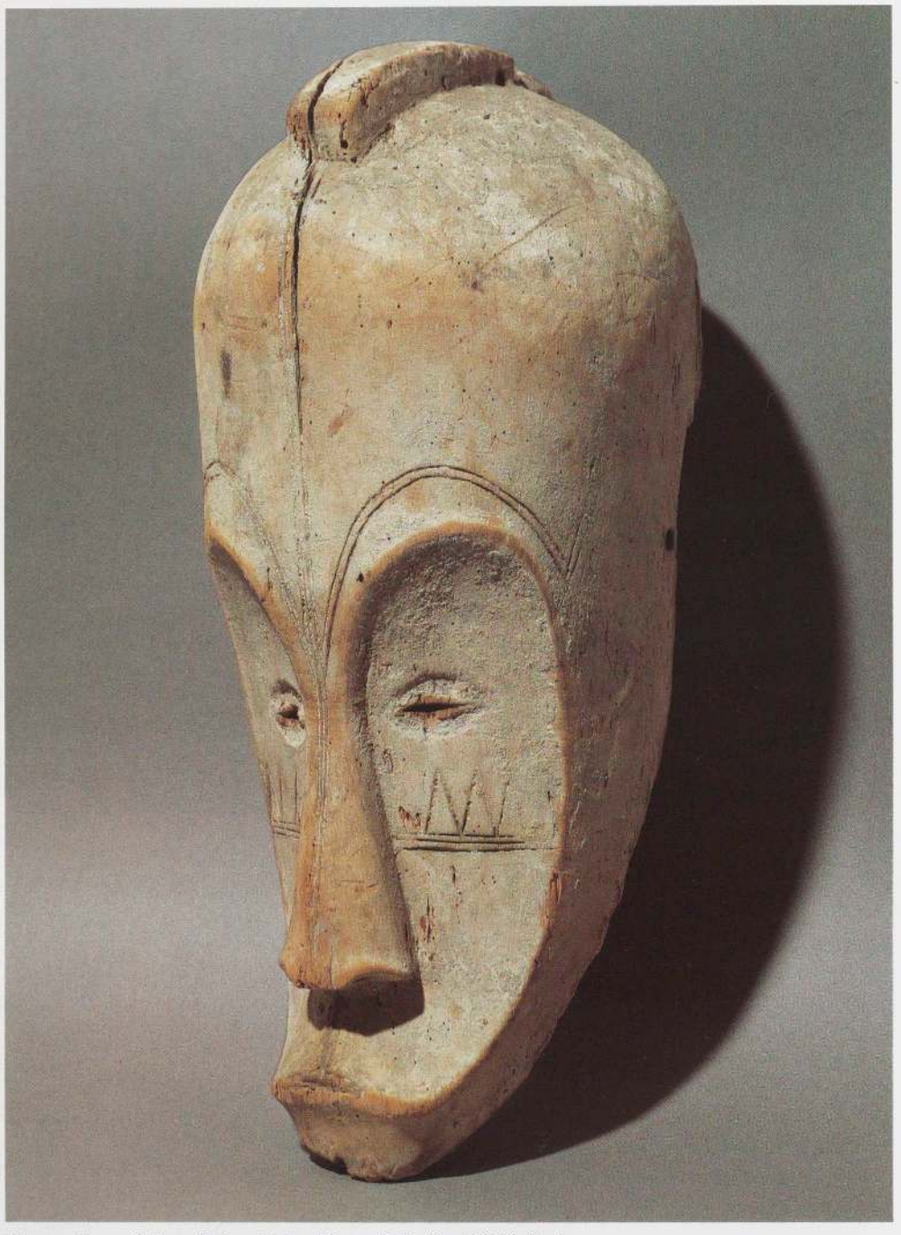
Page ci-contre en haut : tambour, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois et peau, h : 122,9 cm. Collection particulière.

Page ci-contre en bas : statuette, Côte-d'Ivoire. Bois. Reproduite dans Marius de Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, 1916.







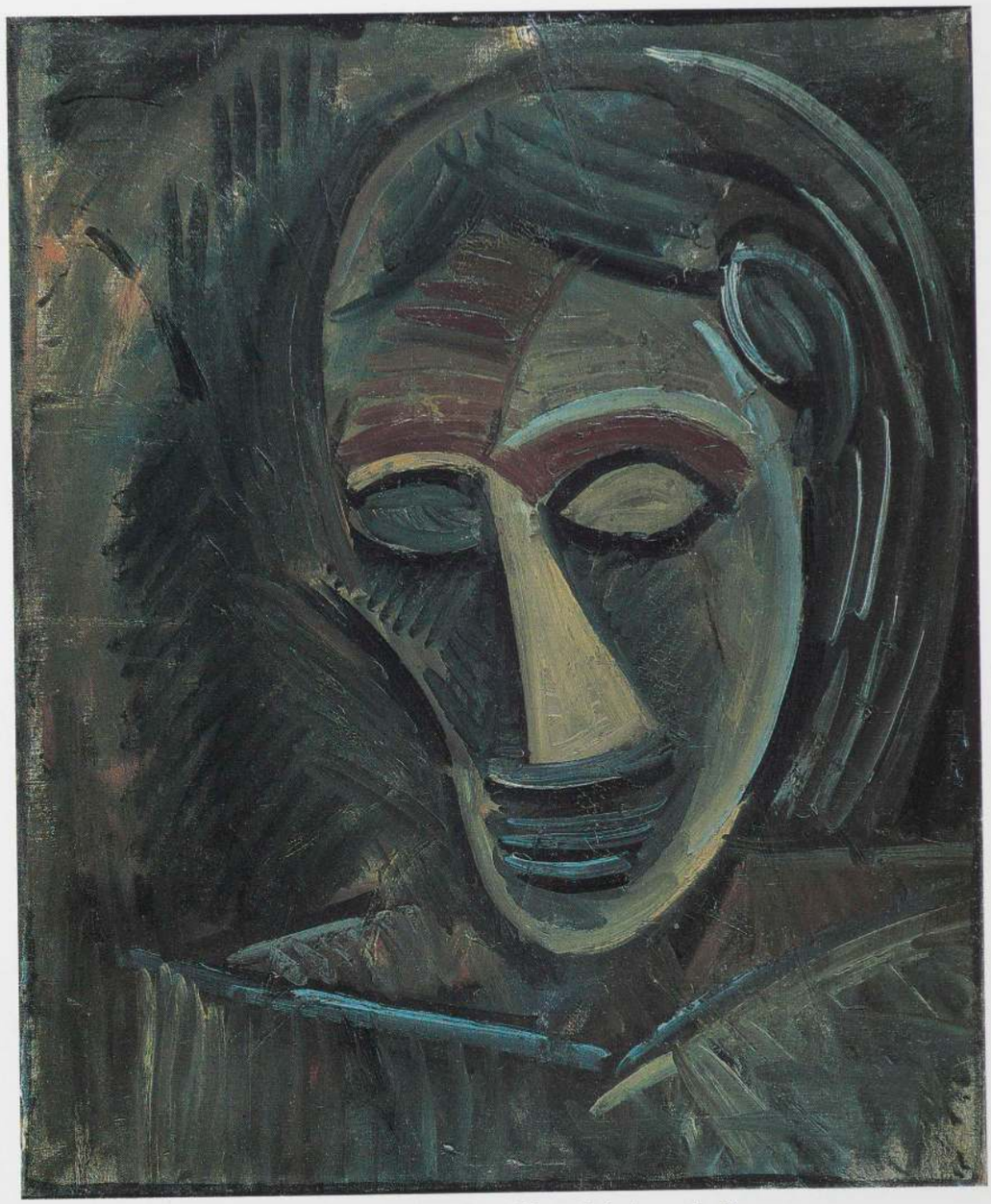


Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h : 50 cm. Collection Vérité, Paris.

daient des masques fang. Les statuettes (p. 293) et les têtes gardiennes de reliquaires fang étaient plus rares et très recherchées. Picasso possédait une statuette, et dans les années de l'immédiat avant-guerre, il connaissait probablement la tête farouche reproduite en bas de la page 292 [126], qu'Einstein a publiée. Les faciès concaves d'inspiration fang restent présents dans l'œuvre de Picasso jusqu'à une date avancée de 1908, comme le montre l'*Étude pour L'Amitié* (p. 292), et en fait jusqu'aux *Trois femmes* dont la version repeinte de l'hiver suivant allait marquer la fin de l'« africanisme » de Picasso. On trouve une forme de concavité assez personnelle dans les *Études pour la tête d'une fermière* que Picasso a exécutées à la fin de l'été 1908, lors de son séjour à La Rue-des-Bois. Toutefois, les profils de la tête, en bas au milieu et à droite de la feuille reproduite page 295, rappellent moins la concavité des masques fang (qui ont généralement un front convexe) que celle d'un type de masque bambara (p. 295) alors visible en France selon toute probabilité [127].

Le caractère massif, fermé, simplificateur et symétrique de la *Fermière* tout entière confirme l'inspiration africaine des figures peintes par Picasso à La Rue-des-Bois. Les paysages exécutés là-bas ont, quant à eux, une autre filiation. Pour eux, il n'y avait évidemment pas d'exemple dans l'art tribal, et le rôle correspondant échut à Henri Rousseau.

Picasso avait vu l'œuvre de Rousseau bien avant (quasi certainement en 1901 et sans le moindre doute en 1905 [128]), mais son travail n'a commencé à en subir l'influence qu'en 1908, où elle cadrait avec son propos. La peinture de Rousseau semble avoir présenté quelque intérêt pour Matisse et Derain en 1906, par rapport à une sorte de primitivisme diffus qui prévalait depuis l'exposition du *Lion ayant faim* au Salon d'automne, un an auparavant [129]. En tant qu'instrument de simplification (la fonction qu'elle a dû tenir dans *Marguerite* de Matisse, que Picasso avait choisi pour un échange de



Pablo Picasso, *Tête de femme,* 1908. Huile sur toile, 73,3 × 60,3 cm. Collection particulière.

peintures en 1907, du temps où il en était encore à son style ibérique [130]), l'œuvre de Rousseau a fourni à Picasso non seulement des prototypes de paysages fortement stylisés, « géométrisés », mais aussi un modèle d'ordre et de sérénité plastiques qui ne pouvait correspondre à quelque chose pour lui qu'à une époque où les effets plus violents et expressionnistes (le coloris brutal et la facture impétueuse) de sa peinture « africaine » de 1907 cédaient la place à un art plus monumental, plus classiquement mesuré et plus stable. Cette tendance a abouti à la facture plus fluide et « maîtrisée » et à la palette plus monochrome (des verts, des bruns et des gris) de la version repeinte des *Trois femmes* [131], le chef-d'œuvre de transition qui intégrait les vestiges de l'« africanisme » de Picasso dans le premier cubisme.

Il semble parfaitement logique, du moins avec le recul que l'influence de Rousseau sur Picasso ait culminé au moment où ce dernier était encore dans sa période « africaine », avant son regain d'intérêt et sa compréhension plus profonde de Cézanne, qui furent provoqués par la vue des premiers Braque cubistes et l'incitèrent à repeindre entièrement les *Trois femmes*. L'archaïsme de Rousseau, qui était plus proche de l'art tribal qu'aucun aspect de l'œuvre de Cézanne, servit donc de trait d'union entre l'art nègre et les influences conjuguées de Cézanne et Braque qui déterminèrent de plus en plus l'évolution de Picasso après son retour de La Rue-des-Bois. A la fin de 1908, il ne restait plus de sa panoplie d'effets « africains » que les plans à facettes de son premier cubisme (p. 297), qui rappellent l'agencement des plans dans certaines sculptures tribales même s'ils représentent une primitivisation de Cézanne.

Beaucoup, dans l'entourage de Picasso à cette époque, percevaient dans l'œuvre de Rousseau une simplicité et une « innocence » comparables à celles des artistes tribaux, avec qui il partageait, à leurs yeux, un certain sens du sacré dans



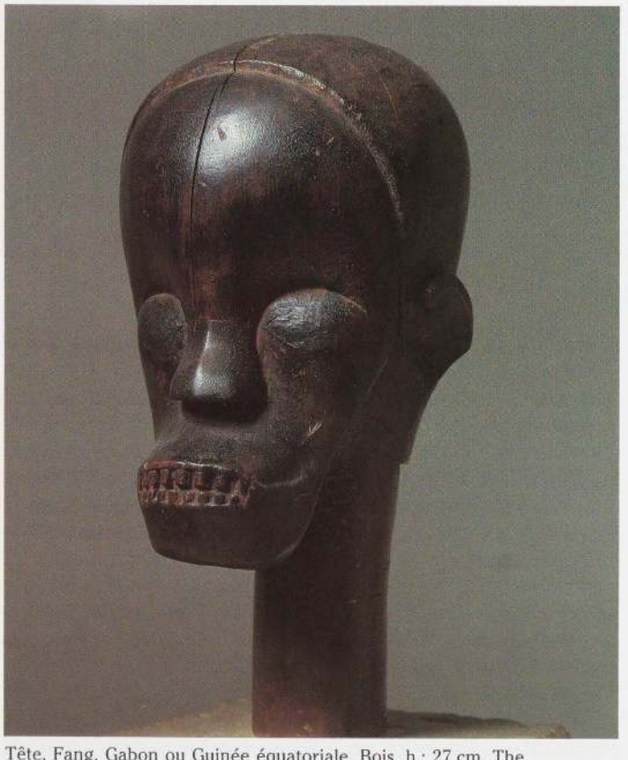
Pablo Picasso, *Etude pour L'Amitié,* 1908. Plume et encre de Chine, 48,4 × 31,6 cm. Musée Picasso, Paris.



Tête de reliquaire, Fang, Gabon. Bois, h : 25 cm. Université d'East Anglia, Norwich, collection Robert et Lisa Sainsbury.

sa démarche. « Le Douanier, a écrit Salmon, peignait ses ambitieuses compositions comme l'imagier noir sculptait ses images sacrées. » Cependant, Salmon comparait aussi Rousseau à Giotto et à Uccello, ajoutant : « Nous ne le chérissions pas pour son barbarisme, mais pour sa science [132]. » En fait, s'agissant du Douanier, c'est seulement par référence aux primitifs italiens, et donc aux connotations du XIXe siècle du terme *primitif* que ce mot a une signification, si tant est qu'il en ait une.

Rousseau lui-même ne s'intéressait pas à l'art tribal, qui ne se reflète en aucune façon dans sa peinture. Il se considérait comme résolument contemporain, ce qu'il était à maints égards. On n'a jamais pris au sérieux son mot célèbre à Picasso : « Nous sommes les plus grands peintres de l'époque, toi dans le genre égyptien, moi dans le genre moderne. » Pourtant, cette déclaration ne manquait pas de bon sens si on la replace dans son contexte. A la fin du XIXe siècle, le mot « égyptien » était devenu interchangeable avec « primitif » dans le jargon des critiques (et l'est resté jusqu'à ce que « primitif » prenne une connotation tribale, dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale). On l'appliquait volontiers à un art qui tendait vers l'exotisme, une stylisation poussée, la simplicité, la géométrie ou la frontalité. Dans ses lettres, Van Gogh employait le mot « primitif » au sujet de l'art égyptien, et le lecteur se rappellera que Matisse avait parlé de l'art égyptien lorsqu'il avait montré pour la première fois une sculpture africaine à Picasso. Quelques années après, Lipchitz allait acheter son premier objet africain en croyant qu'il était égyptien [133].



Tête, Fang, Gabon ou Guinée équatoriale. Bois, h : 27 cm. The Philadelphia Museum of Art, collection Louise et Walter Arensberg.

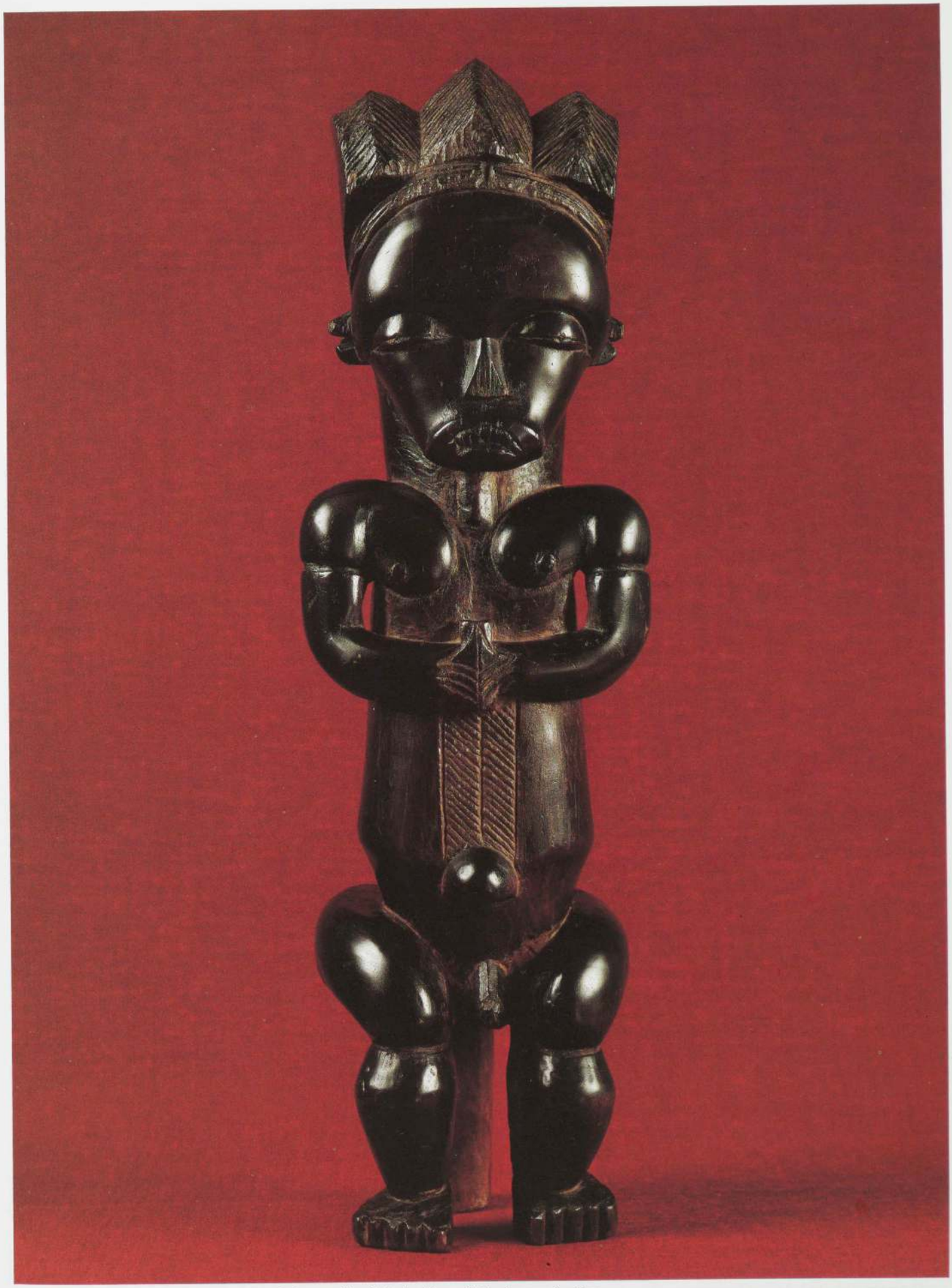
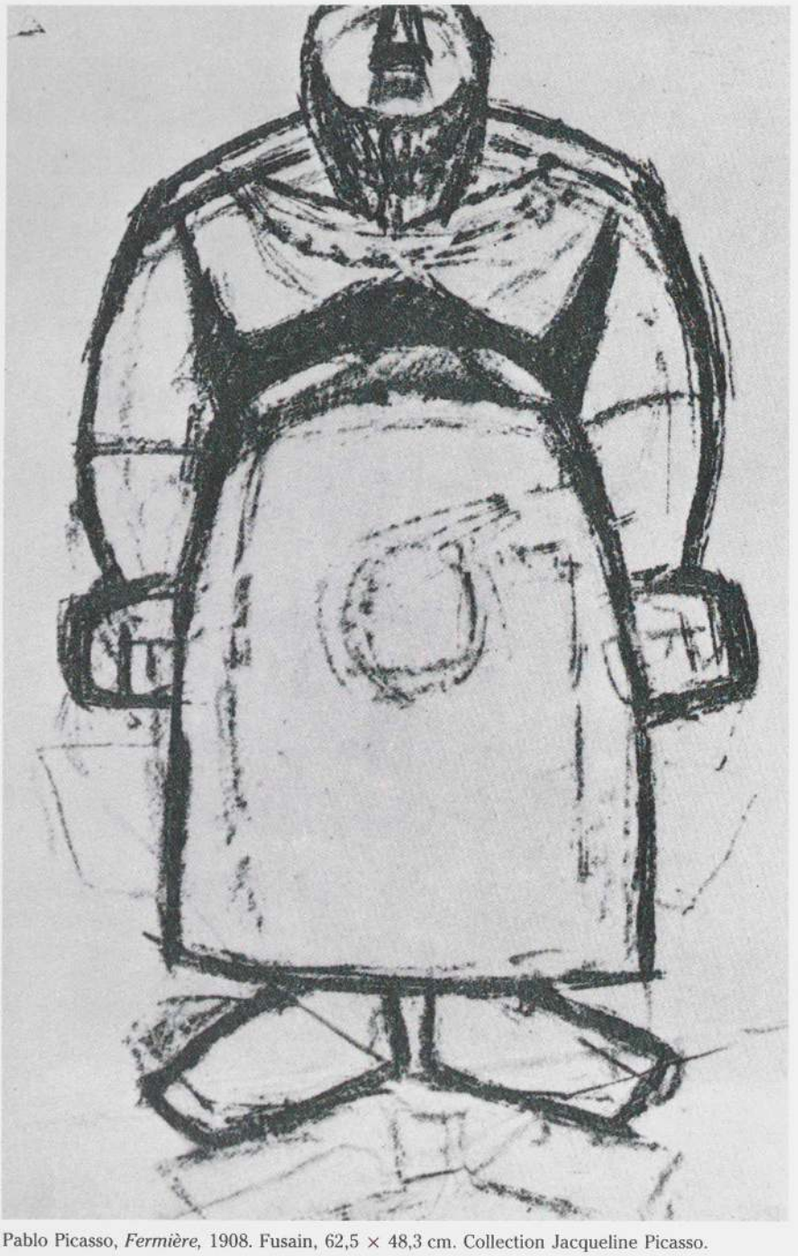


Figure de reliquaire, Fang, Gabon ou Guinée équatoriale. Bois, h : 53 cm. Collection particulière.



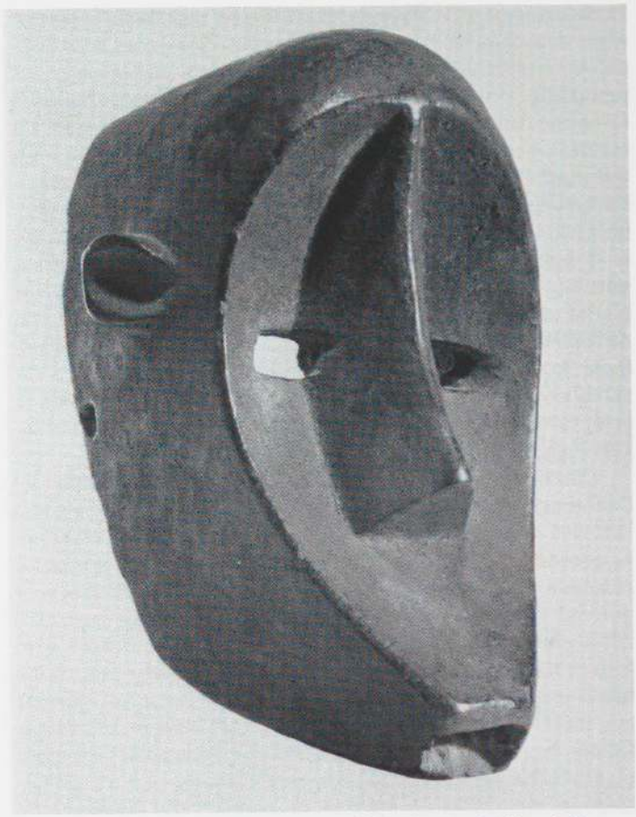
Pablo Picasso, *Fermière,* 1908. Fusain, 62,5 × 48,3 cm. Collection Jacqueline Picasso.

Compte tenu de cette sorte de confusion, on comprend comment Louis Vauxcelles a pu écrire, dans un article sur l'exposition des premières peintures cubistes de Braque publié à l'automne 1908 : « Peut-être aussi le style de Cézanne et les ressouvenirs de l'art statique des Egyptiens l'obsèdent-ils outre mesure[134]. » Bien sûr, Vauxcelles aurait dû citer Cézanne conjointement avec l'art africain, que Braque collectionnait déjà[135]. Mais en 1908 l'art de l'Afrique et de l'Océanie était mal connu même dans le milieu des critiques d'avant-garde, et Vauxcelles ignorait manifestement que Braque s'y intéressait. Sachant que Rousseau connaissait bien le primitivisme de Picasso (et plus particulièrement les *Demoiselles* où la tête de gauche, bien que de profil, comporte un œil de face comme dans l'art égyptien), il n'est pas tellement étonnant qu'il ait qualifié d'« égyptienne » l'œuvre de Picasso.

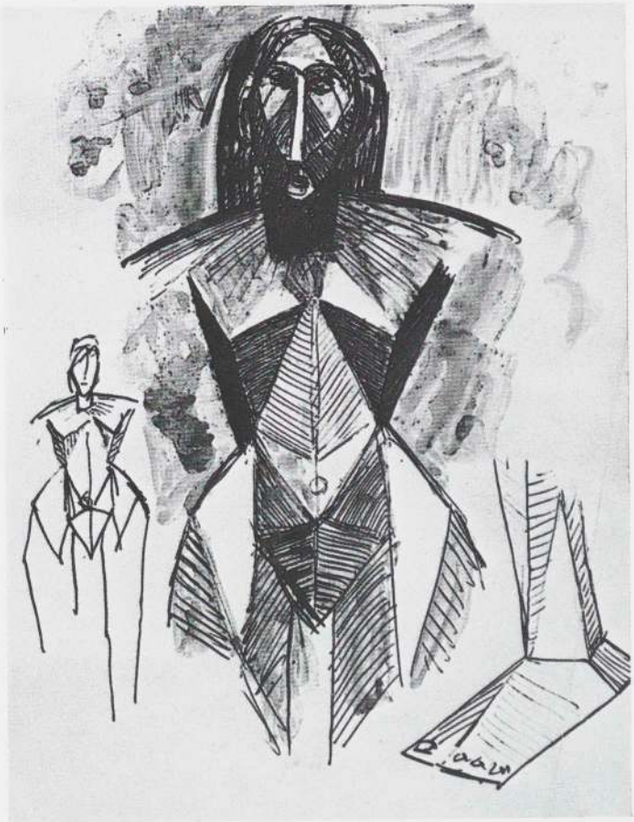
Pour ce qui était de son propre modernisme, je crois que le Douanier en faisait surtout une question de motifs : des avions, des paquebots, la tour Eiffel, des joueurs de football, des usines ; motifs dont beaucoup allaient être repris dans le cubisme de son jeune ami Robert Delaunay. Assurément, Rousseau « le primitif » a été présenté trompeusement comme un phénomène singulier ou, pis encore, comme le fondateur d'une école de naïfs dont relèvent des peintres tels que Vivin et Bombois. En fait, ses préoccupations poétiques symbolistes, son iconographie exotique et son style décoratif et archaïsant à l'éclairage plat le rattachent tout à fait logiquement à la génération post-impressionniste, à laquelle il appartenait de toute façon du point de vue chronologique. Et il n'est pas illogique que, dans les années où les styles de Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh influençaient diversement les jeunes peintres fauves et cubistes, l'art du Douanier ait suscité de l'intérêt ; d'autant que les chefs de file du post-impression-



Pablo Picasso, *Etudes pour la tête d'une fermière,* 1908. Fusain, 62,7 × 48 cm. Collection Marina Picasso.



Masque, Bambara, Mali. Bois, h : 24 cm. Collection particulière, Italie.



Pablo Picasso, *Nus debout et étude de pied,* 1908. Plume et encre de Chine, aquarelle, 30 × 22,6 cm. Musée Picasso, Paris.

nisme (Seurat, Van Gogh, Gauguin et Cézanne) étaient déjà morts, tandis qu'en 1908 Rousseau s'était imposé comme un membre actif de la société des peintres avancés.

Indépendamment des éloges de Rousseau par Picasso et ses amis poètes, la défense du Douanier fut la tâche à laquelle se vouèrent deux anciens élèves de Matisse, le peintre américain Max Weber [136] et le sculpteur d'origine hongroise devenu marchand d'art Joseph Brummer. Dans le magasin que Brummer ouvrit vers 1908 sur le boulevard Raspail, les toiles du Douanier côtoyaient l'art tribal, dont Brummer devint un des principaux marchands entre 1908 et la Première Guerre mondiale (*cf.* p. 142-151).

Le commerce de Brummer étant venu s'ajouter à celui que tenait Heymann rue de Rennes, où Matisse acheta ses premières sculptures africaines, le marché parisien de l'art tribal s'en trouvait considérablement élargi ; les seuls autres endroits où on pouvait en acheter parfois étaient des boutiques de brocanteurs et le marché aux puces. Cela soulève la question délicate de la composition de la collection personnelle de Picasso durant la période décisive qui va de 1907 à la Première Guerre mondiale. S'il est possible de décrire la collection initiale de Picasso d'une manière générale, ce que j'ai fait dans l'introduction (p. 14-17), il est difficile de dire précisément quelles œuvres il possédait, faute de documents. Cependant, nous avons quelques informations et il en est d'autres que nous pouvons déduire des œuvres mêmes de Picasso.

Comme je l'ai déjà rappelé, Matisse a probablement montré pour la première fois une sculpture africaine à Picasso lors d'une visite à Gertrude Stein à l'automne 1906 [137]. Par la suite, Matisse a parlé de la conversation qu'il avait eue avec Picasso à ce sujet, et beaucoup d'auteurs en ont conclu que

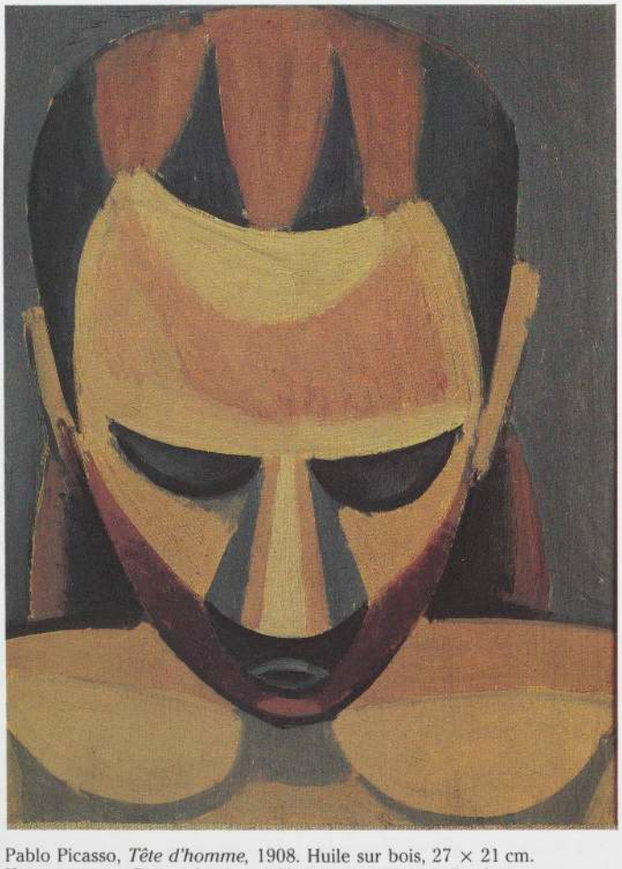
l'« africanisme » de Picasso datait de ce moment [138]. Mais il n'y a rien dans les œuvres réalisées par Picasso au cours des six mois suivants qui puisse étayer cette conclusion. Le peu d'importance que Picasso accordait à la rencontre chez Gertrude Stein [139] apparaît d'autant plus compréhensible s'il est vrai, comme le suppose Paudrat (p. 139), que l'objet en question était la figurine vili assez banale que Matisse a introduite peu après dans une peinture restée inachevée [140] (p. 214). Les idées de Matisse sur la sculpture africaine, qui se fondaient sur les objets « classiques » baoulé, yombe, yoruba, vili et punu plus conformistes, l'avaient conduit à la placer au même plan que l'art égyptien [141]. Ce point de vue de Matisse déplaisait à Picasso, qui était attiré par les objets baga, kota et hongwe, plus abstraits et imaginatifs [142]. A de rares exceptions près [143], ce qui l'intéressait le plus dans la sculpture africaine était précisément ce qui la distinguait de l'art égyptien.

Comme je l'ai déjà suggéré en prenant l'exemple de l'influence de Rousseau, Picasso ne s'intéressait de près à l'art des autres qu'à partir du moment où celui-ci recoupait sa propre trajectoire à un niveau opérationnel et posait ou résolvait des problèmes qui le préoccupaient, ou dès lors qu'il pouvait y puiser des éléments nouveaux. Immergé comme il l'était dans ses transpositions de l'art ibérique durant l'automne 1906, il n'était pas encore réceptif ou, plus vraisemblablement, pas assez attentif aux objets qu'il a vus au cours de ces mois dans les ateliers de Matisse, Derain et Vlaminck. Certes, Salmon a affirmé que Picasso collectionnait l'art tribal en 1906. Mais il a écrit cela des années après, et il n'était pas toujours rigoureux en matière de dates [144]. En l'absence de document convergent et du moindre reflet de l'art tribal dans l'œuvre de Picasso durant l'hiver 1906-1907, cette déclaration ne saurait prouver que l'artiste a commencé sa collection aussi tôt. Par conséquent, j'incline à croire Picasso, qui m'a affirmé avoir commencé à acheter des objets tribaux après avoir achevé les *Demoiselles* (autrement dit au début de l'été 1907). Son désir de posséder de tels objets, « chargés d'une force » mystérieuse comme il me l'a dit, ne pouvait lui être venu qu'après sa « révélation » au sujet de leur nature magique.

A une exception (possible) près, qui ne montre pas d'art primitif, on ne connaît aucune photographie de l'atelier de Picasso antérieure à 1908 [145]. En attendant les indications que l'on pourrait encore découvrir dans les archives de Picasso, on manque de documents sur ses premières acquisitions d'art nègre [146]. Cependant, eu égard à la déclaration qu'il m'a faite, il n'y a aucune raison de mettre en doute le témoignage de Kahnweiler, qui se rappelait avoir vu un *tiki* des îles Marquises dans l'atelier avant la fin de 1907. Ce *tiki* (p. 283) est le seul objet d'excellente qualité dont on puisse être sûr qu'il appartenait à Picasso avant la Première Guerre mondiale, et l'artiste pourrait l'avoir acheté à Heymann [147]. Il est logique qu'il ait commencé ses acquisitions océaniennes par un objet polynésien, car ces *tiki* ont une plastique sculpturale qui les distingue de l'art mélanésien et les rend comparables à l'art africain, et c'était une période de grandes préoccupations sculpturales pour Picasso. Il a acheté une grande partie de ses objets mélanésiens plus picturaux (p. 315) après 1920, quand son art évoluait dans une direction voisine [148]. Vu sa qualité, il n'est pas surprenant que le *tiki* de Picasso soit resté



Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h : 48 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris. Provenance : collection Maurice de Vlaminck, André Derain.



Pablo Picasso, *Tête d'homme*, 1908. Huile sur bois, 27 × 21 cm. Kunstmuseum, Berne, fondation Hermann et Margrit Rupf.

dans son atelier durant tout le temps où il remisait beaucoup ses premières acquisitions d'art nègre. Nous le voyons sur une belle photographie d'Apollinaire chez Picasso vers 1911 (p. 282), jusque-là inédite, et sur de nombreuses vues de l'atelier à des dates ultérieures [149].

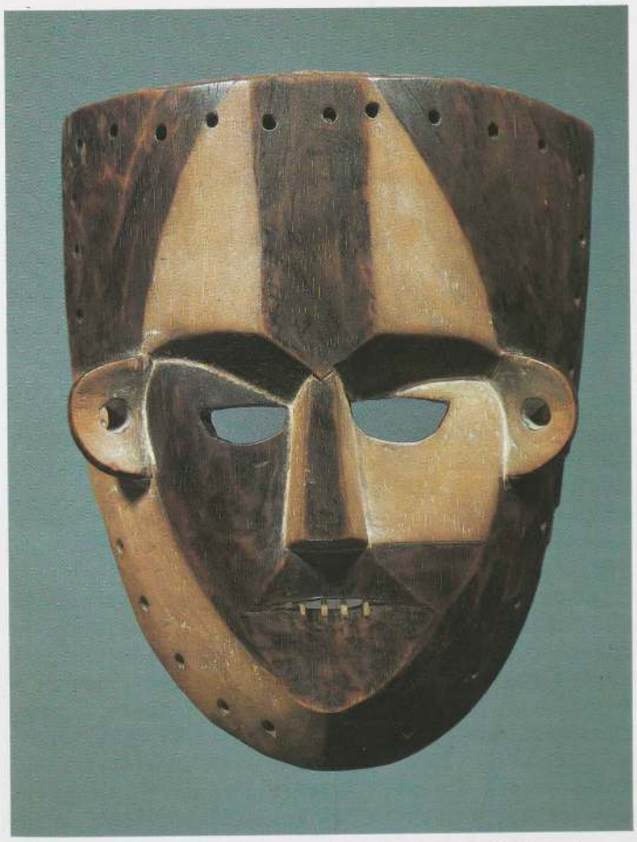
Picasso m'a dit avoir acheté la plupart de ses premiers objets tribaux au cours de promenades avec Fernande, et en particulier lors de ses balades aux puces le dimanche. Sa succession comprend un grand nombre de masques et statuettes manifestement anciens mais de piètre qualité qu'il aurait très bien pu acquérir lors de ces promenades, mais les dates d'achat ne peuvent être confirmées [150]. Il me semble difficile de croire qu'il aurait pu rechercher ce genre d'objets après la Première Guerre mondiale, à une époque où le choix d'objets tribaux s'étendait rapidement et où il a acquis la majorité de ses plus belles pièces, dont certaines en échange de ses œuvres. Ses nombreux achats médiocres, qui constituent le noyau de la « collection » de Picasso [151], s'expliqueraient mieux à un moment où l'art nègre était encore une nouveauté pour lui et où ses objectifs et ses besoins l'ont amené à trouver des idées utiles dans des objets banals (*cf.* p. 17-19). On voit quelques-unes de ces pièces tribales très quelconques parmi d'autres objets sur les photographies prises par Claude Picasso à La Californie (p. 267). Tzara, qui a examiné rapidement cette masse d'objets vers 1955, a été étonné par leur médiocrité [152]. Mais visiblement il ne comprenait pas pourquoi ni comment Picasso accumulait l'art nègre.

Il ne faut pas oublier non plus que dans les années d'avant-guerre, les objets tribaux de vraiment bonne qualité n'étaient pas donnés, et en 1907-1912 l'art de Picasso était trop difficile pour lui apporter une réussite financière immédiate. On croit savoir qu'aux environs de la Première Guerre mondiale Paul Guillaume a vendu un objet africain 30 000 francs [153] (soit près de 400 000 francs actuels), ce qui représentait alors la moitié du prix demandé pour un Cézanne important chez Vollard [154]. En outre, Picasso était parcimonieux dans ses achats d'objets tribaux malgré sa passion pour eux, et ses réticences notoires à dépenser son argent ont, de toute évidence, influé sur la qualité de ses acquisitions, du moins avant la fin des années vingt. Encore en 1918, alors qu'il commençait déjà à connaître une certaine vogue et avait amassé un joli capital, nous le surprenons à écrire à Gertrude Stein, qui avait trouvé à Nîmes des objets tribaux intéressants et proposé à Picasso de les acheter : « Je serais très content de les avoir si ils n'étaient pas trop chers. » Dix jours après, il offre cent francs pour les deux. Le marché pour lequel Gertrude Stein servit d'intermédiaire fut manifestement conclu, pour la satisfaction de Picasso. « Les statues m'ont plu », lui écrivit-il, ajoutant qu'il envoyait sous le même pli « les cent francs que je vous doits pour les negres [155]. » Il est très probable que Picasso prenait plaisir à faire des affaires, et il semble avoir pris un plaisir tout particulier à ce qu'il appelait la « chasse aux nègres », chaque fois qu'il se rendait dans une ville portuaire où il était susceptible de trouver des sculptures tribales.

Le niveau très moyen de la plupart des premiers objets tribaux de Picasso est confirmé par la plus ancienne photographie d'atelier qui en montre quelques-uns (p. 299). Le cliché a été pris au Bateau-Lavoir vers la fin de 1908 [156]. Pour autant que l'on sache, aucune des sculptures tribales visibles sur ce



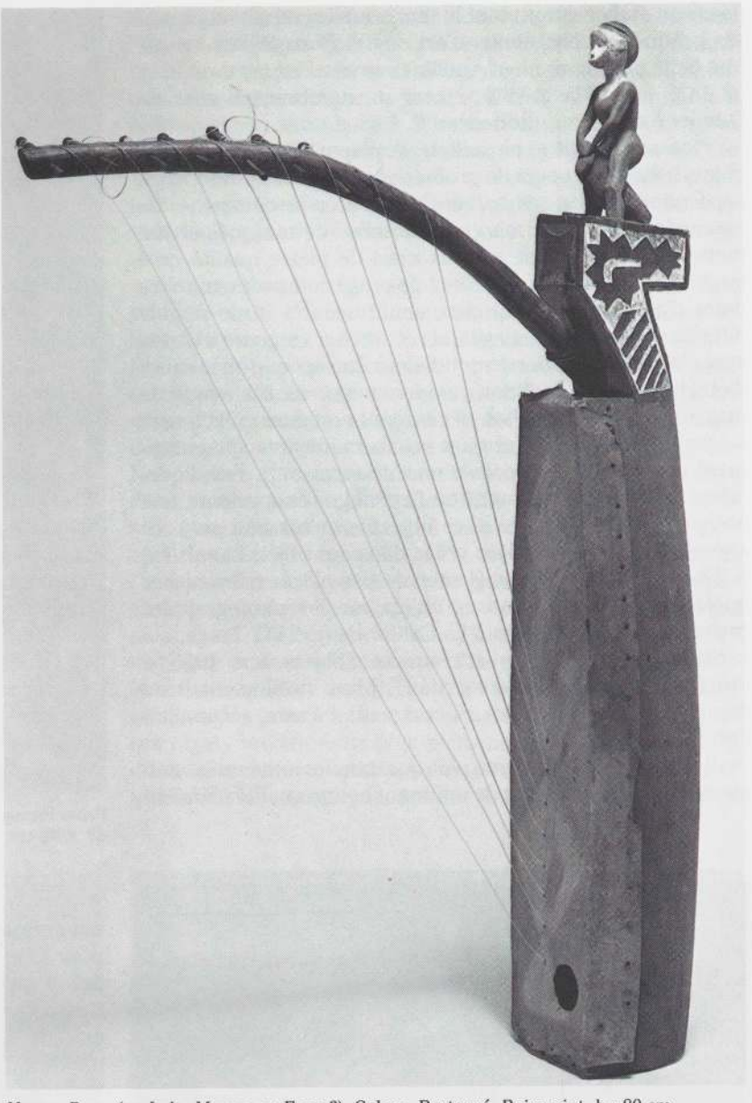
Pablo Picasso, *Nu de dos debout*, 1908. Gouache et mine de plomb, 63 × 48 cm. Collection particulière.



Masque, Boa, Zaïre. Bois peint, h : 25,5 cm. Collection J. W. Mestach, Bruxelles.



Groupe composite, Yombe, rép. pop. du Congo, Cabinda ou Zaïre. Bois, h : 75,5 cm. Collection Marina Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.

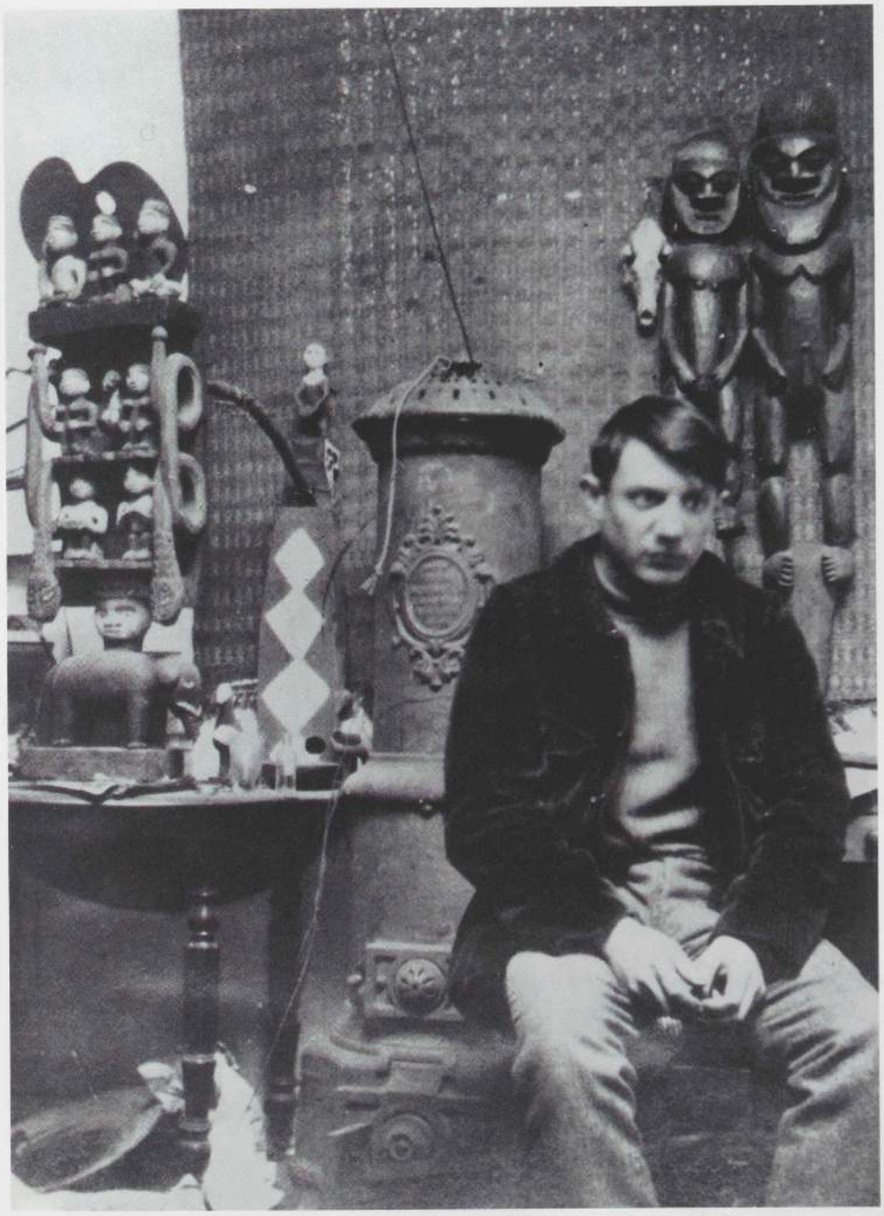


Harpe, Punu (ou Lele, Myene ou Fang ?), Gabon, Restauré. Bois peint, h : 80 cm. Collection Jacqueline Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.

document n'a été vue dans les ateliers ou appartements de Picasso après la Première Guerre mondiale. Mais connaissant la répugnance de l'artiste à se séparer de ce genre d'objets, et même son sentiment possessif superstitieux, presque fétichiste, à leur égard [157], je me doutais qu'on les retrouverait dans sa succession. Les deux objets néo-calédoniens accrochés au mur sur la photographie ont été choisis par le musée Picasso. Quant aux deux pièces africaines que l'on voit sur la table, je les ai retrouvées parmi tout le bric-à-brac de l'atelier dans les parts de deux des héritiers. Avec le *tiki* qui se détache du lot par sa qualité, ces quatre sculptures constituent la totalité de ce qui appartenait de manière *sûre et certaine* à Picasso en 1908 ou avant.

Selon les critères d'aujourd'hui, les deux figures néo-calédoniennes sont plutôt ordinaires, bien qu'elles ne le cèdent en rien à leurs homologues de la collection du Trocadéro (p. 286), mais c'étaient probablement des objets assez rares à Paris en 1907-1908. On peut discerner la plus grande sur la gauche de la tête de Kahnweiler dans son portrait peint en 1910 par Picasso (p. 310), de sorte que celle-là au moins était encore visible chez Picasso après qu'il eut quitté le Bateau-Lavoir pour un appartement sur le boulevard de Clichy.

Sur la célèbre table à abattant que montre la photographie de 1908, il y a une curieuse sculpture africaine de la côte de Loango (dans l'ex-Congo français), d'un type généralement attribué aux Yombe. C'est un objet à étages, orné de serpents enroulés, qui repose sur un socle-éléphant. Les six ou sept objets analogues que j'ai vus, y compris celui qui est entré au Trocadéro en 1900 et pourrait avoir influencé le choix de Picasso en l'occurrence, étaient tous des supports ornementaux pour des tam-tams de cérémonie [158]. Ce n'est évidemment pas le cas de celui de Picasso, qui n'aurait jamais pu porter un tambour (il n'y a pas d'étagère manquante au



Picasso dans son atelier du Bateau-Lavoir, Paris. Photographie de Gelett Burgess, 1908.

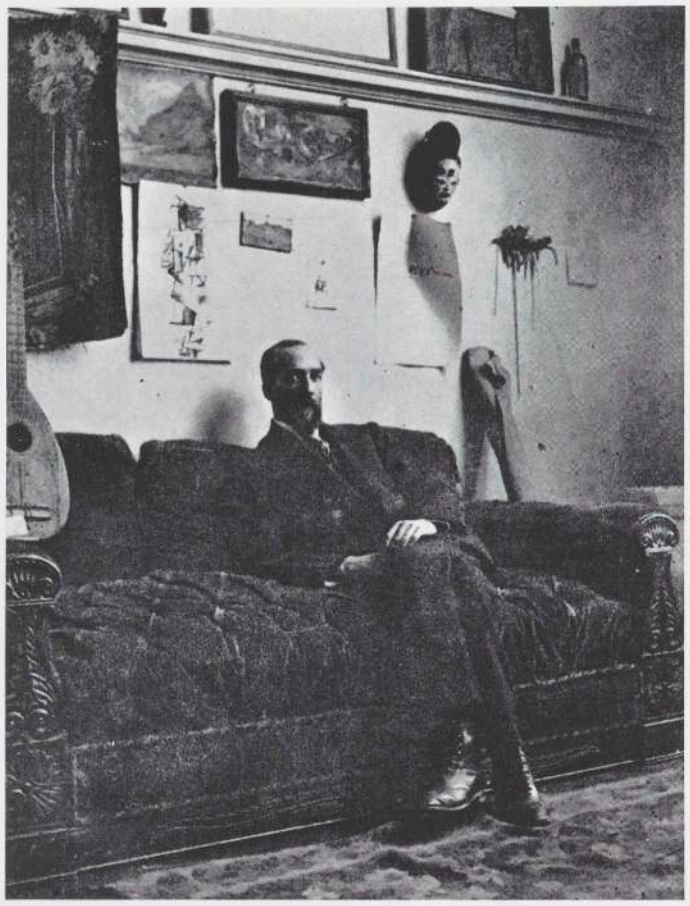


Poteaux de faîtage, Nouvelle-Calédonie. Bois, h : 118 cm et 126 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso. Le poteau de droite est reproduit en couleur page 310.

sommet, ni aucun endroit où fixer l'instrument). Cet objet est donc une variante qui n'a pas été fabriquée pour un usage traditionnel, et on peut présumer qu'il s'agissait d'une « commande spéciale » passée par un colonial (hypothèse étayée par la présence d'Européens parmi les personnages). De ce fait, cette construction entre dans la catégorie des objets « pour touristes », qui comprend un nombre important des premières œuvres tribales apparues en Occident [159]. Comme cette construction (dont le style folklorisant rappelle beaucoup de sculptures yoruba) ne présente pas d'intérêt plastique ni de « force » magique, je dois en conclure que son aspect plein de fantaisie, qui fait presque penser à un cirque, a amusé Picasso.

A droite de la construction yombe, sur la photo, il y a une harpe punu du Gabon, surmontée d'un personnage féminin qui joue d'un tambour placé entre ses jambes. Avec ses diagonales parallèles et sa curieuse décoration à chevrons au-dessus de la caisse de résonance (dont l'avant est orné de losanges de couleur qui rappelaient sans doute le costume d'Arlequin à Picasso), cet instrument de musique devait être un joli objet avant sa détérioration, et notamment la perte de la figurine au sommet (la photo de la page 298 la montre après restauration). Un certain nombre de figurines étaient tombées de la construction yombe, mais j'ai pu les faire remettre en place en me reportant à la photographie.

Cependant, le cliché montre seulement un coin du petit atelier de Picasso et nous devons supposer que celui-ci contenait d'autres objets tribaux, sans compter le *tiki*. Il est très vraisemblable, par exemple, que Picasso avait déjà acheté son masque shira-punu à face blanche, qui fut probablement l'une de ses premières acquisitions, car Fernande a souligné son importance [160]. Sa trace ne remonte toutefois qu'à une photographie de 1910 qui montre l'ami de Picasso Ramon Pichot dans l'atelier du boulevard de Clichy, où le masque



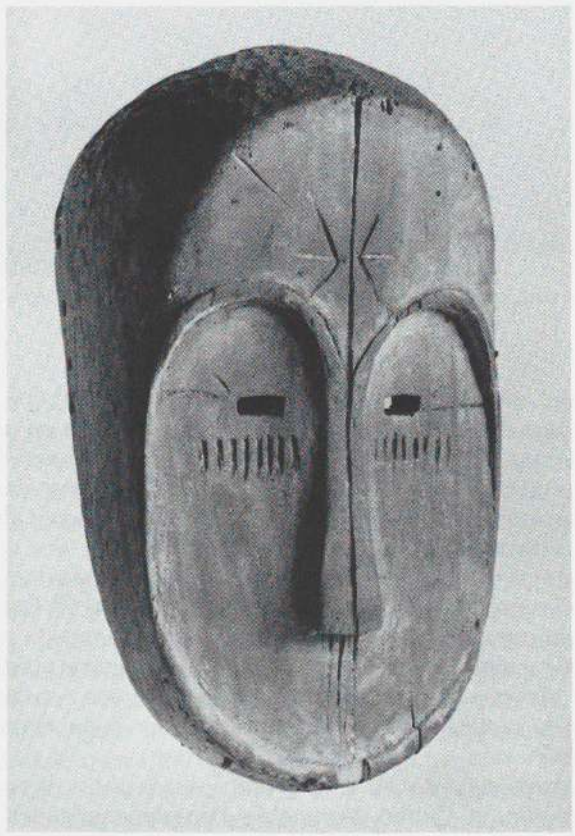
Ramon Pichot dans l'atelier de Picasso, boulevard de Clichy, Paris, 1910.



Masque, Shira-punu, Gabon ou rép. pop. du Congo. Bois peint, h : 28 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso.

est accroché à droite de deux peintures à l'huile, une vue de Horta par l'ami d'enfance de Picasso Manuel Pallarès et une de ses propres œuvres. Des masques shira-punu furent parmi les premiers objets achetés par les Fauves, qui avaient commencé leurs collections plus de six mois avant Picasso. Non seulement l'« orientalisme » stylisé de ces masques était facile à apprécier et s'adaptait aisément à la conception du primitif héritée du Gauguin, mais leur qualité atteignait couramment des niveaux élevés et, selon toute vraisemblance, on pouvait s'en procurer sans difficulté sur le marché parisien.

Parmi les autres pièces susceptibles d'avoir figuré dès cette époque dans la « collection » de Picasso, à part les deux statuettes baga citées à propos de *Tête*, il y a l'une des deux ou les deux figures de reliquaires kota recouvertes de cuivre (p. 301). Cette supposition s'appuie d'abord sur les indices d'un intérêt pour ce genre d'objets fournis par les œuvres de Picasso elles-mêmes, notamment en 1907 (*cf.* p. 268) ; ensuite sur une observation de Picasso relative à leur originalité [161] ; et enfin sur le fait que les deux figures acquises par Picasso sont sensiblement inférieures à celles que vendaient Paul Guillaume et d'autres marchands dans les années d'avant-guerre [162]. Picasso a probablement acheté en premier la plus sommaire (p. 301 à gauche), photographiée à La Californie dans la pièce où étaient entreposés beaucoup des objets tribaux de Picasso. L'autre figure de reliquaire kota qui appartenait à Picasso (p. 301 à droite), plus caractéristique du genre et plus travaillée, apparaît tout juste comme un exemple « honnête » selon les critères d'aujourd'hui. L'une et l'autre sont moins belles que certaines de celles qui étaient déjà dans la collection du Trocadéro en 1907 (p. 266). (Une



Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h : 33 cm. Collection Jacqueline Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.



Figure de reliquaire, Kota, Gabon ou rép. pop. du Congo. Bois et métal. Collection particulière. Provenance : collection Pablo Picasso. Photographiée par Claude Picasso dans la villa La Californie, Cannes, 1974.

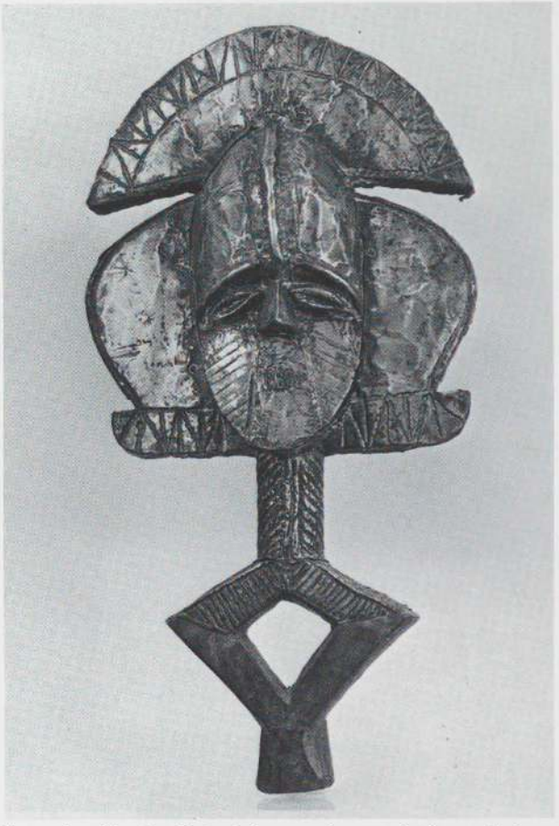


Figure de reliquaire, Kota, Gabon ou rép. pop. du Congo. Bois, cuivre et laiton, h : 56,5 cm. Collection Marina Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.



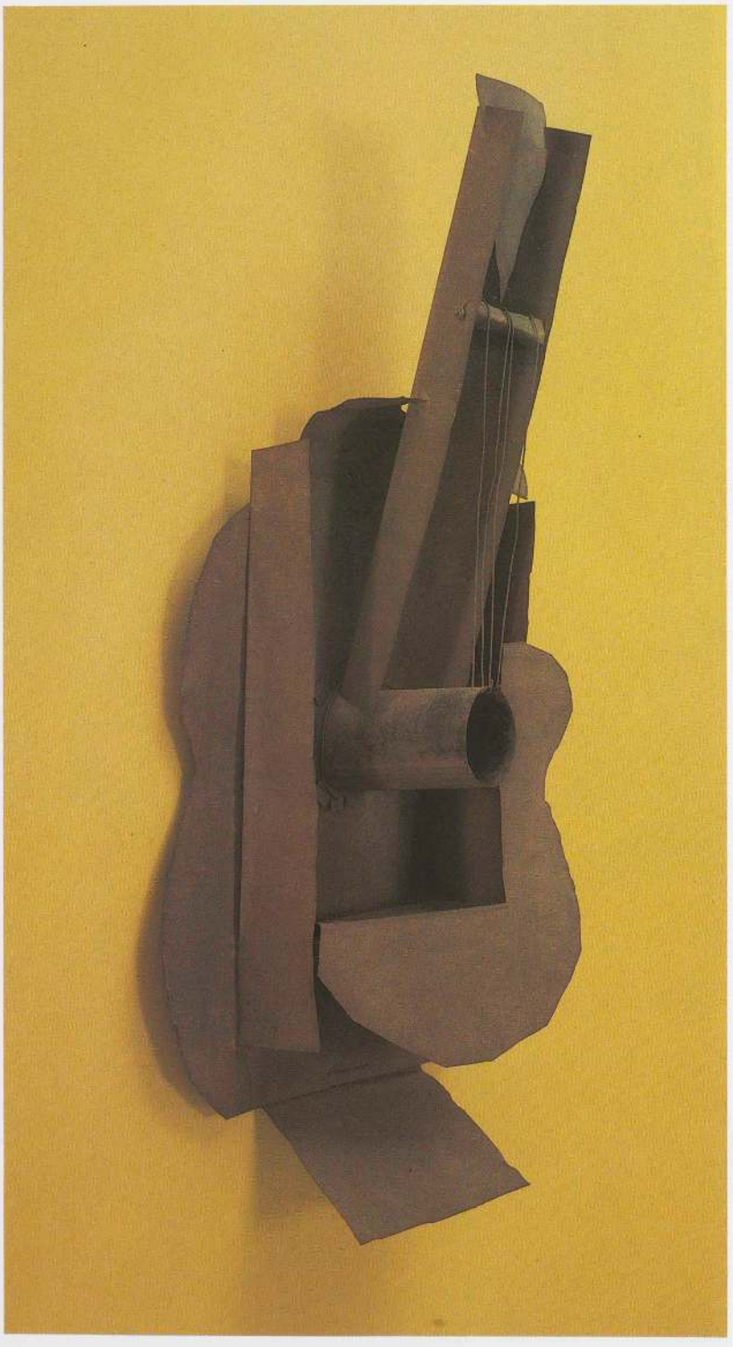
Daniel Henry Kahnweiler et sa femme dans leur appartement de la rue George-Sand, Paris, 1913.





Ci-dessus : Pablo Picasso, *Tête,* 1907. Huile et sable sur panneau, 17,5 × 14 cm. Collection Claude Picasso, Paris.

A gauche : figure de reliquaire, Kota, Gabon. Bois, cuivre et laiton, h : 68 cm. Collection particulière.



A droite : Pablo Picasso, *Guitare,* 1912. Tôle et fil métallique, 77,5 × 35 × 19,3 cm. The Museum of Modern Art, New York, don de l'artiste.



Pablo Picasso, *Tête de Fernande,* 1909. Bronze, h : 41,3 cm. Collection particulière, Suisse.

imposante figure de reliquaire kota publiée en 1982 avec l'indication qu'elle appartenait à Picasso, et se trouvait même dans sa collection à l'époque des *Demoiselles*, n'a absolument aucune relation avec lui [163].) L'un des deux objets publiés par Clouzot et Level en 1919 avec la mention « collection Picasso [164] », est un masque fang (p. 300) probablement acheté avant le masque de meilleure qualité acquis par Braque au plus tard en 1911 (p. 306), étant donné la propension de Picasso à damer le pion aux autres. Il n'y a pas moyen de deviner seulement quand Picasso a acquis le masque guéré reproduit par Clouzot et Level [165].

Le plus intéressant, de loin, de tous les objets africains probablement achetés par Picasso dans les années d'avant-guerre est le plus beau de ses deux masques grebo (p. 305),



Masque, Grebo, Côte-d'Ivoire ou Libéria. Bois peint et fibres végétales, h : 37 cm. Coll. Claude Picasso, Paris. Provenance : coll. Pablo Picasso.

qu'il a peut-être trouvé lors de sa « chasse aux nègres » à Marseille, dans la deuxième semaine d'août 1912, en compagnie de Braque. Sur une carte postale adressée à Kahnweiler, Braque dit avoir visité la ville avec Picasso et « acheté tous les nègres [166] ». Un croquis des carnets de Picasso (p. 307), daté du 9 août de la même année, montre ce qui pourrait être un masque africain sous une table de café, en bas à droite. Edward Fry, qui a relevé ce fait, a cru reconnaître le masque grebo de Picasso et supposé que l'artiste l'avait acheté à ce moment-là [167]. Mais malgré l'imprécision du croquis, il est clair que le masque représenté, si c'était bien un masque que Picasso voulait montrer, ressemble bien peu à l'un ou l'autre des deux objets grebo de Picasso. Comme le plus beau de ces masques est visible sur un mur de la maison de Montrouge dans un dessin de 1917 (p. 305), le voyage à Marseille fournit une date logique, mais pas du tout obligatoire, pour son achat par Picasso. A supposer que cette date soit exacte, elle ne constitue pas forcément une confirmation (contrairement à ce qu'avance Fry [168]) pour ce qui concerne la date de *Guitare*, une sculpture influencée, comme nous le savons, par l'un des masques grebo de Picasso (appelés alors wobé, par erreur). En effet, il est quasi certain qu'à ce moment-là Picasso possédait *déjà* le moins beau des deux masques (p. 20). Ce dernier était justement le type d'objet peu usagé et médiocre que l'on pouvait trouver très tôt au début du siècle, lorsque les masques grebo comptaient parmi les pièces tribales les plus répandues [169]. Picasso n'aurait pas acheté un masque grebo aussi ordinaire *après* avoir acquis celui de la page 305, et ce n'était pas non plus le genre d'objet qu'il aurait pu recevoir plus tard en cadeau.

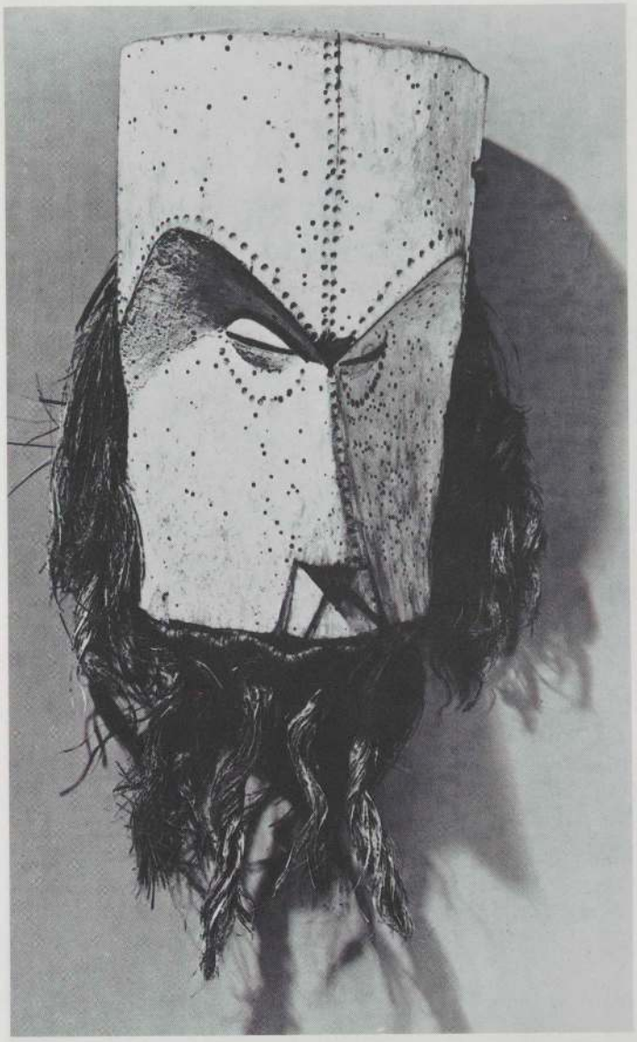
Étant donné toutes les inconnues de la situation, il est impossible de savoir avec certitude lequel des deux masques grebo de Picasso se rapporte le plus directement à *Guitare*, si vraiment il y a une relation plus étroite avec l'un des



Pablo Picasso, *Salle à manger de l'artiste à Montrouge*, 1917. Mine de plomb, 27,7 × 22,6 cm. Musée Picasso, Paris.



Georges Braque dans son atelier, Paris, 1911.



Masque, Fang, Gabon. Bois peint et fibres végétales, h : 32 cm. Collection M. et Mme Claude Laurens, Paris. Provenance : collection Georges Braque.

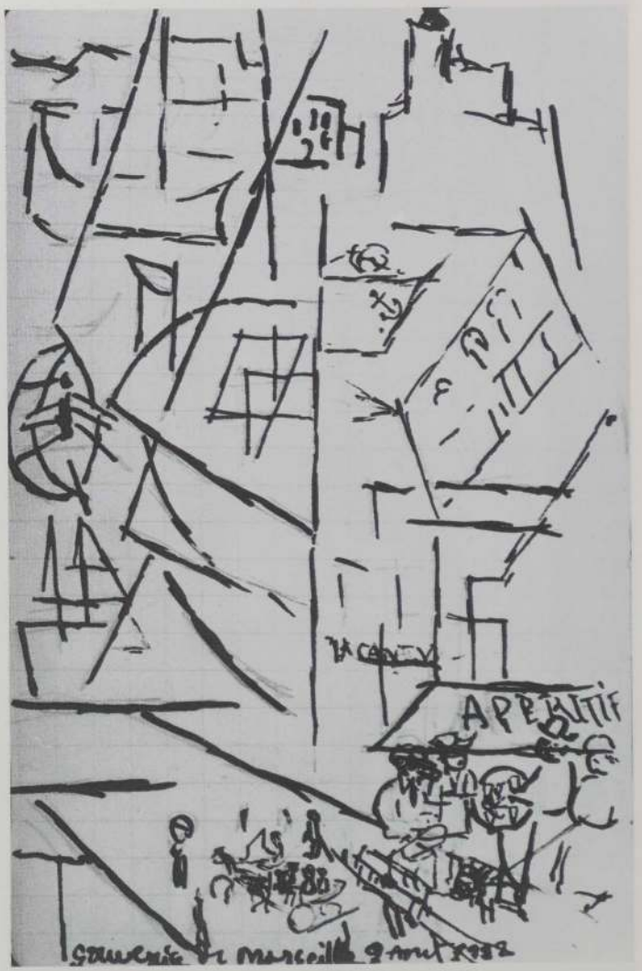
deux[170]. Comme Kahnweiler (p. 301) et Apollinaire (p. 312) possédaient tous deux des masques grebo avant la Première Guerre mondiale et que tous deux ont commencé leur collection plus tard que Picasso, il y a de grandes chances que Picasso ait acquis son masque le plus ordinaire entre la fin 1907 et 1912, et amélioré ensuite la représentation de ce type dans sa collection grâce à un achat fait à Marseille en 1912 (quoique rien n'interdise de penser qu'il a pu faire cette acquisition à Paris au cours de ces mêmes années).

Puisque j'ai examiné assez longuement la nature de l'incidence des masques grebo sur la conception de *Guitare* dans l'introduction (p. 19-21), je ne reviendrai pas là-dessus. Cependant, il est à noter que c'était précisément la sorte d'influence « invisible » par quoi se définissait le rapport du cubisme de Braque à l'art tribal.

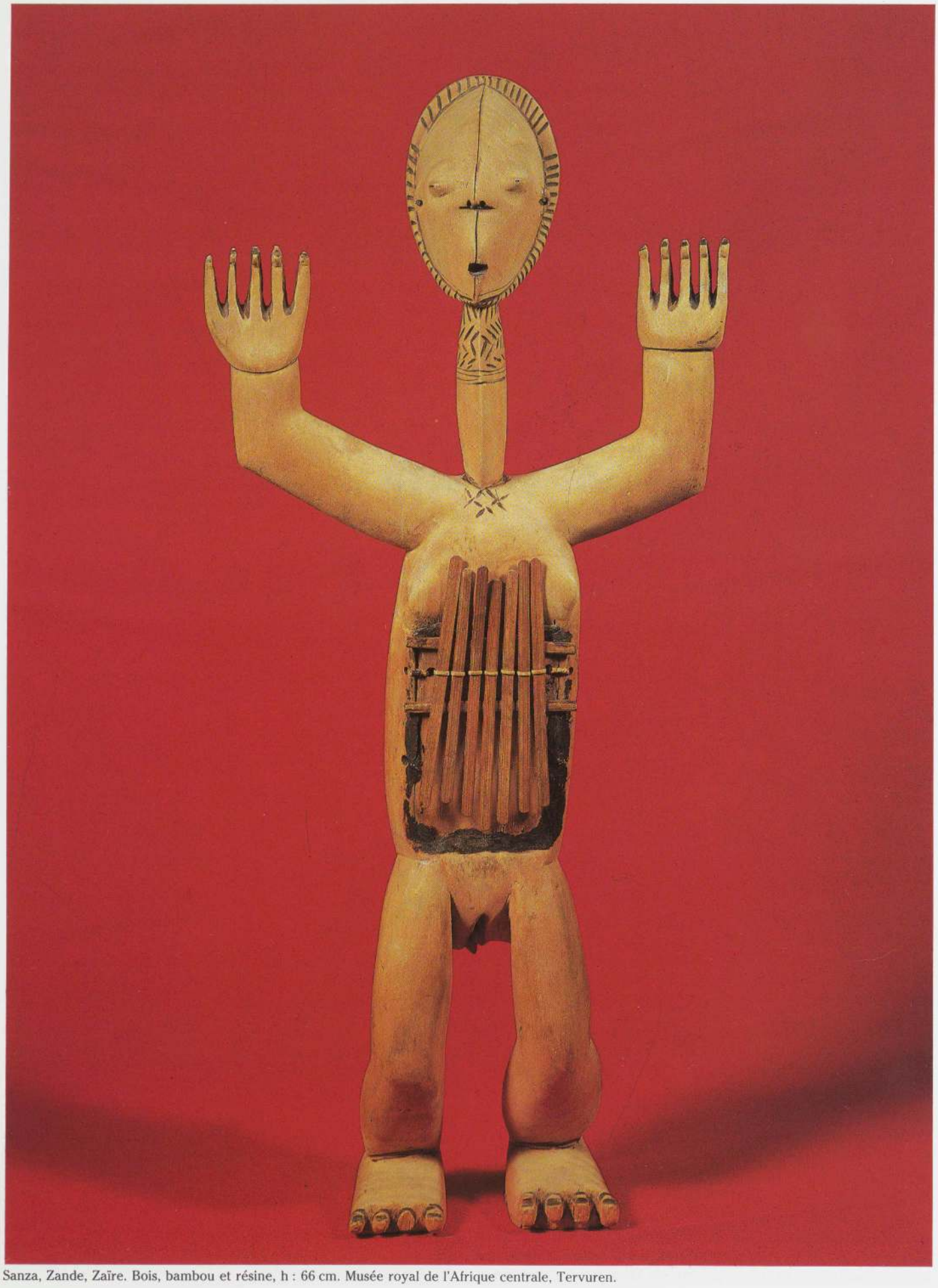
Si Braque est rarement cité à propos de l'art nègre, en premier lieu parce qu'aucune des formes de son vocabulaire pictural ne rappelle l'art tribal même indirectement, il n'en a pas moins été un ardent collectionneur dans sa jeunesse (*cf.* p. 143), et il ne cachait pas l'importance qu'il accordait à l'art africain : « Les masques nègres aussi m'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 [l'illusionnisme occidental tardif] dont j'avais horreur[171]. »

La superbe photographie de Braque dans son atelier en 1911 (p. 306) montre son beau masque fang sur le mur et l'une de ses peintures cubistes debout sur le sol. Rien ne les rattache à première vue, et pourtant les principes conceptuels d'abstraction réductrice qui gouvernent le masque interviennent aussi dans la peinture, quoique dans un tout autre esprit. Si l'on parvient à sentir la relation ténue et assurément elliptique entre ses deux œuvres, on saisit la nature du rapport de Braque avec l'art tribal. Toutefois, il avait de cet art une conception plus formaliste, et par là plus limitée, que Picasso. Contrairement à l'artiste espagnol, il ne s'intéressait pas à la « charge » magique ou à la « force » mystérieuse de ces objets. Braque, comme Picasso l'a affirmé plus tard, « ne comprend pas du tout ces choses-là : il n'est pas superstitieux[172] ! ». Braque n'appréciait pas non plus le mélange des matériaux, si caractéristique de l'art tribal, qui a préparé l'invention du collage et de la « construction » par Picasso[173].

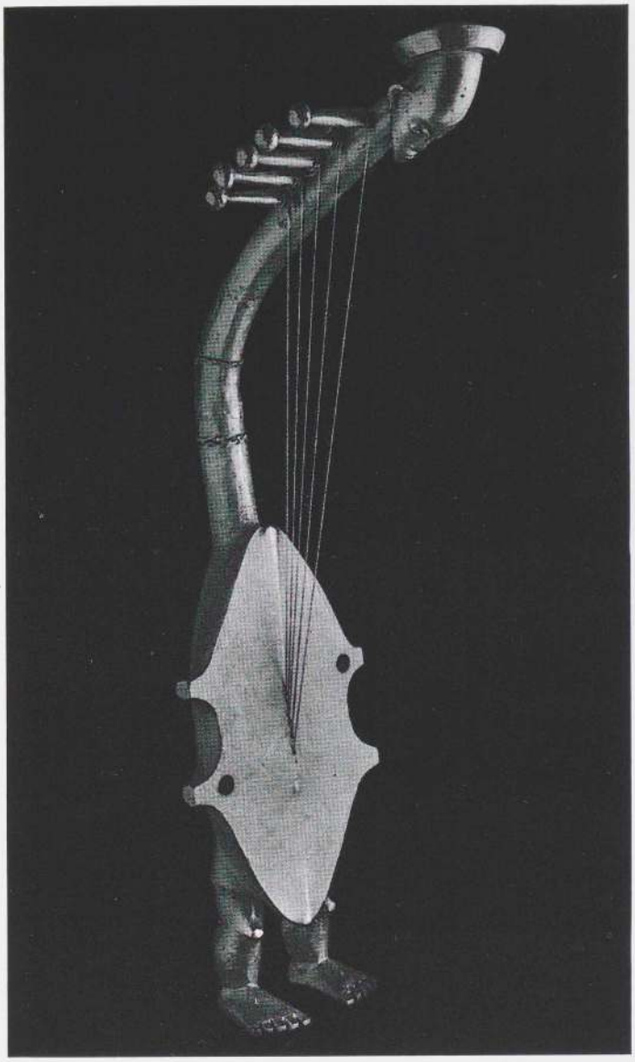
La photographie de Braque prise en 1911 atteste également l'omniprésence des instruments de musique, modernes et tribaux, dans les ateliers des cubistes. Picasso comme Braque aimaient les guitares, violons, luths et cithares non pas pour leurs sonorités, mais pour la beauté de leurs formes abstraites et « lyriques ». Picasso, dont le sens de l'imaginaire



Pablo Picasso, *Souvenir de Marseille,* 1912. Encre de Chine, 13,5 × 9 cm. Musée Picasso, Paris.



Sanza, Zande, Zaïre. Bois, bambou et résine, h : 66 cm. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.



Harpe, Mangbetu, Zaïre. Bois, peau et corde, h : 85,5 cm. Collection J. W. Mestach, Bruxelles.



Tambour à friction, Nouvelle-Irlande. Bois, h : 53 cm. Collection J. W. Mestach, Bruxelles.

et l'instinct de la métamorphose dépassaient de loin ceux de Braque, a été constamment porté à concevoir ces instruments comme des analogues du torse ou du visage humain [174]. L'anthropomorphisme fréquent des instruments africains ne pouvait que renforcer cette tendance. (Les instruments océaniens évoquent souvent des figures, mais généralement sous la forme d'animaux ou de monstres comme les tambours à friction de Nouvelle-Irlande.)

Comme le cubisme de Picasso passait en 1910 d'un langage de formes de bas-relief modelées dans la masse à un style « pictural », où des fragments de motifs de plus en plus transparents flottaient dans un espace lumineux incertain et incommensurable, tous les rapports que son œuvre pouvait avoir avec la sculpture tribale, et même avec la sculpture en général, devinrent fatalement plus ténus. De 1909 à 1912, le seul lien que je puisse trouver entre son œuvre et l'art tribal est le dénominateur commun de leur conceptualisme. La nature complètement picturale du cubisme analytique à son apogée le rendait étranger, tant par le style que dans son esprit, à l'art tribal mais aussi au cubisme plus factuel, tangible et « raisonnable » de 1909 [175], et *a fortiori* aux œuvres « africaines » de Picasso réalisées en 1907-1908.

En 1910-1911, Picasso continuait néanmoins à priser l'art tribal. La plupart des photos d'atelier les plus anciennes, qui datent de ces années, montrent des objets tribaux sur les murs, les tables et le sol. Mais tandis que l'analyse conceptuelle que l'art africain avait stimulée continuait de fournir son assise dialectique à l'évolution de Braque et de Picasso, la résolution des problèmes picturaux qu'ils rencontraient ne pouvait plus être directement influencée par la sculpture tribale. Un style où les formes solides du cubisme se dissolvaient, d'une manière qui rappelait davantage les dernières huiles et aquarelles de Cézanne que ses peintures « architecturales », en masses et volumes, de la période précédente, ne pouvait guère faire la part du genre d'idées sculpturales que Picasso puisait auparavant dans les objets tribaux.

L'arrière-plan du portrait de Kahnweiler donne une mesure intéressante de cette distance esthétique. Le style est tellement abstrait que les deux objets tribaux accrochés au mur derrière le modèle (à gauche, la plus fine des deux figures néo-calédoniennes de Picasso et, à droite, un masque



Poteau de faîtage (détail), Nouvelle-Calédonie. Bois, h. totale : 126 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso (reproduit dans sa totalité page 299).



Pablo Picasso, *Portrait de Daniel Henry Kahnweiler* (détail), 1910. Huile sur toile, 100,6 × 72,8 cm. The Art Institute of Chicago.

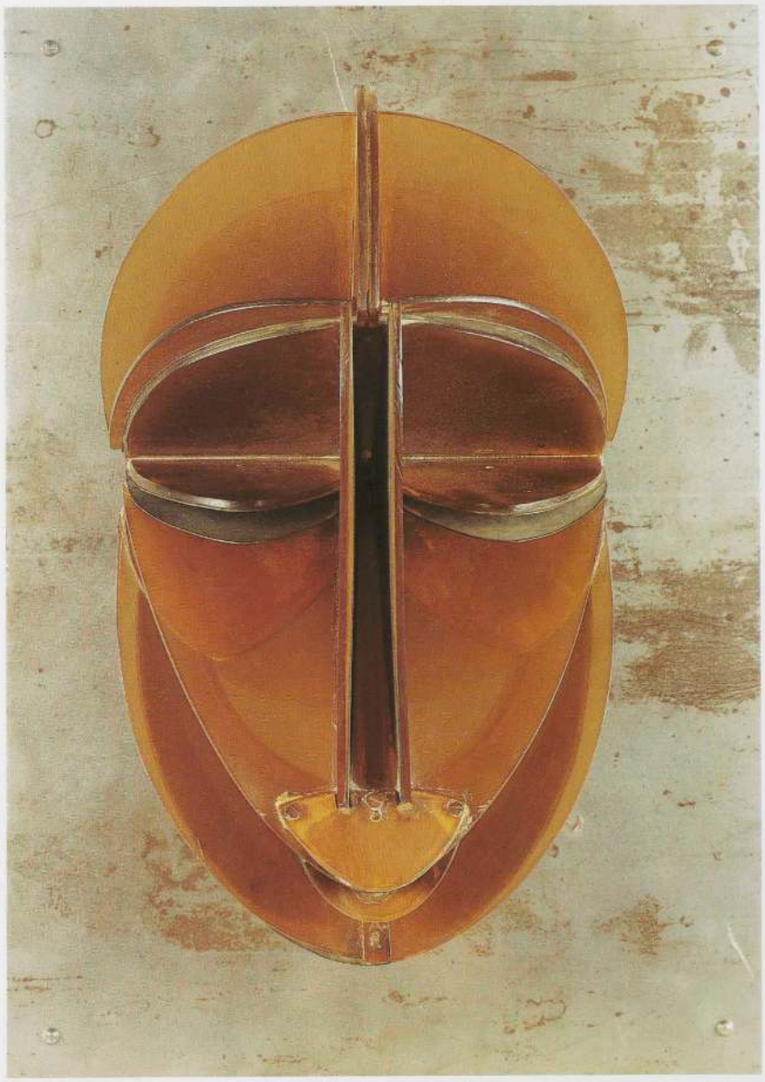


Pablo Picasso, *Portrait de Daniel Henry Kahnweiler* (détail), 1910. Huile sur toile, 100,6 x 72,8 cm. The Art Institute of Chicago.

impossible à identifier) seraient probablement passés inaperçus si Picasso lui-même n'y avait fait allusion [176]. La partie supérieure de la figure néo-calédonienne est repérable à sa coiffure en calotte (p. 310, flèche blanche) mais pas à son visage, qui a été « analysé » au point de devenir méconnaissable. Le bas de cette figure se fond dans une enchâssure de formes abstraites provenant d'autres objets placés dans le champ visuel, comme le verre à liqueur que l'on peut discerner à l'endroit où serait apparue la partie centrale de la figure.

De l'autre côté du mur, derrière Kahnweiler, le masque est indiqué par des plans qui proviennent de l'un de ses contours extérieurs, de sa barbe triangulaire et de son long nez, et par un panneau horizontal sur le front assez semblable à celui du plus beau masque grebo de Picasso [177] (p. 305). Ces plans fragmentaires se fondent dans leurs voisins, par des « passages », au point que l'on ne peut deviner quel type de masque était vraiment accroché là, et encore moins y reconnaître l'un de ceux qui se trouvaient à notre connaissance en la possession de Picasso. Beaucoup plus tard, Kahnweiler s'est saisi de la transparence même dont les passages sont une fonction picturale pour en faire le maître mot d'un texte confus et obscur [178], dont l'objectif était de montrer que l'influence africaine s'était exercée à plein sur l'art de Picasso non pas dans la période des *Demoiselles*, mais bien dans celle du cubisme proprement dit. A cette fin, il attribuait aux masques de Côte-d'Ivoire (grebo en particulier) et aux formes de ces masques une transparence qu'ils n'ont évidemment pas [179].

La transparence illusionniste du style cubiste analytique créait une unité qui résidait davantage dans le continuum de lumière que dans les formes émergées et immergées au sein de cette lumière, et Picasso s'est manifestement rendu compte que cela ne s'adaptait pas à la sculpture. Après avoir façonné la *Tête de Fernande* de 1909 (p. 304), il s'est abstenu de sculpter jusque vers la fin de 1912, où, par un contrecoup des collages, une nouvelle forme, plus matérielle, de cubisme non illusionniste s'est fait jour. S'il existe un équivalent sculptural du cubisme analytique de 1910-1911, il n'est pas à chercher dans l'œuvre de Picasso mais (plus tard) dans celle de Pevsner. Les plans translucides des reliefs en celluloïd de Pevsner sont sans nul doute transposés de ceux du cubisme,



Antoine Pevsner, *Masque,* 1923. Celluloïd et métal, 33 × 20 × 20 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

auquel ils doivent leur abstraction, leur tonalité brunâtre et leur transparence partielle. En fait, il ne serait pas difficile de voir dans le *Masque* de Pevsner une concrétisation de certaines idées implicites dans la façon dont Picasso a traité le masque accroché au mur derrière Kahnweiler. En dépit des théories ultérieures de Kahnweiler, la « transparence » que l'on peut attribuer à un masque grebo (ou à tout autre masque tribal) n'est pas optique mais conceptuelle, et, comme dans la *Guitare* de Picasso, prend la forme d'une « vue en coupe » plutôt que d'une méthode illusionniste pour indiquer la succession des plans en profondeur.

Ce n'est donc pas un hasard si le cubisme analytique de Picasso a donné naissance à peu de sculptures (aucune en dehors de la première phase, « tactile », de 1909). A première vue, il semble paradoxal que l'œuvre peint de Picasso compris entre la fin 1908 et le printemps 1910, étant donné sa plasticité foncièrement sculpturale, ait engendré si peu de réalisations en trois dimensions, alors que les motifs plats et antisculpturaux du cubisme synthétique né en 1912 allaient aboutir à certaines des plus importantes sculptures de Picasso. Mais ce paradoxe est illusoire, et quand on comprend pourquoi Picasso s'est remis à la sculpture en 1912, et pourquoi à ce moment-là et dans les années suivantes ses œuvres ont eu à nouveau une relation étroite avec l'art tribal, on saisit du même coup la nature de la révolution profonde que Picasso a opérée dans l'art de la sculpture.

Dans la *Tête de Fernande* (p. 304) de l'automne 1909, Picasso avait créé un équivalent sculptural de son premier cubisme analytique. Mais de toute évidence il s'est aperçu que cette recréation des formes utilisées dans ses peintures se soldait tout bonnement par une illusion sculpturale d'un procédé pictural. Quand nous comparons la *Tête de Fernande* avec les peintures de 1909, notamment la *Femme aux poires*[180], nous découvrons qu'il y a une plus grande plasticité sculpturale dans les peintures que dans la sculpture. Cette dernière ne produit pas une forte impression de poids et de densité matérielle (telle celle que Brancusi, par exemple, allait faire émaner de sa sculpture). Cela vient de ce que la *Tête de Fernande* n'a pas été conçue essentiellement en fonction des masses, mais comme un relief façonné sur 360°, une surface cylindrique donnant l'illusion des surfaces à arêtes des formes peintes utilisées par Picasso. La plus grande plasticité des peintures tient en partie à la faculté qu'avait Picasso d'éclairer



Vue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire, Paris, vers 1954 (photographie en plan plus rapproché page 144).
Cliché : René-Jacques.

chaque plan de manière à faire valoir son relief au maximum. Comme la lumière dans la peinture était de l'illusion pure, l'artiste pouvait la rendre (et la rendait) totalement incompatible avec la logique afin de rehausser la plasticité des formes. La lumière naturelle n'étant pas maîtrisable, car elle est régie par les lois de la physique, il n'avait pas la même possibilité avec la sculpture[181]. La *Tête de Fernande* constituait une impasse, et Picasso semble l'avoir reconnu[182]. Elle démontrait qu'un mode de représentation rodinien[183] passant par un modelé illusionniste, qui était lui-même la dernière phase d'une tradition remontant à l'Antiquité, ne pouvait engendrer un équivalent véritablement sculptural de la peinture cubiste.

Étant donné la déconvenue que représentait la *Tête de Fernande*, il n'est pas surprenant que Picasso n'ait plus fait de sculpture pendant trois ans. Quand il a recommencé en 1912 avec la *Guitare*[184], c'était parce que l'enjeu n'était plus le même. A présent, il allait créer un art du relief qui conférerait la tangibilité d'objets réels à des images qui, dans ses peintures, étaient devenues des formes plates incorporelles : tout l'inverse de la situation à laquelle il était arrivé en 1909. Il ne s'agirait plus de masse, poids et densité primordiaux pour la sculpture traditionnelle. La nouvelle sculpture



Statuette fétiche, Yombe ou Woyo, Zaïre, rép. pop. du Congo ou Cabinda (Angola). Bois et métal, h : 100 cm. Musée national d'Art moderne, Paris. Provenance : collection Guillaume Apollinaire.



Masque, Guéré, Côte-d'Ivoire. Bois, fibres végétales, douilles et divers, h : env. 30,5 cm.
Collection particulière.

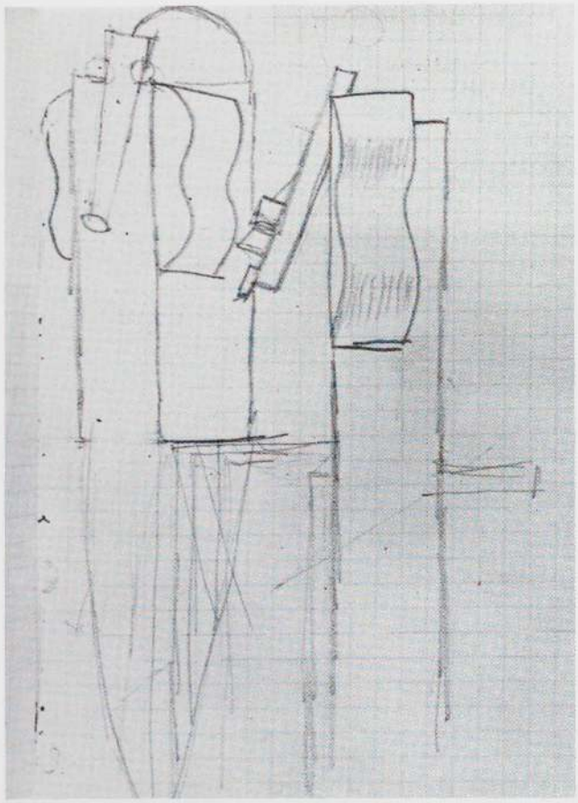
serait faite avec des matériaux dissociés de cette tradition, des matériaux jugés jusque-là « indignes » d'un art noble [185]. Son style serait contraire à la virtuosité et les objets auraient un aspect à la fois inélégant et artisanal. De fait, comparée à la *Tête de Fernande*, la *Guitare* est franchement disgracieuse. Mais elle a donné corps à une idée qui a révolutionné la sculpture : remplacer la technique du modelage et de la taille de la tradition « monolithe » par la construction additive [186]. Cela a permis l'invention des configurations « ajourées » planes et linéaires dans des sculptures qui constituaient des objets codés de manière conceptuelle en soi, plutôt que des illusions sculpturales d'objets.

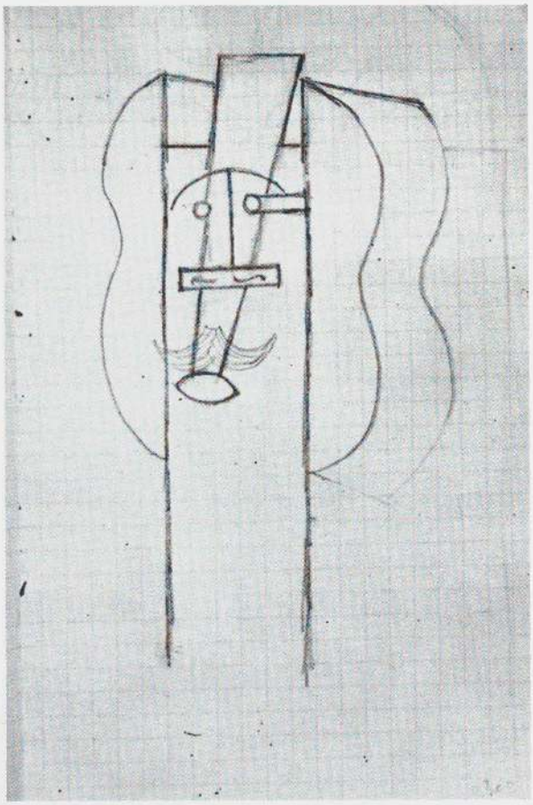
Comme je l'ai observé dans l'introduction, *Guitare* et d'autres reliefs et constructions cubistes de Picasso ont des caractéristiques communes avec certains types d'art tribal. Il est évidemment impossible de déterminer jusqu'à quel point cette communauté de matériaux et de modes de figuration était fortuite, et dans quelle mesure des objets tribaux ont effectivement stimulé la pensée de Picasso, ne serait-ce qu'au niveau subliminal dans certains cas. Il y a à tout le moins de nombreux parallèles. Beaucoup des objets tribaux que Picasso préférait étaient revêtus de cuivre ou d'étain, ou comportaient des fragments de divers objets récupérés, et allaient ainsi à l'encontre des traditions occidentales qui gouvernent à la fois la hiérarchie et l'unité des matériaux de sculpture.

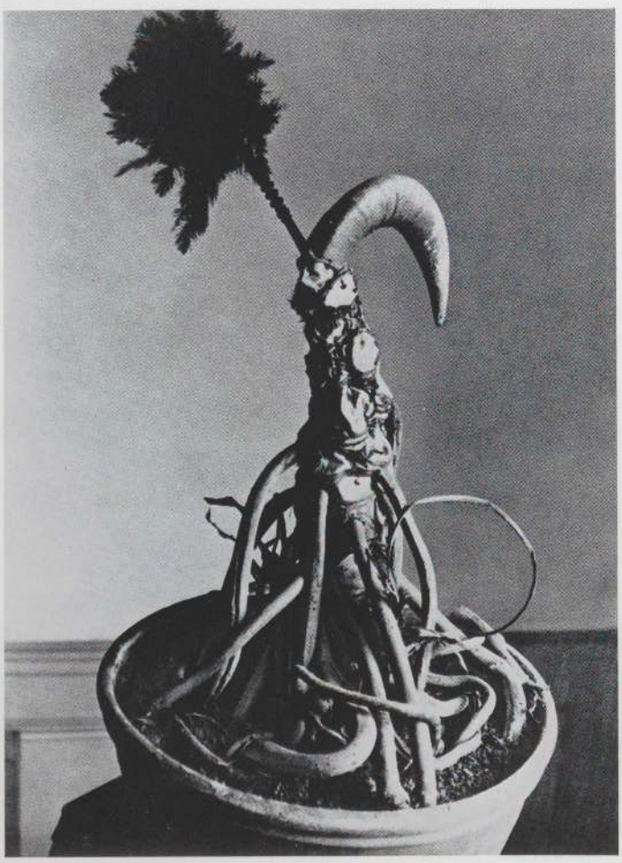
Les masques de Côte-d'Ivoire, qui étaient parmi les objets africains les plus courants à Paris au début du siècle, comportaient assez souvent des matériaux récupérés. Le sculpteur guéré qui a intégré à son masque des douilles vides (p. 314) a construit son œuvre avec un matériau de récupération, symbolique du pouvoir personnel et collectif à la fois, un matériau aussi étranger aux bronzes de la cour du Bénin que les matériaux récupérés de Picasso allaient s'avérer étrangers à la tradition rodinienne de la sculpture occidentale. Comme les objets de rebut de l'artiste guéré, les matériaux inclus dans les assemblages de Picasso sont en quelque sorte des trouvailles « inopinées » qui ont une signification à la fois privée et publique. Ses toiles cirées, cailloux, ficelles, cartons, manches à balai, fils de fer, clous, outils de jardin, gants de caoutchouc et passoires évoquent chacun des associations mentales que nous partageons collectivement. Mais pour Picasso ils avaient presque toujours aussi une valeur métaphorique secrète. (Une fois, il m'a livré pendant vingt minutes



Masque, détroit de Torres, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Métal peint, poils, coquillage et divers, h : 49 cm. Collection Claude Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso.







ses impressions au sujet des glands d'ameublement si répandus dans les peintures et papiers collés cubistes, dont l'un a été littéralement absorbé dans la construction - nature morte en bois peint conservée à la Tate Gallery[187].) A l'instar de l'artiste guéré avec ses douilles qui prennent un autre sens quand elles deviennent la coiffure et la barbe de son masque, Picasso a transformé magiquement une balle de tennis en l'œil protubérant d'un soldat[188]. Ou encore, il a mesuré ses pouvoirs avec ceux d'un artiste tribal en utilisant le bras sculpté par un habitant de l'île de Pâques comme un objet trouvé pour la *Femme en robe longue* (p. 330).

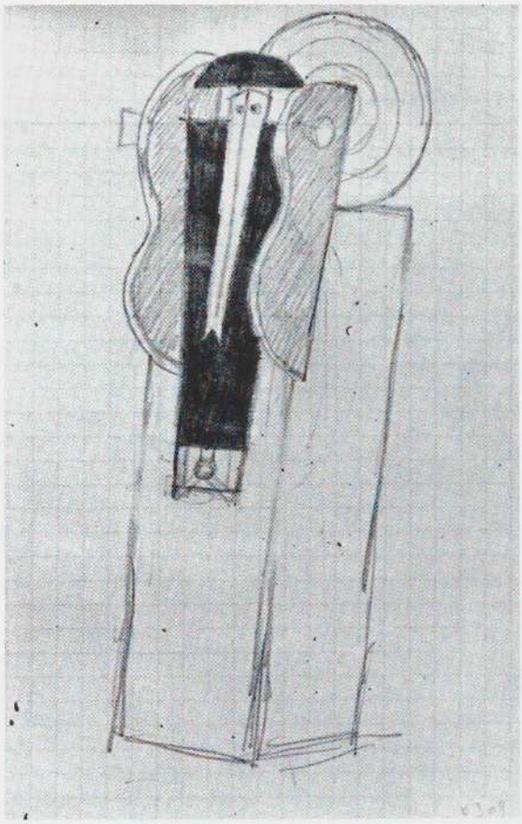
Beaucoup d'objets tribaux ont la même simplicité, sincérité et gaucherie, la même désarmante absence de prétention que les constructions de Picasso, qui étaient entre toutes ses créations celles auxquelles il tenait particulièrement, peut-être pour ces raisons mêmes. Certes, peu de constructions et assemblages de Picasso ressemblent à des objets tribaux, mais de temps à autre l'artiste signale par un geste quasi parodique l'attention qu'il porte à ces derniers. C'est ainsi que j'interprète le « fétiche » qu'il a créé en ajoutant une corne et un plumeau à une masse de racines de philodendron (p. 316).

Peu après avoir exécuté la version en métal de *Guitare*, Picasso s'est lancé dans une série d'esquisses pour des sculptures et assemblages où, pour la première fois depuis 1908,

En haut à gauche : Pablo Picasso, *Etude pour une tête,* 1913. Mine de plomb, 14 × 9 cm. Musée Picasso, Paris.

En haut à droite : Pablo Picasso, *Etude pour une tête,* 1913. Mine de plomb, 14 × 9 cm. Musée Picasso, Paris.

Ci-contre : Pablo Picasso, *Objet,* 1931. Pot de fleur, racine, corne et plumeau rouge. Probablement détruit.



nous trouvons des références indiscutables, bien que toujours indirectes, aux objets tribaux. La série s'ouvre par une étude d'une tête allongée qui s'amincit pour se terminer en une bouche sans menton, et rappelle par là les contours des masques fang et des masques zoomorphes bambara (p. 319, en haut). Picasso démonte la guitare en esprit et imagine le manche effilé replié vers le bas, de telle sorte qu'il serve de nez par rapport à la caisse de résonance de l'instrument, qui est devenue une tête (p. 316). Le manche-nez est ensuite assimilé à la totalité de la tête allongée qui rappelait les masques fang et zoomorphes bambara, et aboutit finalement à un extraordinaire projet de *Tête* (p. 317). Si Picasso avait réalisé cette construction, il serait parti d'une caisse en bois. Il aurait fixé la table d'une guitare, coupée en deux et redressée vers l'avant, sur la partie supérieure des bords de la caisse pour former les côtés du visage, avec un morceau de manche attaché contre les deux en guise de nez. Il avait prévu de placer au sommet de la caisse, derrière le plan du visage, un disque orné de cercles concentriques. Il a effectivement utilisé un disque similaire un an plus tard, pour en faire le pavillon de sa « clarinette » dans *Mandoline et Clarinette.*

Les associations mentales avec les masques fang ou les masques zoomorphes bambara qui auraient pu sous-tendre l'étude de la page 319 ont en tout cas disparu lorsque Picasso a développé ce projet, tout comme les vestiges de son intérêt

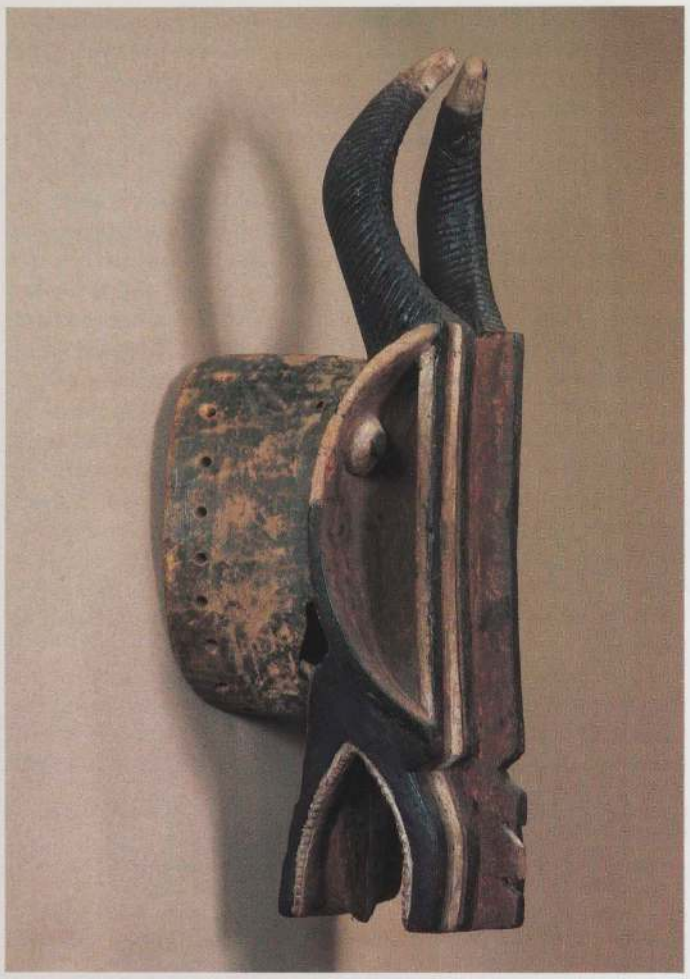
Ci-contre : Pablo Picasso, *Tête,* 1913. Mine de plomb, 14 × 9 cm. Musée Picasso, Paris.

En bas à gauche : masque, Dogon, Mali. Bois, h : 33 cm. Collection Folch, Barcelone.

Ci-dessous : Pablo Picasso, *Tête,* 1958. Bois, clous, boutons, plâtre peint et résine synthétique peinte, 50,4 × 22 × 20 cm. The Museum of Modern Art, New York, don de Jacqueline Picasso.





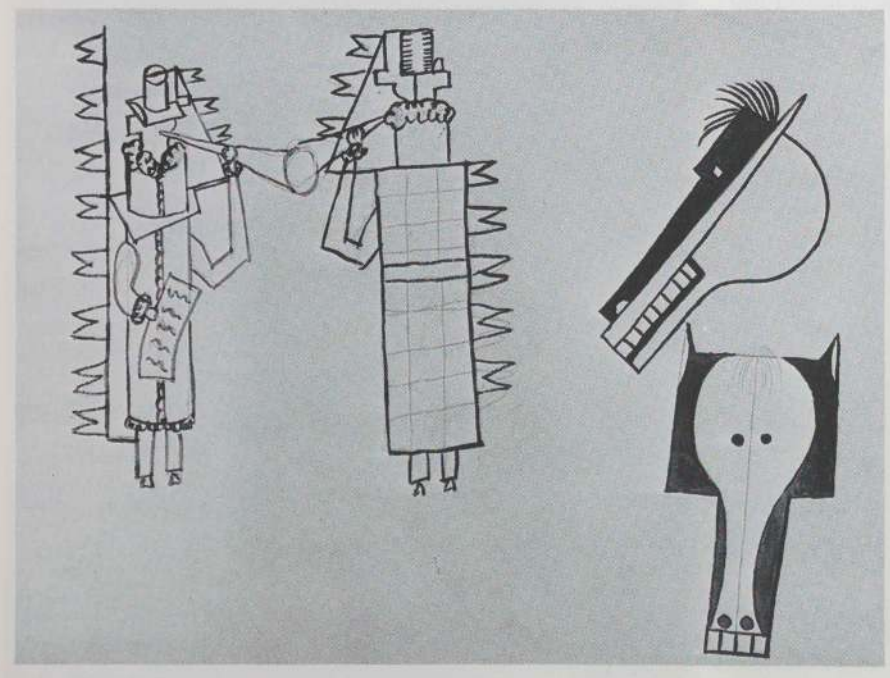


Masque-heaume, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 77 cm. Collection particulière, Paris.

pour les *Nimba* étaient supprimés dans le dernier état de *Figure* (p. 279). En revanche, Picasso n'a pas cherché à gommer ou camoufler ses sources quand un masque zoomorphe lui a servi de modèle pour la tête de cheval de son costume pour *Parade* (p. 318). La source d'inspiration est mise en évidence par un dessin où deux études pour la tête de cheval sont juxtaposées à des premières pensées pour un costume de « manager ». Lequel costume, on s'en souvient, a fini par devenir une construction cubiste comportant des allusions à l'architecture et aux machines. On ne peut s'empêcher de songer que Picasso avait une idée derrière la tête quand il a associé à ces symboles de la modernité un costume qui contenait des allusions directes à une source très différente de la pensée cubiste : le masque tribal [189].

A la fin des années vingt, Picasso a connu un nouveau sursaut de créativité en sculpture, qui a commencé par les pièces en fil de fer de 1927-1928, ces « dessins dans l'espace » qui étaient en partie issus des cordes métalliques de la *Guitare* de 1912. Ces nouvelles pièces, façonnées par Julio Gonzalez d'après les dessins de Picasso, se situaient aux antipodes de l'art tribal par leur discontinuité, c'est-à-dire par l'abandon de tout vestige de volume plein, modelé ou taillé. Cependant, tout en élargissant le champ de la sculpture en métal, Picasso a mis en œuvre, en 1930-1931, des idées qui présentaient à nouveau une relation avec (et peut-être même un reflet de) son amour de la sculpture tribale. Ces liens sont devenus encore plus flagrants quand, durant l'hiver 1931-1932, Picasso est revenu à la sculpture fondée sur des volumes pleins avec l'extraordinaire série de grandes têtes de Marie-Thérèse Walter.

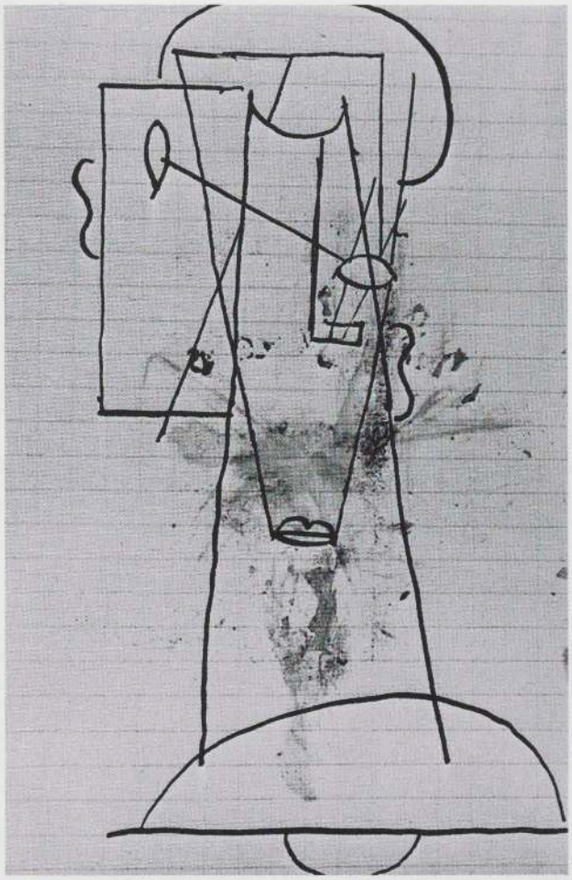
Déjà en 1930, il y avait une affinité frappante entre la *Tête* en fer, laiton et bronze de Picasso (p. 321) et un type



Pablo Picasso, *Etudes de costumes pour Parade,* 1917. Aquarelle et mine de plomb, 20,5 × 28 cm. Musée Picasso, Paris.



Pablo Picasso, le cheval de *Parade,* 1917. Photographie d'Oumansky et Novak. Coll. part.



Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1912. Encre de Chine, 13,5 × 9 cm. Musée Picasso, Paris.



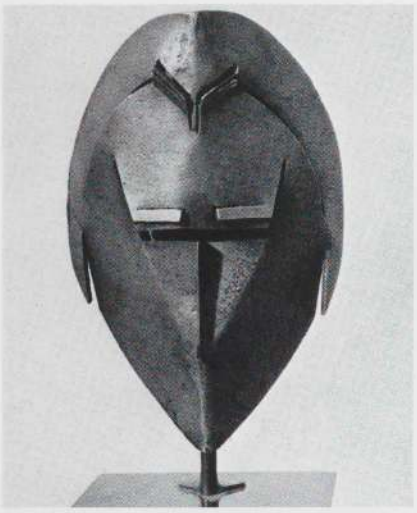
Masque, Fang, Cameroun. Bois peint, h : 78 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



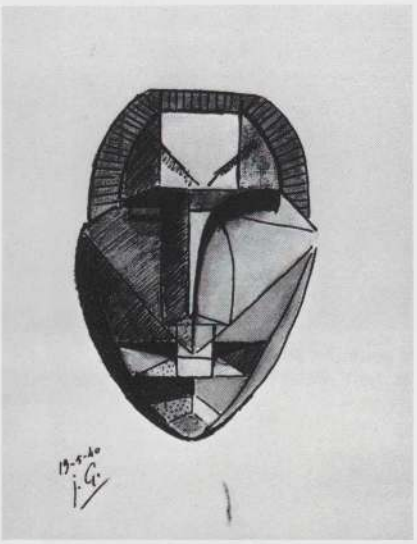
Pablo Picasso, tête du cheval de *Parade*. Reconstitué et réalisé sous la direction de Kermit Love. Production du Joffrey Ballet, 1974.



Masque-heaume, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 71 cm. Musée d'art moderne, Troyes, don de Pierre et Denise Lévy.



Julio Gonzalez, *Tête,* 1929-1930. Fer poli, h : 27 cm. Collection particulière. Provenance : collection Alex Maguy, Paris.



Julio Gonzalez, *Masque austère,* 1940. Encre de Chine et lavis, 31,7 × 23,8 cm. Collection Carmen Martinez et Viviane Grimminger, Paris.



Julio Gonzalez, *Masque sévère,* vers 1939. Mine de plomb, encre et lavis, 32,4 × 24,2 cm. Tate Gallery, Londres.



Masque, Jukun, Nigeria. Bois, h : 26 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin. (Voir p. 78-79, n. 112.)

jukun de masque africain (p. 320). Tous deux se caractérisent par une très forte projection vers l'avant du plan antérieur de la tête. Dans l'œuvre de Picasso, cette forme verticale concave en saillie figure une bouche [190]. Dans le masque jukun auquel nous la comparons, l'ovale concave perforé est une variante ouvragée, apparemment élaborée en plusieurs années, de la forme des cornes dans les masques des populations mama voisines (p. 610). Nous avons certainement affaire ici à une affinité plutôt qu'à une influence, car Picasso n'aurait pu voir ne serait-ce qu'une photographie d'un de ces masques jukun avant de réaliser cette sculpture [191]. Considéré

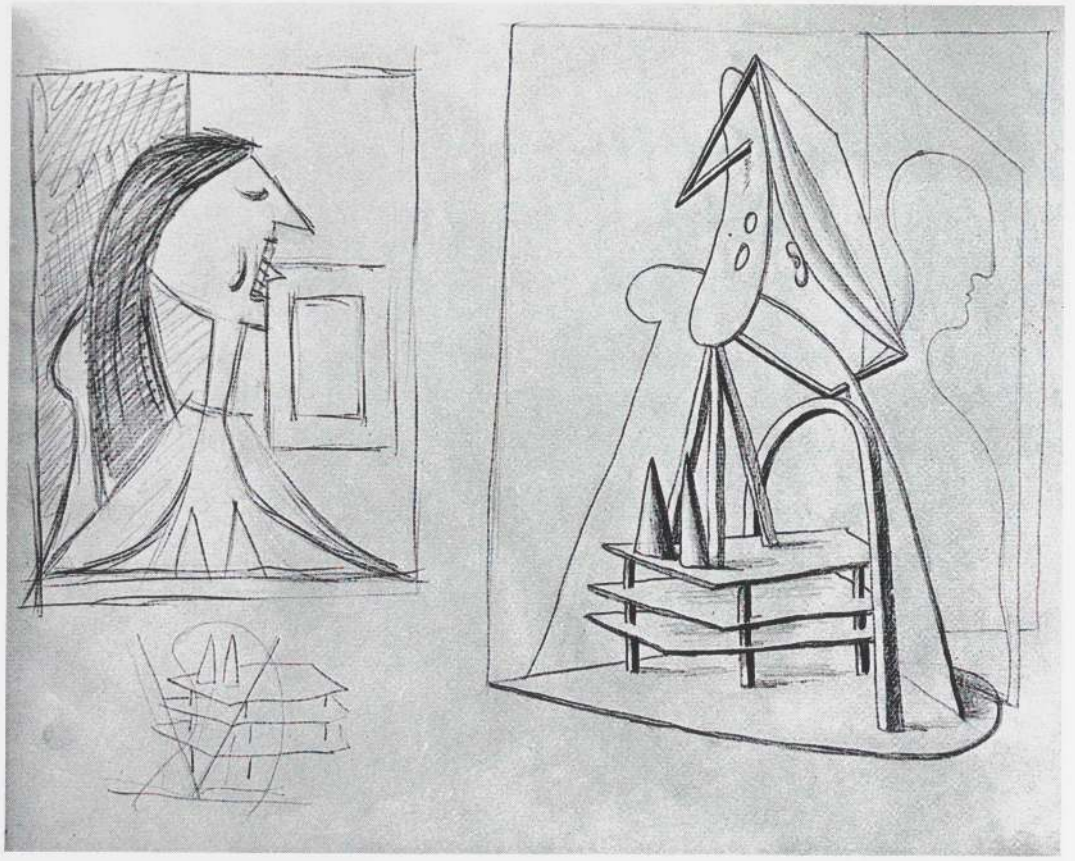


Pablo Picasso, *Tête,* 1930. Fer, laiton et bronze, 83,5 × 40,5 × 36 cm. Musée Picasso, Paris.

isolément, l'ovale concave pointu qui constitue la bouche en saillie de la *Tête* de Picasso rappelle aussi l'un des types de sculpture tribale pour lesquels il avait une prédilection de longue date, la figure de reliquaire kota. (Vers 1927-1928, Giacometti était arrivé à une forme très semblable pour le buste d'une figure en plâtre, p. 528, réalisée sous l'influence directe d'un objet kota acheté à un ami [192].)

Autre chose laisse supposer que les figures de reliquaires kota garnies de cuivre occupaient à nouveau les pensées de Picasso en 1930-1931, c'est l'ovale concave utilisé pour indiquer le plan du visage dans la *Tête de femme* (p. 323), qui est en fait un « portrait » d'Olga Picasso [193]. De plus, un losange allongé soutient cette tête, comme le font les losanges des reliquaires. On est tenté de présumer que Picasso a recommencé à penser à ces reliquaires pour deux raisons, qui sont toutes deux liées à des associations d'idées qu'a pu suggérer Olga (elle ne fut pas seulement le sujet de *Tête de femme,* mais aussi, selon toute vraisemblance, l'inspiratrice de *Tête*). Ce sont les revêtements métalliques des figures de reliquaires et leurs supports en forme de losanges.

Rappelons d'abord que Picasso, comme d'autres artistes modernes, avait pris ces losanges de gardiens de reliquaires



Pablo Picasso, *Etude pour le Buste de femme à l'autoportrait et la sculpture,* 1929. Mine de plomb, 23,4 × 30,5 cm. Musée Picasso, Paris.

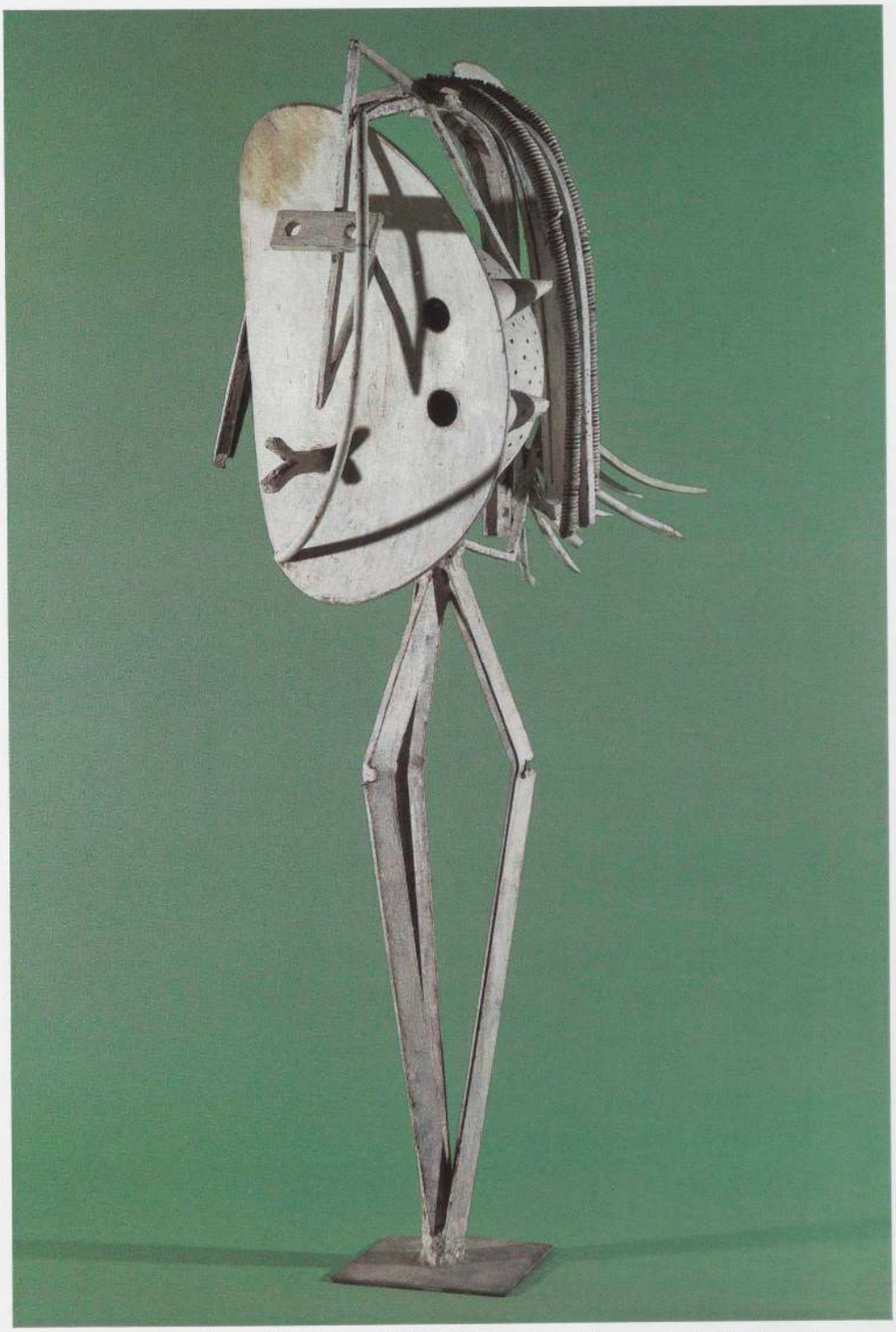


Figure, Fon, république populaire du Bénin (ex-Dahomey). Métal, h : 165 cm. Musée de l'Homme, Paris, acquis en 1894. Photographié au musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris, 1895.

pour des jambes, de sorte que les figures évoquaient des « personnages dansant ». De ce fait, les figures de reliquaires devaient être logiquement associées à Olga, qui était une ancienne ballerine professionnelle. Même durant les années où Picasso vécut en parfaite harmonie avec Olga (de 1917 à 1924), dans ses dessins et peintures, il accentuait généralement l'anatomie ferme et nerveuse d'Olga et ses traits anguleux de « danseuse noble ».

Tandis que la tension s'exacerbait entre eux à partir de 1925, les images d'Olga réalisées par Picasso devenaient moins classiques et réalistes, et tendaient vers une sorte de déformation surréelle [194] qui a culminé en 1929-1931 dans diverses compositions où elle apparaît comme une espèce de monstre prédateur, sec et hérissé [195]. Olga ne pouvait supporter de partager la vie de Picasso avec Marie-Thérèse, et cédait de plus en plus à l'affolement. Lorsqu'il partait de son côté, elle surgissait là où il ne l'attendait pas, sur la plage, dans la rue, pour le couvrir d'invectives. Bon nombre des images d'Olga réalisées à la fin des années vingt traduisent de manière graphique les sentiments fluctuants de Picasso. Par exemple, il est reconnu depuis longtemps que le personnage féminin aux cheveux flottant en arrière et à la langue pointue qui hurle dans *Buste de femme à l'autoportrait* (1929, Zervos, VII, 248) représente Olga. Là, Picasso a dépeint la façon dont il réagit aux « engueulades » d'Olga avec un calme olympien (la métaphore de l'autoportrait accroché au mur). Ailleurs, les images d'Olga reflètent l'agacement, la colère et même la peur. Comme Olga perdait de plus en plus la tête, elle est probablement allée jusqu'à menacer la vie de Picasso [196], et c'est certainement ce qui a inspiré sa représentation en Charlotte Corday dans *Femme au stylet (Mort de Marat)* de 1931.

La perception du corps d'Olga dans son aspect dur, angu-



Pablo Picasso, *Tête de femme* (Olga Picasso), 1930-1931. Fer peint, tôle, ressorts et objets trouvés (passoires), 100 × 37 × 59 cm. Musée Picasso, Paris.

leux et agressif, tel qu'il se résume dans la célèbre *Baigneuse assise* de 1930 (Zervos, VII, 306), a suggéré fort justement l'emploi du métal pour les images sculptées inspirées par Olga. Ce choix renforce le lien avec les figures de reliquaires kota, les seuls objets tribaux en métal d'une certaine dimension à figurer dans la collection de Picasso [197]. Il est facile de reconnaître Olga dans la *Tête de femme*, en raison des « cheveux » séparés en fourches qui volent vers l'arrière (comme dans *Buste de femme à l'autoportrait*), et du losange élégant qui porte la tête et constitue un long « cou » en même temps qu'une évocation des jambes fines d'une ballerine. A vrai dire, le rapprochement entre *Tête de femme* et *Buste de femme à l'autoportrait* est confirmé par un dessin extrait d'un carnet (p. 322) où sont juxtaposées des études pour les deux œuvres. Pour une sculpture en métal de cette période, *Tête de femme* n'est pas dénuée de grâce et de lyrisme, malgré son aspect raide et anguleux. La *Tête* est plus proche dans son esprit des violentes images peintes d'Olga. L'ovale pointu en porte-à-faux qui représente littéralement sa « grande gueule » évoque implicitement les torrents d'injures qu'elle déversait sur l'artiste.

Dans le choix des matériaux pour ses sculptures, Picasso a toujours été guidé par leur aptitude à communiquer ses sentiments particuliers à l'égard du sujet davantage que par de quelconques possibilités inhérentes aux matériaux eux-mêmes ou par quelque autre souci de résoudre un problème



Masque nimba, Baga, Guinée. Bois, h : 108 cm. Musée Rietberg, Zurich.



Masque, Lwalwa, Zaïre. Bois, h : 34 cm.
Collection particulière.



Pablo Picasso, *Buste de femme* (Marie-Thérèse Walter), 1931. Bronze 68,5 × 42 × 43,5 cm. Musée Picasso, Paris.

esthétique. Si ses sentiments envers Olga l'ont conduit à utiliser du métal pour les sculptures dont je viens de parler, le retour au modelage en glaise et en plâtre pour la série de têtes monumentales de 1931-1932 a été dicté par ses sentiments pour Marie-Thérèse. Les deux groupes de sculptures ont leurs homologues dans la collection d'art tribal de Picasso, des pendants qui furent parmi les premiers objets primitifs à l'intéresser. Si les sculptures d'Olga correspondent aux figures de reliquaires kota à revêtement métallique, les têtes monumentales de Marie-Thérèse ont été exécutées sous le signe de *Nimba* (p. 327), la déesse baga de la fertilité [198].

Pour les sculptures en métal inspirées par Olga, la méthode d'exécution était impersonnelle dans la mesure où elle furent réalisées en fait par Gonzalez [199]. Dans *Tête de femme,* l'artiste a encore accru la distance entre Olga et lui-même au point qu'il l'a proprement transformée en un objet, en incorporant, sans aucune transformation dans certains cas, des passoires, ressorts et clous reconnaissables. En revanche, l'attrait de Picasso pour les formes sensuelles, aux courbes généreuses, de Marie-Thérèse, et l'intimité qu'il avait avec son corps, l'ont incité à revenir à une méthode qui lui ferait presser et malaxer le matériau (la glaise) entre ses mains.

Nous ne savons pas exactement quand ni comment Picasso a acquis son très beau masque *nimba* classique (p. 327), mais c'est de toute évidence vers la fin des années

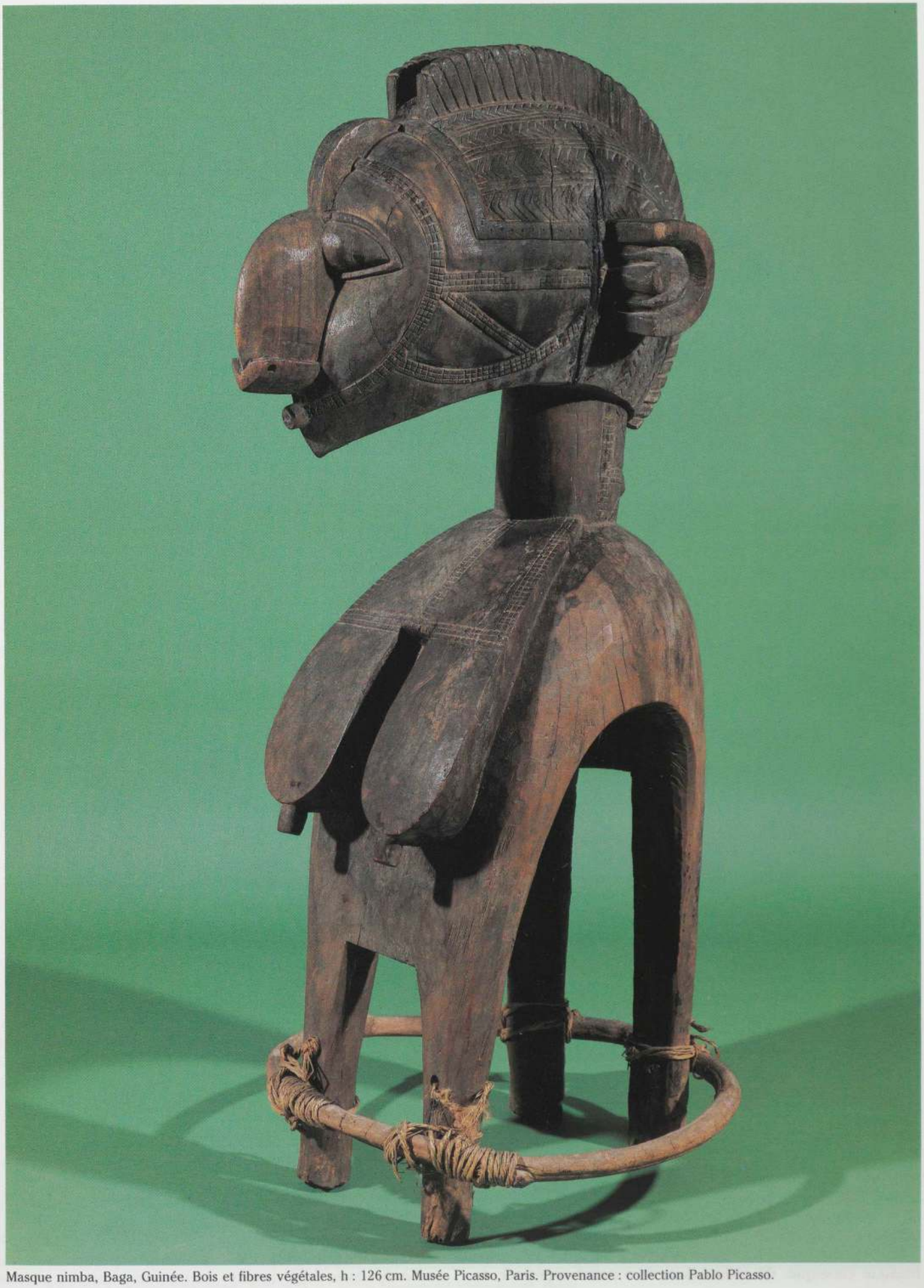


Pablo Picasso, *Tête de femme* (Marie-Thérèse Walter), 1931-1932. Bronze, 85 × 37 × 48 cm. Galerie Louise Leiris, Paris.

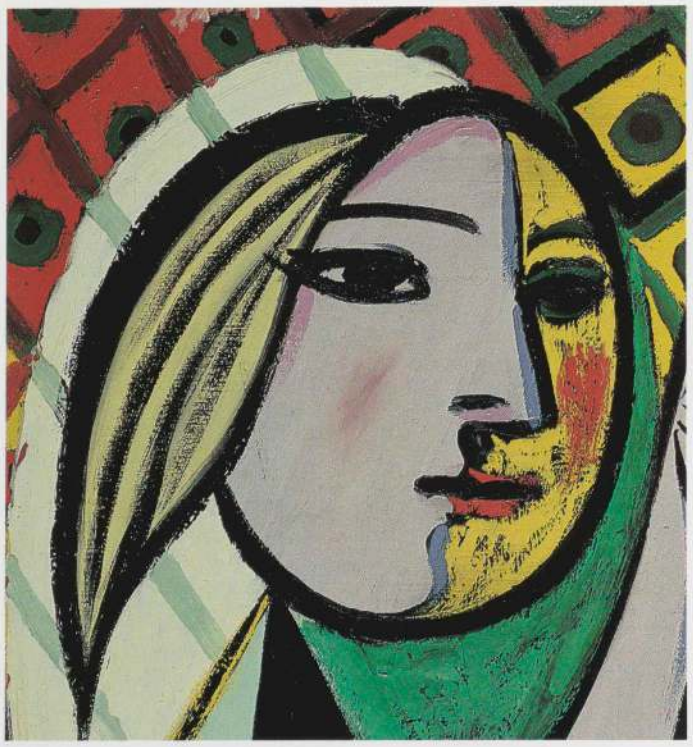
vingt[200]. Vraisemblablement, il possédait depuis longtemps déjà ses statuettes baga[201], dont l'une est reproduite page 276. Comme nous l'avons vu, ces statuettes furent sans doute parmi ses tout premiers achats, faits à l'époque du dessin de 1907 en rapport avec les *Nimba* (p. 277). Au début du siècle, les masques *nimba*, beaucoup plus grands et plus lourds, étaient extrêmement rares. Picasso avait vu celui du Trocadéro (p. 275), mais n'aurait certainement pas eu l'occasion d'en acheter un avant la fin de la Première Guerre mondiale.

L'acquisition du masque-buste baga (p. 327) après le début de la liaison avec Marie-Thérèse, en 1925, ne manquait pas d'à-propos. Pour Picasso, Marie-Thérèse était l'incarnation de la sensualité et, par extension, de la fécondité. Les formes pleines, le nez saillant et les gros seins proéminents des *Nimba* classiques lui auraient certainement fait penser à Marie-Thérèse, même s'il avait ignoré la relation du masque avec la fertilité, qu'il connaissait en fait[202]. Ce n'est pas un hasard si la *Nimba* de Picasso se dressait, tel un totem clanique, dans l'entrée de Boisgeloup où l'artiste a exécuté les grands bustes et têtes en plâtre de Marie-Thérèse[203]. Brassaï était allé photographier sur place ces sculptures et, quand il a dit qu'elles ressemblaient « à quelque déesse barbare », il les comparait peut-être à la *Nimba* de Picasso.

C'est dans *Buste de femme* (p. 325) et *Tête de femme* (p. 326) que le « transfert » entre la *Nimba* de Picasso et son œuvre sculpturale de cette période est le plus net. Selon son habitude, il a adapté le motif d'une manière éminemment personnelle. De ces deux sculptures, *Buste de femme* est la



Masque nimba, Baga, Guinée. Bois et fibres végétales, h : 126 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso.



Pablo Picasso, *Jeune Fille devant un miroir* (détail), 1932. Huile sur toile, 162,3 × 130,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.



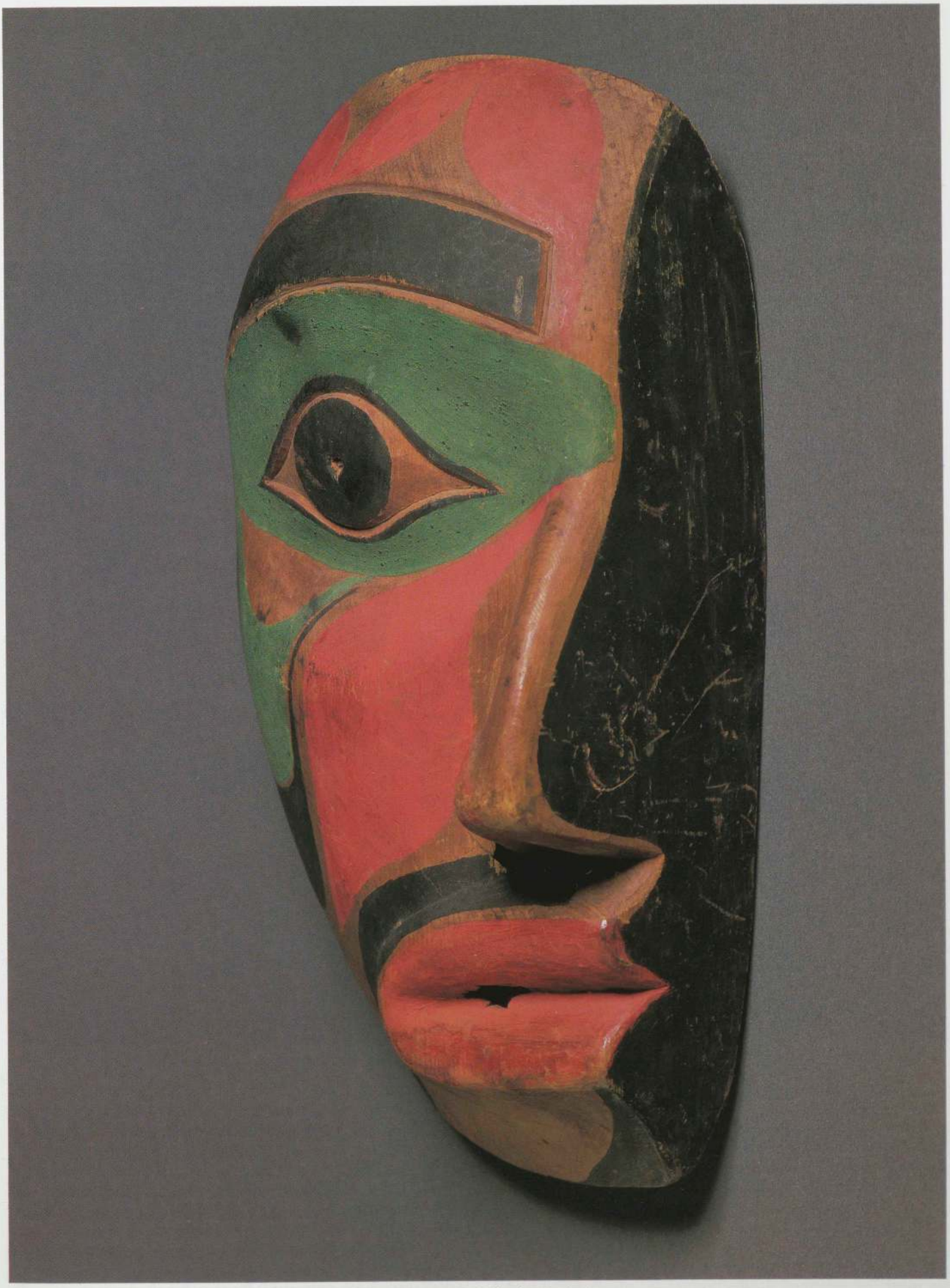
Pablo Picasso, *Buste de femme* (détail), 1960. Huile sur toile, 92 × 73 cm. Collection Jacqueline Picasso.

plus proche des masques *nimba*, en raison de l'évocation de la poitrine plantureuse de Marie-Thérèse, bien que le profil quasi ininterrompu entre les cheveux, le front et le gros nez ait davantage d'affinité avec le type de masque *nimba* conservé au musée Rietberg (p. 324) qu'avec le masque classique de Picasso. Étant donné la saillie semi-circulaire sur son front, la *Tête de femme* renvoie un écho plus fidèle de ce masque classique, du moins dans le contour supérieur de son profil. (Picasso avait peut-être vu également un masque lwalwa comme celui de la page 324, mais ces objets étaient extrêmement rares en France avant la Deuxième Guerre mondiale.)

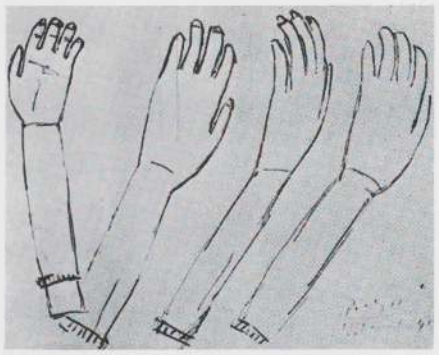
Dans les masques *nimba* classiques, le vocabulaire de formes très particulier est chargé de connotations sexuelles secondaires que Picasso n'allait pas seulement assimiler mais étendre. Toutefois, ces connotations entrent dans l'art tribal d'une manière moins consciente, moins intuitive ou individuelle que dans l'œuvre de Picasso. Le profil incurvé du nez de la *Nimba*, joint à l'étroitesse singulière qu'il présente vu de face, appelle inévitablement le rapprochement avec le mont de Vénus et le sexe féminin, surtout si l'on ajoute la curieuse petite bouche ronde qui forme une saillie juste en dessous. L'érotisme de la *Nimba* semble avoir soufflé à Picasso l'idée d'enrichir et de complexifier ces connotations dans *Tête de femme*, où il a superposé à la féminité triomphante de Marie-Thérèse des allusions à ses propres organes génitaux, sous la forme du nez phallique qui fait une protubérance entre deux yeux globulaires.

En associant Marie-Thérèse à un masque tribal qui représentait une déesse africaine, Picasso a porté l'image de la femme qu'il aimait à un niveau quasiment mythique. Peu de temps après, cette universalisation de ses sentiments allait se refléter d'une manière toute différente dans la *Jeune Fille devant un miroir*, une autre image de Marie-Thérèse. La formule adoptée ici comporte un profil bleu lavande inscrit dans une vue de face jaune vif qui complète l'ovale du visage. Elle a son origine dans la stylisation cubiste des zones ombrées du visage. Dans les années vingt, Picasso revêtait déjà cette découverte, formelle à l'origine, de toute une gamme de nuances poétiques. Mais c'est seulement avec la *Jeune Fille devant un miroir* qu'il l'a exploitée dans une optique universelle, presque mythique. Meyer Shapiro, dans son remarquable commentaire de ce tableau, parle d'un « croissant de lune » à propos du profil bleu lavande froid, et compare le visage jaune vu de face au soleil [204]. Le « symbolisme du soleil et de la lune » invoqué par Shapiro nous montre Picasso tirant des replis de son imagination exactement le genre d'imagerie cosmique que nous trouvons dans des objets tribaux tels que le masque de la côte nord-ouest de l'Amérique reproduit page 329.

Ce masque a été coupé près de sa ligne médiane de telle sorte que la section ainsi obtenue, peinte en noir, se donne à voir comme un profil encastré dans la structure essentiellement frontale du masque. Les masques eskimo et de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord présentent souvent des visages vus de face partagés de manière plus conventionnelle en une moitié sombre et une claire, qui renvoient à des contraires tels que le soleil et la lune, le jour et la nuit, ou les faces visible et cachée de la lune. Ces êtres « dédoublés », ou êtres transformés, de la mythologie de la côte nord-ouest ont forcément des relations avec le cosmique [205], mais, comme dans toutes les oppositions de cet ordre, il y a aussi une projection de la dualité sous-jacente à la psychologie et la sexualité humaines. Sans doute Picasso n'a-t-il jamais eu la possibilité de voir un masque « coupé » comme celui que nous reproduisons ici. Malgré tout, cet objet met en lumière l'affinité entre les résonances poétiques de *Jeune Fille devant un miroir* et les universaux mythiques illustrés par les objets tribaux. Il serait plus vraisemblable que Picasso ait trouvé son inspiration dans les images d'un soleil circulaire et d'un quartier de la lune présentés sous des formes personnifiées, c'est-à-dire avec des « visages », comme dans certains manus-



Masque, Kwakiutl, Colombie britannique. Bois peint, h : 34 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

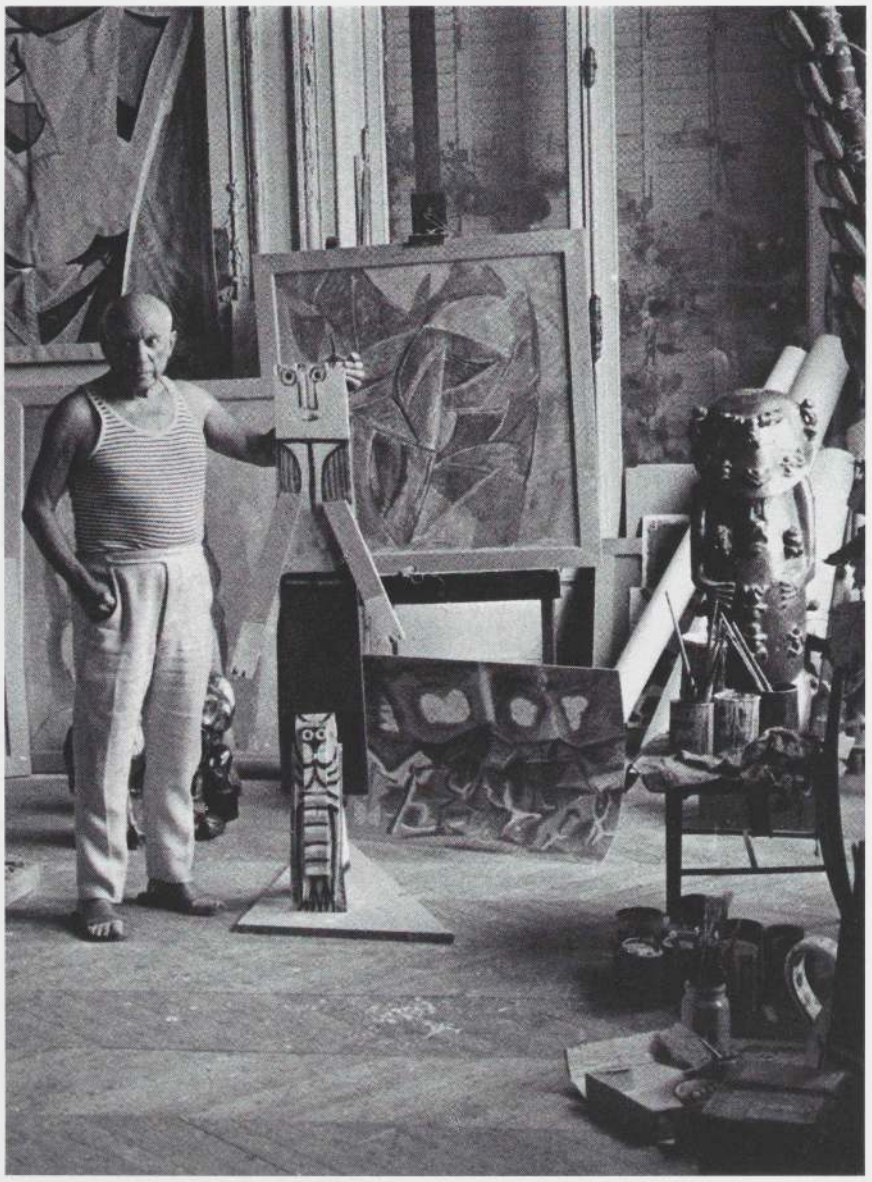


Ci-contre : Pablo Picasso, dessin d'un avant-bras en bois provenant de l'île de Pâques offert à Picasso par Pierre Loeb avant 1940. Publié dans Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture,* 1945.

En bas à gauche : Pablo Picasso, *Femme en robe longue,* 1943. Bronze, 161 × 50 × 36,5 cm. Collection particulière.

Ci-dessous : Picasso dans son atelier de la villa La Californie, Cannes, avec une épreuve en bronze d'une sculpture de Rurutu. Photographie d'Edward Quinn, vers 1960.





crits du bas Moyen Age[206]. Le fait que Luna et Sol, les incarnations astrales des principes féminin et masculin, sont réunis dans le visage de Marie-Thérèse peut être interprété comme un prolongement du genre de pensée poétique qui a conduit Picasso à faire fusionner des formes phallique et féminine dans *Tête de femme* (p. 326). De propos délibéré ou non, cela évoque son désir d'une union à la fois psychique et charnelle avec sa bien-aimée.

L'art de Picasso en 1930-1932 correspond à la dernière période nettement primitiviste de son œuvre. Mais jusqu'à sa mort il a continué à affectionner les objets tribaux et à s'en procurer. C'est même dans les années trente et après qu'il a acquis quelques-unes des plus belles pièces de sa collection, comme l'impressionnante statuette du bassin du Sepik (p. 48) et un superbe masque lega aujourd'hui perdu[207]. Un jour où il était dans la galerie de Pierre Loeb, vers le début de la Deuxième Guerre mondiale, Picasso est tombé en admiration devant un avant-bras en bois provenant de l'île de Pâques, et Loeb s'est empressé de lui en faire cadeau[208]. En 1942, alors que Loeb avait fui Paris occupé, un ami (qui avait téléphoné à Picasso pour donner des nouvelles de Loeb) lui apprit qu'« à ce moment » Picasso tenait dans sa main le



Statue (dieu A'a), Rurutu, archipel des Tubuaï. Bois, h : 111,7 cm. The Trustees of the British Museum, Londres. (Une autre photographie de cette statue est reproduite page 581.)

bras en bois[209]. En fait, il était peut-être justement en train d'exécuter les croquis de ce bras qu'il allait utiliser comme un objet trouvé pour former le bras droit de la *Femme en robe longue*, une figure de grandeur nature construite autour d'un mannequin qu'un tailleur avait mis au rebut (p. 330).

Deux objets que Picasso allait placer bien en vue dans ses ateliers vers la fin de sa vie ont des provenances assez particulières. Le premier est un moulage en bronze du célèbre Dieu *A'a* de Rurutu, dans l'archipel des Tubuaï. En 1950, Picasso avait vu dans l'atelier de Roland Penrose un moulage en plâtre de cette sculpture extraordinaire (peut-être le plus remarquable des objets tribaux du British Museum), qui l'avait époustouflé. Assurément, les surréalistes avaient déjà beaucoup admiré cette œuvre et Victor Brauner s'en était servi de modèle, seize ans plus tôt, pour sa *Force de concentration de M.K.* (p. 581). Penrose avait acquis le plâtre auprès du British Museum pour l'exposition *40 000 ans d'art moderne*[210]. En fait, le musée avait hérité au XIXe siècle le moule et l'exemplaire original de la London Missionary Society ; laquelle avait fait plusieurs moulages du dieu *A'a*



Vue de l'atelier de Picasso dans la villa La Californie, Cannes, avec le masque corporel des Nouvelles-Hébrides, vers 1955.

pour démontrer au plus grand nombre possible de ses amis et partisans « combien les idoles païennes peuvent être effroyables[211] ». Un plâtre supplémentaire fut réalisé pour Picasso, qui en fit lui-même la fonte en bronze.

Quand Picasso était allé voir Matisse à l'hôtel Régina, à Nice, il avait admiré un masque corporel des Nouvelles-Hébrides, muni de bras et de jambes (p. 332 et 333), que Matisse avait reçu en cadeau d'un ami commandant d'un navire[212]. (Par conséquent, cet objet ne reflétait pas les goûts personnels de Matisse en matière d'art tribal, et il leur était même complètement étranger.) Par son caractère fantastique, cette figure était bien faite pour plaire à Picasso et, comme il exprimait son admiration, Matisse décida de la lui donner. Remise à Picasso par Pierre Matisse après la mort de son père, elle a trôné pendant des années dans l'atelier de La Californie.

On suppose souvent que la principale incidence de l'art tribal sur Picasso a concerné l'élaboration du cubisme ; une opinion fondée sur l'idée erronée que les *Demoiselles* étaient une peinture cubiste. En réalité, l'art tribal n'a joué qu'un rôle résiduel dans le cubisme analytique, un rôle centré sur la conceptualisation des données visuelles. C'était le seul aspect de l'art nègre sur lequel deux artistes aussi différents que Braque et Picasso pouvaient se rejoindre. La plasticité africaine et la couleur océanienne qui ont touché Picasso, de



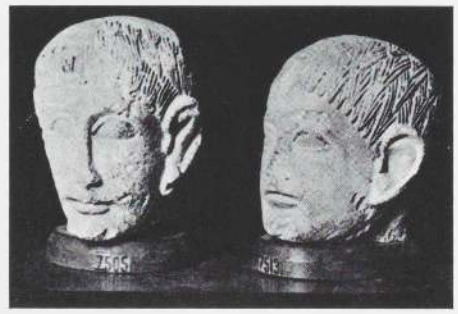
Masque, Malekula, Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides). Fougère peinte et divers, h : 114 cm (sans la chaise). Musée Picasso, Paris. Provenance : collections Henri Matisse, Pablo Picasso.

même que sa découverte de la production d'art comme acte « magique », relèvent de son art précubiste de 1907-1908. Dès lors que Picasso et Braque ont commencé à travailler en commun, durant l'hiver 1908-1909, l'art de Picasso a pris une tournure plus classique et plus détachée, qui allait caractériser le cubisme analytique dont l'esprit n'avait pas grand-chose de commun avec l'œuvre « africaine » de Picasso qui l'avait immédiatement précédé. C'est précisément cette forme de classicisme qui a été évacuée dans sa deuxième période primitiviste, d'où est sorti l'assemblage, technique anticlassique à laquelle Braque accordait peu d'intérêt. Cette nouvelle méthode, qui avait beaucoup de points communs avec l'art tribal, est restée garante du caractère audacieux et évolutif de l'art de Picasso, l'a maintenu en première ligne de l'avant-garde moderniste pendant plus de quarante ans, à dater de la naissance de son primitivisme en 1906, et a fait de lui, dans sa vieillesse, le plus solitaire des coureurs de fond de l'art moderne.

NOTES

Plusieurs passages de l'introduction étant consacrés à l'œuvre de Picasso (p. 14-20, 52-55, 60-62, 64-68, 73), les points déjà traités seront supposés connus du lecteur tout au long du présent chapitre.

1. Le primitivisme a joué dans la carrière de Max Ernst un rôle tout aussi important, mais d'une moins grande portée pour l'histoire de l'art dans son ensemble.
2. Cela vaut d'une manière générale pour des témoins de la première heure tels que Salmon, Apollinaire et Gertrude Stein, et devient encore plus vrai dans la deuxième décennie du siècle, avec des écrivains tels que de Zayas.
3. C'est Picasso lui-même qui me l'a dit au cours d'une discussion déclenchée par une question qu'il m'avait posée au sujet de la situation des Noirs dans l'Amérique contemporaine. J'ignore qui avait fait courir cette légende et dans quelle mesure elle s'était accréditée. L'idée semblait beaucoup plaire à Picasso.
4. Par exemple, Robert J. Coady, directeur des galeries Washington Square et Coady à New York (1914-1919) et animateur de la revue *The Soil*, écrivit en 1917 : « Cézanne n'était pas français. C'est le sang nègre de sa mère qui a donné à ses toiles la plupart de leurs qualités. » Cité par Judith Zilczer, dans « The Aesthetic Struggle in America 1913-1918 : Abstract Art and Theory in the Stieglitz Circle », thèse inédite, université du Delaware, 1975, p. 151.
5. Reproduite dans le catalogue d'exposition *Pablo Picasso : A Retrospective* (sous la direction de William Rubin), The Museum of Modern Art, New York, 1980, p. 14.
6. Le père de Picasso est mort le 3 mai 1914, mais il n'a jamais vu les *Demoiselles* ni aucune œuvre de la période « africaine ». Il n'a probablement pas vu non plus de peinture cubiste, sinon peut-être le portrait de Manuel Pallarès exécuté à Barcelone, où Picasso avait fait une brève étape en se rendant à Horta (printemps-été 1909). Si le père de Picasso a vu ce tableau, sa réaction n'a pas été consignée.
7. Voir p. 3-5 dans quel sens j'emploie ce terme.
8. C'est la phrase que rapportent Françoise Gilot et Carlton Lake, dans *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 249. J'ai retenu cette version, car elle se rapproche davantage de mes notes prises tout de suite après une conversation avec Picasso sur cette même question, plutôt que celle de Malraux dans *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974 : « J'ai compris pourquoi j'étais peintre. »
9. La série de bas-reliefs installée dans les espaces publics du Louvre au printemps 1906 (ou à la fin 1905 selon Pierre Daix, dans *La Vie de peintre de Picasso*, Paris, Seuil, 1977, p. 72) provenait de la forteresse ibérique d'Osuna où une mission française l'avait mise au jour en 1903. Le résultat de ces fouilles fut publié pour la première fois en 1906, par Arthur Engel et Pierre Paris (*Une forteresse ibérique à Osuna*, Paris, Imprimerie nationale). Le livre et l'exposition au Louvre ont suscité un véritable enthousiasme pour la sculpture ibérique à cette époque.
10. Les avis divergent quelque peu sur la question de savoir à quel point Picasso s'était déjà engagé dans la première phase, sculpturale, de sa période ibérique, mais il est certain que son ibérisme a commencé là-bas. Pour certains critiques (Barr, Leymarie), la *Femme aux pains* du Philadelphia Museum of Art, dont la tête a été remaniée dans le nouveau style en « masque », a été entièrement exécuté à Gosol. Je crois plutôt que Picasso a repeint la tête de cette femme après son retour à Paris, comme le portrait de Gertrude Stein
11. André Salmon, « L'Art nègre » (1920), repris dans ses *Propos d'atelier*, Paris, G. Crès et Cie, 1922, p. 128 et 123.
12. *Cf.* p. 76 *supra*, note 32.
13. C'est ce que supposent la plupart des africanistes, mais, comme je l'ai déjà noté plus haut (p. 77, note 68), nous sommes très mal renseignés sur tout ce qui a précédé le milieu du XIXe siècle. Ce que nous savons — grâce aux rares objets conservés et mis au jour (culture de Nok, Djenné, Bénin) dont certains sont vieux de plus de dix siècles —, c'est que quelques-uns des aspects de l'art tribal étaient déjà annoncés.
14. Ron Johnson, « Primitivism in the Early Sculpture of Picasso », *Arts Magazine* 49, n° 10, juin 1975, p. 64-68.
15. Cité *ibid.*, p. 64.
16. Picasso en a parlé à Pierre Daix, mais on n'a pas retrouvé cet exemplaire dans sa succession.
17. Catalogue d'exposition *Picasso : das plastische Werk* (rédigé par Werner Spies et Christine Piot), Nationalgalerie, Berlin, 7 octobre-27 novembre 1983, et Kunsthalle, Düsseldorf, 11 décembre 1983-29 janvier 1984, p. 33.
18. Pour cette raison, je reste sceptique sur la relation entre le panneau de Gauguin et la *Femme se coiffant* énoncée par Johnson
19. Ce n'est que pure conjecture de ma part, fondée sur les manifestations fantasmatiques du dégoût de Picasso pour les vieilles femmes et le côté « vanité » de certaines juxtapositions dans son imagerie de femmes jeunes et de femmes âgées.
20. Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso : catalogue raisonné de l'œuvre 1907-1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979, p. 247, n° 304. Au verso se trouve un croquis rapide à la mine de plomb, qui se rapporte aux études pour *Les Moissonneurs* du début 1907.
21. Bien qu'elle ne soit pas répertoriée comme telle dans le catalogue de la rétrospective Gauguin de 1906, *Deux figures flanquant une statue* me semblait si bien devancer la gouache de Picasso que je pressentais que l'artiste devait l'avoir vue. Geneviève Monnier, conservateur au Cabinet des dessins du Louvre, qui a eu la gentillesse de vérifier, me dit que l'*Ancien Culte mahorie* dont l'aquarelle était la plus importante illustration porte une étiquette indiquant qu'il était exposé à la rétrospective du Salon d'automne, en 1906.
22. A mon avis, la partie située sous la chaise de gauche devait être restée vierge dans un premier temps, comme sous la chaise de droite. Picasso semble être revenu sur cette gouache pour étudier la curieuse représentation en raccourci des pieds de la chaise que nous voyons à présent sur la gauche. La représentation spatiale est en désaccord évident avec la latéralité qui prévaut dans le reste de l'image. L'effet discordant que cela produit explique sans doute pourquoi Picasso a laissé vierge la partie correspondante à droite.
23. Les deux plâtres grandeur nature (d'après les marbres de Michel-Ange, *Esclave rebelle* et *Esclave mourant*, conservés au Louvre) étaient depuis une date relativement récente dans l'atelier de Picasso, malgré sa très ancienne admiration pour les originaux. Apparemment, les moulages se trouvaient au château Grimaldi, qui abritait le musée d'Antibes, lorsque Picasso a commencé à y travailler en octobre 1946, et Romuald Dor de la Souchère, conservateur du musée, les lui a donnés peu après son installation dans la villa Notre-Dame-de-Vie à Mougins, en 1961. *Cf.* Roland Penrose, *Picasso*, Paris, Flammarion, 1982, p. 423.
24. Leo Steinberg « The Philosophical Brothel, Part 1 », *Art News*, 71, n° 5, septembre 1972, p. 24 et p. 29, notes 15 à 20.
25. Il apparaît dans mes notes, que Picasso m'aurait dit avoir aimé la statue de Michel-Ange depuis sa jeunesse. Toutefois, le contexte ne permet pas de savoir s'il parle de copies qu'il aurait vues dans les écoles d'art en Espagne ou de l'original, qu'il a vu lors de son premier voyage à Paris comme il ressort de la conversation. Une photographie montrant la salle Michel-Ange du Louvre en 1906 est reproduite dans le livre de Gertrude Berthold, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1958, illustration 88. D'après l'auteur (p. 49 et p. 59, note 41), les *Esclaves* de Michel-Ange étaient exposés dès 1877 dans cette salle, construite pour remplacer l'« ancienne » salle Michel-Ange où les sculptures sont restées jusqu'en 1875.
26. *Cf.* note 10, *supra*.
27. Salmon, « L'Art nègre », *op. cit.*, p. 125.
28. Picasso les avait achetées à Géry Pieret (dont le nom est parfois orthographié Géry-Piéret, Gérard Pieret, Guy Pieret, etc.), le secrétaire d'Apollinaire. *Cf.* John Golding, *Le Cubisme*, Paris, René Julliard, 1965, p. 44, note 1.
29. On trouvera une reproduction de la tête de femme, qui semble avoir moins intéressé Picasso, dans l'article de John Golding « The "Demoiselles d'Avignon" », *The Burlington Magazine*, 100, n° 662, mai 1958, p. 158, fig. 24. Ci-dessous deux autres exemples de sculptures de Cerros.
30. Il avait vu quelques pièces dans les ateliers de Matisse, Derain et (probablement) Vlaminck, à partir du début de l'automne 1906.
31. *Cf.* William Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso », *The Art Bulletin* 65, n° 4 (décembre 1983), p. 615-649.
32. La question de la caricature est abordée p. 284-286.
33. Golding, *Le Cubisme*, *op. cit.*, p. 44.



Deux têtes ibériques, Cerro de los Santos, Ve-IIIe siècles av. J.-C. Pierre, h : 23 cm (à gauche) ; 22 cm (à droite). Musée national d'Archéologie, Madrid.

34. L'asymétrie de la sculpture de Cerro est presque entièrement due à la détérioration d'un côté du visage. Cela semble avoir fasciné le très superstitieux Picasso, qui faisait probablement le lien entre l'unique œil restant et les croyances populaires au sujet des borgnes « qui ont le mauvais œil ». Toutefois, l'asymétrie des yeux du marin (*Buste de marin*, p. 250) et de l'étudiant en médecine (*Tête d'homme*, p. 251) ne peut être directement assimilée aux implications plus visiblement littéraires de figures borgnes telles que *La Célestine* (1903).
35. Pierre Daix, Hélène Seckel du musée Picasso et moi-même avons tenté de classer toutes les esquisses relatives aux *Demoiselles*, publiées ou non, afin de reconstituer précisément l'évolution de la peinture et sa chronologie. Nos conclusions seront publiées dans le catalogue de l'exposition sur *Les Demoiselles d'Avignon* qui doit être présentée en 1988 au musée Picasso.
36. Dans l'esquisse de Bâle (p. 250), version définitive du premier état, l'étudiant en médecine porte un livre et non une tête de mort. Cependant, de nombreuses études (par exemple Z. XXVI, 45) montrent qu'à l'origine il devait tenir une tête de mort. C'est ainsi que Picasso l'a décrit à Kahnweiler, Barr et moi-même, et une photo infrarouge, faite récemment, d'une esquisse à l'huile (M.P. 17, *Buste*, étude pour *Les Demoiselles d'Avignon*), laisse voir sous le buste actuel le schéma d'une composition à plusieurs personnages visiblement liée au premier état des *Demoiselles* où l'on aperçoit l'étudiant en médecine portant une tête de mort.
37. Pour plus de détails à ce sujet, *cf.* Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso », *loc. cit.*
38. *Ibid.* et *cf.* plus particulièrement l'appendice 5, « The *Demoiselles* and Cubism ».
39. Le peu d'attention que les auteurs d'études sur Picasso et le cubisme ont porté à la période qui s'étend entre l'été 1908 et l'été 1909 est révélé par l'absence quasi totale jusqu'à une époque récente de toute analyse (et même reproduction) des deux grands monuments du premier cubisme de Picasso : *Trois femmes* (musée de l'Ermitage, Leningrad) et

Pain et Compotier aux fruits sur une table (Kunstmuseum, Bâle).

40. Leo Steinberg, « The Philosophical Brothel », publié en deux fois dans *Art News*, septembre 1972, p. 22-29, et octobre 1972, p. 38-47. Toutes les citations de Steinberg qui suivent dans mon exposé sont extraites de cet article.
41. Pour un examen plus détaillé de cette figure, *cf.* Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso », *op. cit.*, p. 627-632, et plus particulièrement l'appendice 6 : « The Left-Hand Figure in the *Demoiselles* ».
42. *Cf.* la note 36, *supra*.
43. Au cours d'un certain nombre de visites prolongées à la villa de Picasso, j'ai parlé avec lui de toutes sortes de choses. La fréquence des allusions (souvent humoristiques, certes) de Picasso aux maladies vénériennes m'a mis la puce à l'oreille. Parmi ses amis, il avait depuis longtemps la réputation de nourrir une peur excessive et obsessionnelle de la mort. Comme il avait fréquenté les bordels dans sa jeunesse, cette angoisse avait pu être exacerbée par la crainte compréhensible d'une maladie vénérienne mortelle. Dans l'art de Picasso, les images contenant des allusions directes ou détournées aux maladies vénériennes sont sûrement plus courantes que dans l'œuvre de n'importe quel autre grand peintre. Pour les inventorier, il faudrait leur consacrer un article tout entier.
44. Mary Mathews Gedo, Picasso : *Art as Autobiography*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1980, p. 75-80, 270-272, et « Art as Exorcism : Picasso's "Demoiselles d'Avignon" », *Arts magazine*, 55, n° 22, octobre 1980, p. 70-83.
    L'auteur a centré son étude sur le marin (censé symboliser, selon elle, à la fois la petite enfance de Picasso et son apprentissage des bordels dans sa jeunesse), l'étudiant en médecine et les prostituées, et plus particulièrement l'association de médecins avec des prostituées malades. En les interprétant comme des aspects du vécu personnel de Picasso, elle formule l'hypothèse que la conception initiale des *Demoiselles* correspond à « la double expérience [de l'artiste], en tant qu'observateur objectif et victime subjective des prostituées malades ». Ainsi, la présence de la tête de mort pourrait renvoyer à la possibilité que Picasso ait lui-même contracté une maladie vénérienne, vraisemblablement la syphilis, et peut-être par l'intermédiaire de Fernande Olivier. (L'auteur, citant Pierre Cabanne, note que le bruit courait que Fernande avait eu de nombreux amants et s'était même prostituée du temps où elle vivait avec un autre artiste.) Dans d'autres passages de *Art as Autobiography*, l'auteur, se référant à la fréquence du thème de la cécité dans l'œuvre de 1903 de Picasso et aux interprétations diverses quant à son origine, imagine que ce motif « a pris sa source dans la culpabilité et l'angoisse de Picasso au sujet des effets néfastes d'une maladie vénérienne qu'il avait contractée ». Pour cela, elle allègue John Berger (*The Success and Failure of Picasso*, New York, Pantheon, 1980, p. 43-44 ; précédemment publié aux éditions Penguin, en 1965) qui estime que l'artiste « souffrait probablement d'une maladie vénérienne » et craignait que « sa maladie » le rende aveugle (éd. franç. : *La Réussite et l'Echec de Picasso*, Paris, Denoël, 1968, p. 67).
45. *La Tête d'obsidienne*, *op. cit.*, p. 17-19. Malraux rapporte les propos de Picasso d'après des notes prises lors d'un entretien de 1937. Comme je l'ai déjà signalé, *Picasso* a abordé la même question avec moi. La deuxième et dernière fois où j'ai pu le faire parler des *Demoiselles*, il a évoqué la profonde émotion provoquée par sa visite du Trocadéro en 1907. Toutefois, dans le cadre de cette conversation, sa remarque pouvait se rapporter aux tableaux « africains » de 1906-1908 en général, comme aux *Demoiselles* en particulier. Étant donné que mes notes concordent d'une manière générale avec ce que Picasso dit plus éloquemment dans la relation que fait Malraux de sa conversation, je me suis permis de citer son texte, même si l'on a dit parfois que certains passages de *La Tête d'obsidienne* étaient totalement ou partiellement inventés par Malraux.
46. Dans ma transcription de mes conversations avec Picasso, il dit à peu près qu'il a visité le musée d'Ethnographie parce qu'il s'est trompé de porte. Mais ailleurs il laisse entendre que Derain lui avait conseillé de visiter ce musée.
47. « [...]c'était dégoûtant. Le marché aux puces. L'odeur » (*La Tête d'obsidienne*, *op. cit.*, p. 17).
48. Comme à certains moments il n'y avait que deux gardiens pour tout le musée d'Ethnographie, l'absence ou la maladie de l'un justifiait la fermeture de tous les espaces hormis la rotonde de l'entrée.
49. Un commentateur écrit en 1910 que la principale salle océanienne est officiellement fermé depuis quatorze ans, alors que le plus important guide de l'époque, *Les Musées de Paris* de Joanne publié en 1903, annonce qu'elle est ouverte (comme le fait l'édition remaniée de 1905). La clé de ce mystère réside peut-être dans les indications données par le *Baedecker* durant cette période. Les gardiens semblent avoir profité d'un système qui fonctionne encore aujourd'hui dans certains monuments, églises et musées régionaux. D'après le *Baedecker*, la salle océanienne est officiellement fermée. Mais il est indiqué que le musée, moyennant un « pourboire », peut être visité même aux heures de fermeture normale. Ces périodes de fermeture ne concernaient pas, du moins pas en dehors des horaires habituels, la rotonde située près de l'entrée, qui abritait un assortiment d'objets africains et océaniens. Le fait qu'il n'était pas très compliqué d'accéder aux espaces non surveillés du musée est confirmé par la quantité de vols que le Trocadéro a eu à déplorer. Dans sa description du musée, Marcel Mauss signalait des « vols notables » (« L'ethnographie en France et à l'étranger », *Revue de Paris*, 20e année, V, septembre-octobre 1913, p. 537-560, 815-837).
50. Picasso m'a dit être retourné à plusieurs reprises au musée d'Ethnographie dans cette période de sa vie. Une fois ou plus, il était accompagné d'amis, mais lors de sa première visite il était seul. Tout porte à croire qu'il y est allé une fois avec Apollinaire (*cf.* Katia Samaltanos : *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1984, p. 17). D'après mes notes, il semble que Picasso soit retourné pour la dernière fois au Trocadéro dans les années trente, pour un vernissage (peut-être celui de l'exposition de 1933 où furent présentés les objets rapportés par la mission Dakar-Djibouti, dont faisait partie son ami Michel Leiris). Cette mission Dakar-Djibouti a fait l'objet d'un numéro spécial de *Minotaure* publié à l'occasion de l'exposition, le 1er juin 1933, et réédité en fac-similé aux éditions Albert Skira (*N.d.T.*).
51. Il ressort clairement de mes notes que Picasso a été frappé de plein fouet par sa « révélation » *juste après* être sorti du musée.
52. De même, lorsque Picasso affirmait plus tard qu'il n'avait pas vu d'art tribal avant d'avoir achevé les *Demoiselles*, il adoptait d'une certaine manière une stratégie compensatoire par rapport aux idées qui s'étaient formées autour du tableau (*cf.* Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso, *op. cit.*, app. 7 : « Picasso's Equivocations with respect to *Art Nègre* »). De sorte que ses allusions réitérées à la valeur magique des objets tribaux (dans ses conversations avec Christian Zervos, Françoise Gilot, André Malraux, moi-même et d'autres sans nul doute) visaient à battre en brèche l'opinion répandue selon laquelle son intérêt pour cet art était avant tout formaliste (opinion parfaitement illustrée par Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, Random House, Vintage Books, 1967, p. 144-163 ; édit. revue et augmentée de *Primitivism in Modern Painting*, 1938). Toutefois, l'insistance de Picasso ne doit pas nous induire à penser qu'il ne s'intéressait qu'à l'aspect magique. Indépendamment de la teneur de ses déclarations à Salmon (Picasso trouvait l'art nègre « raisonnable », dans « L'Art nègre », *op. cit.* ; « Picasso avait médité sur la géométrie, choisissant pour guides les artistes sauvages », dans *La Jeune Peinture française*, Paris, société des Trente, Albert Messein, 1912) et de quelques réflexions portant sur l'inventivité des objets tribaux et de leurs matériaux dont je n'ai malheureusement gardé que des paraphrases dans mes carnets, les éléments examinés dans ce chapitre montrent à l'évidence que les sentiments de Picasso pour les objets tribaux avaient de multiples facettes. *Ce dont parlent les artistes ne coïncide pas forcément avec ce qu'ils font.*
53. Le chapitre que Lydia Gasman consacre à Picasso et la magie dans son essai « Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938 » (Columbia University, 1981, une édition revue et augmentée doit paraître en 1988 à la Yale University Press) rassemble une masse remarquable d'éléments à l'appui de l'idée d'une attitude magique de Picasso envers les objets tribaux. Par opposition à ce que Goldwater a appelé le « primitivisme intellectuel » de Picasso, elle propose le terme de « primitivisme magique ». Si mon point de vue sur la réaction de Picasso aux objets tribaux est beaucoup plus proche de celui de Lydia Gasman que de celui de Goldwater, je crois néanmoins qu'à opposer primitivisme « intellectuel » et « magique », on suggère une dichotomie qui dénature le mode de pensée et de travail de Picasso. Lydia Gasman semble considérer le « primitivisme intellectuel » et le « primitivisme magique » comme des modes disjoints et successifs : « Certes, le Picasso "magique" n'a pas supplanté le Picasso froid qui cherchait des formes et conceptions novatrices dans les trésors primitifs récemment découverts. Ce "primitivisme intellectuel" était aussi fervent que son "primitivisme magique" et allait dans le même sens que le primitivisme moderniste de ses contemporains. "On n'est pas sorcier toute la journée !", s'est-il exclamé devant Malraux. » (p. 472) Picasso n'a pas eu deux dispositions d'esprit à l'égard des objets tribaux. Ce que Goldwater désigne par "primitivisme intellectuel" se rapporte à ce que Picasso voulait dire quand il a déclaré à Salmon que l'art africain était « raisonnable », entendez par là que la sculpture tribale était soumise à la faculté de raisonnement, et de ce fait logique et conceptuelle. Par conséquent, cette remarque avait trait au mode de figuration idéographique des objets primitifs. Le « primitivisme magique », suggéré par de nombreuses déclarations de Picasso et désormais étayé par beaucoup d'autres éléments rassemblés dans l'essai de Lydia Gasman, concerne l'attitude psychologique de Picasso et se rapporte à son interprétation générale de la signification des objets pour les populations tribales. De sorte que les deux « primitivismes » sont en réalité des aspects d'une seule et même démarche. Par exemple, quand Picasso m'a parlé de son masque grebo en s'attachant à des problèmes de figuration essentiellement formels, il ne cessait nullement de considérer cet objet comme un intercesseur magique.
    Les matériaux mis en œuvre dans la thèse de Lydia Gasman comblent la lacune laissée par Goldwater, qui a traité l'anthropologie allemande et anglaise mais n'a pas accordé une place comparable à la pensée ethnologique française. Son texte abonde en documents pertinents trouvés chez Marcel Mauss et d'autres, qui nous donnent une excellente idée de l'ethnologie spécifiquement française qui imprégnait l'atmosphère intellectuelle du début du siècle. Mes seules réserves portent sur le fait que l'auteur laisse entendre que Picasso avait peut-être lu l'essai de Mauss sur la magie paru en 1902 et que le texte de Lévy-Bruhl sur la magie dans l'art primitif (1910) « a dû attirer l'attention de Picasso ». Ce n'était pas le genre de choses qu'il lisait, sans compter l'état de son français dans la première décennie du siècle. Le parallèle établi par Lydia Gasman entre la pensée de Mauss et celle de Picasso est un formidable exemple d'« esprit du temps » à l'œuvre. Mais cela reste un simple parallèle. En outre, si Picasso avait vraiment lu l'essai de Mauss, il n'aurait guère pu avoir une « révélation » au Trocadéro. Et après avoir eu cette révélation, il n'avait plus besoin de lire Mauss.
54. *La Tête d'obsidienne*, *op. cit.*, p. 18. C'est moi qui souligne.
55. Cela n'est pas seulement attesté par l'absence de toute trace d'influence de l'art africain dans l'œuvre de Picasso durant cette période, mais aussi, de manière implicite, par les remarques qu'il a faites devant moi au sujet de la sculpture africaine que Matisse lui avait montrée chez Gertrude Stein *Cf.* p. 260, 296 et notes 138, 139.
56. Les conservateurs actuels du musée de l'Homme me disent que pratiquement tous les masques et statues et la majorité des armes et ustensiles étaient présen-

tés au public dans les premières installations du musée (ce que semble confirmer l'accumulation que l'on voit sur les photographies de 1895). Le masque des Nouvelles-Hébrides reproduit p. 257 est entré au musée en 1894 avec un autre masque très semblable. L'un des deux au moins était probablement exposé lors de la première visite de Picasso.

57. Quelle que soit l'impression produite sur ceux qui connaissent mal le style ibérique de Picasso, il est indéniable que dans l'esprit de l'artiste les deux femmes du milieu devaient paraître séduisantes et sexuellement attirantes. C'est évident dans leur coloris, leur attitude aguichante, le caractère lyrique de leurs contours et les déformations relativement minimes de leurs traits. Au fur et à mesure que le tableau approchait de son achèvement, elles sont devenues de plus en plus attrayantes par contraste avec les figures placées de part et d'autre, qui évoluaient dans la direction du menaçant et du monstrueux.
58. *Cf.* p. 74, note 11.
59. *Noa Noa* (qui veut dire « très parfumée ») et *Au cœur des ténèbres* s'inspiraient tous deux d'une expérience directe des tropiques, et furent publiés à peu près au même moment. Gauguin était arrivé à Tahiti en juin 1891, juste après le long voyage de Conrad sur le fleuve Congo. *Noa Noa* parut dans une version remaniée en 1901. *Au cœur des ténèbres*, publié en feuilleton en 1899, parut sous forme de livre en 1902. J'ai comparé le roman de Conrad avec *Noa Noa* parce que cela permet de mesurer le contraste entre les visions européennes de l'Afrique et de la Polynésie. Bien entendu, Picasso ne pouvait avoir lu *Au cœur des ténèbres* à cette époque, puisque le roman ne fut pas traduit en français avant 1926. Mais l'attitude des Français à l'égard de l'Afrique dans les premières années du siècle (attitude influencée par les premiers reportages sur les expéditions de Stanley et ses récits de voyage ultérieurs, et sur laquelle pesaient encore plus les lourdes pertes essuyées par les Français dans leurs aventures militaires en Afrique centrale) était toute différente de leurs opinions sur les possessions du Pacifique, et Picasso, grand lecteur de journaux et revues, s'était certainement pénétré des sentiments qui étaient dans l'air de Paris. Francine Ndiaye, chargée des collections du département d'Afrique noire au musée de l'Homme, m'a dit qu'il n'est pas rare de trouver des citations d'*Au cœur des ténèbres* dans les écrits français sur l'Afrique, parce qu'il n'y a pas d'équivalent dans la littérature française. Au vrai, Malraux glisse l'expression « cœur des ténèbres » dans son commentaire sur Picasso et l'art africain (*La Tête d'obsidienne, op. cit.*, p. 158), et c'est un coup de chapeau évident au romancier anglais.
60. C'est Paul Guillaume qui avait choisi les objets destinés à figurer dans l'exposition, mais de Zayas s'est occupé de toute l'organisation matérielle. *Cf.* les notes et l'introduction de Francis M. Naumann qui accompagnent l'article de Marius de Zayas « How, When, and Why Modern Art Came to New York », *Arts Magazine*, 54, n° 8, avril 1980, p. 96-126.
61. Marius de Zayas, *African Art : Its Influence on Modern Art*, New York, The Modern Gallery, 1916, p. 41. Ce livre n'a pas manqué de gêner les admirateurs de De Zayas, non seulement parce qu'il n'y est absolument pas question de l'influence de l'art africain sur l'art moderne (malgré son titre), mais à cause de son racisme extravagant. Tout en admirant la sculpture africaine, de Zayas considérait les Africains comme des arriérés : « En analysant les arts des différentes races humaines, on voit que chaque race a une conception déterminée de la représentation, et que le degré d'évolution de son art vers le naturalisme est en relation directe avec le développement intellectuel de la race qui le produit [...]. Le peu d'imitation directe, la forme presque abstraite de la représentation plastique du nègre africain, n'est que la conséquence logique de la conformation de son cerveau » (p. 7). « Ils [les nègres] en restent à un état mental très voisin de celui des enfants de race blanche. Leur vie est purement sensorielle. Comme l'enfant blanc, ils sont égocentriques » (p. 10). « On peut dire que la condition cérébrale du nègre sauvage est particulièrement primitive, et que son cerveau conserve la conformation du premier stade de l'évolution de la race humaine » (p. 10). « La raison de l'état stationnaire des facultés mentales du nègre sauvage est liée à son milieu naturel et social [...]. Par conséquent, le nègre est incapable de tout sentiment intellectuel à proprement parler, et recherche la satisfaction de ses besoins physiques » (p. 13). « Bien que l'œil du nègre voie la forme dans son aspect naturel, son cerveau est incapable de la comprendre et de l'enregistrer dans sa mémoire sous cet aspect [...]. Il ne raisonne pas, et ne fait pas de comparaisons pour obtenir des valeurs relatives, parce qu'il ne possède pas la faculté d'analyse » (p. 32).
62. « Cubism ? », *Arts and Decoration*, avril 1916, p. 284-286, 308. Cité par Naumann, « How, Why and When... », art. cité, p. 104.
63. Catalogue de l'exposition *Picasso : Forty Years of his Art* sous la direction d'Alfred H. Barr, Jr., The Museum of Modern Art, New York, en collaboration avec l'Art Institute of Chicago, 1939, p. 9-12, 200. La déclaration de 1923 fut publiée sous le titre « Picasso Speaks » dans *The Arts*, 3, n° 5, mai 1923, p. 315-326. La republication de ce texte dans le catalogue de Barr, où il est présenté comme un extrait d'un entretien avec de Zayas, correspond à la première fois où le nom de De Zayas est associé à cette déclaration précise. En fait, lors de la première publication en 1923, le rédacteur en chef de *The Arts* précisait simplement que « Picasso a accordé cet entretien à *The Arts* en espagnol et authentifié le texte espagnol que nous traduisons ici » (p. 315). Mais il ne faisait pas mention de De Zayas. Encore en 1936, on ne trouve aucun rapprochement entre de Zayas et « Picasso Speaks » dans le petit livre de Merle Armitage (où le texte est reproduit) ni dans la lettre qu'Armitage écrivit à Barr pour attirer son attention sur le livre.
64. Un problème supplémentaire concerne la référence bibliographique dans le catalogue *Picasso : Forty Years of his Art* (p. 200), où on lit : « Une version française de cet entretien, qui contient d'autres passages traitant de [...] Rousseau, l'art nègre et la littérature, est parue dans Florent Fels, *Propos d'artistes*, Paris, Renaissance du livre, 1925, p. 139-145. » Ce qui n'est pas pris en compte ici (ni ailleurs), c'est une publication précédente de l'interview de Picasso par Florent Fels, dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 42, août 1923, p. 2, sous le titre « Propos d'artistes : Picasso ». C'est sûrement de là, et non du soi-disant entretien de De Zayas avec Picasso, que vient le texte publié dans les *Propos d'artistes* de Florent Fels en 1925. Fels a donné de plus amples informations sur la genèse de la « longue interview » publiée par les *Nouvelles littéraires* dans un autre texte sur Picasso qui compose avec d'autres le recueil d'essais *Le Roman de l'art vivant*, Paris, 1959 (p. 172-175). Il dit notamment qu'il a eu de nombreuses conversations avec Picasso (dont il a visité l'atelier du temps où l'artiste habitait rue Schoelcher, entre 1913 et 1916, puis en octobre ou novembre 1918.
Dans l'entretien de 1923, Picasso déclare : « Je vous ai déjà dit que je ne pouvais plus rien dire de l'art nègre. Vous avez répondu pour moi dans une précédente enquête : "L'art nègre, connais pas". » C'est une allusion aux « Opinions sur l'art nègre » publiées dans *Action*, avril 1920, qui prouve que tous deux se connaissaient bien à l'époque.
65. La remarque de Picasso vient juste après cette phrase : « C'est qu'il (l'art nègre) m'était devenu trop familier. » *Les Nouvelles littéraires*, août 1923, p. 2.
66. Picasso l'a bien fait comprendre à Pierre Daix, qui m'a rapporté ses propos.
67. Christian Zervos, *Pablo Picasso. Œuvres de 1906 à 1912*, vol. II, 1re partie, Paris, éditions Cahiers d'art, 1942, p. XXXVII-XXXVIII, 10. *Cf.* également James Johnson Sweeney, « Picasso and Iberian Sculpture », *The Art Bulletin*, 23, n° 3, septembre 1941, p. 191-198.
68. Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso, *op. cit.*, app. 7.
69. Tout au plus peut-on faire un rapprochement entre la tête du personnage debout à droite et, non pas des masques, mais les têtes des figures de reliquaires fang. Cependant, cette ressemblance est plutôt elliptique comparée aux similitudes avec des masques que Picasso n'a *pas* pu voir (p. 263). Malgré la présence d'au moins une figure fang au Trocadéro lorsque Picasso l'a visité pour la première fois, ses têtes ne revêtent une physionomie fang caractérisée que vers le début de 1908 (p. 290-291). Picasso a possédé très tôt une figure de reliquaire fang, certainement pas plus tard que 1910 (environ). On la voit qui se découpe à contre-jour devant la fenêtre de l'atelier sur une photographie inédite et non datée conservée dans les archives du musée Picasso. L'atelier en question est celui du boulevard de Clichy, où Picasso a emménagé en septembre ou octobre 1909 (il y est resté jusqu'à l'automne 1912).
70. Dans *Picasso : Fifty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946, p. 55, 257.
71. Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 254-255.
72. *Cf.* p. 78, note 82.
73. Apparemment, c'était Matisse qui avait le plus d'objets tribaux, une vingtaine, en 1907. Rien ne permet de penser que Vlaminck et Derain en possédaient plus de quatre ou cinq chacun à cette date.
74. Il me l'a dit formellement et, comme je l'explique plus loin (p. 296), je ne vois aucune raison de mettre sa parole en doute.
75. Golding, « The "Demoiselles d'Avignon" », art. cité, (note 29), p. 57, fig. 59.
76. Henri Clouzot et André Level, *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris, Devambez, 1919, pl. XXXVI : « masque lunaire », Côte-d'Ivoire, coll. André Level, 25 cm.
77. André Salmon, *La Jeune Peinture française, op. cit.*, (note 52), p. 42-50.
78. Ron Johnson, « Picasso's "Demoiselles d'Avignon" and the Theatre of the Absurd », *Arts Magazine*, 55, n° 2, octobre 1980, p. 104-105. Le masque du détroit de Torrès illustre l'article de Christian Zervos, « L'art nègre », *Cahiers d'art* 2, n° 7-8, 1927, p. 231. Il est indiqué qu'il se trouve dans la collection de Picasso.
79. Ce sont les masques caractéristiques de la région. Cependant, ils sont rares et très chers, et il n'est guère probable qu'à l'époque Picasso aurait pu en acheter un même si on le lui avait proposé. Son ami Georges Salles possédait un de ces masques, de très belle qualité, dans les années trente. Plus tard, Kenneth Clark l'a acheté et un représentant de ses héritiers a affirmé par erreur qu'il provenait de la collection de Picasso.
80. Je dois cette information à Pierre Daix.
81. Dans une conférence à la National Gallery (« Picasso, Cubism and African Art », 28 février 1982) et ailleurs.
82. Mlle Huguette Van Geluwe, du musée royal de l'Afrique centrale, me l'a écrit dans une lettre. Elle parle des masques *kifwebe* dits « pleins » en raison de leurs formes protubérantes, et c'est bien de ceux-là qu'il s'agit.
83. Encore aujourd'hui, il y a fort peu de masques de maladie dans les collections françaises. Ces masques sont rares dans le commerce, et Charles Ratton avait remarqué qu'avant le changement de goût qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale ils étaient jugés invendables parce que trop laids. D'après Susan Vogel, le type de masque reproduit page 264 est inspiré dans une large mesure des stades avancés de la syphilis ou de la gangosa (ou leishmaniose). Le masque de maladie pende, que j'ai découvert dans les réserves du musée de Tervuren, est à la fois plus beau et plus abstrait que la moyenne. Il n'a été rapporté d'Afrique qu'en 1954 et, si l'on ne peut préciser son âge, selon toute vraisemblance, il a été réalisé après les *Demoiselles*.
Level a affirmé qu'il avait commencé sa collection en 1904, mais cela a été contesté. Quoi qu'il en soit, tout porte à croire qu'il n'a rencontré Picasso qu'en 1908, soit un an après les *Demoiselles*. Dans ses *Souvenirs d'un collectionneur*, Level déclare qu'il a fait la connaissance de Picasso en 1908, quand il lui a rendu visite au 13, rue de Ravignan. Un peu plus tard, il lui a acheté la *Famille de saltimbanques* pour la collection de La Peau de l'ours (*Souvenirs d'un collectionneur*, édition posthume, Paris, Alain C. Mazo, 1959, p. 23). Par ailleurs, rien ne permet de supposer que Level possédait le masque en question dix bonnes années avant de le publier pour la première fois. Enfin, la tête de la figure assise dans les

Demoiselles ressemble beaucoup moins à ce masque de maladie ivoirien qu'à certains masques pende.

84. Certains types de figures de reliquaires couvertes de métal qui proviennent du Gabon et du Congo sont attribués aux Kota. C'est là une convention ancienne et néanmoins erronée, qui a été instaurée puis abandonnée par l'administration coloniale française. Comme Leon Siroto me l'a fait observer, beaucoup des premières figures de ce genre que nous ayons connues étaient réalisées par des Ndasa et des Wumbu, deux peuples de la même famille linguistique que les Kota établis plus au nord. Mais les Kota proprement dits n'avaient pas le même style de sculpture. Depuis cette époque, les spécialistes ont appris que beaucoup, sinon la plupart, des variantes régionales au sein de cette aire stylistique viennent de chez les Mbamba, une ethnie qui vit à proximité des peuples de langue kota mais s'en distingue sensiblement par son histoire, sa langue et son organisation sociale.
Les bandes appliquées sous les yeux de certaines figures kota à revêtement métallique provenant de la région de Mossendjo n'ont pas de rapport avec la scarification qui n'est pas pratiquée par les Kota, et les marchands et amateurs les interprètent assez souvent comme des larmes. Cette idée, qui va à l'encontre du système de valeur et de l'iconographie de la société concernée, est dénuée de fondement ethnographique. D'après Siroto, le motif pourrait s'inspirer des petits tatouages verticaux autrefois à la mode (on en trouve dans certaines images d'autres peuples, plus au nord-ouest) ou, tout aussi vraisemblablement, correspondre à un parti décoratif.
85. Ce sont sans nul doute les deux figures décrites dans l'inventaire des « objets de tiers » (mentionné *supra*, p. 76, note 56) sous la rubrique n° 69 : « Masques [*sic*]. Plat cuivre et bois, effigies funéraires, Gabon. Bakota. H. 50 [cm]. » Nous ne pouvons pas savoir de manière certaine si Picasso ne possédait pas d'autre figure de reliquaire Kota, à part les deux que j'ai retrouvées dans sa succession (p. 310). L'un des héritiers, Bernard Picasso, n'ayant pas répondu aux spécialistes en général et au musée en particulier, il n'est pas possible de vérifier ce qui est en sa possession.
86. Si Picasso avait acheté des figures kota dans les années vingt, il en aurait certainement pris de plus fines, parce que le choix était devenu beaucoup plus vaste entre-temps, et aussi parce qu'à cette époque Picasso déliait plus volontiers les cordons de sa bourse pour les achats d'art tribal. L'objet reproduit en haut à gauche de la page 301 a un aspect fruste qui caractérisait davantage les pièces en vente au tout début du siècle, lorsque Brummer et Guillaume n'étaient pas encore entrés dans ce commerce.
Quand je l'ai interrogé sur l'épisode de l'objet africain montré par Matisse chez Gertrude Stein, Picasso a exprimé son désaccord avec Matisse. Ce faisant, il m'a appris qu'il était attiré par des objets très différents de ceux qui intéressaient Matisse, et qui prouvaient combien Matisse avait tort d'assimiler la sculpture africaine à la sculpture égyptienne (bien que je ne me rappelle pas les termes employés par Picasso, mes notes indiquent qu'il avait un ton « railleur »). Ensuite, Picasso a cité quelques-uns des objets qu'il aimait. Peut-être a-t-il utilisé des appellations conventionnelles, telles que nimba ou kota, mais, comme j'ignorais pratiquement tout de l'art africain à cette date, elles m'auraient échappé de toute façon. J'ai tout de même noté que Picasso avait parlé en substance de « petites figures en métal, très abstraites » et de « masques au long nez ». En y songeant maintenant, je crois qu'il ne pouvait s'agir que des figures de reliquaires kota, des statuettes à « tête *nimba* » et/ou des masques *nimba* des Baga. On peut établir une relation directe entre ces types d'objets et l'œuvre de 1907 (p. 268-269, 276-277). Ce fait, joint aux remarques de Picasso, nous donne la quasi-certitude que ce furent parmi les premiers objets à intéresser Picasso et donc, probablement, à entrer dans sa collection (même si le plus ancien document qui montre les statuettes baga est une des rarissimes photographies prises dans les deux premières décennies du siècle, à l'époque des ateliers ou appartements de Picasso, plus précisément une photographie d'Olga conservée aux archives du musée Picasso, utilisée pour son portrait de 1917 [Zervos III,83]).
87. Dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale, les belles figures de reliquaires kota de Guillaume (et sans doute de Heymann et de Brummer) étaient étonnamment chères, en partie peut-être parce qu'on les croyait vieilles de plusieurs siècles. Paudrat (p. 154) note que les deux figures de reliquaires expédiées à Stieglitz par Guillaume pour l'exposition de 1914 étaient évaluées 3 000 francs pour la vente, c'est-à-dire six fois plus que le *Chant d'amour* de De Chirico, un chef-d'œuvre du peintre (qui vaut actuellement au moins dix fois plus cher qu'une très belle figure de reliquaire kota).
Les collectionneurs et les historiens d'art ont parfois la fausse impression que les beaux objets tribaux étaient bon marché au début du siècle. Bien sûr, on pouvait acheter des objets très ordinaires à bas prix (comme on peut encore le faire aujourd'hui). Mais les exemplaires d'excellente qualité étaient extrêmement chers et les sont toujours (cependant, leurs prix ne sont plus comparables à ceux des chefs-d'œuvre de l'art moderne).
88. Quand les historiens d'art ont pris connaissance des figures gardiennes de reliquaires à revêtement métallique attribuées aux Kota, ils ont interprété les supports en losange comme des jambes conventionnelles. C'était une erreur. Des études ultérieures fondées sur des enquêtes de terrain (E. Anderson, « Contribution à l'ethnographie des kuta » I, *Studia ethnographica upsaliensia* 6, 1953, p. 340) et des comparaisons stylistiques (L. Siroto, « Notes on the Bakota, Bangwe and Balumbo Sculpture of the Gabon and the Middle Congo », dans le catalogue d'exposition *Masterpieces of African Art*, Brooklyn Museum, 21 octobre, 1954-2 janvier. 1955, p. 26-30) concluent de manière plus convaincante que ces formes représentent probablement des bras. Les photographies de reliquaires entiers montrent qu'en général la partie inférieure du losange est enfoncée dans le sac ou la corbeille contenant les reliques, et donc invisible.
89. Rien ne permet de supposer que les tabourets à cariatide luba aujourd'hui célèbres étaient présents sur le marché français dans la première décennie du siècle (et il n'y en avait certainement pas au musée d'Ethnographie). Malgré tout, quelques auteurs ont été tentés de les rapprocher des œuvres d'artistes parisiens de l'époque (par exemple, Manfred Schneckenburger, dans le catalogue d'exposition *Welt Kulturen und moderne Kunst*, Munich, Haus der Kunst, 16 juin-30 septembre 1972, p. 492-493, fait précisément ce rapprochement avec une cariatide peinte par Modigliani vers 1910). J'ai choisi mes exemples dans les territoires français dont les sculptures étaient déjà entrées dans les circuits commerciaux parisiens.
90. Le mouvement convulsif et la projection des jambes des « Figures dansantes » de Picasso n'ont aucun rapport avec l'art africain et océanien qu'il avait pu voir, ni même avec ce que l'on pouvait distinguer sur des gravures de danses cérémonielles tribales comme on en trouvait dans *Le Tour du monde* et autres revues populaires que Picasso a feuilletées. A mon avis, il ne fait aucun doute que Picasso a fantasmé sur ces cérémonies et, dans la mesure où il imaginait les figures de danse, il y voyait des expressions de violence et d'énergie, qui rappelleraient davantage les gestes impulsifs fréquents dans les chorégraphies de Martha Graham que les mouvements réguliers et mesurés que montrent les films de danses africaines.
91. Lucy Lippard « Heroic Years from Humble Treasures : Notes on African and Modern Art », *Art International*, 10, n° 7, septembre 1966 ; repris dans *Changing : Essays in Art Criticism*, New York, Dutton, 1971, p. 38.
92. Nous ne savons pas si Kahnweiler possédait déjà en 1907 cette statuette qui se trouvait dans sa collection à sa mort (et que l'on voit tout en haut d'une bibliothèque sur une photographie prise en 1913 à son domicile, rue George-Sand, et reproduite dans Kahnweiler, *My Galleries and Painters*, Londres, Thames and Hudson, 1971). Cependant, c'était bien le genre d'objet qu'il était susceptible d'acheter dès cette date.
93. Laude, *La Peinture française...*, *op. cit.*, (note 71), p. 253.
94. Dans ses dessins et peintures, Picasso n'a jamais copié un seul objet tribal.
95. Propos rapportés de vive voix par Pierre Daix.
96. *Artès*, Anvers, n° 3-4, 1947-1948, p. 3 (numéro spécial « Picasso »).
97. Michel Leiris m'a dit que Picasso savait certainement que son masque *nimba* (p. 327) représentait une déesse de la fertilité. D'une manière générale, les statuettes à « tête *nimba* » des Baga (p. 276) donnaient lieu à la même interprétation, hâtive dans ce cas.
D'après Leon Siroto, « l'état actuel de nos connaissances nous permet seulement de constater une relation stylistique entre les masque *nimba* géants et les statues, masculines et féminines, qui présentent un traitement identique de la tête. Des récits anciens nous apprennent que ces statues étaient importantes pour certaines communautés baga, mais ne font pas mention des masques à ce propos. Les études de terrain ont largement négligé l'iconographie baga » (correspondance personnelle, 1984).
98. Sans doute en raison du poids énorme de ces masques, on dit parfois qu'ils sont portés par plusieurs danseurs cachés sous la jupe de raphia. En fait, en portant le masque avec sa tête et en tenant le cerceau qui entoure les « jambes » (conservé dans le masque de Picasso, p. 327), un seul danseur pouvait manœuvrer le masque.
99. Reinhold Hohl, texte pour le n° 52 (feuille portant des dessins du début de l'été 1907) du catalogue *Pablo Picasso : Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtsdag, Werke aus der Sammlung Marina Picasso* sous la direction de Werner Spies, Munich, Haus der Kunst, 13 février - 20 avril 1981, Cologne, Josef-Haubrich Kunsthalle et Museum Ludwig, 11 août - 11 octobre 1981, Francfort, Städt Galerie im städelschen Kunstinstitut, 21 octobre 1981 - 10 janvier 1982, p. 235-236.
100. Dans divers écrits, Salmon indique que son attention s'est portée sur l'art tribal dès 1905 ou 1906 selon le cas. Si c'est vrai, il a précédé Picasso d'un an ou deux. Mais comme Salmon fait remonter l'intérêt de Picasso à 1906 au lieu de 1907, il est possible et même probable qu'il se soit trompé de date chaque fois. Il aurait été induit en erreur par la date, que l'on sait maintenant mythique, de 1905 couramment associée à la « découverte » moderniste de l'art tribal.
101. « L'Art nègre », art. cité, (note 11), p. 124.
102. Picasso a dit à Sabartés : « On n'a jamais dépassé la sculpture primitive. « *Cf.* Jaime Sabartés, *Picasso, portraits et souvenirs*, traduit de l'espagnol par Paule-Marie Grand et André Chastel, Paris, Louis Carré- Maximilien Vox, 1946, p. 223.
103. Dans *Les Peintres cubistes*, Apollinaire ne fait qu'une brève allusion à l'art tribal, mentionné au même titre que l'art égyptien. *Cf.* Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913, p. 16-17 (rééd. annotée, Paris, Hermann, 1980. p. 62) : « Ajoutons que cette imagination, *la quatrième dimension*, n'a été que la manifestation des aspirations, des inquiétudes d'un grand nombre de jeunes artistes regardant les sculptures égyptiennes, nègres et océaniennes. » On est fondé à croire que ce passage a pour origine, entre autres, une interview de Matisse par l'auteur : « Henri Matisse », *La Phalange* n° 2, 15-18 décembre 1907 (texte repris sous le titre « Matisse interrogé par Apollinaire », dans *Henri Matisse, écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 56-57). « Je n'ai jamais évité l'influence des autres », dit Matisse. Et Apollinaire ajoute : « Par conséquent toutes les écritures plastiques : les Egyptiens hiératiques, les Grecs affinés, les Cambodgiens voluptueux, les productions des anciens Péruviens, les statuettes des nègres africains proportionnées selon les passions qui les ont inspirés peuvent intéresser un artiste et l'aider à développer sa personnalité. » La mention de l'art tribal se rapporterait donc à Matisse plutôt qu'à Picasso.
Cf. Katia Samaltanos, *op. cit.* (note 50), *passim* pour une analyse du rôle d'Apollinaire dans la diffusion du primitivisme, et (p. 26-27) pour ses commentai-

res sur la tendance de l'époque à associer la sculpture nègre et égyptienne à la « quatrième dimension ».

104. Salmon, *La Jeune Peinture française, op. cit.*, (note 52), p. 43-44.
105. André Salmon, « Negro Art », traduit par D. Brinton, *The Burlington Magazine*, n° 205, avril 1925, p. 164-172.
106. La critique nécessaire de l'opinion traditionnelle sur le primitivisme de Picasso (celle que soutient Goldwater), dont le texte percutant de Lydia Gasman est l'archétype, pourrait provoquer un retour de balancier qui mènerait trop loin dans la direction opposée. Une bonne part de cet ouvrage se fonde sur des paroles (citations de Picasso et de divers auteurs) plutôt que sur une observation directe des œuvres d'art. Contrairement à Matisse, Picasso abordait rarement les questions de formes. Même ses allusions au cubisme étaient d'ordre poétique (*cf.* le catalogue d'exposition *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, 1972, p. 72 et 206, note 3). Pourtant son œuvre montre que Picasso s'attachait à résoudre des problèmes formels, et nous ne devons pas l'oublier quand nous examinons son primitivisme.
107. Dans mes notes, j'ai paraphrasé Picasso comme suit : « Le plus grand réalisme est la plus étroite correspondance entre les marques que fait l'artiste, quel que soit leur style, et la nature [...] de son sentiment le plus intense. » En d'autres termes, le réalisme n'est pas une question d'illusion ou d'illustration, mais de communication.
108. André Salmon, « La semaine artistique. Cubisme exposition Metzinger (galerie Rosenberg) », *L'Europe nouvelle*, 2e année, n° 3, 18 janvier 1919, p. 139-140.
109. La place me manque ici pour reproduire plusieurs variantes de cette étude, dont Zervos VI, 966, et Zervos, XXVI, 180.
110. Bien que je me limite ici à la caricature, nous ne devons pas perdre de vue le fait que Picasso était grand amateur d'art « trivial », comme l'attestent le bric-à-brac, les vieilles revues, etc., qu'il gardait autour de lui (et qu'il a utilisés dans ses papiers collés et constructions).
111. Par exemple sa parodie de l'*Olympia* de Manet et de *L'Après-midi à Naples* de Cézanne dans une même œuvre : le n° 343 dans Christian Zervos, *Pablo Picasso*, éd. Cahiers d'art, vol. VI, 1954.
112. *Cf.* le catalogue *Picasso in the Collection...*, *op. cit.*, (note 106), p. 66.
113. C'est seulement lorsque Picasso a mentionné la présence d'une de ses figures néo-calédoniennes (connue depuis longtemps par les spécialistes grâce à la photographie de Burgess) en haut à gauche du portrait de Kahnweiler qu'on a pu la reconnaître dans cette composition (p. 310). C'est Richardson qui a rapporté la remarque de Picasso ; *cf.* note 176, *infra*.
114. Roland Penrose, Picasso..., *op. cit.*, (note 23).
115. Adam Gopnik, « High and Low : Caricature, Primitivism and the Cubist Portrait », *Art Journal*, 43, n° 4, hiver 1983, p. 371-376.
116. *Ibid.*, p. 374.
117. *Ibid.*, p. 375.
118. Par exemple, la feuille de dessin qui met en contraste des profils d'un vieux guerrier austère et d'un jeune androgyne aux cheveux ondulés (planches 24, 127 et 141 dans Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo*, New York, Reynal and Hitchcock, 1945).
    Une fois où Picasso, Jacqueline et moi regardions quelques-unes de ses premières caricatures, confiées par un marchand (Picasso craignait qu'elles n'aient été volées au musée de Barcelone), je lui ai demandé s'il connaissait les « caricatures » de Puvis de Chavannes. Il a répondu que non, ajoutant qu'il aimait celles de Léonard de Vinci.
119. Par la suite, Max Ernst a utilisé cette méthode à des fins plus purement poétiques et iconographiques dans ses sculptures.
120. Pour autant que je sache, le seul à en avoir parlé est Spies, dans *Les Sculptures de Picasso*, Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 273, n° 11, p. 37-47.
121. Spies a daté cette œuvre de l'hiver 1906-1907 (*ibid.*). Mais sa ressemblance, dans le traitement des cheveux et encore plus dans sa manière « brute », avec la tête de Cerro que Picasso a acquise au printemps 1907 (*cf.* p. 249) m'oblige à la situer à cette époque.
122. Si Picasso avait vu des sculptures océaniennes avant cette date, ce ne pouvait être que chez Matisse, Derain ou Vlaminck. Or, aucun document sur leurs plus anciennes acquisitions ne mentionne d'objets océaniens. Mais dans la mesure où le terme « art nègre » recouvrait aussi bien l'art océanien que l'art africain, et où la confusion entre les deux était monnaie courante, nous ne pouvons écarter cette possibilité.
123. Johnson, « Primitivism in the Early Sculpture of Picasso », art. cité, (note 14), p. 66, 67.
124. Quand Johnson a examiné cette œuvre, il ne restait que des traces de couleur. Peut-être parce que l'enfant à qui elle avait été offerte (la future Mme André Masson) avait joué avec comme avec une vraie poupée. Les traces se sont encore plus effacées depuis lors, semble-t-il.
125. Spies, *Picasso : das plastische Werk, op. cit.*, (note 17).
126. Arensberg aurait acheté cette tête à Frank Burty-Haviland, qui était un ami de Picasso, de Brancusi et, par l'intermédiaire de De Zayas, de membres de l'entourage de Guillaume.
    On voit la figure fang de Picasso devant une fenêtre de son atelier boulevard de Clichy, sur une photographie prise vers 1911 (archives du musée Picasso).
127. En 1908, on trouvait un nombre considérable d'objets bambara en France, mais la présence du type de masque dont un exemplaire est reproduit page 295 n'est pas formellement attestée.
128. *Cf.* Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso », art. cité, (note 31), p. 620-622.
129. Pierre Daix (dans une lettre du 15 décembre 1982) insiste sur l'intérêt pour le Douanier manifesté par Matisse dès 1905, et cite Barr (*Matisse : his Art and his Public*, New York, The Museum of Modern Art, 1951, p. 77) à propos du rapprochement possible entre *Les Oignons roses* de Matisse (1906) et les natures mortes de Rousseau.
    Il est évident que l'art de Rousseau a joué au moins un certain rôle dans l'évolution vers la simplification et l'économie de moyens qui marque le passage du fauvisme de Matisse à son style personnel vers la fin de 1906 (la différence essentielle entre les deux versions du *Marin*). Toutefois, ce rôle a été secondaire par rapport à celui de Gauguin, de Cézanne et des divers arts « primitifs » que Matisse collectionnait déjà.
    L'œuvre qui, à mes yeux, illustre le mieux le primitivisme diffus de Matisse durant l'hiver 1906-1907 est *Marguerite* (p. 253), que Picasso allait choisir pour un échange d'œuvres peu après son exécution. Certains critiques ont vu dans le choix de ce portrait apparemment maladroit, simple et naïf la volonté de la part de Picasso de discréditer Matisse en gardant dans son atelier un tableau qui pouvait passer pour une œuvre médiocre de cet artiste. En fait, il suffit de comparer la tête de Marguerite dans ce petit tableau tout à fait extraordinaire avec l'œuvre de Picasso après Gosol, et même avec les têtes ibériques au centre des *Demoiselles*, pour comprendre pourquoi Picasso avait pu préférer cette œuvre à d'autres Matisse. *Marguerite* appartient à une période (début 1907) où, pour les Fauves, le « primitif » désignait divers styles « archaïques » souvent exotiques, l'art nègre, Gauguin et Rousseau, alors que pour Picasso ce terme s'appliquait d'abord aux Ibères archaïques et ensuite à Gauguin. C'est seulement plus tard, plus d'un an après sa révélation de 1907 au sujet de l'art nègre, que l'œuvre du Douanier a fonctionné, de même que chez Matisse, comme un instrument de simplification dans une importante transition stylistique. Daix a raison de penser que l'intérêt de Matisse et de Picasso pour l'art de Rousseau « découlait tout naturellement de leur intérêt pour les arts "primitifs".
130. Les affinités de la dernière phase de l'ibérisme de Picasso (début du printemps 1907) avec le style de la *Marguerite* de Matisse sont mises en relief par la comparaison entre cette dernière œuvre et l'une des têtes du milieu dans les *Demoiselles* (p. 253). Ces deux portraits n'ont que quelques mois d'écart tout au plus.
131. Pour ce qui concerne la refonte de *Trois Femmes*, *cf.* Rubin, « Cézannism and the Beginnings of Cubism », dans Cézanne : *The Late Work* (sous la direction de William Rubin), New York, the Museum of Modern Art, 1977, p. 184-188.
132. « L'Art nègre », art. cité, (note 11), p. 119.
133. Le témoignage de Lipchitz est cité *infra*, p. 425, dans le texte de Wilkinson.
134. Louis Vauxcelles, « Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon », *Gil Blas*, 14 nov. 1908.
135. Il est indéniable que Braque possédait un certain nombre de sculptures africaines en 1908. Toutefois, ce qu'écrit Habasque, cité par Paudrat (p. 139 et 174, note 50), au sujet du premier achat d'un objet africain par Braque en 1905, est extrêmement suspect. A l'en croire, Braque aurait donc collectionné l'art tribal avant Matisse, alors qu'en fait c'est la collection de Matisse (commencée en 1906) qui lui a donné l'exemple. L'attribution courante de ce genre de « premières » à l'année 1905 vient de ce que l'on a cru pendant des décennies que Matisse, Derain et Vlaminck avaient commencé à collectionner l'art tribal en 1905. Nous savons maintenant que c'était en 1906.
136. *Cf.* Sandra E. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber*, New York, Richard L. Feigen, 1970.
137. Pour plus de détails, *cf.* Paudrat, p. 139-141 et Flam, p. 216-217, *supra*.
138. C'était par exemple, l'opinion de Laude, et la plupart des auteurs lui ont emboîté le pas. Ce point de vue était inspiré par la version que Tériade a donnée en 1951 du récit de cet événement par Matisse lui-même. Dans son interview (« Matisse Speaks », *Art News Annual* 21, 1952, p. 134 ; repris dans Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Londres, Phaidon, 1973), Matisse dit que Picasso a été « étonné » quand il lui a montré l'objet africain (probablement la statuette vili de la p. 214, *cf.* Paudrat, p. 141 *supra*). L'interview de Tériade, que Flam a qualifiée devant moi de « peu crédible », contredit la discrétion habituelle de Matisse. Flam estime que c'est un « texte malhonnête », et juge l'interview de 1941 par Courthion bien plus fiable. Paudrat et lui ont eu accès à des passages non publiés de cet entretien « lu et approuvé » par Matisse. Dans cet entretien, Matisse dit simplement : « Picasso est arrivé, nous avons causé. C'est là que Picasso a remarqué la sculpture nègre. C'est pourquoi Gertrude Stein en parle. » (Je remercie Flam de m'avoir communiqué cette information.) *Cf.* également Flam, p. 238 *supra*, notes 44, 47.
    Il est évident que Picasso aurait commencé aussitôt à s'intéresser à l'art africain s'il avait été « étonné » par l'objet africain (ce qui serait encore plus invraisemblable s'il s'agissait vraiment de la statuette vili). En fait, il n'a commencé sa collection, et son œuvre n'a commencé à subir l'influence de l'art tribal, que près de six mois plus tard.
139. Quand je l'ai interrogé sur cette visite à Gertrude Stein, Picasso a confirmé qu'il avait vu l'objet africain, mais cela ne semblait pas avoir d'importance particulière pour lui, car il avait déjà expliqué que sa « révélation » était survenue plus tard (et concernait des objets africains et océaniens très différents).
140. La date exacte de cette peinture inachevée est inconnue. D'après son style, je suppose qu'elle a été exécutée durant l'hiver 1906-1907, ce qui s'accorde avec l'intérêt de Matisse pour la statuette vili à ce moment-là. Il n'existe aucun document relatif à cette date, et Pierre Schneider la situe en 1907-1908 dans son livre sur *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984.
141. Comme je l'ai observé dans l'introduction, le goût de Matisse en matière d'art africain était conformiste. Les objets « classiques » qu'il aimait le mieux pouvaient être (et étaient) plus facilement rapprochés de l'art égyptien que les objets baga, kota et grebo pour lesquels Picasso avait une prédilection.
142. Dans mes notes personnelles (*cf.* note 86, *supra*), Picasso raille le fait que Matisse assimile l'art africain à l'art égyptien, et dit à peu près : « Matisse ne savait pas ce qui était vraiment bon dans l'art

africain ».

143. Picasso possédait et admirait un masque shira-punu blanc, un masque massango et quelques autres objets plus dans le goût « classique » partagé par Matisse. Il est à noter également que Matisse a acquis, mais plus tard, deux figures baga et une sculpture de Nouvelle-Irlande, des objets qui sont loin d'être « classiques ». Lydia Delectorskaya m'a fait valoir avec une certaine insistance que le masque de l'esprit du Mégapode des Nouvelles-Hébrides offert à Matisse par un ami (p. 333), et que Matisse a donné à Picasso, n'était *pas* représentatif du goût de Matisse dans ce domaine.
144. Ainsi, dans *La Jeune Peinture française, op. cit.*, (note 52), p. 41-61, Salmon laisse entendre que Picasso a commencé les *Demoiselles* (appelées la « grande toile ») après avoir achevé le *Garçon à la pipe* (cette peinture date de la fin 1905) et dit qu'elle contient six figures. D'après Edward F. Fry, *Le Cubisme*, Bruxelles, la Connaissance, 1968 (note de la page 89), Salmon a rédigé ce livre en 1912 et l'a publié à l'automne. Dans *L'Art vivant, op. cit*, p. 109-118, Salmon reste très imprécis au sujet du commencement des *Demoiselles :* « aux environs de 1908 », mais aussi « dès 1906 ». Tandis, que dans « L'exposition Metzinger », *L'Europe nouvelle*, art. cité, p. 139, la « grande toile » se voit datée d'« un peu après 1906 ». Dans *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1961, p. 185, Salmon situe son propre portrait par Picasso en 1906 au lieu de 1907.
145. La seule exception possible est une photographie publiée sans date par Christian Zervos, mais qui montre l'atelier de Picasso 13, rue Ravignan et la date « 1907 » inscrite à côté des deux dessins et de l'une des peintures visibles sur le document. *Cf.* Zervos, « Œuvres et images inédites de la jeunesse de Picasso », *Cahiers d'art*, 25, n° 2, 1950, p. 278. Werner Spies, *op. cit.* (note 17), p. 42, reproduit une photographie provenant des archives de Claude Picasso qui est identique à celle de Zervos, à part qu'elle ne porte pas de date. Spies la situe « vers 1907 ».
146. En travaillant avec les conservateurs du musée Picasso pour la future exposition *Autour des Demoiselles d'Avignon*, j'ai vu toutes les photos de leurs archives qui montrent des sculptures tribales. Le musée Picasso compte publier plus tard ces documents. Etant donné leur petit nombre et le fait qu'ils sont postérieurs à la période du Bateau-Lavoir, ils ne nous apprennent pas grand-chose sur les premières acquisitions de Picasso. Cependant, les archives du musée renferment aussi des lettres et autres papiers (en cours d'inventaire) qui pourraient jeter un peu plus de lumière sur les premiers achats d'œuvres tribales par Picasso.
147. Heymann était en 1907 le seul marchand spécialisé dans l'art tribal. Avant l'achat du *tiki* par Picasso, l'ethnologue allemand Karl von den Steinen s'est procuré une photographie de cet objet, qu'il a publiée ensuite dans son panorama monumental de l'art marquisien (*Die Marquesaner und ihre Kunst*, Berlin, 1928, vol. III, n. p., fig. 13 a et b). Il précise que le *tiki* est chez un marchand. Puisque Steinen a reçu la photo d'un marchand, et que ce devait être un marchand réputé s'occuper d'art tribal pour que l'ethnologue s'adresse à lui, on ne voit pas qui cela pourrait être en dehors de Heymann.
148. Comme les objets mélanésiens sont moins sculpturaux, plus fantastiques et « surréels », il n'est pas étonnant que Picasso en ait acheté, ainsi que son masque du détroit de Torrès (p. 315), dans les années vingt et trente, lorsque son œuvre a évolué dans des directions voisines du surréalisme.
149. David Douglas Duncan, *The Private World of Picasso*, New York, Harper and Brothers, 1958, p. 36-37, 41, 67, 72, 109 ; *Besuche bei Picasso* (photographies de Siegfried et Angela Rosengart), Lucerne, galerie Rosengart, 1973, p. 17.
150. Les achats au marché aux puces ne laissent pas de trace. On pourrait encore trouver dans les archives du musée Picasso des documents (par exemple des propositions de vente) susceptibles d'être mis en relation avec des objets qui sont parvenus jusqu'à nous, mais les chances sont minces, notamment parce que les appellations tribales et géographiques utilisées par les marchands avant la Première Guerre mondiale sont quasi invariablement inexactes, ce qui rend les recoupements extrêmement difficiles.
151. *Cf.* p. 14, *supra*, mes réserves concernant l'utilisation du terme « collection » pour le groupe d'objets tribaux de Picasso.
152. Laude, *La Peinture française..., op. cit.*, (note 71), p. 116-117, note 92. Laude ne précise pas la date, mais dit simplement que Tzara a vu les objets dans l'atelier de Picasso « à Antibes ». C'est très probablement dans sa villa La Californie à Cannes (et non Antibes, où Picasso n'a jamais eu d'atelier) que Tzara a vu les objets tribaux, emballés dans des caisses jusqu'à l'installation de Picasso à La Californie en 1955.
153. Des ventes d'objets à 30 000 francs pièce sont mentionnées dans le *Sunday World* du 29 octobre 1916 par Frederick W. Eddy. Ce dernier donne un compte rendu de l'exposition de sculptures négro-africaines organisée par Marius de Zayas pour la Modern Gallery. Cité par Naumann, art. cité (note 60), p. 110.
154. D'après John Rewald, la famille Meyer aurait payé l'équivalent de 10 000 dollars de l'époque pour chacun des grands et importants Cézanne achetés à Vollard vers 1912, et à nouveau vers 1917. (Ces œuvres sont actuellement conservées à la National Gallery de Washington).
155. Dans la correspondance avec Gertrude Stein léguée à l'université Yale (et conservée à présent à la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library), il y a six lettres et une carte postale de Picasso, échelonnées entre décembre 1917 et le 8 juin 1918, qui portent sur cet achat de « statues nègres ». Margaret Potter a signalé cette correspondance à mon attention.
156. C'est la date généralement admise, mais la photographie aurait pu être prise au début de 1909. *Cf.* Edward F. Fry, « Cubism 1907-1908 : an Early Eyewitness Account », *The Art Bulletin*, 48, n° 1, mars 1966, p. 70-73.
157. Il ne fait aucun doute que la possessivité de Picasso à l'égard de ces objets tribaux avait quelque chose à voir avec ce qu'il appelait leur « charge » magique. Pour cet artiste superstitieux, offrir à une autre personne un objet appartenant à sa vie intime serait revenu à lui donner une sorte de pouvoir sur lui-même. A ma connaissance, Picasso n'a jamais donné ou vendu un seul des objets qu'il possédait, mais il se serait plus facilement séparé des choses qu'il avait achetées sur le tard (et encore plus volontiers de celles qu'on lui avait offertes) que de ses plus anciennes acquisitions.
158. On trouvera une reproduction d'un de ces objets dans R.S. Wassing, *L'Art de L'Afrique noire*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1969, p. 89, n° 46.
159. D'après ce que j'ai pu voir dans les réserves des plus grands musées d'ethnographie européens, je dirais qu'une grosse minorité (sinon une majorité) des premiers objets tribaux entrés dans les collections n'avaient pas d'usage rituel. Combien d'entre eux étaient inutilisés parce que fabriqués pour des coloniaux, marins ou ethnologues, c'est impossible à dire.
160. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, p. 170 (période 1910-1914) : « Picasso aimait particulièrement un petit masque de femme à qui la peinture blanche du visage, ressortant sur la couleur bois de la coiffure, donnait une expression étrangement douce. »
161. C'était au cours de la conversation où il a dénigré le point de vue de Matisse sur l'art africain et vanté le caractère « inventif » de quelques « petites figures en métal, très abstraites » et « masques au grand nez » (je cite d'après mes notes qui le paraphrasent). Cette remarque (*cf.* note 86, *supra*) me semble se rapporter aux figures de reliquaires kota et aux masques *nimba* et aux statuettes des Baga.
162. Un aperçu de la qualité de ces sculptures est donné par la figure de reliquaire, confiée à Stieglitz par Guillaume, que l'on voit sur la photographie de l'exposition reproduite page 152.
163. *Primitive Art Newsletter*, 5, n° 6, juin 1982, p. 7.
164. Clouzot et Level, *op. cit.* (note 76), pl. XX : « masque pahouin [fang], 35 cm » ; et pl. XXXIV : « masque Côte-d'Ivoire [guéré], 25 cm ».
165. Peut-être, mais c'est très hypothétique, trouvera-t-on dans les archives quelque document relatif à ces masques. Tous deux sont d'un type dont on sait qu'il était dans le commerce avant 1914. De Zayas a mis en vente en 1916, à la Modern Gallery (New York), un masque guéré du même type que celui de Picasso (Clouzot et Level, *ibid.*, pl. XXXIV), et tellement semblable qu'il pourrait bien être du même sculpteur. Il est reproduit par Naumann, art. cité (note 60), n° 73.
166. Cité dans le catalogue d'exposition *Georges Braque : papiers collés*, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 17 juin -27 septembre 1982, p. 180.
167. Edward F. Fry, « Les dimensions du modernisme » (transcription d'une série de quatre conférences données au musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, en avril/mai 1983), dans *CNAC Magazine*, Paris, Centre Georges-Pompidou, n° 16, juillet -août 1983, p. 18.
168. Fry pense que la supposée « découverte » d'un masque « wobé » (grebo) à Marseille a inspiré le traitement de l'ouïe de la *Guitare*. Mais, sans compter le fait quasi certain que Picasso possédait déjà son masque grebo de moins bonne qualité, il en avait sûrement vu d'autres au Trocadéro, dans la collection de Kahnweiler et ailleurs. Les masques grebo étaient parmi les plus courants dans la première décennie du siècle.
169. Jacques Kerchache, qui a eu l'occasion d'examiner le masque de la page 20, me l'a confirmé.
170. Comme la formule des yeux cylindriques est commune à tous les masques grebo de ce type, on ne peut établir une relation exclusive d'objet à objet.
171. Dora Vallier, « Braque, la peinture et nous », *Cahiers d'art*, 29, n° 1-2, octobre 1954, p. 14.
172. Malraux, *La Tête d'obsidienne, op. cit.* (note 8), p. 19.
173. Le mot « collage » est souvent utilisé pour désigner aussi bien les papiers collés que l'application d'un matériau différent (toile cirée sur toile dans la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso) ou l'assemblage de matériaux hétérogènes (la corde de marine dans cette même œuvre pionnière). Mais les papiers collés, dans la mesure où ils préservent l'unité des matériaux, sont plus classiques que toute autre forme de collage, et doivent en être distingués. Le fait que Braque ait utilisé *uniquement* les papiers collés est caractéristique de son classicisme et de son conservatisme. Le collage sous toutes ses autres formes, celles qui ont des affinités avec l'art tribal, est entièrement l'invention de Picasso.
174. Cette analogie est beaucoup moins fréquente dans l'œuvre de Braque, où elle n'est jamais poussée aussi loin. Quand Picasso m'a donné la *Guitare* pour le Museum of Modern Art, il l'a appuyée contre le dossier d'une chaise comme un personnage assis, et l'a fait photographier par Jacqueline.
175. Le cubisme plus sculptural, tactile et « factuel » de la période fin 1908 - fin 1909, quoique très éloigné de l'art tribal par comparaison avec l'œuvre de Picasso en 1907-1908, en est quand même plus proche que les formes picturales du cubisme analytique, où la nature du réductionnisme est à des lieues de ce que Picasso désignait par le « réalisme » de l'art tribal. En 1911-1912, une autre forme de réalisme prend le relais. *Cf. Picasso in the Collection..., op. cit.*, (note 106), p. 72, pour le point de vue de l'artiste sur la « réalité » dans le cubisme proprement dit.
176. *Cf.* le catalogue d'exposition *Picasso : an American Tribute* sous la direction de John Richardson, New York, Public Educational Association, 1962, n. p.
177. Malgré cette similitude, les autres formes de ce masque fantomatique montrent bien que ce ne peut être le masque grebo de la page 305.
178. Daniel-Henry Kahnweiler, « L'art nègre et le cubisme », *Présence africaine*, n° 3, 1948, p. 366-367.
179. Kahnweiler a fait une confusion entre la *réduction* idéographique (dans l'art tribal) et la *vue en coupe* (dans le cubisme).
180. Reproduite dans *Picasso in the Collection..., op. cit.*

(note 106), p. 60.

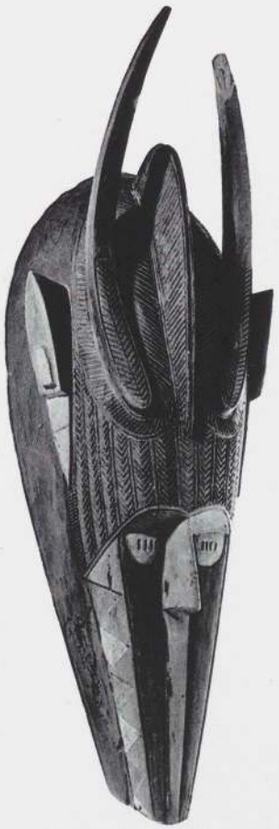
181. L'impossibilité de tout maîtriser que cela impliquait s'est manifestement révélée à Picasso à ce moment, et pratiquement aucune de ses sculptures ultérieures, malgré leur énorme diversité, ne repose sur ces jeux de lumière picturaux postrodiniens d'inspiration impressionniste.
182. Mes notes contiennent une paraphrase d'une déclaration de Picasso : « Ça ne servait à rien de continuer ce genre de sculpture. » Pendant des années je me suis demandé ce qu'il avait voulu dire exactement. De toute évidence, il était déçu par certains aspects de la *Tête de Fernande* modelée, et cette remarque reflétait peut-être tout simplement sa lassitude devant ce qui s'avérait être une impasse.
183. Il y a longtemps, Goldwater a fort justement parlé de « l'art du creux et de la bosse de Rodin » à propos de la *Tête de Fernande* (*What is Modern Sculpture ?*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 42).
184. Je souscris à la correction apportée par Fry à la date de la (maquette de) *Guitare :* automne 1912 au lieu du début de la même année, comme l'avait laissé entendre Picasso.
185. *Cf.* l'introduction, p. 64.
186. *Cf.* l'introduction, p. 18-20.
187. Reproduite dans Spies, *op. cit.* (note 17), p. 53.
188. Reproduit *ibid.*, p. 132-133.
189. Ce que je veux dire, c'est que Picasso n'ignorait certainement pas que le cubisme avait deux origines directes importantes, la principale, la peinture de Cézanne, étant modifiée par le réductionnisme idéographique de l'art tribal.
190. Même si cela ne se voit pas d'emblée parce que la bouche est agrandie et redressée à la verticale, il n'y a aucun doute là-dessus. Le nez est un triangle pointé vers l'avant, presque en haut du rectangle du visage, et les yeux sont des trous ronds de part et d'autre du nez.
191. Mes recherches ne m'ont pas permis de retrouver une seule reproduction de masque de ce type que les spécialistes (et encore moins les artistes) auraient pu connaître à Paris avant 1930.
192. C'était la figure gardienne de reliquaire kota que Giacometti avait achetée à Serge Brignoni (*cf.* R. Krauss, p. 528 *infra*, note 13).
193. Je l'avais déjà pressenti en raison des affinités entre la *Tête de femme* (p. 323) et les *Baigneuses* dont on savait qu'elles représentaient Olga. C'est confirmé par l'esquisse de la page 322, où il y a une identification d'une première forme de la *Tête de femme* (à droite) avec une image d'Olga criant (c'est ainsi que l'a décrite Picasso à Penrose) par un jeu de miroir. Cette image d'Olga criant ressemble beaucoup à celle que montre le *Buste de femme à l'autoportrait* de 1929 (*Pablo Picasso : a Retrospective op. cit.*, p. 272).
194. Le premier exemple est *L'Etreinte*, 1925 (*ibid.*, p. 257).
195. Par exemple, *Baigneuse assise*, 1930 (*ibid.*, p. 279).
196. Penrose m'a appris, en exigeant de moi une discrétion qui n'est plus nécessaire (à cette date, Picasso était encore en vie), que dans ses moments d'égarement Olga avait menacé la vie de Picasso.
197. Je dis cela après avoir vu environ soixante-dix des objets tribaux parmi la centaine ayant appartenu à Picasso, et examiné les photographies de quelques autres.
    Les objets tribaux en métal ou couverts de métal d'une certaine taille sont relativement rares. S'il est possible que Picasso ait possédé une figure de reliquaire kota de plus que ce que nous supposons, il est difficile d'imaginer quel autre genre d'objet en métal ou à revêtement métallique d'une certaine dimension il aurait pu posséder dans les premiers temps... à part les masques marka, mais je ne sache pas qu'il en ait eu un.
198. Le grand masque *nimba* féminin (par opposition avec les statuettes baga à « tête *nimba* » qui peuvent avoir l'un ou l'autre sexe, *cf. supra*, note 97) était assez généralement connu pour symboliser la renaissance saisonnière et la procréation humaine. La plupart du temps, Picasso accordait peu d'attention aux particularités ethnologiques, mais Michel Leiris m'a assuré que Picasso connaissait la signification couramment attribuée aux *Nimba*.
199. Gonzalez a commencé à réaliser les sculptures en métal de Picasso, le plus souvent d'après des dessins, en 1928. La réalisation de la *Tête de femme* est devenue pour Gonzalez le pivot de sa nouvelle carrière de sculpteur avant-gardiste du métal. La plupart de ses œuvres maîtresses ont une relation avec les sculptures-« dessins dans l'espace » de Picasso. Cependant, Gonzalez a aussi exécuté une série de « masques » (p. 320), moins tributaires de Picasso pour leur inspiration, qui reflètent l'intérêt personnel de Gonzalez pour l'art tribal.
200. J'ai indiqué dans mes notes la date 1928 pour l'achat de ce masque, mais je ne me souviens plus de mes sources. Jacques Kerchache m'a fait observer qu'il était présenté lors de l'exposition d'art africain et d'art océanien à la galerie du théâtre Pigalle (Paris), en 1930. Et dans le catalogue, où il porte le n° 18, il est localisé dans la « collection Pablo Picasso ».
201. *Cf.* p. 276, *supra.*
202. *Cf.* note 97, *supra.*
203. Dans *Picasso, op. cit.* (note 23), p. 316, Roland Penrose écrit : « Cette sculpture (baga), au nez exagérément busqué et à la tête presque détachée du cou, trouvait un écho dans les monumentales têtes en plâtre, de l'autre côté de la cour. »
    Pour Picasso, la malléabilité de la glaise, qu'il a utilisée pour modeler ces sculptures, et du plâtre, en quoi il les a retravaillées, leur conférait une autre dimension expressive. Les plâtres, malgré leur grosseur, donnent une impression d'apesanteur, de légèreté aérienne qui est révélatrice de l'image de Marie-Thérèse dans l'esprit de Picasso (représentée fidèlement dans *Baigneuse au ballon*, 1932 ; *cf. Pablo Picasso : A Retrospective, op. cit.* (note 5), p. 295). Les bronzes ont perdu une bonne part de cette légèreté et Picasso le savait, comme l'atteste cet extrait de Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964 (p. 73-74 de l'édition de poche) : « Picasso : Elles étaient bien plus belles en plâtre... Au début, je ne voulais pas entendre parler de les couler en bronze... Mais Sabartés ne cessait de me répéter : "Le plâtre est périssable... Il te faut du solide. Le bronze est pour toujours..." C'est lui qui m'a poussé à les transformer en métal. Finalement j'ai cédé... Qu'est-ce que vous en pensez ? Moi : Certaines ont perdu au change... Surtout vos têtes monumentales. »
204. « A *Life* Round Table on Art », *Life Magazine*, 11 octobre 1948, p. 64.
205. Je remercie M. George MacDonald, directeur du musée national de l'Homme (National Museums of Canada), qui a bien voulu répondre à mes questions sur l'iconographie des objets de la côte nord-ouest de l'Amérique.
206. Comme me l'a fait observer Meyer Shapiro lors d'une conversation.
207. Reproduit dans le catalogue *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, (texte de Gaëtan Picon et Jean Laude), musée de l'Homme, Paris, 1967, pl. 41.
208. Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture*, Paris, Bordas, 1946, p. 29-30 : « Je ne m'en serais jamais séparé, mais Picasso la vit et la désira. »
209. *Ibid.*, p. 30.
210. *40 000 Years of Modern Art : A Comparison of Primitive and Modern Art*, The Institute of Contemporary Arts, Londres, 1949.
211. Correspondance personnelle de Roland Penrose, 30 septembre 1982.
212. C'est un *Temes Malau* ou « esprit du Mégapode ». Le masque, dont la partie supérieure manque dans l'exemple de Matisse/Picasso, mesure normalement près de 2,5 m de haut. Un croquis du masque complet est reproduit dans Thomas Harnett Harrison, *Savage Civilization*, New York, Knopf, 1937, p. 340 (je remercie Douglas Newton de m'avoir donné cette référence).



Avant-bras et main, île de Pâques. Bois, l. : env. 44,4 cm. Collection particulière. Provenance : collection Pablo Picasso. Détail d'une photographie de Brassaï, 1943. Voir n. 208.



Masque bélier, Bozo, Mali. Bois, métal et fibres végétales, h : 49,5 cm. Musée Picasso, Paris. Provenance : collection Pablo Picasso.



Masque, Baga ou Nalu, Guinée ou Guinée-Bissau. Bois, h : env. 76,2 cm. Collection Jacqueline Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.



Masque, Sénoufo (?), Côte-d'Ivoire ou Mali. Bois, h : env. 28 cm. Collection Jacqueline Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.



« Mère et enfant », sculpture, Urhobo, Nigéria.Bois, h : 145 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.



Statuette, Kasingo, Zaïre. Bois, h : 47 cm. Collection Gustave et Franyo Schindler, New York.



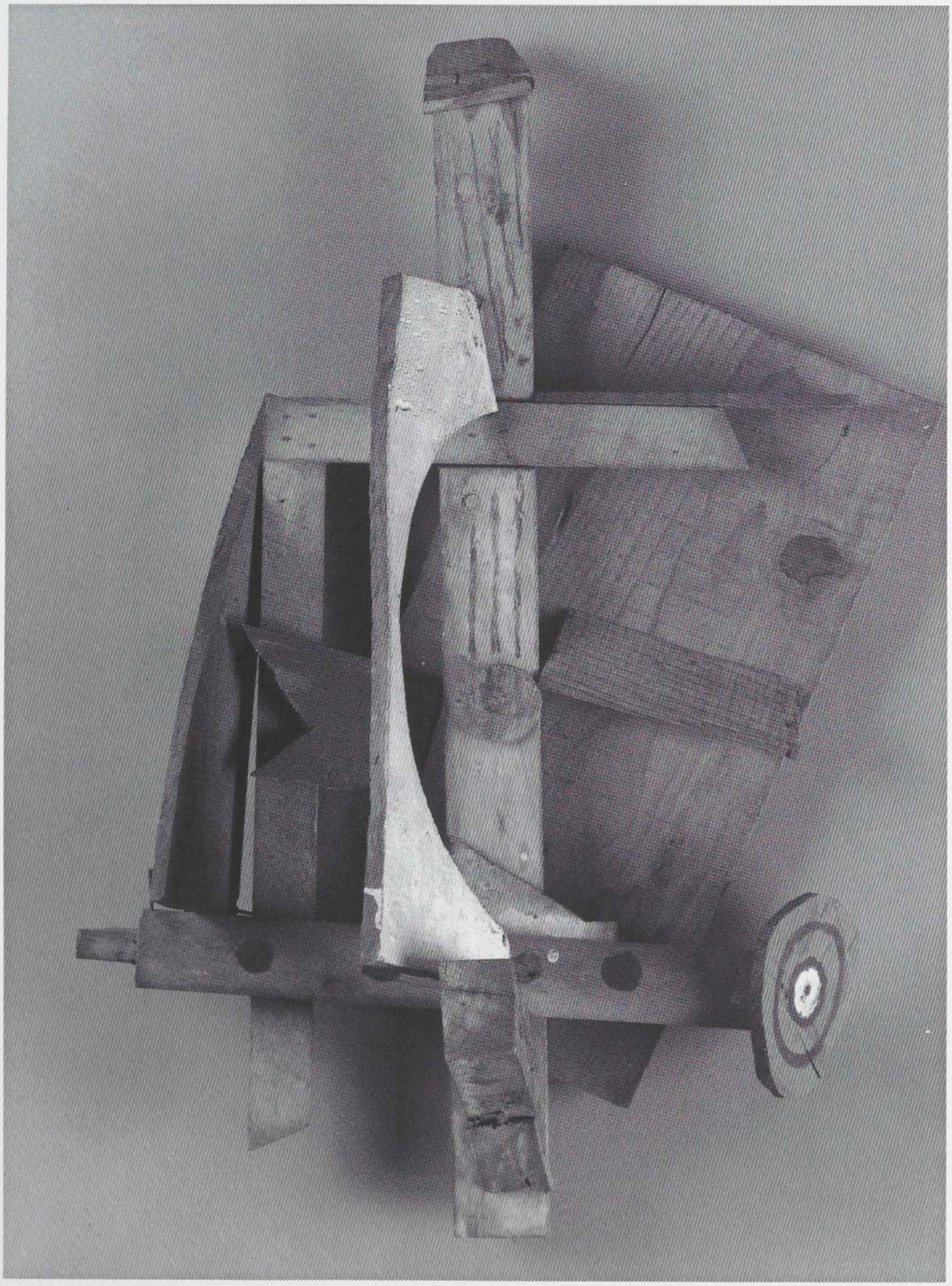
Sommet de canne, Akan ou Ewe, Ghana, Côte-d'Ivoire ou Togo. Bois. Publié dans Marius de Zayas, *African Negro Art : its Influence on Modern Art,* 1916.



Masque-heaume à deux visages, Mende, Libéria ou Sierra Leone. Bois, h : 49 cm. Museum voor Land—en Volkenkunde, Rotterdam.



Masque kifwebe, Songye, Zaïre. Bois peint, h : 55,9 cm. Collection Jack Naiman, New York.



Pablo Picasso, *Mandoline et clarinette,* automne 1913, éléments de bois de sapin avec peinture et traits de crayon, 58 × 36 × 23 cm. Musée Picasso, Paris (voir W. Rubin, p. 317).



Masque, Grebo, Côte-d'Ivoire ou Libéria, bois peint et matériaux divers, h. : 53,34 cm. Collection M. et Mme Saul Stanoff, Los Angeles. Ce masque provient de l'ancienne collection de Daniel Henry Kahnweiler. Il figure sur un cliché (reproduit p. 301) pris dans l'appartement du marchand, rue George-Sand, au début de 1913.



Constantin Brancusi, *Cariatide* (deux vues,), 1914-1926. Bois, h : 166,7 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge Mass.

BRANCUSI

Sidney Geist

On pense généralement que le primitivisme de Brancusi s'est manifesté, pour la première fois, dans une sculpture de 1913 qui serait d'inspiration africaine. Nous pouvons en fait déjà discerner une tendance primitive d'un caractère plus général dans une série de sculptures en pierre qu'il exécuta en 1907-1908. A la fin d'avril 1907, il avait loué un atelier de plain-pied afin de répondre à la commande d'un monument funéraire destiné à la Roumanie. Après avoir modelé *La Prière,* qui se rattache à cette commande, et exécuté plusieurs têtes en argile, il passa le reste de l'année à sculpter, pratique à laquelle il se consacra presque exclusivement pendant toute sa carrière [1].

Les œuvres en pierre et en marbre qu'il réalisa en 1907, six têtes et bustes, comprennent cinq représentations réalistes d'enfants [2]. Cependant quatre de ces dernières montrent une facture assez fruste due à l'emploi exclusif de la pointe, outil généralement utilisé pour ébaucher ou dégrossir le bloc initial d'une sculpture. C'est probablement vers la fin de 1907 qu'il produisit la *Tête de jeune fille* (p. 346) désignée comme « première pierre directe 190(0) » (la mention de l'année manque [3]). Il semble que cette œuvre ait été suivie par *Le Baiser* (p. 347), probablement commencé vers la fin de l'année et achevé au début de 1908 [4]. Cette énumération vise à montrer qu'après *La Prière,* dans la seconde moitié de 1907, Brancusi était à la recherche d'un style de sculpture, à la manière « directe ». Ce qu'il manifesta déjà dans la *Tête de jeune fille* de façon vigoureuse et assurée (les cinq têtes d'enfants ont disparu), et qu'il porta à son plein épanouissement avec *Le Baiser.*

Il est tout à fait possible que Brancusi ait pris cette nouvelle orientation après sa visite à la rétrospective Gauguin au Salon d'automne qui eut lieu du 6 octobre au 15 novembre 1906 [5]. Dans cette grande exposition dont l'influence fut immense, il put voir les sculptures primitivistes en bois et en pierre de Gauguin qui fascinèrent la jeune génération, celle des Matisse, Picasso et Derain. En 1907, Picasso sculptait sa *Figure debout* (bois, p. 259), et « au printemps de 1907 », ainsi que l'écrit D.-H. Kahnweiler [6], Derain exécutait l'*Homme accroupi* (p. 215), œuvre compacte taillée dans le calcaire et qui fournit un exemple de taille directe, méthode que Gauguin avait lui aussi fait sienne. L'attraction que présentait cette approche qui évite la copie d'un modèle, qu'elle soit visuelle ou mécanique résidait précisément dans sa franchise, son honnêteté implicite, et la conviction qu'elle engendrait une forme d'un caractère nouveau, propre à la pierre par essence. Et ce fut sans doute aussi un moyen de contourner Rodin.

Comme on l'a vu, Brancusi travailla pendant la plus grande partie de 1907 à des sculptures tout à fait réalistes, mais au fini rugueux. S'il ne saisit pas aussi rapidement que Derain et Picasso l'idée de la taille directe, c'est qu'il était encore dépendant de cette longue et complète formation académique du sculpteur, discipline à laquelle ni Derain ni Picasso n'avaient été soumis. C'est avec l'exposition de l'*Homme accroupi* de Derain, à la nouvelle galerie de Kahnweiler rue Vignon en septembre 1907, que, selon nous, il prit conscience de la signification de la taille directe [7].

Le Baiser et l'*Homme accroupi* se ressemblent en plusieurs points : ils sont de dimensions comparables, taillés dans un morceau de calcaire proche des proportions du bloc initial, et sont fondés, l'un et l'autre, sur une même structure symétrique. Le nu est présent dans les deux cas, et les deux œuvres mettent l'accent sur les mains et comportent le thème de l'encerclement par les bras. En même temps, *Le Baiser* possède des affinités évidentes avec le relief primitivisant de Gauguin *Hina et Té Fatou* (p. 203), qui figurait à la rétrospective de l'artiste. La *Sagesse* de Brancusi, de 1908 [8], qui fait suite au *Baiser*, est fondée sur une synthèse issue de Gauguin, l'*Ève bretonne* et assez proche de celle-ci, la vieille femme qu'on voit à gauche de *D'où venons-nous...* (p. 180), images qui découlent elles-mêmes d'un objet primitif [9]. Je voudrais suggérer ici que l'influence primitive que subissait Brancusi, bien qu'elle fut certes transmise par un intermédiaire ou bien qu'elle touchait quelqu'un d'un naturel mystique, n'en perdait pas pour autant son importance. La rétrospective vaste et variée de l'œuvre de Gauguin, auréolée de la magie de son nom et de sa fuite dans un hypothétique éden, eut un effet certain sur les Fauves et, pour Brancusi, l'aida à la création du *Baiser* et de la *Sagesse* ; comme pour Derain et Picasso, elle le poussa à pratiquer la taille directe qui constitue le développement le plus significatif de la sculpture au début de ce siècle. Avec le recul, on peut considérer la taille directe — cet abandon du compas, ce retour à l'immédiateté de la conception et de l'exécution, cette implication dans le matériau — comme un produit de l'impulsion primitivisante du commencement du XXe siècle.

Sans jamais cesser de pratiquer la taille directe, Brancusi parvint à une maîtrise plus grande et à un raffinement qui masquent la rudesse de son approche et éliminent les scories primitivistes de ses débuts. En 1913, il taille dans le bois *Le Premier Pas* (p. 348) qui inaugure une longue série d'œuvres dans ce matériau, exécutées pour la plupart dans les dix années qui suivent. D'emblée, on perçoit une orientation nouvelle dans la forme et dans la facture de ces sculptures

sur bois, certes un retour au primitivisme de ses premières œuvres de pierre en taille directe, mais contrôlé maintenant par la maîtrise acquise entre-temps. Et les influences qui ont pu jouer sur ces bois sculptés ne sont plus de deuxième main : elles reflètent une attention déjà ancienne à l'art de l'Afrique noire.

On a rarement discuté cette influence sur Brancusi ; elle



Constantin Brancusi, *Tête de jeune fille*, 1907. Pierre. Localisation actuelle inconnue.

a souvent été considérée comme allant de soi et tout aussi souvent, ignorée. Un auteur l'a repoussée comme étant « sans importance », avançant deux raisons : Brancusi avait « renié » l'art africain et ce dernier présentait une ressemblance telle avec l'art populaire roumain que rien n'empêcherait d'attribuer à sa Roumanie natale la prétendue influence africaine. Mais ces influences n'ont pas été sérieusement examinées, pas plus que la date du « reniement » de Brancusi [10]. Quoi qu'il en soit, cette comparaison entre les arts traditionnels d'Afrique et de Roumanie ne fait que différer la question de l'influence qui se marque dans les œuvres mêmes de Brancusi [11]. Katherine Jánszky Michaelsen, à qui l'on doit le premier examen approfondi de ces problèmes [12], consolide la thèse de l'influence africaine avec plusieurs comparaisons révélatrices, mais elle intègre, dans ces dernières, d'une manière discutable une œuvre classicisante telle que *La Muse endormie*, et ceci sur la base de ressemblances superficielles (ce que Robert Goldwater appelait des *look-alikes*). Goldwater lui-même a malheureusement jeté quelque confusion sur la question de l'africanisme de Brancusi en donnant une interprétation erronée d'un document-clé sur le sujet : les souvenirs de Jacob Epstein *Let There Be Sculpture*, de 1940. Selon Goldwater, Brancusi, s'adressant à Epstein en 1912, « protestait contre l'influence africaine, et détruisit peut-être même des œuvres qui, pensait-il, trahissaient certains caractères africains [13] ». Mais une lecture attentive du texte d'Epstein révèle que les critiques de Brancusi à l'égard de la sculpture africaine dataient non pas de 1912, année de la première visite d'Epstein à l'atelier de l'artiste, mais de « vingt ans plus tard », lorsqu'il se rendit à nouveau chez Brancusi [14]. Il écrit au sujet de cette visite : « Brancusi, dont quelques-unes des premières œuvres ont été influencées par l'art africain, déclare maintenant de façon catégorique qu'on ne doit pas être influencé par l'Africain *[sic]*, et il alla même jusqu'à détruire certaines de ses œuvres qui, pensait-il, montraient une influence africaine [15] *[sic]* ». Le « maintenant », dans cette phrase écrite au début des années 1930, nous permet de reconstituer la véritable succession des faits : l'intérêt de Brancusi pour l'art africain, qui apparaît pour la première fois en 1913, la destruction de certaines de ses œuvres, et sa répudiation de l'influence africaine au début des années trente.

La question tout entière de l'africanisme est rejetée par les historiens de l'art roumain qui, presque unanimement, se montrent hostiles à la notion d'un Brancusi touché par l'art africain — ou en vérité à toute autre influence que celle de l'art populaire roumain et de Rodin. Mais il n'y a rien dans la culture ni dans le caractère de Brancusi qui aurait pu le conduire à éviter l'art africain ou tout autre art primitif. Il avait copié des moulages d'œuvres classiques à Bucarest, puis, pour se perfectionner, s'était rendu à Paris. Il y fit preuve de curiosité et d'éclectisme, perméable non seulement à certains traits du monumental Rodin, mais aussi à ceux d'autres sculpteurs contemporains, attentif aux nombreux monuments publics de même qu'aux musées riches d'objets des cultures les plus diverses. Sa prompte intelligence dut lui faire mesurer aussitôt l'importance de l'art tribal dont la découverte, comme celle de l'art japonais quelque cinquante ans auparavant, constituait une révélation pour les artistes les plus audacieux. S'il attendit environ cinq ans après la découverte de l'art africain pour se soumettre à son influence directe, c'est parce qu'il s'était engagé dans ce qui était, pour lui au moins, une approche révolutionnaire de la sculpture sur pierre.

Le Premier Pas, de 1913 (p. 348), est la première œuvre véritablement indépendante et originale de Brancusi. La nouveauté de sa conception masque le fait que le titre et le sujet — un enfant trottinant — étaient relativement fréquents dans les Salons. Elle témoigne d'une stylisation plus radicale que la troisième version du *Baiser*, celle de 1910 [16], son œuvre la plus abstraite à cette date, et constitue finalement sa première tentative dans la direction d'une formalisation totale, certainement apprise de la sculpture africaine. Il est en effet presque certain que l'inspiration immédiate de cette figure a été fournie par une œuvre bambara du musée de l'Homme (p. 349). Dans les deux sculptures, l'axe des bras, du torse, de la tête et du cou suit le grain du bois ; toutes deux présentent des bouches évidées avec une lèvre supérieure en pointe prononcée, et une tête ovoïde. La figure bambara semble instable, comme saisie à l'instant gauche d'un mouvement esquissé. *Le Premier Pas* représente bien sûr l'action hésitante annoncée par le titre. L'objet bambara ayant été reproduit par Marius de Zayas dans son étude de l'art africain publiée à New York en 1916 [17], on peut supposer que c'est Brancusi qui avait attiré l'attention de l'auteur sur cette statuette avant qu'il quitte Paris. Les deux hommes se connaissaient : ils avaient assisté à une garden-party chez



Constantin Brancusi, *Le Baiser*, 1907-1908. Pierre, h : 28 cm. Muzeul de Artă, Craiova, Roumanie.

Edward Steichen dans les environs de Paris en juillet 1914 [18], et, par la suite, de Zayas devait mettre en vente plusieurs œuvres de Brancusi à la Modern Gallery de New York dont il était le directeur.

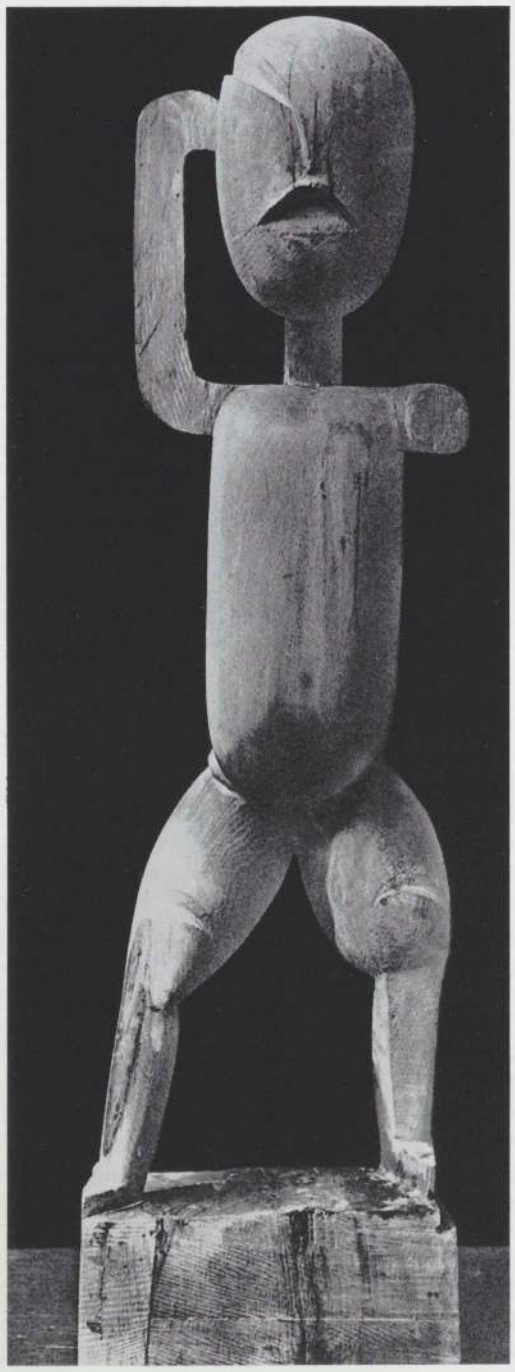
Le Premier Pas fut montré à New York au début de 1914 à la Photo-Secession Gallery. Son directeur, Alfred Stieglitz, était au centre d'un groupe qui comptait de Zayas parmi ses membres. Brancusi détruisit la sculpture dès qu'elle fut renvoyée à Paris, n'en conservant que la tête mais utilisant les cuisses et le torse comme modèle de son *Torse de jeune homme* (vers 1917). *Le Premier Pas* est ainsi le premier exemple d'une œuvre censée avoir été détruite par Brancusi à cause de son apparence africaine ; on ne connaît pas de cas semblable auparavant. Si *Le Premier Pas* doit beaucoup à la sculpture africaine, la dette est d'autant plus significative qu'il s'agit aussi pour l'artiste de « son » premier pas dans le domaine de la sculpture sur bois. Cette dette une fois reconnue, il faut bien admettre que la forme de l'œuvre prise dans son ensemble et celle de ses diverses composantes atteignent une perfection technique et une pertinence de conception rarement rencontrées dans l'art primitif, et dont la statuette bambara est assurément dépourvue. Bien plus tard, las d'avoir été comparé aux sculpteurs primitifs et préhistoriques, Brancusi devait déclarer que ceux-ci ignoraient « comment travailler jusqu'au bout avec une précision telle que la mienne aujourd'hui [19] ». Mais il faut dire que des exemples significatifs quant à la pertinence de la forme et la maîtrise du matériau n'avaient pas encore, dans la sculpture africaine, attiré son attention.

Le Premier Pas implique de la part du sculpteur une longue familiarité avec l'art tribal, ainsi qu'une longue maturation de ses idées. En 1955, celui-ci évoquait une visite au musée d'Histoire naturelle de Vienne, qui remontait à plus de cinquante ans, se rappelant « immédiatement les copies de peintures rupestres africaines et diverses pièces d'art tribal africain [...] et océanien », ainsi que l'a noté Muensterberger. Brancusi déclarait à ce dernier que « l'impact de cet art eut lieu à Paris, peut-être chez Apollinaire ou dans l'atelier de Matisse [20]. En 1909, quatre ans avant *Le Premier Pas*, Brancusi avait rencontré Modigliani, qui était enthousiasmé par l'art africain. Et ils devaient tous deux faire bientôt la connaissance du docteur Paul Alexandre [21]. Il est par ailleurs probable que Brancusi se soit entretenu de sculpture africaine avec Jacob Epstein en 1912. Epstein, dont l'admiration pour cet

art remontait à 1902, allait en réunir bien plus tard une vaste et excellente collection. Séjournant à Londres en juillet 1913 à l'occasion de l'*Allied Artists Exhibition*[22], Brancusi a dû rendre à Epstein sa visite de l'année précédente et voir, avec lui, des objets africains (de même que les propres œuvres du sculpteur qui, malgré les dénégations ultérieures de celui-ci, traduisent l'influence de la sculpture africaine). Il est remarquable que l'influence africaine qui, après une longue gestation, se manifesta dans *Le Premier Pas*, surgissait à quelques mois des rencontres avec Epstein.

L'œuvre a certainement été détruite en 1914, n'apparaissant sur aucune des photographies ultérieures de l'atelier. Si cette destruction était motivée par son aspect africain, comment faut-il rendre compte de *Little Girl* de 1914-1918 (p. 351) ? Dans celle-ci en effet, l'influence africaine est encore plus manifeste que dans l'œuvre précédente. Par exemple, *Le Premier Pas* conservait deux traits traditionnels qu'on ne retrouve plus dans *Little Girl* ni dans aucune œuvre ultérieure, et dont l'élimination favorisa l'africanisme de Brancusi : la continuité matérielle entre la figure et sa base, et la présence de formes amples dont l'axe n'est pas parallèle au grain du bois (si les cuisses de la figure détruite sont taillées à contrefil, celles du *Torse de jeune homme* qui s'en inspire sont, en revanche, parallèles au fil du bois, cette sculpture ayant été réalisée à partir d'une fourche d'arbre). Malgré une verticalité générale, *Le Premier Pas* est incliné vers la droite, ceci étant surtout manifeste dans la jambe droite du personnage. Ce trait allait disparaître à son tour : les sculptures de Brancusi (à l'exception du *Fils prodigue*) seraient dorénavant, tout comme la statuaire africaine, fondamentalement verticales et symétriques.

L'ébauche première de *Little Girl* — désignée souvent par *Little French Girl*[23] — présente une ressemblance générale avec *Le Premier Pas* (p. 349). Dans l'œuvre achevée, les bras ont disparu, et le corps et le cou se fondent en une épine dorsale effilée, couverte sur toute la longueur de cannelures





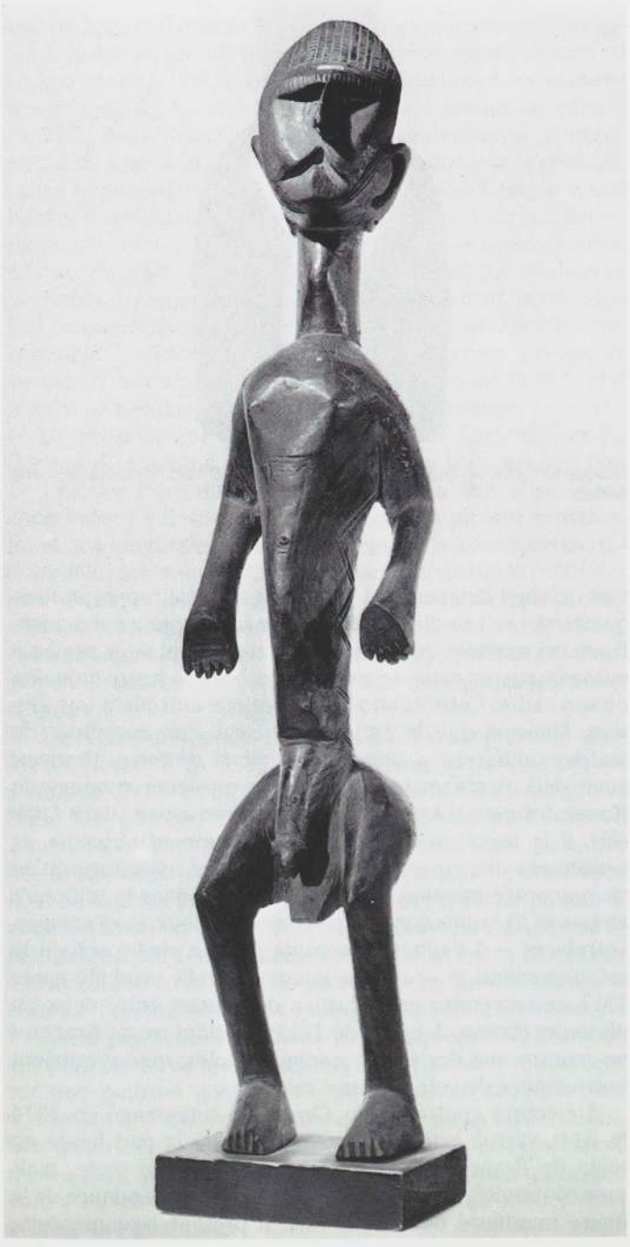
Ci-dessus : Constantin Brancusi, *Tête d'enfant* (fragment du *Premier Pas*), 1913. Bois, h : 25,9 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.

A gauche : Constantin Brancusi, *Le Premier Pas*, 1913. Bois, h : 111,5 cm. Détruit à l'exception de la tête.

qui constituent une restitution synthétique pour Brancusi des formes annelées si fréquentes dans la sculpture africaine. Malgré le nombre restreint de références et leur aspect inhabituel, cette figure évoque de façon touchante une petite fille en jupe courte, en même temps qu'elle affirme un caractère africain marqué. La tête est une reprise du crâne, des yeux et du nez du *Premier Pas*, et fait encore écho à l'africanisme de ce dernier par le traitement de la bouche et l'évocation de la coiffure par une forme en chevrons. Et comme l'a observé William Rubin, l'oreille en saillie, le cou et le torse annelés devaient être familiers à Brancusi par l'intermédiaire des masques-heaumes sénoufo, dont la partie en casque fournit également un modèle pour la jupe en cloche de la

Ci-dessous : Statuette, Bambara, Mali. Bois, h : 65 cm. Musée de l'Homme, Paris.

Ci-dessous, à droite : Constantin Brancusi, Étude pour *Le Premier Pas*, 1913. Crayon, 82,1 × 38 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Constantin Brancusi, *Figure debout*, 1914. H : 124,5 cm. Retravaillé par la suite pour devenir *Little Girl*.







Poupée de fertilité, Bidjogo, îles Bissagos, Guinée-Bissau. Bois et perles, h : 71 cm. Náprstkovo Muzeum, Prague.



Masque-heaume, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 99 cm. Museum Rietberg, Zurich.

sculpture de Brancusi. En vérité, comme le note William Rubin, *Little Girl* s'apparente encore davantage à une poupée de fertilité bidjogo de Prague, quoi qu'il soit improbable que Brancusi ait pu voir un tel objet à cette époque. Aucune reproduction de cette pièce n'était disponible, et les autres exemples connus de ces poupées sont éloignés du propos de Brancusi. Si l'absence de bras de la figure de Brancusi apparaît surprenante dans une œuvre européenne, cela ne l'est point dans les styles d'Afrique occidentale et du Congo. Ce n'est pas seulement l'absence de bras qui est ici africaine — ils étaient déjà remarquablement absents dans un certain nombre d'œuvres de Rodin — mais leur élimination est là délibérée en quelque sorte. Ils ne manquent pas à la suite d'une amputation réelle ou implicite comme chez Rodin car il n'existe pas d'emplacement adapté qui permettrait leur rétablissement. Également africaines, les jambes raides et rondes, divisées en sections par des étranglements comme celles de la poupée de fertilité bidjogo, se terminent en formes simples qui permettent à la sculpture de tenir debout sans être fixée à sa base. Le fait que l'objet sculpté coïncide avec l'image d'une fillette et qu'il ne rende pas nécessaire la liaison à un socle, rapproche également *Little Girl* de la statuette bambara, et, en fait, d'un mode de représentation de la figure humaine répandu dans la sculpture africaine. La statuette en tant qu'objet indépendant, se tenant sur ses propres jambes, quelle que soit sa dimension, assure une présence magique. Brancusi assimile cette magie en renonçant à la pratique européenne qui consiste à ne pas dissocier la figure humaine de son cadre. Cette continuité matérielle entretient une illusion, l'illusion que la figure et le fond sont constitués de matières différentes, disons de chair et de terre. Brancusi avait déjà rejeté cette illusion dans plusieurs versions du *Baiser*, forme stable présentant une large assise ; dans *Little Girl*, il la repousse d'une façon typiquement africaine, et continuera désormais à le faire avec une assurance qu'on ne rencontre pas toujours aussi soutenue dans la sculpture africaine. Et tandis que *Le Baiser* montre deux êtres enlacés, entrelacés — il s'agit, tout comme pour le pied touchant le sol, d'une illusion — aucune image nouvelle produite après 1913 ne reprendra cette illusion du contact entre deux ou plusieurs choses. A partir de 1914, la sculpture de Brancusi ne montre que des objets iconiques isolés, qui investissent notre espace de leur présence magique.

L'élément central de la *Cariatide,* commencé en 1914 (p. 344), était à cette période la sculpture la plus haute en taille de Brancusi. Ses pieds reposent sur un socle, mais sans continuité, réaffirmant le principe d'indépendance de la figure manifesté dans *Little Girl*. Il présente comme cette

dernière une zone de cannelures répétées, trait typiquement africain ainsi qu'on l'a vu, et qu'on trouve à nouveau de chaque côté, sous la forme plus habituelle de formes à chevrons. En même temps, le motif africain des anneaux est présent au dos de la sculpture, sous une forme aplatie. Dans la *Cariatide,* les éléments africains sont absorbés dans une image synthétique d'architecture-décor dans laquelle l'anatomie humaine est supplantée par des formes simples, à peine allusives.

En 1914, Brancusi entreprend la plus « africaine » de ses sculptures, le *Portrait de Madame L. R.* (p. 353), qu'il n'achèvera pas avant 1918. L'œuvre, radicalement abstraite, repose sur une « jambe » centrale unique (bien que le pied, reconstitué, soit maintenant distinct du reste de l'œuvre, cette sculpture avait été taillée à l'origine dans un seul bloc de bois). Même si aucun de ses éléments ne reproduit un détail anatomique précis, l'image possède un caractère et une allure très féminins qui ne tiennent pas qu'au « peigne » qui surmonte la tête et à la partie concave placée à l'extrémité médiane de la masse inférieure. Tout comme *Little Girl,* elle est dépourvue de bras et d'attaches où on pourrait imaginer les emboîter. Elle doit en grande partie son air éminemment africain au traitement de la tête, version cubiste des figures de reliquaires mahongwe du Gabon, recouvertes de lamelles de cuivre, (p. 352), dont Brancusi adopte non seulement le contour extérieur mais aussi la bande verticale centrale et la protubérance anguleuse du sommet qui devient son « peigne ». Ces figures de reliquaires, contrairement à celles, plus familières, du peuple kota, possèdent un support dans le prolongement de l'axe de la tête qu'on peut lire de face, ainsi que l'a observé W. Rubin, comme une jambe unique. Le *Portrait de Madame L.R.,* indifférent à tout sujet, est une œuvre hautement conceptuelle[24]. « Pouvez-vous imaginer un artiste africain se servant d'un modèle ? » demandait Brancusi en 1955[25], et il n'en avait pas davantage utilisé pour cette œuvre.

Brancusi fit une deuxième version de *Little Girl* et du *Portrait de Madame L.R.* Chacune connut le même sort que *Le Premier Pas :* disparition du corps, la tête seule étant conservée. La destruction de ces œuvres ou leur remaniement, les longues années consacrées à d'autres œuvres traduisent les problèmes rencontrés par Brancusi dans l'élaboration d'images affectées par les créations africaines. Par ailleurs, ces images ne donnèrent lieu qu'à très peu de séries, contrairement aux sculptures de pierre qu'il pouvait développer en de nombreuses séries, sur une période parfois assez longue[26].

De façon inattendue, il se peut qu'une sculpture de marbre, *Princesse X* (p. 354), ait été influencée par une œuvre primitive. Cette pièce a en fait été retaillée dans un grand buste représentant une femme à la tête inclinée, achevé semble-t-il en 1909. Quelque temps plus tard, Brancusi se mit à le retravailler, le diminuant ou le simplifiant[27]. Nous avons noté sa visite à Londres en juillet 1913 ; il aurait pu voir à cette occasion un pilon de pierre de Nouvelle-Guinée que le British Museum venait d'acquérir (p. 354). Avec sa tête et son cou recourbé vers deux formes de seins proéminentes, il n'aurait certainement pas manqué d'attirer l'attention de Brancusi par sa ressemblance avec sa propre *Maïastra* de 1910 (un oiseau de marbre dont la tête et le cou se recourbent sur une poitrine gonflée). Ce pilon pouvait suggérer une stylisation de l'œuvre en cours, qui ne reçut sa forme définitive qu'en 1916. L'ampleur de la conception de *Princesse X* mise à part, la main qui repose sur son sein, bien qu'unique dans l'œuvre de Brancusi, trouve une correspondance dans la sculpture africaine.



Constantin Brancusi, *Little Girl,* 1914-1918. Bois, 124,5 × 22,2 × 21,6 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, succession Katherine S. Dreier.



Haut de reliquaire (deux vues), Mahongwe, Gabon. Bois, laiton et cuivre, h : 53 cm. Collection particulière, Paris.

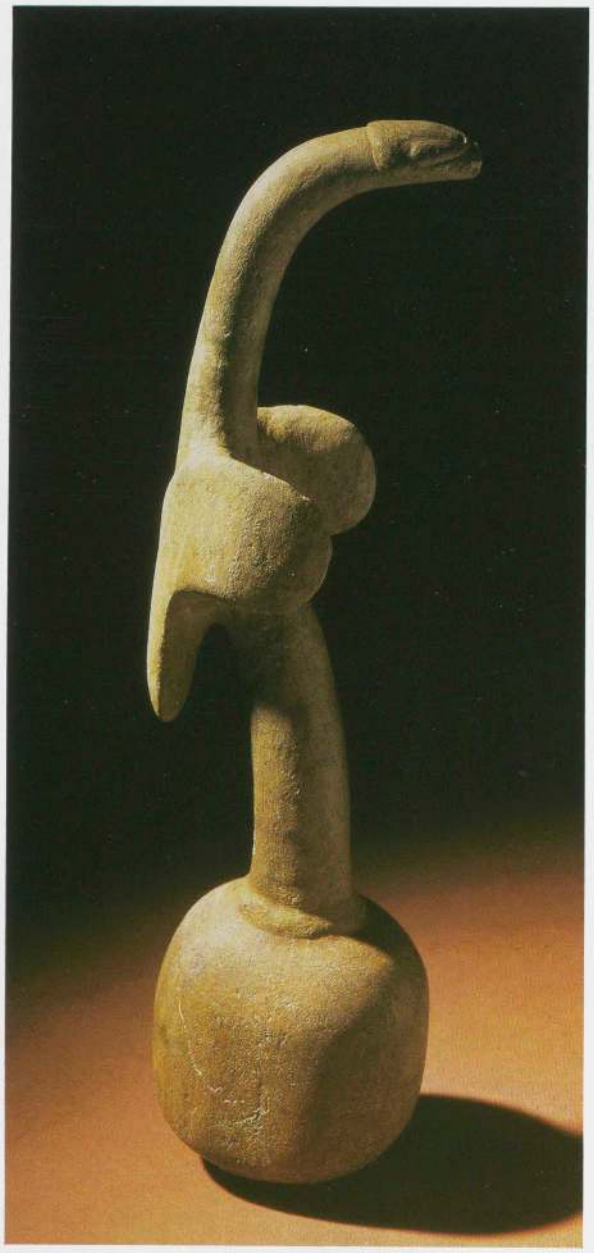
Hésitations, changement plus radical et nouvelles combinaisons sont intervenus dans la création d'*Adam et Eve*, de 1916-1921 (p. 355), grande structure composée de deux parties sculptées séparées par un bloc de bois. Ce dernier de forme massive réalise le miracle d'unifier les deux autres parties façonnées dans des styles nettement différents. Elles ont en effet été réalisées à des époques différentes, et certainement suivant des thèmes étrangers à celui du couple originel. Ayant marié ces formes, Brancusi pouvait disserter sur le caractère séduisant d'Eve et les responsabilités d'Adam. A un journaliste qui l'interrogeait en 1926, il expliqua la signification symbolique de plusieurs des éléments formels d'*Eve*[28] (p. 355). Ce fut là, de toutes ses déclarations, l'exégèse la plus détaillée, mais tout aussi fantasque que les autres.

Mais qui était *Eve* avant d'être associée à *Adam* ? Une photographie de 1916 (p. 355) la montre à ses débuts, sculpture achevée se tenant, comme le *Portrait de Madame L.R.* et plus tard *Socrate*, sur une seule jambe. Du point de vue formel, l'œuvre est africaine depuis la tête bombée jusqu'aux pieds rabattus et à l'absence de bras. Sur le plan iconographique, elle représente une femme d'origine africaine : les lèvres épanouies sont semblables à celles de la tête de marbre de 1920 que Brancusi intitulera *La Négresse blanche*. Il s'agit donc d'une femme noire à la bouche accentuée et aux seins découverts. Mais une lecture aussi littérale ne peut se satisfaire d'une jambe unique : le long cylindre doit être une version compressée ou gainée des hanches et des (deux) jambes. Nous supposons bien entendu qu'*Eve* commença sa carrière comme figuration d'une chanteuse noire de cabaret, et qu'elle changea d'identité afin de rejoindre *Adam*, abandonnant son cylindre-support et la courbe inférieure de ses seins. Il serait exagéré de penser que l'élagage de ces éléments pouvait conférer aux parties restantes un symbolisme édénique. Il s'agissait certainement de la part de Brancusi d'une rationalisation après coup, comparable au conte de fées qu'il avait inventé pour expliquer *Maïastra* et à la révision du mythe grec qu'il avait offerte en commentaire de sa *Léda*. Pour Brancusi, il était cependant nécessaire de concevoir cette image de chanteuse noire dans un style africain, de même qu'il était plus tard adéquat de créer une *Eve* noire.

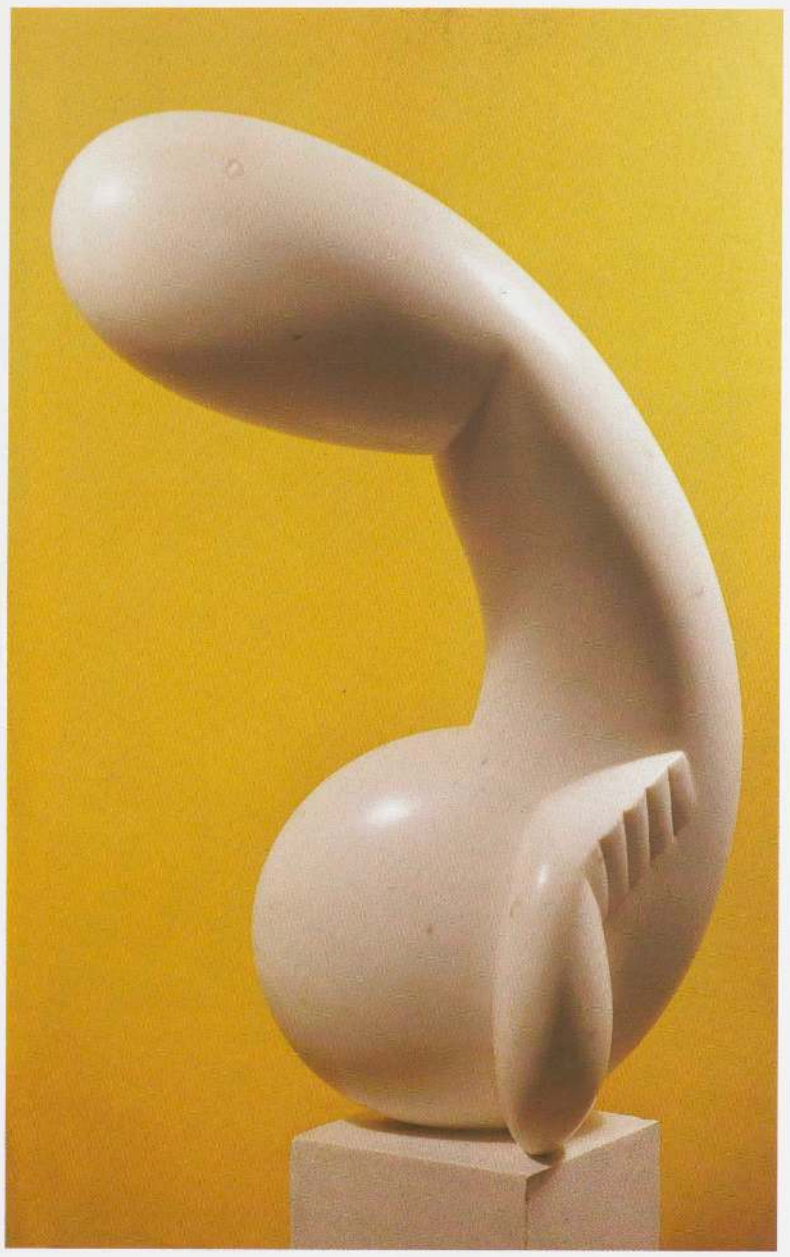
Quant à *Adam*, c'était à l'origine la partie inférieure d'une sculpture en forme de colonne datant de 1920 environ, dont il fut séparé pour devenir la moitié inférieure d'*Adam et Eve*, conservant ainsi sa position antérieure tout en changeant, comme *Eve*, de statut symbolique. Son aspect angulaire, les cannelures de la gorge et les chevrons du dessous sont tous distinctement africains. En même temps, l'image évoque le *Tournesol* d'Epstein, de 1910 (p. 430), que Brancusi devait connaître. Si *Adam et Eve* suggèrent, avec la plupart des autres œuvres en bois, des modes et des motifs de la sculpture



Constantin Brancusi, *Portrait de Madame L.R.* (faces antérieure et postérieure), 1914-1918. Bois, h : 94 cm. Collection particulière.



Pilon, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Pierre, h : 36,3 cm, British Museum, Londres.



Constantin Brancusi, *Princesse X*, 1916. Marbre, 55,8 × 28 × 22,8 cm. Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln.

africaine, ils démontrent aussi le raffinement et la subtilité rarement égalés par ses contemporains français et allemands avec lesquels Brancusi absorbe l'influence africaine. Ceci apparaît d'une façon tout à fait frappante dans *La Colonne sans fin* (p. 358), la plus abstraite de toutes ses créations.

En 1966, Cecilia Cuţescu-Storck, un des principaux peintres roumains du début de ce siècle, amie de Brancusi, écrivait dans ses souvenirs qu'elle avait vu « la première version » de *La Colonne sans fin*, et « des sections de troncs d'arbres coupés obliquement » dans l'atelier de Brancusi en 1909[29]. Barbu Brezianu, spécialiste de Brancusi, accepta au pied de la lettre ce témoignage et fit remarquer que le *Portrait du Dr Paul Alexandre* de Modigliani, de 1911-1912 (p. 356), peint à l'époque où l'artiste était proche de Brancusi, contenait un motif similaire à *La Colonne sans fin* sur toute la hauteur du tableau et confirmait ainsi la date de 1909 pour la colonne[30]. Cette analyse soulève deux problèmes. Le premier est celui du chauvinisme qui se traduit par la réticence à admettre toute influence non roumaine sur Brancusi, mise à part celle de Rodin, et l'opinion corollaire que toutes les influences « seraient » dans Brancusi et donc qu'il n'en subit aucune (toujours à l'exception de celle de Rodin). Le second problème réside dans le fait que Brancusi lui-même date à juste titre *La Colonne sans fin* de 1918[31] ; et on peut discerner la progression qui le conduisit vers cette œuvre dans les quelques années qui précèdent. Ni la *Colonne*, ni aucune autre sculpture sur bois n'apparaissent dans les photographies de l'atelier de Brancusi avant 1914. Dans les quelques photographies de 1910, l'atelier ne semble pas davantage recéler « des sections de troncs d'arbres » et d'œuvres d'une telle abstraction que *La Colonne sans fin* ; tout ceci n'aurait pas échappé à l'objectif d'un appareil photographique. N'oublions pas que les années 1909-1910 correspondent au *Torse de jeune fille*, à la *Femme se regardant dans un miroir*, *La Baronne R.F.*, *La Muse endormie*, *Narcisse* et *Le Baiser* (cimetière Montparnasse), sculptures figuratives en pierre ou en marbre qui interdisent d'imaginer une *Colonne sans fin* de bois qui soit contemporaine. En bref, le témoignage de Mme



Photographie d'*Eve* parue dans un journal non identifié, New York, février 1926.



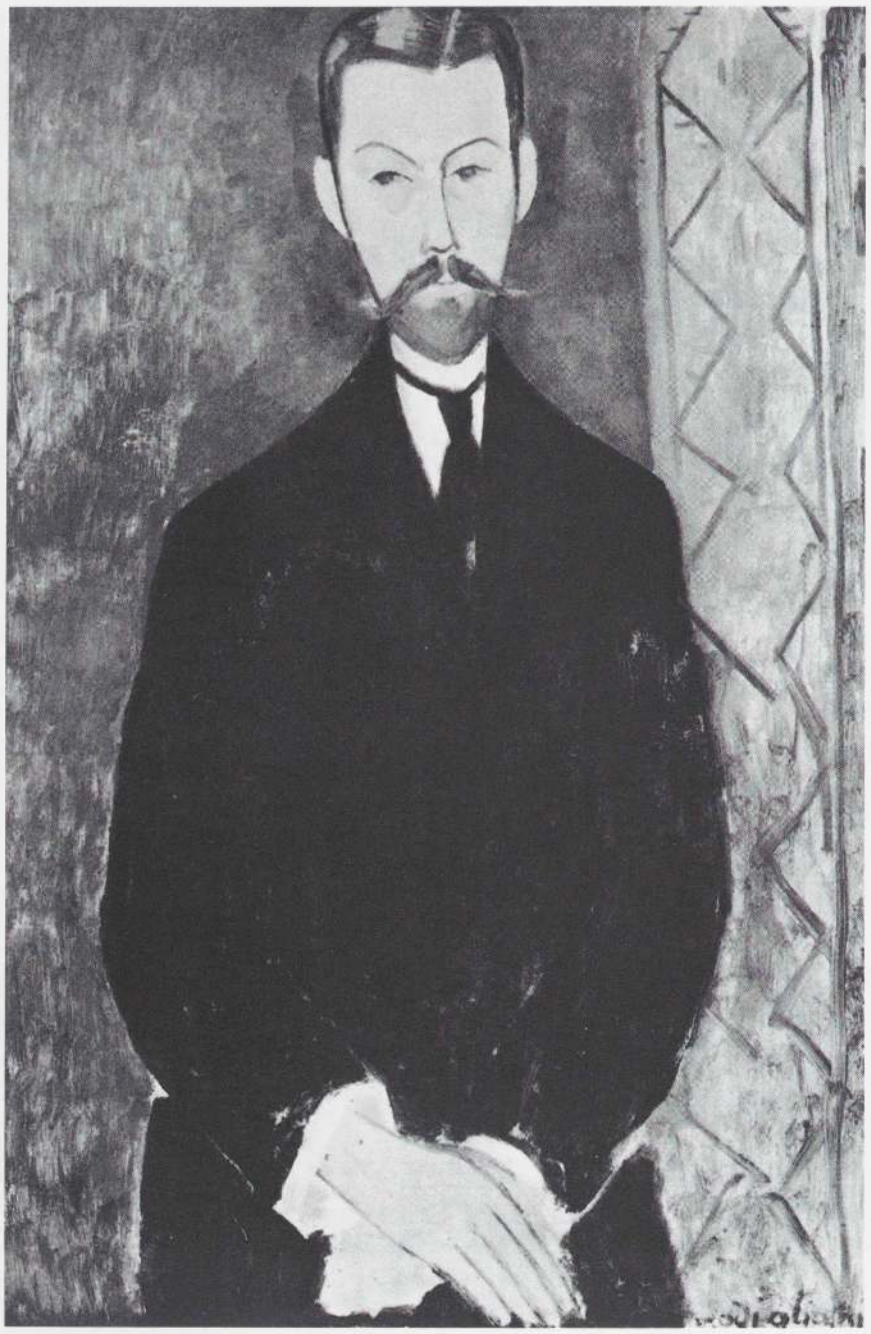
Constantin Brancusi, *Femme debout*, 1916. Bois, h : environ 81 cm. Retravaillé par la suite.



Constantin Brancusi, *Sculpture*, vers 1920. Bois, h : 162,5 cm environ. Retravaillé par la suite.

A droite : Brancusi, *Adam et Eve*, 1916-1921. Bois et calcaire, h : 239,4 cm. Guggenheim Museum, New York.





Amedeo Modigliani, *Portrait du docteur Paul Alexandre*, 1911-1912. Huile sur toile, 92,1 × 60 cm. Collection particulière.

inacceptable, quoique bien explicable. Ecrivant presque soixante ans après sa première visite à l'atelier de Brancusi, elle décrit celui-ci comme contenant une œuvre qui n'apparut dans sa première version que cinq années plus tard. Mêlant ses souvenirs de différentes visites, et peut-être d'ateliers différents, elle ressemble à d'autres chroniqueurs des débuts de Brancusi qui attribuent à l'atelier de la rue du Montparnasse le contenu de celui de l'impasse Ronsin, se référant souvent à des photographies de ce dernier.

Comment expliquer la présence de ce motif dans le portrait de Modigliani ? Au début de 1968, en réponse à des questions que nous avions posées à la famille Alexandre, au sujet de ce portrait, nous reçûmes une lettre de M. Georges Bréfort contenant des informations fournies par sa mère, fille du docteur Alexandre, elle-même dans l'impossibilité d'écrire. Selon Mme Bréfort, il est très probable que Modigliani ait été inspiré pour cette bande verticale et le motif qu'elle comporte par une tenture d'origine marocaine ou africaine qui se trouvait dans la maison du docteur Alexandre à l'époque de ce portrait. Très attiré par « l'art nègre », Modigliani aurait tiré parti de cette tenture pour conférer à sa peinture une certaine harmonie, et quelque chose de son goût pour l'art africain. La tenture originale n'a pas été retrouvée, mais la fille du docteur Alexandre reste tout à fait convaincue qu'il ne s'agissait pas d'une invention de l'artiste mais d'une tenture qui avait réellement existé [32].

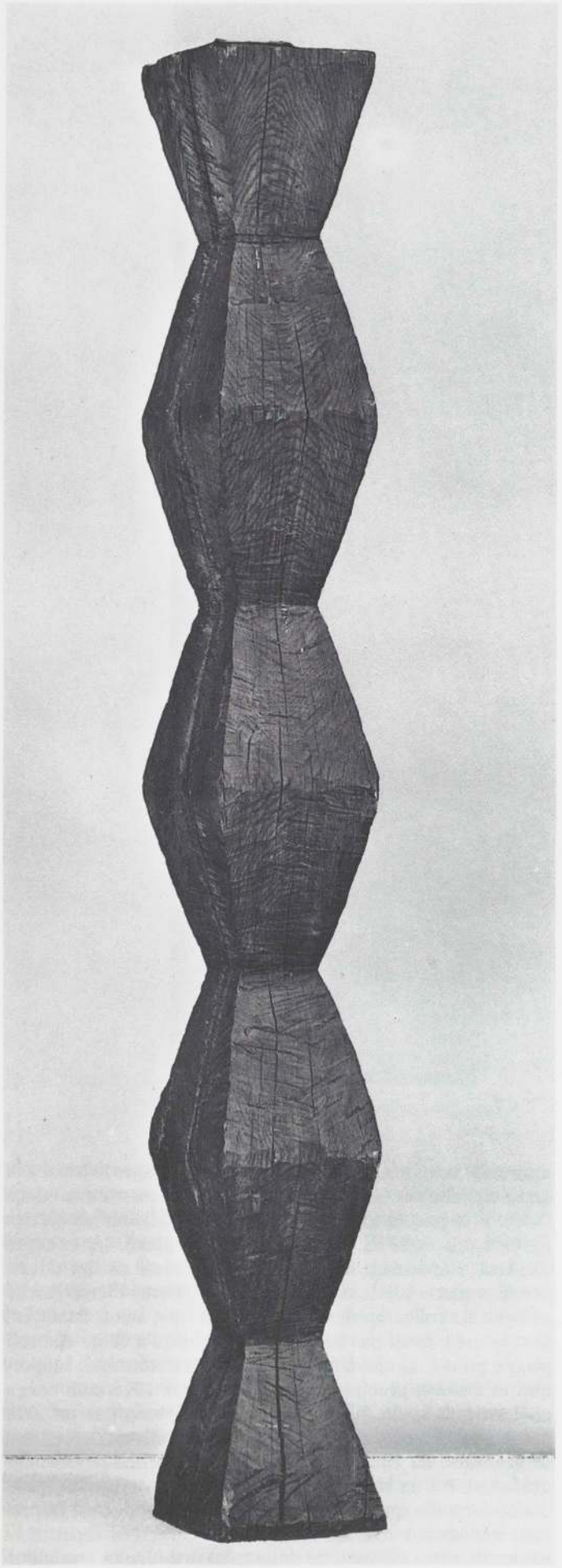
Connaissant l'amitié qui liait Brancusi à Modigliani et au docteur Alexandre, nous pouvons supposer qu'il connaissait cette tenture par le tableau ou par ses visites chez les Alexandre, ou les deux. Le motif qu'elle présente pourrait donc bien être le germe de *La Colonne sans fin* ; il ne s'agirait pas du premier exemple d'une forme plane interprété en trois dimensions par le sculpteur. Bien que le motif se rencontre fréquemment dans l'art populaire, c'est rarement sous une



Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, 1918. Bois, h : 210,9 cm. Retravaillée par la suite.

forme telle qu'on la voit dans le tableau de Modigliani – des rhomboïdes empilés au lieu de carrés plus communs – forme qui subsiste dans la *Colonne*. Parmi les tenants d'une influence roumaine, personne n'a pu découvrir dans le riche lexique des colonnes de ce pays quoi que ce soit qui ressemblât à *La Colonne sans fin*. Plusieurs auteurs ont reproduit la partie supérieure du même montant de porte provincial, source improbable [33]. Une petite œuvre en marbre de Brancusi s'approche bien davantage du caractère de la *Colonne* : la base de *Maïastra*, de 1912, clairement dentelée et très probablement suggérée par la tenture de la maison du docteur Alexandre [34].

Il semble ne faire aucun doute que, lorsque Brancusi décida quelques années plus tard de traduire dans le bois ce motif, il le destinait à servir de socle. Ainsi, un exemple de 1915, haut d'environ 170 cm, taillé seulement sur deux côtés dans *L'Enfant au monde, groupe mobile* de 1917 (par la suite dispersé), supporte une *Coupe*. Comme l'indique le tracé à la craie blanche sur un côté de la colonne, Brancusi avait dans l'idée de la percer de trous ronds (et il redessina les cercles après avoir taillé en facettes les côtés plats). La colonne disparut. Répondant à la question de savoir ce qui devait prendre place sur la colonne de 1918, Henri-Pierre Roché indiqua au collectionneur John Quinn que, selon Brancusi, la colonne n'avait pas besoin de socle jusqu'à ce qu'elle soit placée pour toujours à un emplacement déterminé, supportant une chose précise [35]. Si la *Colonne* de 1918 commença en tant que socle, elle devint une sculpture par un acte progressif d'imagination. Elle atteignit définitivement cet état de sculpture en 1927, quand Brancusi supprima la mortaise qui la tenait à un bloc de pierre, lui conférant cette indépendance formelle qui caractérise ses autres sculptures. Dépassant son ancien rôle de socle et son caractère répétitif et décoratif, cette colonne de deux mètres devenait une méta-



phore de la présence de l'homme.

La Colonne sans fin haute de 6 m, érigée en 1920 dans le jardin de Steichen à Voulangis, a été taillée dans le tronc d'un arbre de ce jardin. C'est un emblème de la conscience humaine au milieu de la nature. La *Colonne* de fonte de 29 m de Tîrgu-Jiu, de 1938, est parfois regardée comme ayant une fonction funéraire, ce qui renforcerait l'hypothèse de sa dérivation des vieilles colonnes funéraires roumaines. Mais à Tîrgu-Jiu, c'est l'emplacement tout entier qui est funéraire, et non telle partie. Dans ses versions précédentes de 1915, 1918 et 1920, la *Colonne* n'avait jamais suggéré une utilisation ou une signification funéraires. A Tîrgu-Jiu, cette *Colonne* antérieure à toute connotation funéraire fut jointe à *La Table du silence* et à *La Porte du Baiser*, tout aussi dénuées de vocation funéraire initiale, dans un ensemble monumental dédié à ceux qui étaient morts en défendant la rivière Jiu lors de la Première Guerre mondiale. Dans ce contexte, la hauteur importante de la sculpture et son emplacement dans un vaste espace ouvert évoquent le symbolisme de l'*axis mundi*. Ici, la *Colonne* est un lien vibrant entre le ciel et la terre ; elle transcende le caractère commun de tout monument attaché à la terre, le thème lui-même excédant ses origines puisées dans l'art populaire ou tribal.

Ce motif, malgré son état compressé et symétrique dans la *Colonne*, apparaît comme un motif à chevrons par essence africain ; en effet, il apparaît sous de nombreuses formes et selon des intensités de répétition variées dans la sculpture sur bois de beaucoup de sociétés tribales. Brancusi l'a employé dans une œuvre de bois plus tardive, pas « africaine » par ailleurs, *Le Coq*, de 1924, et ses versions monumentales en bronze et en plâtre. Pour la première fois, les chevrons jouent ici un rôle plus expressif que décoratif, traduisant simultanément la tension et le cri de l'animal de basse-cour. Le coq de bronze avec son support de pierre lui aussi à ressauts impose un glissement esthétique subtil : la perception du motif comme décoration est suivie ou recouverte par sa signification.

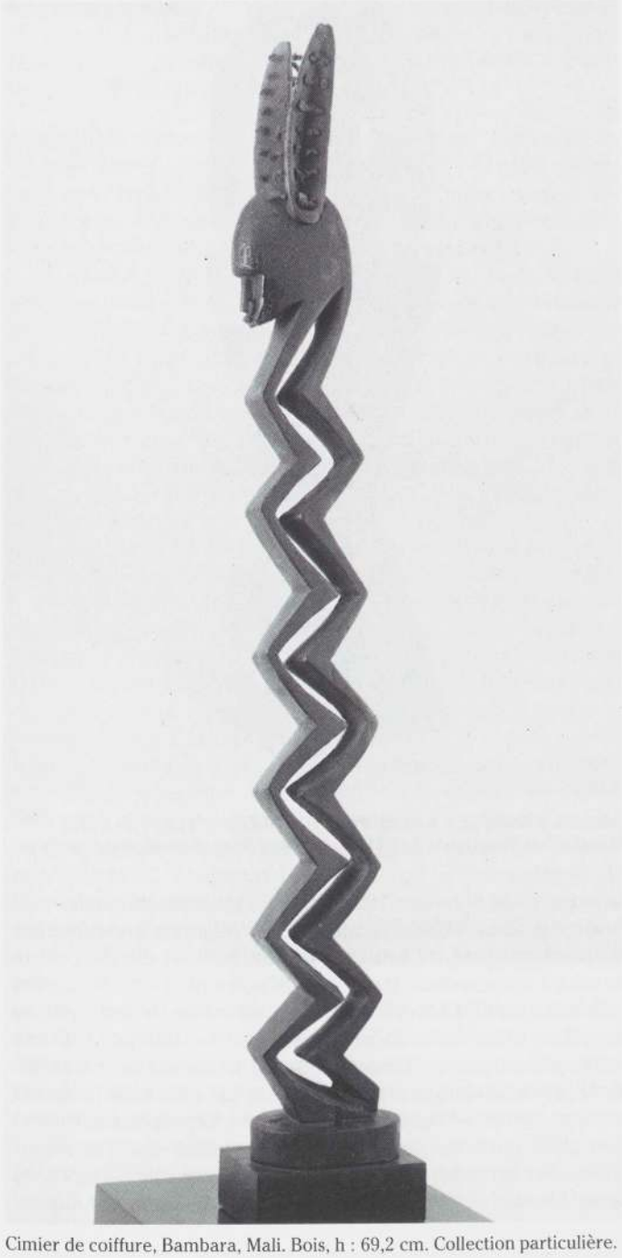
Au total, les ressauts, avec leur caractère africain, sont présents sur les socles de dix œuvres au moins, des oiseaux pour la plupart, mais qui comprennent *Plante exotique* et *Princesse X*. Elle apparaît sous une forme moins insistante dans les grands supports des sept versions de *L'Oiseau dans l'espace*, et dans ceux d'œuvres aussi diverses que *Chimère* (p. 360), *Tête d'enfant*, *Le Baiser* et *Le Poisson*. Parmi les éléments formels qu'on distingue chez Brancusi, la forme à chevrons est certainement la plus envahissante, formant souvent un contrepoint entre socle et sculpture, entre le caractère anguleux de la partie inférieure et les courbes aisées de la partie supérieure. L'effet d'accumulation de ce motif était frappant lors de la rétrospective Brancusi à l'Art Institute de Chicago en 1970 ; une estrade portant plusieurs sculptures créait l'impression d'une salle du trône africaine.

Longtemps après avoir tonné contre l'influence africaine dans ses conversations avec Epstein, Brancusi fit à plusieurs reprises usage de dentelures, dans un but nouveau, pour *Le Roi des Rois* à la fin des années trente (p. 361). La haute figure en forme de colonne semble couronnée de dentelures circulaires ; au milieu de la sculpture, une série d'arêtes verticales évoquent un battoir, tandis que sur le plan adjacent elles sont orientées horizontalement d'une façon plus habituelle. On peut même voir un autre avatar de cette forme dans l'espèce de vis qui se trouve au-dessous. Cet emploi

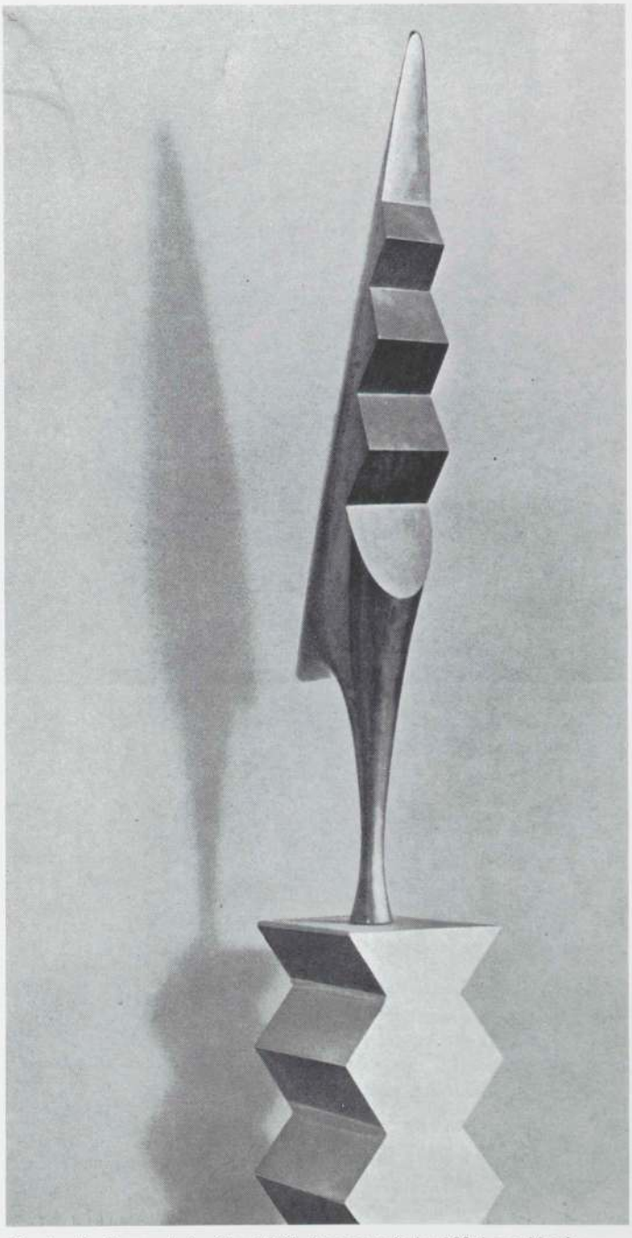
Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, 1918. Bois, 203,2 × 25,1 × 24,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

exhaustif de différentes formes de dentelures, de même qu'une segmentation marquée, confère au *Roi des Rois* un caractère africain. Moins abstraite que ce dernier, la *Cariatide* plus grande que nature du début des années 1940, est une version imposante, très simplifiée, du thème abordé en 1915. C'est la dernière sculpture de Brancusi d'influence africaine. Cette influence se marque dans sa verticalité, sa symétrie, la distinction formelle de ses parties ; citons encore les cannelures répétées de la gorge, le torse unifié et bombé, la position fléchie des genoux, et les jambes séparées, chacune terminée par un pied assez développé pour permettre à l'œuvre de tenir debout en toute sécurité, malgré sa hauteur, sans fixation à la base.

Ce long catalogue des sculptures de Brancusi montrant des éléments africains nous amène à revoir les déclarations faites à Epstein par l'artiste qui disait avoir détruit des œuvres trahissant une influence africaine. On ne trouve les traces de telles destructions que pour trois œuvres : *Le Premier Pas*, et les deuxièmes versions de *Little Girl* et du *Portrait de Madame L.R.* Dans tous ces cas, seule la tête a été préservée. Dans les deux derniers cas cités, les versions originelles ont été conservées intactes jusqu'à nos jours. Nous avons vu qu'elles sont fortement influencées par la sculpture africaine. Nous avons le sentiment que les versions ultérieures ont été supprimées parce qu'elles ne constituaient ni une amélioration ni une variation dignes d'être conservées des premières, et ceci non pas à cause de l'influence africaine qu'elles trahissaient [36]. Considérant les versions initiales, d'un caractère africain prononcé, de *Little Girl* et du *Portrait de Madame L.R.*, créées immédiatement après *Le Premier Pas*, nous pensons



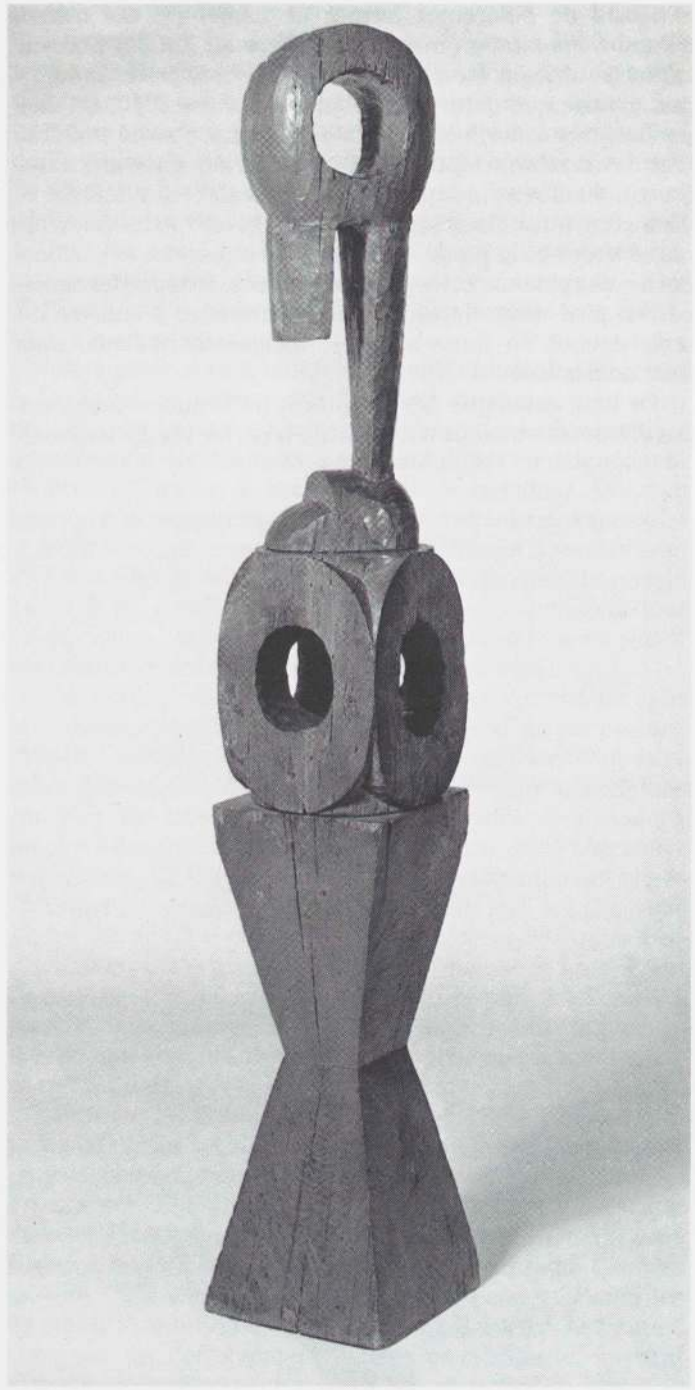
Cimier de coiffure, Bambara, Mali. Bois, h : 69,2 cm. Collection particulière.



Constantin Brancusi, *Le Coq*, 1935. Bronze poli, h : 103,4 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris.



Masque-heaume, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 109 cm. Collection Marina Picasso. Provenance : collection Pablo Picasso.



Constantin Brancusi, *Chimère*, 1918. Bois, 152,9 × 24,8 × 24,8 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection.

maintenant que c'est au contraire le caractère africain trop peu marqué de ces objets qui a motivé leur destruction.

Nous devons inévitablement conclure qu'aucune des destructions dont nous avons connaissance ne fut effectuée en raison d'une influence africaine manifeste. Même s'il y eut des destructions de ce genre (ce qui nous semble très improbable), elles durent être très peu nombreuses, certainement insignifiantes en comparaison de l'ensemble important d'œuvres existantes qui reflètent une admirable compréhension de l'art africain, et l'assimilent avec brio.

Pourquoi donc Brancusi protesta-t-il encore contre les dangers de l'influence africaine ? Dans les années 1920, il était plus engagé que jamais dans son travail sur l'oiseau en évolution, thème qui culmina avec le marbre blanc de *L'Oiseau dans l'espace*, de 1925 (hauteur : 180 cm), une version de 1930 (hauteur 189 cm), et leurs brillants dérivés de bronze poli. En 1928, il avait taillé *La Négresse blanche* dans du marbre blanc, et avait réalisé en 1930 et en 1931 deux versions monumentales du *Grand Coq* en plâtre (p. 362), ainsi que la hautaine *Colonne du Baiser*, structure de trois mètres en plâtre blanc lisse. La luminosité et l'immatérialité de ces œuvres sont aux antipodes de la particularité, de l'intensité et de la réalité de la sculpture sur bois. Les efforts de Brancusi avaient généralement pour origine des impulsions définies ; il se peut que la tension ressentie à travailler simultanément dans deux directions soit devenue insupportable, l'explosion dont Epstein fut témoin se produisant au moment où les arguments en faveur de l'espace et de la lumière étaient devenus impérieux. Cette préoccupation le conduisit à déclarer, au cours d'une conversation à Bucarest en 1939 : « J'ai

éliminé les trous ; ils provoquent des ombres [37]. » La sculpture sur bois, avec ses changements de plans accentués, présentait des ombres intérieures particulièrement fortes, le matériau lui-même étant foncé. Par ailleurs, la fierté très grande de Brancusi se rebellait contre la dette qu'il ressentait certainement à l'égard de la sculpture africaine. Ce n'était pas la première fois qu'il réagissait de cette façon à une puissante influence. Après une brève phase marquée par l'art de Rodin, lors de ses débuts, il s'était retourné contre le maître de Meudon, de même que d'autres sculpteurs audacieux de sa génération. Son adoption de la taille directe lui permettait en effet d'opérer ce qui semblait une rupture nette avec l'influence de Rodin. Bien plus tard, en 1952, il admit dans le catalogue de l'exposition *Hommage à Rodin* la grande dette de la sculpture moderne envers le maître français. S'il avait éprouvé la nécessité de repousser l'art africain au début des années trente, il allait par la suite en parler dans les termes les plus chaleureux. Ses dénonciations étaient heuristiques ; elles l'aidaient à suivre une nouvelle ligne de pensée. Longtemps après l'accomplissement de cette démarche, il eut le bon sens de se rétracter.

Hormis les déductions que nous permet sa sculpture, les propres témoignages de Brancusi sont révélateurs de ses vues sur l'art africain. Et quelle que soit l'importance de ses remarques à Jacob Epstein, il ne faudrait pas considérer celles-ci isolément, comme nous l'avons déjà noté.

En juillet 1923 fut publié dans *The Arts* un article sur Brancusi portant la signature M.M., synthèse de « nombreuses conversations » avec l'artiste qui eurent lieu à Paris. On peut y lire entre autres que : « Les primitifs chrétiens et les sauvages noirs avancent par la foi et l'instinct ; l'artiste moderne progresse par l'instinct que guide la raison [38]. » Le témoignage semble digne de foi, étant conforme à d'autres opinions connues de Brancusi, en particulier son assertion que les artistes primitifs étaient incapables de travailler avec précision jusqu'au bout, contrairement à lui-même.

Lorsqu'il vint à New York au début de 1926, à l'occasion d'une petite exposition aux Wildenstein Galleries, il rencontra William Zorach qui publia sur lui un article bien informé dans *The Arts*, et qui, là, considérait comme allant de soi l'intérêt de Brancusi pour l'art africain [39]. Écrivant dans *The Dial* en février 1927, Dorothy Dudley adoptait le même point de vue — « Brancusi aime l'art nègre » — et citait ses propres paroles : « Il y a de la joie dans la sculpture nègre. » Cette intéressante étude laisse en effet souvent la parole au sculpteur (il était venu une deuxième fois à New York en 1926 à l'occasion d'une importante exposition à la Brummer Gallery), et aborde même le sujet de sa culture roumaine [40]. Deux ans plus tard, Benjamin Fondane, ami et compatriote de Brancusi qui dessina son portrait, écrivait qu'il ne reconnaissait ses frères que dans les primitifs, les artistes du gothique, et les Noirs [41]. Aussi nous remarquons en l'espace de deux ans un complet revirement de la part de Brancusi. La force interne de l'art africain qui l'avait d'abord attiré va maintenant lui sembler un danger. A Epstein, il déclare qu'il faut éviter son influence ; à d'autres, il parle de « forces démoniaques [42] ». Autant qu'on puisse en juger, Brancusi se tiendra à cette opinion pendant les vingt années qui suivront.

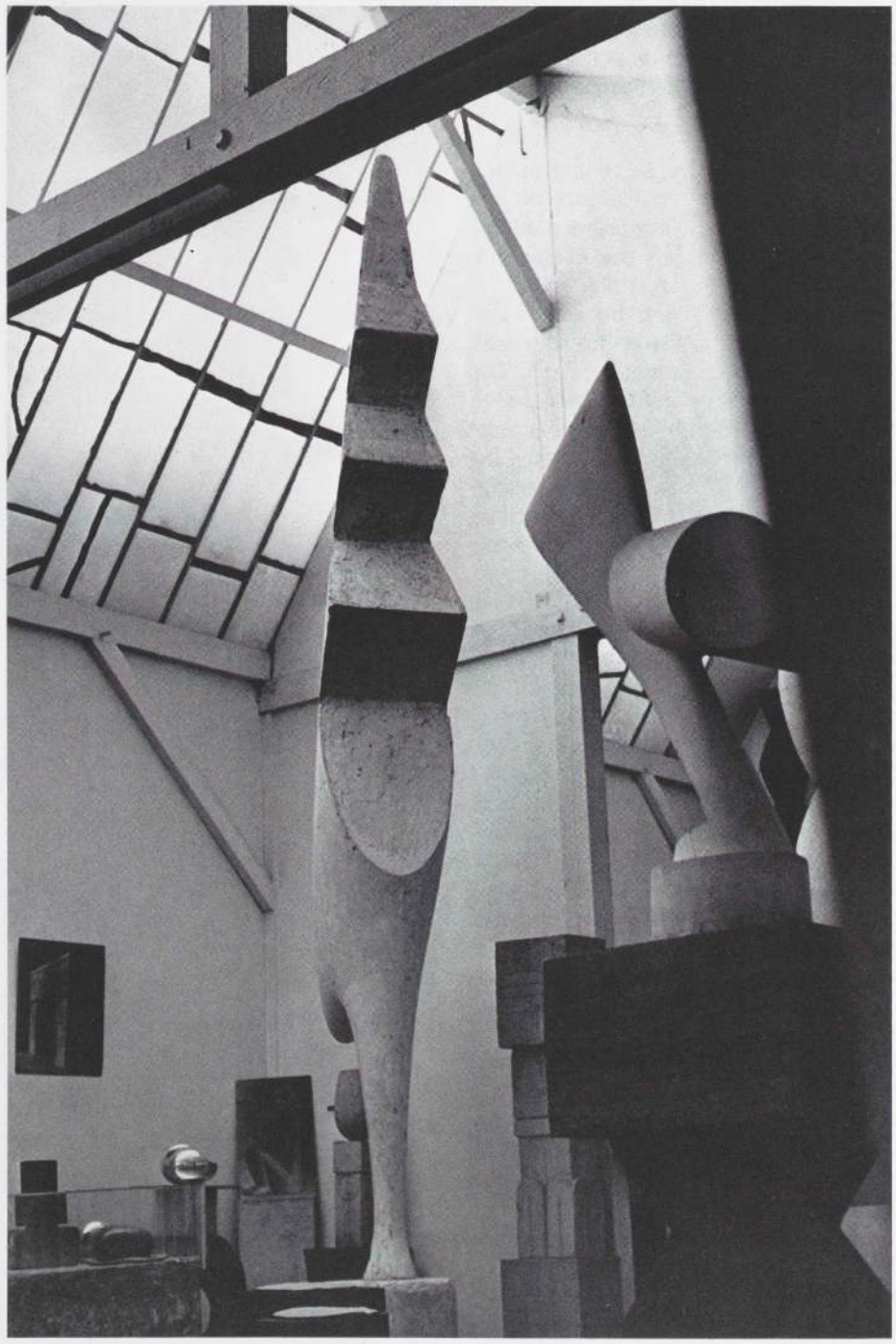
C'est probablement au début des années 1950 qu'il déclare : « Seuls les Africains et les Roumains savent tailler le bois [43]. » Ainsi, avant de reconnaître à nouveau l'importance de l'art africain, il le relie à une autre tradition, mais, comme nous le voyons, au niveau technique. On ne trouve pas d'autre mention faite à la même époque par Brancusi



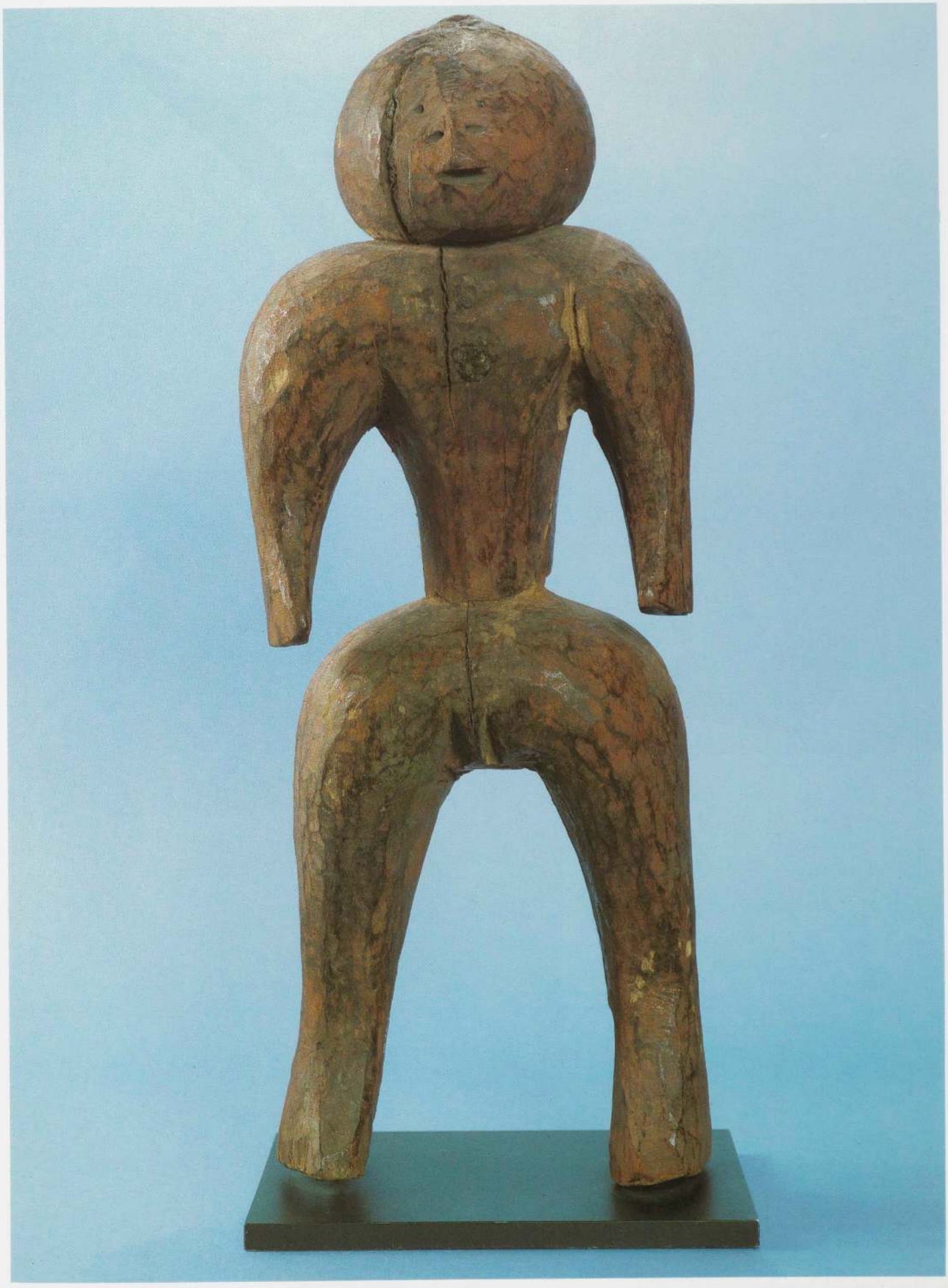
Constantin Brancusi, *Le Roi des Rois*, fin des années 1930. Bois, h : 300 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, don de l'artiste.

de l'art populaire roumain dans les ouvrages consacrés au sculpteur, à l'exception de ses critiques d'exemples contemporains au cours de conversations avec des amis en Roumanie[44]. Son affirmation englobe deux réalités différentes et inégales : d'une part, la tradition de son pays natal, dont il a hérité l'amour du bois et sa familiarité avec ce matériau ; d'autre part, les arts tribaux, qui par leurs formes et leur esprit révélaient un nouvel univers de possibilités artistiques.

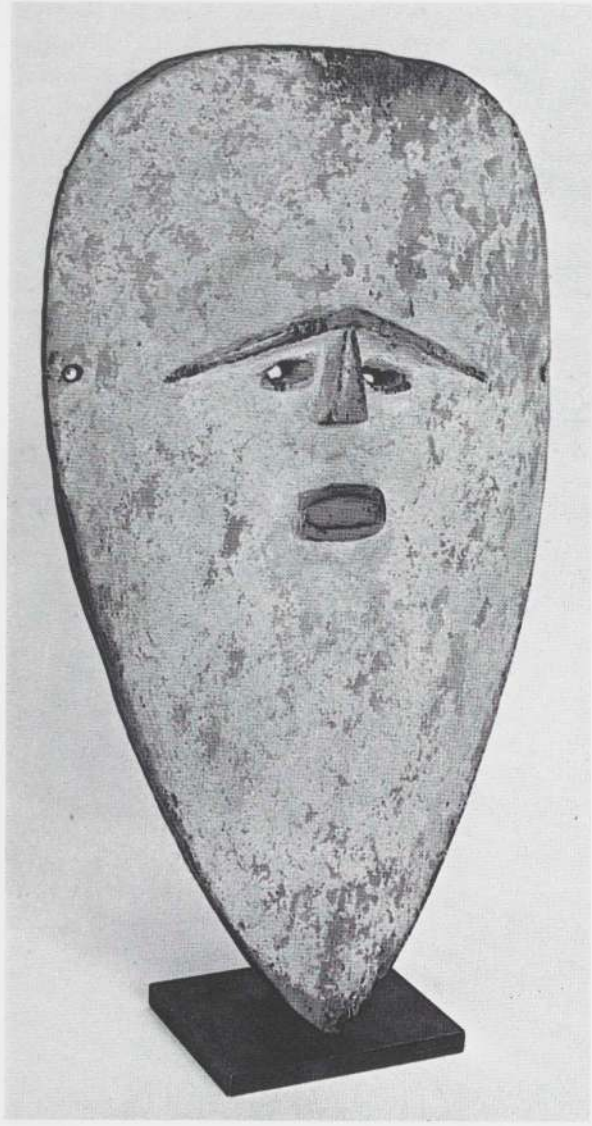
En 1955, Werner Muensterberger rendit visite à Brancusi, qui possédait déjà un exemplaire de son récent livre sur l'art tribal. Au cours de leurs conversations sur le sujet, Brancusi utilisa le terme « "libération" (de la vision artistique), mot qu'il répéta plusieurs fois en référence à l'art tribal (...)[45] ». Allant au-delà de cet aveu, il remarquait encore : « C'est comme l'air que vous respirez ou les rayons du soleil. Vous oubliez qu'ils sont là, mais vous ne pouvez pas vous en passer[46]. » Ces mots, prononcés par Brancusi vers la fin de sa vie, laissent l'impression d'un esprit complètement à son aise dans l'univers de l'art africain, comme s'il s'agissait d'un milieu naturel pour l'épanouissement de sa pensée. Après le caractère franchement africain de ses premières sculptures sur bois, c'est une abstraction essentielle qu'éveille en lui l'art tribal. Après *Le Premier Pas*, de 1913, la sculpture de Brancusi n'admettra jamais plus le modelé nuancé qui constitue l'un des charmes du réalisme européen. Toute son imagination personnelle, de même que son emploi de la forme inachevée héritée de Rodin, sera soumise à la pression du formel. Le résultat est ce nouveau *frisson* que nous percevons chez Brancusi, produit de la fusion d'un humanisme contemporain occidental et d'une rigueur archaïque, autre, hiératique.



Constantin Brancusi, *Grand Coq*, 1949. Plâtre, 480 × 57 × 100 cm. Atelier de Brancusi, musée national d'Art moderne, Centre d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris.



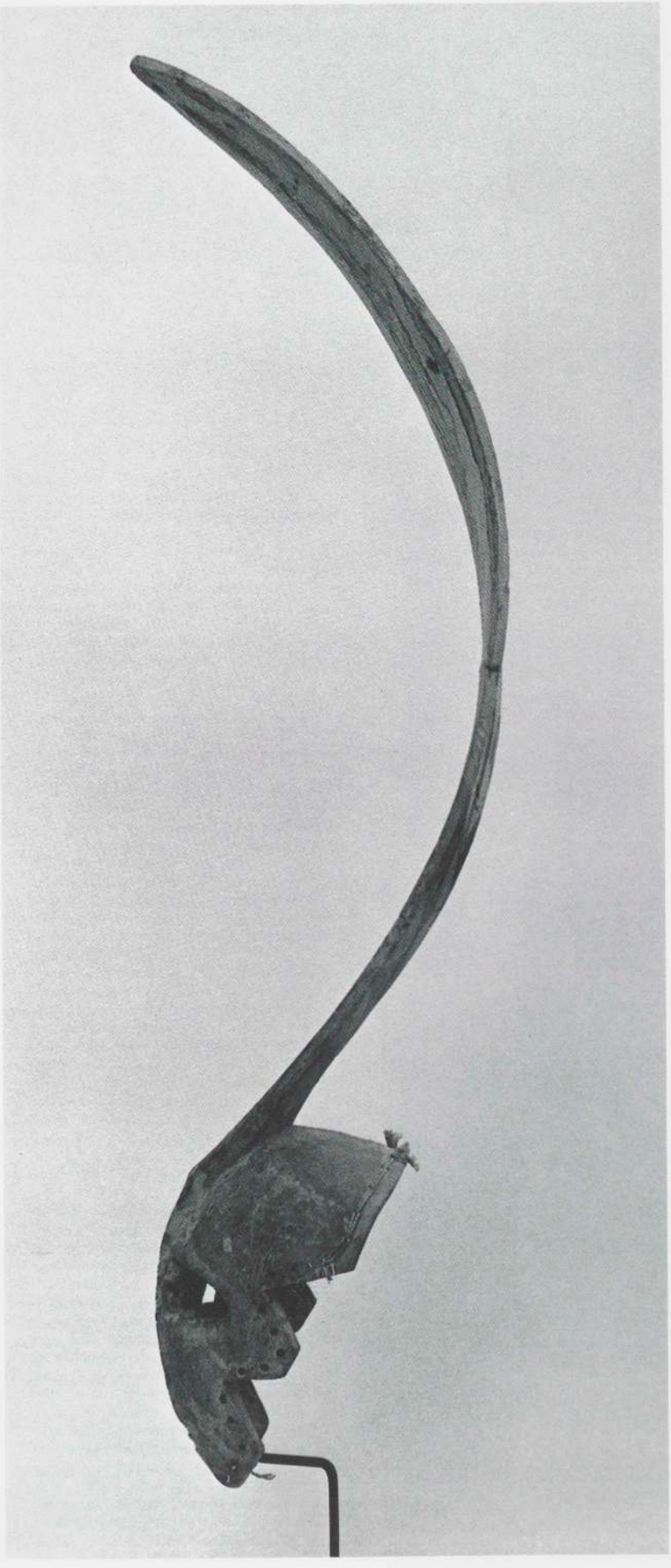
Statuette Mama, Nigeria. Bois, h : 53,1 cm. The Art Institute of Chicago.





Ci-dessus : masque, Tsogho, Gabon. Bois peint, h : 42,6 cm. The Detroit Institute of Arts.

A droite : masque, Tshokwe, Zaïre ou Angola. Bois et fibres, h : 43 cm. Collection particulière.





Ci-dessus : Statuette, Lega, Zaïre. Bois avec peinture, h : 12,4 cm. Collection Marsha et Saul Stanoff.

A gauche : masque, Mossi, Burkina Faso. Bois, h : 116,9 cm. Collection Elaine Lustig Cohen et Arthur A. Cohen, New York.



Statuette, Mambila, Cameroun. Bois, h : 66 cm. Collection Bryce Holcombe.

NOTES

1. Après 1907, Brancusi fit parfois des ébauches en argile qu'il détruisit; une version du *Grand Coq* fut modelée en argile ; quelques œuvres le furent en plâtre : les bronzes ont été réalisés à partir de moules de plâtre pris sur les sculptures.
2. Les cinq sculptures d'enfants correspondent à Geist, 1975 et 1983, nos 42, 50, 51, 52, et 53.
3. *This Quarter*, 1925, ill. n° 42.
4. La datation du *Baiser*, la question de la taille directe et les problèmes qui s'y rattachent évoqués dans les trois paragraphes ci-dessous sont l'objet d'une discussion plus approfondie dans Geist, 1978.
5. John F. Moffitt, « El Beso de Brancusi », *Goya*, n° 273, 1983, p. 296-302, avance que *Le Baiser* aurait été influencé par l'exposition de sculptures ibériques qui s'ouvrit au Louvre au printemps 1906. Cette proposition, bien qu'intéressante, ne rend pas compte de façon satisfaisante de l'apparition du *Baiser* plus d'un an et demi après, ni du réalisme des sculptures d'enfants de 1907.
6. Daniel-Henry Kahnweiler, *André Derain*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1920, p. 10.
7. Voir la lettre adressée à l'auteur par D.-H. Kahnweiler (17 octobre 1963), bibliothèque du Solomon R. Guggenheim Museum, archives Brancusi.
8. Voir Geist, 1976, sur le changement de titre de cette œuvre désignée jusque-là comme *Sagesse de la terre*.
9. Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost*, New York, Viking, 1971, p. 89 et ill. 57.
10. Edith Balas, « The Myth of African Negro Art in Brancusi's Sculpture », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, n° 14, 1977, p. 107-124.
11. Dans l'article de Balas, une seule œuvre de Brancusi est reproduite : un dessin. Le lecteur ne peut donc pas saisir l'enjeu du problème de l'influence. L'article s'efforce de démontrer les similitudes entre les objets des paysans roumains et ceux d'Afrique.
12. Katherine Jánszky Michaelsen, « Brancusi and African Art », *Artforum*, novembre 1971, p. 72-77.
13. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage, 1967, p. 231. Jacob Epstein, *Let There Be Sculpture*, Londres et New York, 1940 ; et Epstein, *An Autobiography*, New York, Dutton, 1955.
14. Epstein, *op. cit.*, 1940, p. 223.
15. *Ibid.*, p. 190-191.
16. *Le Baiser*, de 1910, est reproduit par Geist, 1975 et 1983, n° 59.
17. Marius de Zayas, *African Negro Art : Its Influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916 (illustrations non numérotées). La statuette bambara est simplement mentionnée comme provenant de Haute-Volta. Elle a également été reproduite en couverture d'un livre russe d'après une photographie prise par l'auteur en 1913 (Vladimir Markov, *Iskusstvo Negrov* [L'Art des nègres], Pétrograd, 1919.
18. Agnes E. Meyer, *Out of These Roots : The Autobiography of an American Woman*, Boston, Little, Brown, 1953, p. 105.
19. Geist, 1968 et 1983, p. 155.
20. Lettre du 10 avril 1983 adressée à l'auteur par Werner Muensterberger, Londres (voir ci-dessous, note 32), et citée avec son aimable autorisation. Notons incidemment que la mention de Matisse est le premier témoignage sans équivoque des rapports entre le peintre et Brancusi que nous avons rencontré dans la documentation autre que roumaine. Au cours d'une conversation à Bucarest en 1939, Brancusi dit : « A Paris, j'étais l'ami de Matisse, d'Erik Satie, de Modigliani, et — surtout — de Guillaume Apollinaire » (Petre Pandrea, *Portrete şi controverse*, Bucarest, 1945, p. 160). Brancusi fait également référence à « mon ami Picasso » (*ibid.*, p. 169).
21. On a dit que le docteur Alexandre possédait un ensemble important de masques baoulé (Jean Laude, *La Peinture française et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 22, n. 15) ; des recherches récentes menées par M. Jean-Louis Paudrat ont cependant montré que tel n'était pas le cas.
22. Horace Brodzky, *Henri Gaudier-Brzeska*, Londres, Faber and Faber, 1933, p. 94.
23. Selon le docteur Louise Svendsen, ancien conservateur au Solomon R. Guggenheim Museum, ce titre fut attribué à l'œuvre par James Johnson Sweeney, l'ancien directeur du musée (communication personnelle).
24. On suppose que l'œuvre se réfère à Léone Ricou, amie du sculpteur et mécène.
25. Lettre de Muensterberger (voir n. 20).
26. Par exemple *Le Baiser*, *La Muse endormie*, *Mademoiselle Pogany*, *Torse de jeune fille*, *L'Oiseau dans l'espace*.
27. Nina Hamnett, *Laughing Torso*, New York, Long and Smith, 1932, p. 123-124.
28. Reproduit dans un journal new-yorkais en février 1926. Nous exprimons notre reconnaissance à M. Barbu Brezianu de Bucarest de nous avoir fourni cette illustration.
29. Cecilia Cuţescu-Storck, *O viaţă dăruită artei* [Une vie consacrée à l'art], Bucarest, Meridiane, 1966, p. 50.
30. Barbu Brezianu, « Note pe marginea articolului "Brancusi" de Michel Ragon », *Arta Plastică*, n° 4, 1966.
31. Dans le catalogue (dont il assura personnellement la supervision) de son exposition à la Brummer Gallery, New York, 17 novembre-15 décembre 1926.
32. Cette lettre, de même que celle du docteur Muensterberger, sera déposée aux archives Brancusi, bibliothèque du Solomon R. Guggenheim Museum. On y apprend que Brancusi fut présenté au docteur Alexandre par le sculpteur Maurice Drouard (dont Modigliani fit le portrait), et que les deux hommes avaient en commun le goût de la nature et se promenaient ensemble dans les bois des environs de Paris.
33. P. ex. Edith Balas, *The Sculpture of Brancusi in the Light of his Rumanian Heritage*, thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, 1973, pl. 35.
34. La base à ressauts d'une autre *Maïastra*, de 1912 (Geist, 1975 et 1983, n° 82) a été réalisée des années après la sculpture. Sur le socle antérieur, *cf. Maïastra* de 1912 (*ibid.*, n° 83).
35. Lettre du 28 mai 1922, John Quinn Collection, Manuscript Division, New York Public Library.
36. On trouvera une photographie de *Little Girl II* dans Geist, 1975 et 1983, n° 123 ; sur la reconstitution du *Portrait de Madame L. R. II*, *cf. ibid.*, n° 154.
37. Pandrea, 1945, p. 162.
38. M.M., « Constantin Brancusi : A Summary of Many Conversations », *The Arts*, 4, n° 1, juillet 1923, p. 15-17.
39. William Zorach, « The Sculpture of Constantin Brancusi », *The Arts*, 9, n° 3, mars 1926, p. 43-50.
40. Dorothy Dudley, « Brancusi », *The Dial*, 82, février 1927, p. 123-130.
41. Benjamin Fondane, « Brancusi », *Cahiers de l'Étoile*, 1929, p. 708-725.
42. Carola Giedion-Welcker, *Brancusi*, New York, Braziller, 1959, p. 33.
43. Geist, 1968 et 1983, p. 149. Cette remarque a été rapportée par Étienne Hajdu lors du colloque Brancusi, Bucarest, 13-15 octobre 1967.
44. Pandrea, 1945, p. 155 et 157.
45. Lettre de Muensterberger, voir ci-dessus n. 20.
46. Werner Muensterberger, *Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, p. 15.

OUVRAGES DE REFERENCE

Sidney Geist *Brancusi : A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968.

Brancusi : The Sculpture and Drawings, New York, Abrams, 1975.

« *La Sagesse* or *Cumineenia pămîntului* ? », *Constantin Brancusi*, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck Museum, 1976, p. 90-99.

Brancusi/The Kiss, New York, Harper and Row, 1978.

Brancusi : A Study of the Sculpture, New York, Hacker, 1983. Révision de l'édition de 1968, avec mise à jour du catalogue.



Poteaux initiatiques, Komo, Zaïre. Bois. Photographiés *in situ* par Charles Hénault.



Max Pechstein, *Sculpture africaine en bois,* 1919. Huile sur toile, 80,5 x 69,8 cm. Collection particulière.

L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

Donald E. Gordon

Au cours des cinquante dernières années, les historiens d'art ont donné diverses interprétations des relations entre l'expressionnisme allemand et l'art tribal [1]. Robert Goldwater a fait observer que c'est « la puissance et l'immédiateté » de l'art primitif qui fascinaient les expressionnistes allemands ; leur réaction était directe et émotive contrairement à celle, plus romantique et idéalisée, de Gauguin et des Fauves. Ces observations étaient importantes, mais il est cependant regrettable que Goldwater ait choisi de définir l'attitude allemande par l'expression « primitivisme émotionnel [2] ». En effet, le mot « émotionnel » comporte souvent des connotations d'anti-intellectualisme ou d'irrationalité. Ce qui voudrait dire que les expressionnistes auraient subi, en quelque sorte, un atavisme, qu'ils auraient cherché à adhérer aux présupposés d'un art archaïque, qu'il soit populaire ou tribal et même, d'une certaine manière, qu'ils y auraient abouti. En 1968, allant plus loin que Goldwater, L.D. Ettlinger pouvait même affirmer qu'un des expressionnistes les plus importants aurait été, en fait, beaucoup plus sollicité par l'exotisme que par les formes mêmes des arts primitifs : « Son admiration n'est pas née d'une expérience esthétique mais de ses lectures [3]. »

Le point de vue de Goldwater s'est solidement ancré ces dernières années. On affirmait en 1979 que les expressionnistes cherchaient une « régression » à l'état d'innocence préadulte ou d'animalité préhumaine [4]. Et en 1983, on attribuait « l'essence de l'expressionnisme » à « la croyance qu'il existe un contenu au-delà des conventions, une réalité au-delà de la représentation — en bref, une Nature opposée à la Culture ». Dès lors il n'est pas nécessaire d'ajouter que, puisque tout langage est culturel et que « l'expressionnisme nie son propre statut de langage », la prétendue croyance allemande en une nature immédiate est illusoire [5].

Des critiques ont cependant pris le contrepied de l'idée selon laquelle le primitivisme expressionniste était uniformément émotionnel, régressif et fondé sur la nature. Dès 1920 par exemple, un ami de Freud faisait remarquer que la régression expressionniste ne consistait, en définitive, qu'à reculer pour mieux sauter, ce qui est la meilleure tactique pour avancer. Selon Oskar Pfister en effet, la régression n'était qu'une « phase de transition » sur la voie d'un progrès nouveau : « Chaque pas sur le chemin du progrès n'est possible que par le biais d'une telle régression [6]. » Et en 1947, Gustav Hartlaub faisait la distinction entre un expressionnisme « primaire » et un expressionnisme « secondaire », le premier étant seul involontaire, circonscrit localement et véritablement « primitif ». Les mystiques du Moyen Age ou les sculpteurs tribaux étaient en ce sens des « primitifs » primaires, mais les expressionnistes allemands appartenaient au type secondaire, c'est-à-dire « consciemment primitif » ou primitivisant « de façon délibérée [7] ». Il s'ensuit que les artistes allemands modernes, en étudiant l'art archaïque ou tribal, choisissaient un langage culturel — un langage primitif mais un langage cependant.

On a par ailleurs la preuve que le primitivisme expressionniste était bien à la fois significatif sur le plan esthétique et orienté culturellement. En 1964, historiens de l'art moderne et de l'art tribal devaient collaborer activement à dépister les relations formelles entre l'expressionnisme et les arts primitifs. Leopold Reidemeister et Kurt Krieger ont par exemple montré, dans leur exposition *Das Ursprüngliche und die Moderne*, les identités formelles qui existent entre les deux sortes d'art [8]. De plus en 1972, à l'exposition de Munich *Weltkulturen und Modern Kunst*, on a apporté la preuve d'une façon qui nous semble concluante que la réponse de la Brücke à l'art tribal était tout autant analytique qu'émotionnelle. Comme l'écrivait Manfred Schneckenburger dans le catalogue de cette exposition : « On aurait tort de réduire leur réception de l'art primitif à une sorte de mysticisme sans intelligence de la forme. » Il nous faut aujourd'hui confirmer les conclusions de Schneckenburger selon lesquelles le primitivisme a affecté l'expressionnisme de deux façons, à la fois comme conception de l'art et comme conception de la vie [9].

La différence entre l'expressionnisme en Allemagne et l'expressionnisme en Autriche repose en fait dans la difficulté des Autrichiens à s'identifier à un idéal primitivisant comme le firent les Allemands. Ainsi, en 1908, Oskar Kokoschka réagissait à l'art tribal en admettant certes son immédiateté émotionnelle, mais aussi en insistant sur ses divergences fondamentales avec la culture viennoise :

> Je comprenais tout cela [...] un masque polynésien avec ses incisions à la place du tatouage, [...], parce que je pouvais sentir aux mêmes endroits sur moi-même la manière dont les nerfs de mon visage réagissaient au froid et à la faim. Il ne me serait cependant pas venu à l'esprit malgré toute la sympathie que j'éprouvais pour l'art primitif de l'imiter : je n'étais pas un sauvage. Pour être vrai, il m'aurait fallu



Ernst Ludwig Kirchner, *Femme sous l'ombrelle japonaise,* 1909. Huile sur toile, 92 x 80 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

vivre comme eux. Et j'avais par ailleurs tout autant de sympathie pour les fossiles, pour les animaux empaillés, pour les pétrifications, pour les météorites, pour tous les documents d'un temps qui ne reviendra jamais. [10]

En Allemagne, en revanche, les expressionnistes se découvrirent une profonde affinité avec les sociétés rustiques. Il était aisé d'idéaliser celles-ci vers 1910-1911, au moment de la rapide urbanisation du pays, ou bien de nouveau vers 1919-1920, après une guerre inhumaine et mécanisée. En ville, dans leur atelier, des artistes tentèrent de recréer un cadre de vie tribale imaginaire. Lorsqu'ils se trouvaient à la campagne, ils enviaient le mode de vie des paysans. Pendant leurs vacances, en été, quelques artistes allèrent jusqu'à chercher à « devenir des indigènes » : vivant nus avec leurs modèles et pratiquant une camaraderie sexuelle qui s'apparentait, pensaient-ils, à la prétendue liberté de mœurs qui aurait caractérisé les sociétés tribales [11].

Il en allait de l'art comme du style de vie. Les artistes allemands suivaient l'exemple primitif. Leurs références s'étendaient des linteaux gravés et peints des îles Palau, avec leurs silhouettes incisées, jusqu'aux puissants volumes de la sculpture du Cameroun. Beaucoup d'œuvres expressionnistes présentent un aspect vigoureux — formes anguleuses, détails géométriques, proportions trapues — qui est inconcevable sans le précédent de l'art primitif. Le vitalisme joua également un rôle important : les yeux, la bouche, les seins, les organes génitaux étaient tous dotés d'une proéminence expressive. Même au repos, les visages et les corps expressionnistes semblent remplis d'énergie. Il s'agit dans tous ces exemples puisés dans l'expressionnisme allemand de dérivations de l'art tribal. Aussi doit-on admettre au moins provisoirement que certaines œuvres expressionnistes spécifiques découlent directement de sources tribales identifiables. Cependant, il s'avère difficile d'établir les preuves irréfutables de telles corrélations. Reidemeister en 1964 et Schneckenburger en 1972, dans des expositions tout à fait saisissantes, ont chacun réuni quelque soixante à soixante-dix œuvres expressionnistes allemandes et objets d'art tribal pour mettre en évidence leurs similarités formelles. Et dans quelques cas assurément, une comparaison rigoureuse a révélé l'influence d'un objet primitif spécifique sur une œuvre expressionniste. Six ou sept comparaisons semblables, dont plusieurs ont été établies par Martin Urban, spécialiste de Nolde, seront à nouveau illustrées au cours de cette étude [12].

Pourtant, la plupart des comparaisons proposées dans ces expositions s'avèrent en définitive inexactes ou peu convaincantes. La raison principale en est qu'on n'avait pas vérifié si tel objet primitif donné était réellement accessible aux artistes allemands avant 1910, ou même avant 1920. Les dommages subis par les musées ethnographiques allemands au cours de la Seconde Guerre mondiale, survenus quelques années après la destruction de nombreuses collections publiques d'art expressionniste, constituent, à cet égard, toujours un problème. Un nombre conséquent de ces objets a cependant survécu sous forme de reproductions ; en fait, si l'on y prête attention, l'on s'aperçoit que la plus grande part des œuvres elles-mêmes existe toujours. L'étude des objets qui subsistent, alliée à celle des illustrations d'œuvres perdues, peut éclairer de façon significative l'utilisation par les expressionnistes de sources d'art primitif. Par ailleurs, lorsqu'on se livre à de telles comparaisons, il convient d'examiner s'il s'agit d'une référence à une source unique ou bien à plusieurs sources combinées. L'inspiration de telle œuvre expressionniste provient-elle d'un seul modèle primitif, de deux ou bien davantage ? L'œuvre répond-elle, de manière sélective, à un trait distinctif ou bien à tous les détails de son précédent ? Ce sont des problèmes de ce genre, laissés de côté par les études antérieures, que nous explorerons ici.

Dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau considérait l'homme primitif comme prérationnel. Sa conception de l'évolution impliquait ce que Claude Lévi-Strauss a appelé « un triple passage » : « de la nature à la culture, du sentiment à la connaissance, de l'animalité à l'humanité [13] ». Cet écart n'empêcha cependant pas Rousseau de faire, âgé, l'expérience à une ou deux brèves reprises d'une participation intense à l'état préculturel : « Je sens des extases, des ravissements inexprimables », écrit-il, « à me fondre, pour ainsi dire, dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière [14]. »

Un siècle plus tard dans les pays de langue germanique, Ferdinand Tönnies établit une distinction entre « communauté » naturelle et « société » capitaliste plus avancée. La communauté ou *Gemeinschaft* était le mode d'organisation sociale du « peuple », fondé sur les sentiments familiaux d'amour, de parenté et de voisinage, tandis que les « classes instruites » préféraient la société ou *Gesellschaft* fondée au lieu de cela sur l'individualisme, les contrats et la valeur des marchandises. La communauté « organique » se développait à partir d'un consensus de « volontés naturelles » ; la société « mécanique » tissait des liens objectifs entre des « volontés rationnelles [15] ». Les concepts de Tönnies définissent ce que Lévi-Strauss a appelé la « discontinuité culturelle ». La communauté primitive manifeste « une volonté d'unité », « le respect de la nature » et « le refus de l'histoire », mais elle est par la même occasion, sujette à être exploitée par des sociétés colonisatrices plus compétitives [16].

Contemporain des expressionnistes, Georg Simmel écrivit avec beaucoup de pertinence sur les maux de la cité moderne dépersonnalisée. Plus encore que Tönnies, il trouvait la vie urbaine aliénante. « La dissociation qui apparaît dans le mode

de vie dans les grandes villes n'est en réalité qu'une forme minimale de socialisation. » Il affirmait encore que « dans certaines circonstances, on ne se sent nulle part plus isolé et perdu que dans la foule des métropoles[17] ». Cependant — contrairement à Tönnies — Simmel soutenait que l'art surgit au croisement de la nature et de la culture. Tönnies avait en effet discuté de la créativité et du génie sous la rubrique de la « volonté naturelle » des gens ordinaires ; l'art se révélait prétendument dans la sensibilité, les valeurs « féminines » et la communauté[18]. Simmel observait pourtant que la création artistique exige non seulement la « vie » brute (nature), mais encore la « forme » artistique (culture). La crise de la culture moderne reposait précisément sur le combat que se livraient ces deux dernières :

> Toutes les fois que la vie s'exprime, elle désire n'exprimer qu'elle-même ; ainsi perce-t-elle à travers toute forme qu'une autre réalité viendrait lui superposer. [...] [Aujourd'hui] le pont entre passé et futur des formes culturelles semble être démoli ; nous regardons fixement un abysse de vie informe sous nos pieds. Mais cette absence de forme est peut-être elle-même la forme qui convient à la vie contemporaine[19].

En somme, si on suit Tönnies, les expressionnistes tels que Nolde considéraient l'art en relation avec la communauté populaire prérationnelle, avec les instincts et la sensibilité de la vie naturelle, avec en fait ce que Rousseau connaissait sous le nom d'état de nature « primitif[20] ». Cependant, la plupart des artistes allemands savaient aussi, avec Simmel, que l'art est un produit culturel. Faute de ne pouvoir inciter, dans la société industrielle, à un véritable retour à la primitivité, la peinture et la sculpture devront se limiter à l'évocation de l'état de nature.

Quand le groupe de la Brücke (du « Pont ») fut créé à Dresde le 7 juin 1905, il prit le nom de *Künstlergruppe* (groupe d'artistes), rejetant le titre plus traditionaliste de *Gemeinschaft* (communauté)[21]. Et lorsque le *Brücke Program* de l'automne 1906 appela la « jeunesse » à combattre « les forces conservatrices bien établies », il ne faisait pas référence à l'innocence juvénile de la communauté naturelle de Tönnies[22] mais plutôt au « pouvoir éclatant » de la jeunesse, pour lequel la Sécession viennoise raffinée avait pris fait et cause en 1898[23]. Et le style du *Program* gravé sur bois, avec ses lettres élégantes taillées entre des lignes tracées à la règle, évoquait une image non pas de nature mais de culture avancée[24].

Pourtant, la nouveauté du *Brücke Program* résidait dans l'invitation finale faite à chaque artiste de traduire « avec immédiateté et authenticité ce qui l'incite à la création ». L'accent porté sur l'« immédiateté » et l'« authenticité », de même que l'insistance de Simmel sur la « vie brute », reflète cette impulsion dionysiaque ou vitaliste dans l'art qu'avaient prônée Friedrich Nietzsche et Walt Whitman. Parmi les fondateurs de la Brücke, Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff avaient lu Nietzsche pendant plusieurs années[25], tandis que Whitman était l'auteur favori d'Ernst Ludwig Kirchner[26].

Avant certaines œuvres de 1909, cette impulsion dionysiaque n'était cependant pas encore associée à l'idéalisation d'une sexualité « primitive » ou sans contraintes. Ainsi dans *Femme sous l'ombrelle japonaise*, Kirchner a fait poser un nu séduisant contre un paravent d'atelier couvert de scènes érotiques. Ici, de même que dans l'arrière-plan de la *Femme à la rose* peint la même année par Heckel[27], le paravent représente, parmi d'autres nus, une femme qui se penche en haut à gauche, exhibant ses fesses, et, à droite, un homme en érection. Dans ces peintures de 1909, les artistes de la Brücke transformaient la vague demande d'« immédiateté »



Ernst Ludwig Kirchner, *Baigneuses dans une pièce,* 1909, retravaillé en 1920. Huile sur toile, 151 x 198 cm. Saarland-Museum, Sarrebruck.



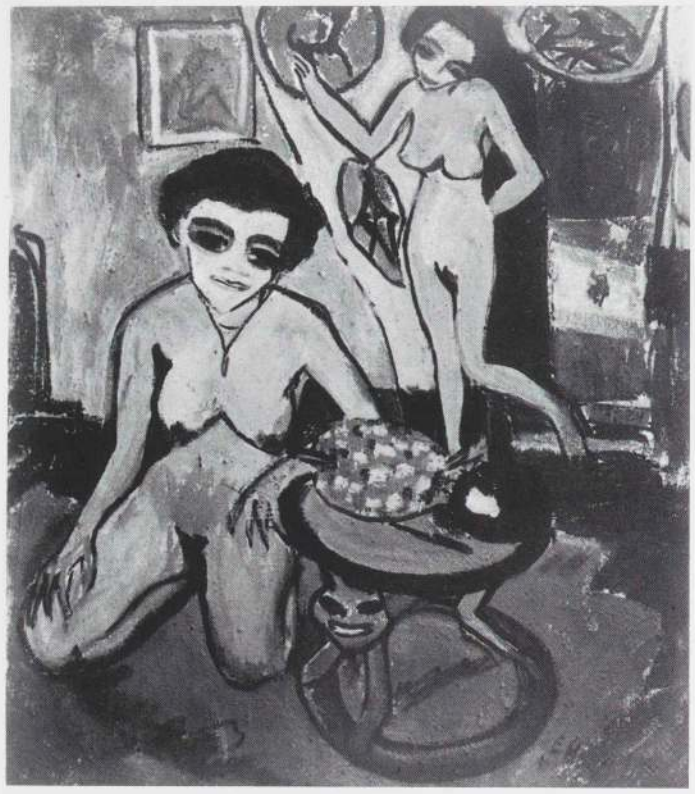
Sam et Milli dans l'atelier de Dresde. Photographie d'Ernst Ludwig Kirchner, 1911. Archives Hans Bollinger et Roman Norbert Ketterer.

formulée dans le *Program* en un sujet explicitement érotique.

Ce nouvel érotisme avait plusieurs origines. Les précédents littéraires jouèrent certainement un rôle. Les artistes de Dresde connaissaient très probablement l'attribution par Nietzsche de la « genèse » de l'art à la relation entre l'idée de « beauté », formée par l'esprit, et l'expérience par le corps de la sexualité : « Toute chose parfaite et belle agit comme réminiscence inconsciente de [...] la béatitude d'Aphrodite. [...] L'aspiration à l'art et à la beauté est une aspiration directe aux extases de l'instinct sexuel qui les transmet au cerebrum[28]. » L'influence de Walt Whitman se fait aussi sentir :

> Toujours l'élan, l'élan, l'élan,
> Toujours l'élan procréateur du monde.
> Hors de la pénombre s'avancent les contraires égaux, toujours
> L'accroissement, toujours le sexe
> Toujours la synthèse d'une identité, toujours la différenciation,
> Toujours la création de la vie[29].

Il est en outre possible que la disposition des figures nues sur le paravent dérive des baigneurs des lacs de Moritzburg, de l'été 1909, dont Kirchner aurait recréé, quelques mois après, les poses dans son atelier de Dresde[30]. D'autres œuvres de Kirchner de 1909 et de 1910 représentent des nus masculins et féminins dans des poses sexuellement suggestives, avec la



Erich Heckel, *Femme à l'ananas,* 1910. Huile sur toile, 80 x 70 cm. Localisation actuelle inconnue.

plus grande crudité dans le cas d'une céramique intitulée *Scène d'amour*, dans laquelle un couple se livre à une excitation mutuelle [31]. Enfin, il existe très probablement aussi un précédent à ce paravent dans l'art tribal. Sa frise de figures et l'érection phallique ressemble à celles qui caractérisent les linteaux des maisons des îles Palau (p. 373). Il s'agit d'une source importante pour la Brücke après 1910, mais qui avait certainement été connue auparavant.

Kirchner et Heckel prirent néanmoins des mesures extraordinaires pour limiter les implications primitivisantes d'une telle source. Leurs titres mêmes portent en effet l'accent sur « l'ombrelle japonaise » et « la rose », emblèmes d'une sensibilité moderne raffinée. Le paravent de l'arrière-plan montre la « vie brute », mais les nus du premier plan tiennent les attributs de la civilisation. Si le sexe est crûment évoqué dans la partie supérieure, nous voyons en dessous le parasol, accessoire de mode, et la fleur de l'amour romantique. Malgré leurs différences, ces deux peintures caractérisent le style ambivalent de la Brücke — un style qui confronte crudité et raffinement, nature et culture.

Un groupe d'œuvres que Kirchner a exécutées (et situées) dans son atelier à partir de l'hiver 1909-1910 confirme cette démarche [32]. La première de celles-ci, *Baigneuses dans une pièce*, de la fin de 1909 (p. 371), montre de gracieuses « baigneuses » campées avec adresse dans un intérieur pittoresque, très évidemment « primitif ». Les nus ressemblent à ceux de *La Joie de vivre* de Matisse, de 1906 : allongés ou debout, ils mangent ou arrangent leur chevelure, évoquant constamment une Arcadie sereine et idyllique [33]. L'intérieur rappelle toutefois l'apparence d'une maison tribale. De hautes figures aux contours marqués ornent les montants de la porte d'une pièce latérale, tandis qu'une paire de rideaux vigoureusement peints protège l'entrée d'une autre pièce. Ces rideaux présentent des motifs géométriques : chaque champ est d'un jaune vif, encadré de formes noires et contenant des médaillons vert et noir qui représentent dans le registre inférieur un roi assis, et, au-dessus, des amants s'accouplant. La chambre, attenante à l'atelier de Kirchner, apparemment très petite, était aussi décorée de tentures murales peintes dans le courant de 1910, tentures montrant une fois encore des couples amoureux — quoique là présentés, de façon plus exotique, sous des arbres tropicaux. Plus tard, en 1911, le miroir au cadre noir à droite des *Baigneuses dans une pièce* fut flanqué d'une paire de rondins hauts d'un mètre sur lesquels furent finalement placées les propres sculptures sur bois de Kirchner [34].

Parmi les chefs-d'œuvre produits par Kirchner en 1910 et utilisant tentures et rideaux pseudo-tribaux, le plus révélateur est le célèbre *Nu debout au chapeau* de Francfort [35]. En effet, après avoir été dépouillé de ses divers emprunts : la *Vénus* de Cranach de 1532 et la danseuse Doris (« Dodo ») Grohse, maîtresse de l'artiste, ce nu reste une figure emblématique d'une culture raffinée. Le *Nu debout* emprunte à Cranach sa pose sinueuse et l'élégant collier — augmenté maintenant de boucles d'oreilles et d'un bracelet — tandis que les chaussons roses révèlent le métier de Dodo. De plus, le grand chapeau et les poils rasés du pubis soulignent le raffinement du modèle. Elle est élégante, en public comme dans l'intimité. Le triangle cunéiforme force l'intérêt sur le pubis (comme le faisait le tissu transparent de Cranach), et finit par accentuer la délicatesse du sexe de la femme. Ce nu gracieux contrebalance les formes rigides et les accouplements bestiaux de l'arrière-plan. En opposant primitivisme et élégance, Kirchner confronte, une fois encore, nature et culture.

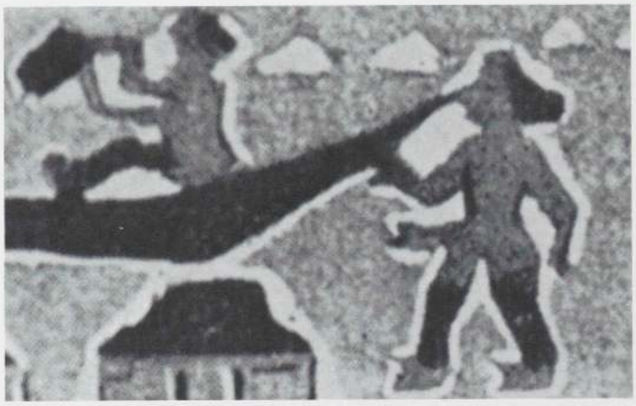
Heckel utilisa lui aussi des contrastes de ce genre, mais avec plus de subtilité. Sa *Femme à l'ananas* de 1910 reprend le thème de Kirchner : un nu gracieux devant une toile de fond primitive. Mais, dans la partie inférieure, Heckel réunit une femme agenouillée et un siège de bois que Kirchner avait sculpté d'après un modèle camerounais [36]. Le sourire de la femme imite celui du support zoomorpohe du siège, tandis que l'ananas évoque à la fois la nature (en tant que produit tropical) et la culture (c'est en Europe un mets recherché). Heckel adoucit ainsi l'antithèse de Kirchner ; élégance et exotisme sont liés et non opposés.

Il existe en effet au sein de la Brücke deux conceptions différentes qui conduisirent naturellement à deux approches distinctes du primitivisme : l'idée de la nature opposée à la culture, et celle de la nature en tant que culture. Cette dernière approche était essentiellement celle de Gauguin, dont l'œuvre fut exposée à Dresde en septembre 1910. Européen en Polynésie, Gauguin avait emprunté des motifs indigènes mais dans une conception artistique personnelle très élaborée. D'une façon similaire, Heckel utilise une frise animalière à ornementation primitive comme environnement de son *Nu (Dresde)*, brillamment peint mais sexuellement provocant [37]. Kirchner lui-même adopta une iconographie identique à celle de Heckel — et même la frise animalière de celui-ci — dans plusieurs peintures de 1910 [38]. Les femmes allemandes y paraissent aussi « primitives » que leur toile de fond.

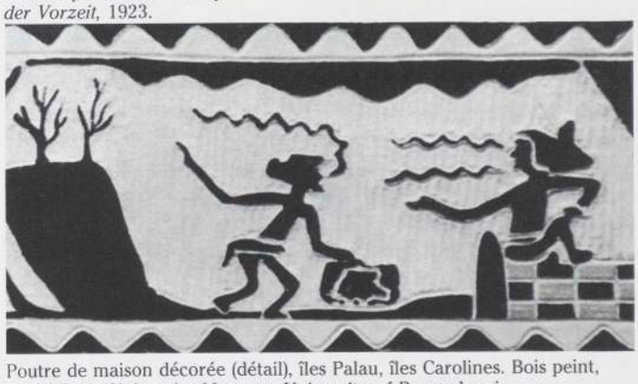
C'est cependant un autre artiste de la Brücke, Max Pechstein, devenu membre du groupe en 1906 mais installé à Berlin dès 1908, qui avait le mieux tiré parti de l'œuvre de Gauguin. Dans une gravure sur bois en couleurs de 1910 intitulée *Danse de Somalie*, Pechstein, travaillant avec des modèles noirs plutôt que des blancs, ne décrivit cependant pas ceux-ci dans une situation tribale mais dans le milieu urbain de la scène de cabaret [39]. Ainsi, l'image est-elle à la fois « primitive » et moderne. Les rythmes de danse et les



Ernst Ludwig Kirchner, *Scène exotique,* portant un cachet postal du 20 juin 1910. Encre et crayon de couleur sur carte postale. Altonaer Museum, Hambourg.



Poutre de maison décorée (détail), îles Palau, îles Carolines. Bois peint. Publiée par Eckart von Sydow dans *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit,* 1923.



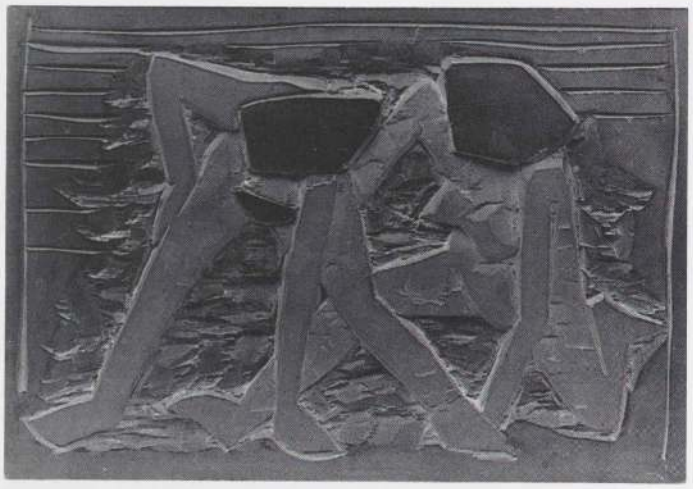
Poutre de maison décorée (détail), îles Palau, îles Carolines. Bois peint, h : 35,5 cm. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphie.

motifs des vêtements tribaux sont brillamment évoqués ; l'alternance de formes noires et blanches témoigne aussi de l'intérêt de l'artiste pour l'abstraction décorative de son temps. Très semblables aux modèles de Gauguin, les danseuses et les musiciens noirs de Pechstein deviennent les représentants d'une culture élaborée. Et son goût de l'exotisme, comme celui de Gauguin, devait bientôt l'inciter à voyager dans les pays tropicaux.

C'est toutefois Kirchner qui, utilisant des modèles noirs tout au long de la période 1909-1911, fournit la variation la plus radicale sur ce thème [40]. Il était enclin à donner raison à ces mythes forgés par les Blancs qui mettent l'accent sur la vitalité de l'instinct des Noirs, non seulement dans l'expression musicale (comme dans le ragtime et le jazz), mais aussi dans de légendaires prouesses sexuelles. De tels fantasmes le conduisirent d'abord à photographier les artistes de cirque noirs Sam et Milli (p. 371), puis à décrire les fesses rebondies de Milli et le phallus en érection de Sam dans une peinture de 1911 intitulée *Couple noir*. Kirchner acheva son travail avec ces modèles en leur faisant prendre six poses érotiques dont un rapport bucco-génital, à partir desquelles il exécuta autant de lithographies [41]. Il ne tira cependant que peu d'épreuves de chaque pierre. Il ne s'agissait pas, autant qu'on sache, d'une production pornographique visant à un profit. Son but devait au contraire rester « l'immédiateté et l'authenticité » qu'il avait prônées dans le *Brücke Program* cinq ans auparavant. Et c'est en effet, dans ces dernières œuvres de Dresde, que l'expressionniste approchait au plus près la fusion de la nature instinctuelle et de la culture élaborée. On y reconnaît à la fois les désirs passionnés des modèles et la restitution graphique toute aussi forte qu'en donne l'artiste-voyeur.

Un certain nombre de linteaux peints et gravés des îles Palau, colonie allemande à l'extrémité occidentale de la Micronésie, fournirent au primitivisme expressionniste allemand sa référence majeure. Représentant ce que le guide du musée décrit comme « les coutumes souvent singulières » des populations des Palau, ces poutres étaient exposées au musée Anthropologique et Ethnographique, dans l'angle oriental de la galerie Zwinger de Dresde [42]. Elles y avaient été installées en 1902 [43] et placées dans une vitrine avec des miroirs derrière, de telle sorte qu'on pouvait en voir clairement les scènes gravées sur les deux faces [44]. Mais elles étaient connues depuis longtemps du monde occidental, ayant été publiées pour la première fois en 1881, et reproduites par trois illustrations en couleurs dans l'*Histoire de l'art de toutes les époques et de tous les peuples* de Karl Woermann en 1900 [45]. Il n'est donc pas particulièrement surprenant que, tôt dans le siècle, des étudiants en architecture de Dresde tels que Kirchner aient vu leur attention dirigée sur ces œuvres remarquables. A plusieurs reprises, Kirchner affirma que c'était lui qui, en 1903, au musée Ethnographique de Dresde, avait « découvert les poutres des habitants des îles Palau, dont les figures montraient exactement le même langage formel que le mien [46] ». Bien qu'il soit concevable qu'il ait pu « découvrir » les poutres à une date aussi précoce, elles n'exercèrent cependant aucune influence directe sur son œuvre avant 1910 [47].

Il faut ainsi rejeter l'hypothèse que l'intérêt de Kirchner pour l'art primitif naquit en même temps que celui des Fauves [48]. Les premiers historiens avaient été égarés par les dessins de Kirchner de la fin de 1909 et de 1910, que l'artiste avait par la suite antidatés, les avançant de rien moins que six années plus tôt [49]. Au lieu de cela, il convient de situer entre mars et juin 1910 l'étude intensive d'œuvres du musée Ethnographique de Dresde à laquelle se livra Kirchner. Le 31 mars, ce dernier écrivait de Dresde à Heckel et Pechstein alors à Berlin : « Ici le musée Ethnographique est à nouveau ouvert, une petite partie seulement mais les célèbres bronzes du Bénin constituent cependant un changement et un enchantement. Quelques pièces des Pueblos du Mexique sont toujours exposées, ainsi que quelques sculptures nègres [50]. » Et le 20 juin 1910, Kirchner envoyait une carte postale à Heckel qui se trouvait à Dangast, affirmant que « la poutre est vraiment belle [51] ». Kirchner avait dessiné au recto de cette carte postale une *Scène exotique* directement inspirée de l'une de ces poutres des Palau (voir ci-dessus). Il convient de noter que Kirchner n'a pas copié littéralement cette



Karl Schmidt-Rottluff, *Deux femmes nues,* Noël 1911. Relief de bois peint, 19,5 x 27,8 cm. Brücke-Museum, Berlin.

source. Il a schématisé les formes en triangles réguliers de la bordure de la poutre en un lourd zigzag continu dans la partie supérieure de son croquis. Cette forme à chevrons rappelle à son tour les « lignes de parole » qu'on rencontre sur quelques linteaux des Palau (voir p. 373 [52]). Tout aussi important est le fait que Kirchner exagère légèrement les caractères sexuels des personnages de son modèle. Le phallus de l'homme est encore plus grand que celui qui lui sert de prototype. Et la figure féminine, vue de trois quarts de dos, est dessinée de telle sorte qu'on voit à la fois ses larges hanches et le profil d'un sein, tous bien moins accentués dans le modèle océanien.

On peut comprendre, en se livrant à une analyse formelle, pourquoi les figures des îles Palau semblaient montrer, du point de vue de Kirchner, « exactement le même langage formel que le sien ». La frise des Palau et le dessin de Kirchner sont tous deux rigoureusement plats et à deux dimensions. Un « fond » monochrome et plan fournit la matrice spatialement indéfinie au sein de laquelle chaque figure et chaque objet, également plats, prennent leur existence. Ils sont mis en valeur sur ce fond par une étroite bande claire : une profonde gorge incisée dans la poutre de bois dans le premier cas, un contour blanc fermement dessiné dans l'autre. C'est comme si, dans les deux œuvres, le fond constituait la terre ferme, les contours légers une étendue d'eau continue, et les figures (ou les objets) de grandes îles nettement séparées du rivage. Dans la mesure où nulle part les figures ne se chevauchent, il n'existe donc aucun moyen de suggérer la profondeur.

Les historiens s'accordent à reconnaître que c'est au « style Palau » que les œuvres primitivistes de la Brücke exécutées sur les rives des lacs de Moritzburg au cours de l'été 1910 sont largement redevables. Dans un bois gravé tel que les *Baigneurs jetant des roseaux* [53] de Kirchner, par exemple, les figures anguleuses avec leur masse de cheveux noirs dérivent clairement d'œuvres des Palau ; de même que sur les poutres, la différenciation entre les personnages masculins et féminins ne dépend que de l'accentuation de la courbe de la hanche ou de l'élongation du phallus. Mais c'est maintenant le contour noir de la gravure sur bois expressionniste qui remplace la bordure blanche des poutres des Palau ; dans les deux cas, les figures à l'intérieur et le « fond » à l'extérieur restent essentiellement plats et à deux dimensions. Dans une peinture de l'été 1910 comme *L'Étang de la forêt* de Heckel, les figures anguleuses sont à nouveau marquées par un contour sur un fond en grande partie monochrome [54]. Malgré quelque apparence de vie, elles apparaissent à la fois simplifiées et maladroitement schématisées, d'une façon qui rappelle leur source micronésienne. Un « style sténographique » semblable se rencontre dans les peintures de Moritzburg exécutées le même été par Pechstein [55]. Et ce style se retrouve encore en 1912 dans l'œuvre du dernier converti de la Brücke, Otto Mueller, fixé à Berlin, sur la couverture du portfolio de la Brücke de 1912 [56].

Cependant, une autre dérivation tardive des linteaux des Palau apparut dans l'œuvre de Karl Schmidt-Rottluff à partir de Noël 1911, après que tous les artistes de la Brücke eurent quitté Dresde pour Berlin. On la rencontre dans son relief de bois peint *Deux femmes nues*. Les figures expressionnistes présentent ici une extraordinaire complexité jouant sur trois dimensions. La femme de gauche se penche en avant et touche le sol de telle manière que le trapèze noir de sa chevelure approche le triangle noir du pubis. Quant à la femme de droite, sur laquelle les membres de sa voisine empiètent en quatre points, elle est représentée assise, dans un raccourci complexe. Malgré tout ceci, Schmidt-Rottluff parvient à créer à partir des deux torses et des quatre paires de membres une masse orange clair unique, aplatie et isolée à l'intérieur d'un entourage bleu foncé à la texture prononcée. Celui-ci est encadré à son tour par le champ extérieur du relief peint en brun et incisé pour accentuer la structure de bois de l'objet, semblable à une planche. Les figures de Schmidt-Rottluff étant aussi cernées de gorges profondément creusées dans la surface du bois, l'œuvre saisit également le style de relief plat et angulaire des poutres des Palau sous ce rapport.

Il convient de ne pas négliger ce qui s'est passé entre 1910 et 1911. Cette dernière année, Schmidt-Rottluff créait dans sa réponse à l'art des Palau une variation complexe sur un thème simplifié ; dans ce sens, il illustrait la distinction faite par Hartlaub entre un mode primaire d'expression primitive et le mode secondaire, expressionniste, de création primitivisante plus ou moins consciente. De plus, Schmidt-Rottluff montrait comment il pouvait opérer de façon significative une sélection parmi ses sources, choisissant des silhouettes accentuées mais rejetant le caractère exclusivement bidimensionnel de l'art des Palau. Ceci vaut pour d'autres œuvres liées à cet art et datant de la dernière année de la Brücke à Dresde [57].

Dans un emprunt de 1911 à une source africaine, rare exemple dans la production de la Brücke à une période aussi précoce, on constate une préoccupation semblable pour les effets complexes à trois dimensions. Le dessin de Kirchner *Sculpture de bronze du Bénin* n'est pas copié d'une illustration de livre, comme nous l'avions pensé auparavant [58], mais d'une plaque du Bénin conservée au musée Ethnographique de Dresde et représentant un roi et sa suite. Donald Rosenthal, à qui nous devons cette découverte, pense que « Kirchner copia la plaque avec une soigneuse exactitude » et que le dessin « peut vraisemblablement dater de [mars] 1910 ou même un peu plus tôt [59] ». Cependant, un examen attentif du dessin révèle non seulement les « hachures » que Kirchner adopta pour la première fois en 1911 [60], mais encore une divergence inhabituelle par rapport à la représentation spatiale de l'œuvre africaine. Dans cette plaque du Bénin en effet, les pieds du roi et des membres de sa suite sont alignés avec exactitude ; ceux du roi étant plus grands, ils semblent même projetés vers l'avant — ou vers le bas — par rapport à la ligne de base de la plaque. Mais par contraste, dans le dessin de Kirchner, les membres de la suite marchent un pas en avant du roi, les deux courtisans de gauche étant même



Ernst Ludwig Kirchner, *Sculpture de bronze du Bénin*, 1911. Mine de plomb. Succession Kirchner.

coupés à la hauteur de la cheville par l'extrémité inférieure du dessin. En conséquence, les figures de Kirchner abandonnent le plan du relief de bronze et viennent se presser avec agitation dans notre propre espace. En 1911, à la faveur de cette préoccupation nouvelle pour un espace à trois dimensions, l'impact du style des Palau de 1910 avait finalement commencé à décroître.

Si, quittant la Dresde de 1910-1911, nous tournons notre attention vers Munich en 1911-1912, nous rencontrons une approche expressionniste de l'art tribal d'une différence considérable. Dans la capitale bavaroise, les artistes déterminants sont Wassily Kandinsky et Franz Marc qui, à cette époque, publiaient ensemble un almanach et organisaient deux expositions artistiques sous la bannière du Blaue Reiter ; August Macke et Heinrich Campendonk, deux artistes de moindre importance du Blaue Reiter, méritent également notre intérêt. Pour tous, mais surtout pour Marc et Kandinsky, un concept littéraire unifiant, « le primitif », prenait le pas sur tout exemple, spécifique d'art primitif [61]. Aux yeux des artistes du Blaue Reiter, « le primitif » pouvait tout aussi facilement signifier art de cour archaïque, art populaire ou art enfantin ou art tribal. C'est la raison pour laquelle le primitivisme du Blaue Reiter est par exemple souvent discuté sous l'aspect de sa dette envers l'art populaire [62].

L'un des buts du Blaue Reiter était, selon Kandinsky, de favoriser l'assimilation de toutes les formes d'art expressives sans exceptions. Ce qui le chagrinait le plus, c'était la séparation apparemment arbitraire des divers arts — et des « périodes » de l'histoire de l'art. Kandinsky écrivit par la suite qu'il



Plaque, royaume du Bénin, Nigeria. Bronze, h : 50,5 cm. Staatliche Museum für Völkerkunde, Dresde.



Tête de Buffle, masque-heaume, Bangwa, Cameroun. Bois peint, h : 74 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Franz Marc, *Frise d'ânes,* 1911. Huile sur toile, 81 x 150 cm. Collection Ursula Selbach, Lobberich bei Krefeld.



Relief, Ancien Empire, Egypte. Calcaire, h : 25 cm environ. Rijksmuseum van Oudheden, Leyde.

rêvait d'avoir au premier rang, comme collaborateurs du Blaue Reiter, à la fois des peintres et des musiciens. « La séparation néfaste des arts les uns des autres, de l'"Art" par rapport à l'art populaire, l'art enfantin, l'"ethnographie" ; les murs solides érigés entre ce qui était si étroitement lié à mes yeux, souvent des phénomènes identiques, en un mot des relations synthétiques, tout ceci ne me laissait aucune paix[63]. » Kandinsky affirma que son intérêt « ethnographique » avait été suscité par « l'impression bouleversante que produisit sur (lui) l'art nègre, [qu'il vit en 1907] au musée Ethnographique de Berlin[64] ». Malgré cela, il n'existe aucune preuve absolument concluante de l'influence directe exercée par l'art tribal sur son style à cette époque ou plus tard.

Avec Franz Marc, la situation diffère de façon appréciable. En effet, non seulement les objets du musée Ethnologique de Berlin eurent un impact général sur les conceptions esthétiques de l'artiste, mais ils exercèrent en particulier un effet puissant, même s'il fut momentané, sur son style en 1911. La lettre adressé par Marc à Macke le 14 janvier 1911 parle d'elle-même :

J'ai passé un moment très fructueux au musée Ethnographique en vue d'étudier les méthodes artistiques des « peuples primitifs »... J'ai été finalement saisi, étonné et choqué par les sculptures du peuple camerounais, sculptures qui peut-être ne peuvent être surpassées que par les œuvres sublimes des Incas. Il me semble évident que nous devrions chercher la renaissance de notre sentiment artistique dans cette froide aurore de l'intelligence artistique, plutôt que dans des cultures qui ont déjà connu un cycle millénaire comme la Renaissance italienne ou japonaise. Au cours de ce bref hiver, je suis déjà devenu une personne complètement différente. Je pense que j'en viens progressivement à comprendre ce qui nous importe si tant est que nous allions nous donner le titre d'artiste : nous devons devenir des ascètes. Ne t'effraie pas, je veux dire seulement pour les questions intellectuelles. Nous devons être courageux et renoncer à presque tout ce qui, jusqu'à maintenant, nous était cher et indispensable, à nous bons habitants de l'Europe centrale. Nos idées, nos idéaux doivent porter un cilice. Nous devons les nourrir de locustes et de miel sauvage, et non d'histoire, si nous devons sortir de l'épuisement de notre mauvais goût européen [...]. L'objectif « qu'il nous faut très ardemment souhaiter » est naturellement [...] d'être entraînés par un instinct sain de la couleur, comme celui que possèdent tous les peuples primitifs. Qu'à partir de ceci nous souhaitions faire des « tableaux » et pas seulement des colonnes et des chapiteaux, des huttes de paille et des pots d'argiles vivement colorés, voilà notre avantage, notre « européanité »[65].

De même que Kirchner avait poursuivi ses recherches sur Gauguin par une analyse de la peinture de l'Inde (Ajantā) en 1910-1911, Marc partit de sa propre étude de Gauguin de 1910 pour examiner une autre source de cet artiste — l'art égyptien — en 1911. Le fait en est connu depuis la publication par Klaus Lankheit d'une *Frise d'ânes* de l'Ancien Empire égyptien comme source de la peinture de Marc portant le même titre[66]. Mais ce que Lankheit n'a pas expliqué, c'est comment Marc a transposé dans son tableau le relief extrêmement plat du modèle égyptien pour en arriver à ces animaux en trois dimensions d'une remarquable épaisseur corporelle. Nous nous référons non seulement à la position des pattes

des ânes de Marc, séparées en profondeur par de l'herbe interposée, mais aussi à leurs mâchoires pleinement modelées, à leurs têtes osseuses et à leurs oreilles en pointe. De plus, ceux-ci possèdent une expression plus féroce — plus expressionniste en quelque sorte — que celle de leurs ancêtres égyptiens. Leurs yeux ont des paupières supérieures horizontales et non arrondies, tandis que leurs mâchoires s'ouvrent à demi dans une ellipse hargneuse au lieu de se fermer nettement selon la ligne ferme de l'exemple de l'Ancien Empire. La seule raison pour laquelle Marc se soit écarté de l'expression atténuée et sans relief de son prototype archaïque est l'intrusion dans son œuvre d'une seconde source, plus authentiquement primitive celle-ci. Un masque de buffle en bois peint qui se trouvait dans les collections du musée Ethnographique de Berlin depuis 1897[67] a pu en effet constituer un stimulus pour Marc[68]. Cet objet, presque certainement exposé en janvier 1911, aurait pu impressionner le peintre d'animaux qu'il était. Le masque camerounais est non seulement pleinement modelé, mais encore son expression sévère et sa mâchoire ouverte présentent-elles une ressemblance étroite avec les traits correspondants de l'œuvre de Marc.

Le fait que Marc associe l'art égyptien à l'art africain n'est pas sans précédent : il suivait en cela la voie montrée par l'étude de Wilhelm Worringer *Abstraction et Einfühlung*, de 1908. En effet, la distinction même de Worringer entre « l'impulsion d'imitation » (Einfühlung) et « l'impulsion artistique propre » (abstraction) était fondée sur une distinction entre l'art populaire et l'art de cour égyptien ; seul ce dernier, « né de besoins psychiques(...) [satisfait aussi] des besoins psychiques[69] ». De plus à la manière du XIXe siècle, Worringer réservait encore le mot « primitif » aux arts préhelléniques d'Égypte et du Proche-Orient, et ne reliait qu'en passant ces arts « primitifs » à l'art des « sauvages » et des « Orientaux » :

> Nous découvrons alors que le vouloir artistique des peuples primitifs pour autant qu'ils en possèdent un, puis de toutes les époques artistiques primitives, et enfin de certains peuples de l'Orient à la culture très développée, manifeste cette tendance abstraite[70].

Marc s'intéressait non seulement à l'art égyptien mais aussi à l'art mycénien ; sa lettre de janvier 1911 témoigne pourtant d'un respect plus grand de l'art africain que les écrits de Worringer quelques années plus tôt[71]. En fait, contrairement à ce dernier, Marc désignait maintenant la tribu camerounaise comme un « peuple primitif », et il consacrait aux œuvres de celle-ci l'attention qu'on portait auparavant à l'Égypte.

De même que la *Frise d'ânes*, la sculpture tribale a dû exercer une influence quant au volume et à l'expression sur d'autres œuvres de Marc au début de 1911. C'est assurément le cas du *Chien couché dans la neige*, tableau qu'il exécuta le mois même où il écrivait cette lettre extatique (janvier 1911). Inspiré dans une certaine mesure par *L'esprit des morts veille* de Gauguin (vu à Munich en août 1910) et plus directement lié à son propre *Nu allongé parmi des fleurs* (achevé en décembre 1910), le *Chien couché* de Marc diffère de ses deux tableaux précédents par son caractère anguleux, pleinement modelé et volumétrique[72]. Des recherches récentes encore inédites ont en réalité permis d'identifier des sculptures zoomorphes du Cameroun appartenant au musée Ethnographique de Berlin qui auraient pu servir de modèle à Marc pour le *Chien couché dans la neige* ainsi que pour d'autres œuvres de 1911[73]. Cependant, comme dans le cas de la *Frise d'ânes*, Marc employa la sculpture du Cameroun comme le complément formel à d'autres tendances stylistiques spécifiquement européennes. En effet, les sources d'art tribal ne pénétrèrent jamais les styles expressionnistes munichois comme elles l'avaient fait à Dresde. De plus, là où la Brücke avait mis l'accent sur l'érotisme primitif, Marc incitait les expressionnistes à « devenir des ascètes ».

August Macke, l'ami le plus intime de Marc, fut sans doute poussé à formuler sa propre réponse à l'art primitif cette année-là. Mais cette réponse se limita à plusieurs peintures d'Indiens d'Amérique qui mettaient l'accent sur une sorte de thème de « l'Ouest sauvage[74] ». Ce n'est qu'en mars 1912 que Macke informa Marc de son acquisition d'une sculpture tribale (Marc de répondre qu'il en possédait également une[75]) ; on n'en perçoit pourtant aucun effet sur l'œuvre de



Heinrich Campendonk, *Le Tigre*, 1916. Gravure sur bois, 25,3 x 32,3 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Plaque, royaume du Bénin, Nigeria. Bronze, h : 55 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.





Ci-dessus : Emil Nolde, *Nature morte aux masques I,* 1911. Huile sur toile, 73 x 77,5 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

A gauche : Emil Nolde, *Proue de canoë,* 1911. Mine de plomb, 30 x 18 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll. D'après une proue de canoë des îles Salomon conservée au Museum für Völkerkunde de Berlin.

Macke en 1912. En fait, celui-ci traita de l'art primitif, non sans une certaine précaution, dans sa contribution à *L'Almanach du Blaue Reiter*, par un article intitulé « Les Masques ». Après avoir défini la forme artistique comme « l'expression de forces mystérieuses », Macke écrivait de la forme de l'art des « sauvages » qu'elle était « forte comme la forme du tonnerre [76] ». En vérité, il répétait en 1912 la comparaison faite par Marc l'année précédente entre l'art européen et la décoration architecturale africaine :

> Les tableaux que nous accrochons à nos murs sont en principe semblables aux flèches taillées et colorées dans une cabane de Noirs. Pour le Noir, l'idole est la forme saisissable d'une idée insaisissable, la personnification d'une notion abstraite. Pour nous, le tableau est la forme saisissable d'une idée obscure et insaisissable d'un être disparu, d'un animal, d'une plante, de tout le charme de la nature, du rythme [77].

De même que ces dernières remarques sont hautement romantiques, l'approche globale de l'art tribal de Macke était tout à fait similaire à la notion de « relations synthétiques » de

Kandinsky. Car Macke ne dressait pas la liste des différences entre l'art africain, l'art océanien et l'art européen, mais celle des points sur lesquels leur langage était semblable :

> Les bronzes des idoles provenant de l'île de Pâques au fin fond de l'océan Pacifique, le col insigne du chef de tribu de l'Alaska et le masque en bois de la Nouvelle-Calédonie parlent le même langage éloquent que les chimères de Notre-Dame et la pierre tombale de la cathédrale de Francfort [78].

Des illustrations de toutes ces œuvres étaient fournies dans *L'Almanach du Blaue Reiter*, la plupart dans l'article même de Macke.

Cependant, à l'exception de ceux que mentionnait Macke [79], *L'Almanach du Blaue Reiter* ne reproduisit que bien peu d'exemples d'art tribal [80]. Le plus intéressant d'entre eux était peut-être une figure d'ancêtre du sud de Bornéo, illustrée sur une page faisant face à la lithographie de Kirchner *Quatre danseuses* de 1911 [81]. Les rédacteurs de *L'Almanach* suggéraient à l'évidence par cette confrontation une similarité visuelle entre les traits caractéristiques de la sculpture de Bornéo et ceux de la femme de droite de l'estampe de Kirchner : dans les deux cas, les arcades sourcilières sont reliées aux lignes qui définissent un mince nez vertical, tandis que les yeux et la bouche sont rendus par des ovales étirés. Une fois encore, cette similarité confirme ce que Kandinsky appelait des « relations synthétiques » ou des « phénomènes étroitement liés, souvent identiques », et indique avec quelle exactitude Marc et lui-même analysaient les documents visuels destinés à être publiés dans *L'Almanach du Blaue Reiter* [82]. Les rédacteurs de *L'Almanach* firent un certain nombre de comparaisons illustrées de ce genre, sur des pages se faisant face, dans la publication de 1912, comparaisons parfois négligées dans la mise en pages des éditions ultérieures [83].

Il n'est dès lors pas surprenant qu'un autre membre du Blaue Reiter, Heinrich Campendonk, ait véritablement « emprunté » à une œuvre africaine du musée Ethnographique de Berlin, pour une gravure sur bois de 1916, un animal héraldique directement tiré d'une plaque de bronze du Bénin [84] (p. 377). Mais Campendonk a également prélevé à d'autres sources « exotiques ». Les griffes de cette bête mythique proviennent de gravures populaires russes, tandis que ses paupières en pointillés et les motifs de perforation immédiatement à droite sont dérivés de figures de théâtre d'ombres égyptiennes — toutes illustrées dans *L'Almanach du Blaue Reiter* [85]. Pourtant, depuis ses taches en forme de trèfles irréguliers jusqu'à sa silhouette aux enjambées rythmiques, l'animal dépend dans son ensemble du bronze du Bénin. La note la plus originale de Campendonk — mise à part sa fusion de sources d'art tribal et d'art populaire — réside dans la branche d'arbre placée dans la même position, arquée vers le haut, que l'artiste du Bénin avait utilisée pour la queue de l'animal.

Emil Nolde fut le dernier des grands expressionnistes à se livrer à une étude sérieuse de l'art tribal, le dernier à quelques mois près seulement. Membre du groupe de la Brücke en 1906-1907, Nolde suivit après cela sa propre voie, et il passa désormais l'hiver à Berlin et l'été à Alsen, près de la frontière



Emil Nolde, *Tête trophée*, 1911. Mine de plomb et pastel, 30 x 18,2 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll.



Tête trophée, Mundurucú, Brésil. Tête humaine, coton et plumes, h : 16 cm (sans les plumes). Museum für Völkerkunde, Berlin.



Salle d'exposition du Folkwang Museum de Hagen avant 1921.

germano-danoise. A l'automne 1910 puis, à nouveau, de février à avril 1911, il reprit contact avec ses anciens amis de la Brücke en exposant à leurs côtés à la Neue Sezession organisée à Berlin [86]. A la suite d'une visite au peintre belge James Ensor à Ostende au début de 1911 [87], Nolde commença à s'intéresser à la fois aux masques populaires (carnaval) et aux masques tribaux ; il se mit bientôt à étudier également la sculpture primitive. Le fruit le mieux connu de cette nouvelle préoccupation est la *Nature morte aux masques I* de 1911.

Cette œuvre, comme bien des natures mortes de Nolde qui lui succédèrent, présente une contradiction fondamentale qui produit un effet expressif complexe. Il y a contradiction entre la caricature et l'intensité émotionnelle ; l'effet produit est celui de sentiments dirigés vers les masques mais aussi émanant d'eux. La caricature dans l'œuvre de Nolde est une vieille histoire, trouvant un exutoire précoce dans des cartes postales de visages fantastiques de montagnes (le *Matterhorn* en gnôme souriant, la *Jungfrau* en « vierge » voilée), qui connurent un grand succès en 1897-1898. Et l'intensité émotionnelle était le but des peintures religieuses des débuts telles que *La Dernière Cène* ou *La Pentecôte* de 1909, *Le Christ parmi les enfants* de 1910 devant lesquelles le spectateur est censé éprouver la béatitude ou la force d'âme des saints représentés. La combinaison de la caricature et de l'intensité émotionnelle se rencontre pour la première fois dans *La Danse du veau d'or* de 1910, peinture dans laquelle Nolde met l'accent sur les juifs de l'Ancien Testament qui se livrent à une danse orgiaque, tout en les caricaturant comme des pécheurs et des décadents [88].

Dans *Nature morte aux masques I*, les deuxième et troisième visages sont apparemment des masques de carnaval. L'un est à l'envers, l'autre possède un groin de cochon et des cheveux hérissés, probablement un souvenir de la visite de Nolde à Ostende. Comme Ensor, Nolde accentue moins l'aspect humoristique que la brutalité de ces faciès [89]. Mais, grâce à des dessins préparatoires, on peut rattacher à des objets d'art tribal le troisième et le quatrième masques : une proue de canoë ornementale de Vella Lavella, dans les îles Salomon (p. 378), et une tête réduite d'Indien yoruna des Mundurucú du Brésil (p. 379). Nolde reprend intégralement la tête de l'objet des îles Salomon. Le rictus découvrant les dents, les fentes des yeux et la coiffure triangulaire sont représentés. Mais sa dette envers la tête réduite est plus marquée dans la moitié supérieure du visage : les formes du crâne, des yeux, des narines et des oreilles parées de plumes sont presque identiques, mais la mâchoire carrée et la bouche hurlante diffèrent davantage [90].

Dans la cinquième tête en haut à droite, la dette de Nolde à l'égard d'un type de masques de l'ethnie ijo du Nigeria (p. 124) est moins certaine. Ici aussi il s'agirait d'un emprunt sélectif, comprenant le nez vertical et les yeux en demi-lune aux paupières supérieures droites, mais excluant la bouche et l'allure générale du masque. Par ailleurs, tandis que les objets océaniens et péruviens avaient été vus et copiés au musée Ethnographique de Berlin, le masque nigérian aurait été vu par Nolde au cours des voyages qu'il entreprit en 1911. En route pour la maison d'Ensor à Ostende, il fit halte à Bruxelles, Haarlem et Amsterdam [91], et aurait ainsi pu visiter les célèbres collections ethnographiques de Tervuren, Leyde ou Hambourg (les deux dernières comprenaient des masques ijo [92]). Il faudrait aussi noter que l'expression grave et autoritaire de ce masque nigérian apparaît non seulement dans la *Nature morte* de 1911, mais aussi dans le visage du Christ du panneau central de la *Crucifixion* faisant partie de la *Vie du Christ* en neuf scènes, datant de 1911-1912 [93].

Considérant la *Nature morte aux masques I* dans son ensemble, on est stupéfait de reconnaître dans une seule et

même peinture des visages d'Océanie, d'Europe, d'Amérique du Sud et d'Afrique. Le tableau se prête à être exposé à côté d'objets d'art primitifs de types aussi très variés, et fut ainsi présenté au Folkwang Museum de Hagen vers 1920. Mais le but de Nolde était moins ethnographique qu'émotif. La phrase de Goldwater est ici pertinente : Nolde est un « primitif émotionnel » dans la mesure où il utilise les physionomies de ces objets comme un lexique d'où il tire des signes émotifs. Certes, ce lexique n'est pas impossible à localiser, comme le pensait Goldwater ; on peut aisément reconnaître ses sources tribales [94]. En fait, Nolde connaissait si bien ses besoins émotionnels qu'il pouvait jouer de ses sources en les opposant les unes aux autres : un rictus diabolique à gauche et, à droite, des yeux horribles, vides de regard, et une expression exactement opposée de digne autorité. Cette utilisation sélective et lexicale d'objets d'art tribal pour exprimer des émotions caractérise l'approche du primitivisme par Nolde dans les années d'avant-guerre.

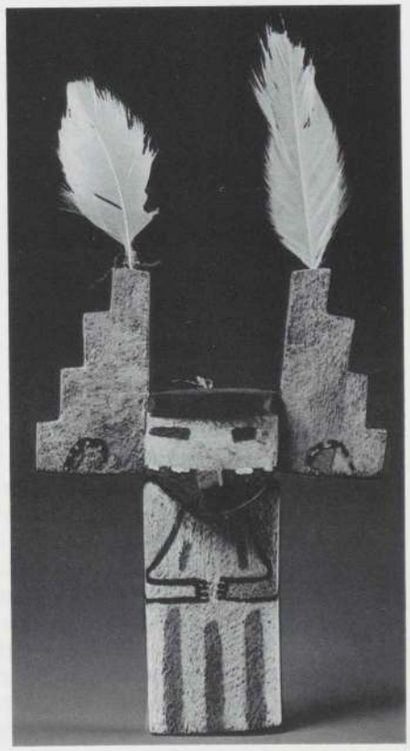
Ceci reste vrai quand Nolde choisit des objets du Nouveau Monde comme modèles. *Figures exotiques I (ou Fétiches)* de 1911, par exemple, représentent des poupées *kachina* des Indiens hopi. Le modèle de l'une d'entre elles ainsi que le dessin d'une autre de source inconnue existent toujours [95]. Quoique Nolde commençât à dessiner les objets séparément, leur combinaison dans la peinture produit une caricature saugrenue de la famille bourgeoise allemande : l'homme sinistre et impassible, la femme avec des ornements faciaux, et le teckel domestique rasant le sol. L'impact émotionnel dépend ici de ce que nous reconnaissions les formes tribales comme simultanément semblables aux nôtres — et différentes. Il en va en grande partie de même dans *Figures exotiques II* de Nolde, qui datent de la même année et décrivent aussi une *kachina* hopi du musée Ethnographique de Berlin. Mais ici, l'artiste a entouré la figure richement colorée d'une paire de chats héraldiques grimaçants, qui dérivent apparemment



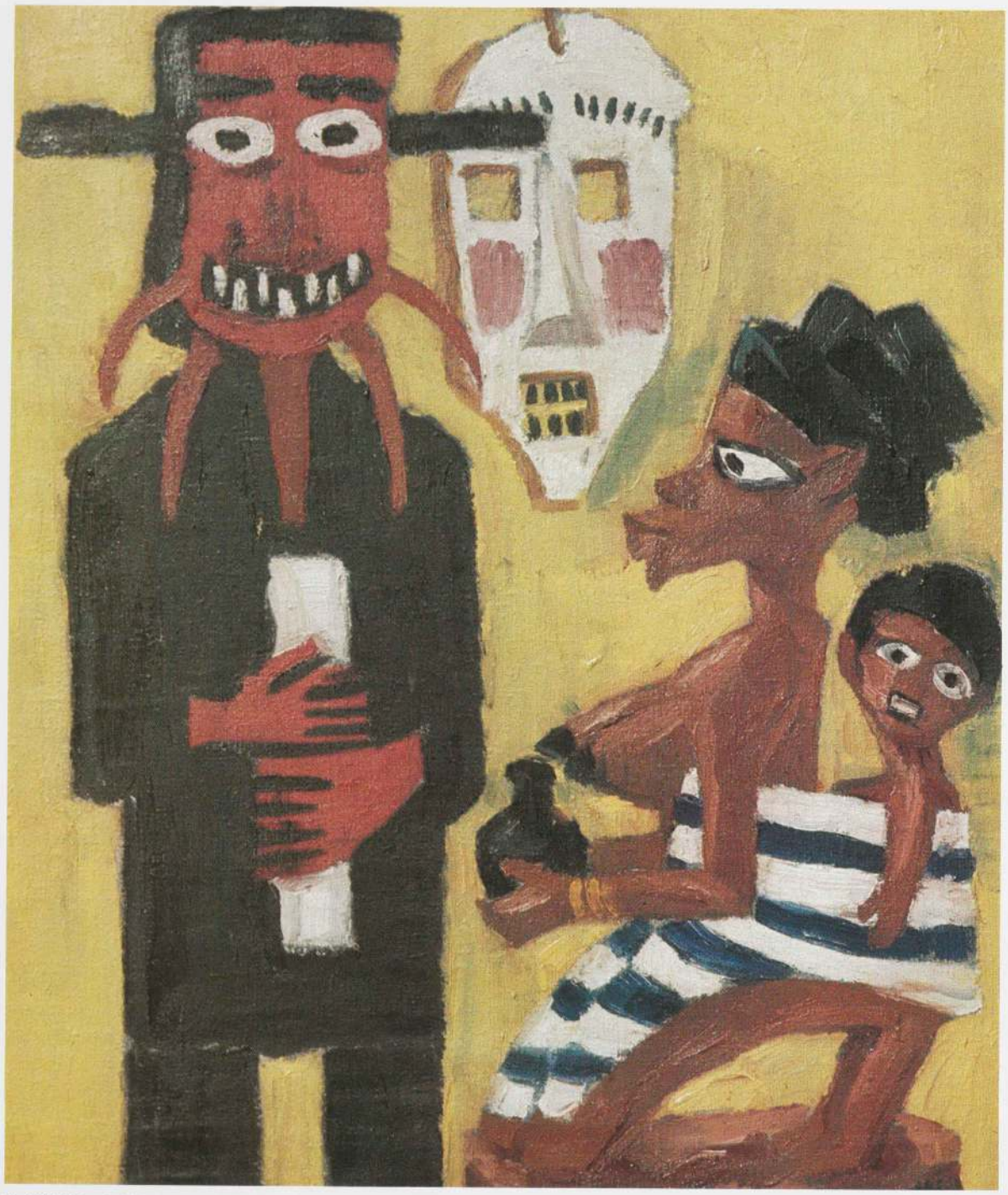
Emil Nolde, *Kachina Hopi,* 1911-1912. Mine de plomb et pastel, 30 x 18 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll.



Emil Nolde, *Figures exotiques II,* 1911. Huile sur toile, 65,5 x 78 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll.



Kachina, Hopi, Arizona. Bois peint, h : 24 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Emil Nolde, *Le Missionnaire,* 1912. Huile sur toile, 79 x 65,5 cm. Collection Berthold Glauerdt, Solingen.

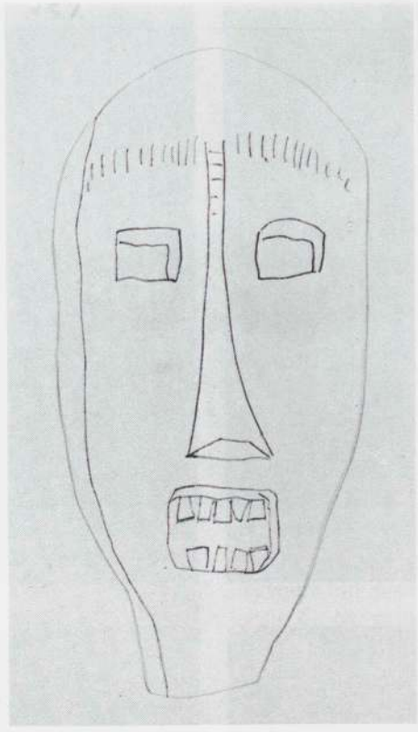
d'un motif de textile inca [96]. Dans ce cas, la qualité caricaturale suggère une confrontation cauchemardesque entre des bêtes bizarres, à l'affût, et un être humain tout aussi bizarre mais digne et indépendant. L'approche générale de Nolde repose sur notre acceptation de l'illusion pathétique qui nous conduit à considérer les figurines de bois et autres objets inanimés comme les personnages d'un conte. Dans son ensemble, cette approche entraîne, comme le processus de la caricature elle-même, à la fois une agression artistique (contre l'objet) et une régression psychique (à un jeu enfantin [97]).

La tentative la plus ambitieuse de Nolde de mêler dans une sorte de nature morte des objets non occidentaux reste *Le Missionnaire* de 1912. L'œuvre a deux sources primitives : une mère à l'enfant yoruba, maintenant perdue [98], et un masque de danse bongo (Est africain). Le « missionnaire » vêtu d'un froc noir est en fait une idole coréenne des bords de route, en bois peint, haute d'environ deux mètres. L'anecdote de la peinture est claire : la femme africaine s'agenouille devant le missionnaire dans une sorte de prière chrétienne, tandis que le masque désincarné, symbole de sa religion maternelle, jette sur eux un regard horrifié. En incitant la femme à abandonner la religion de sa tribu en faveur du christianisme, le prêcheur encourage l'extinction de la culture tribale. Le missionnaire est par là même un objet de mépris aux yeux de Nolde. Il le caricature sous la forme d'une image inspirée de la sculpture populaire extrême-orientale. Les formes comiques du missionnaire et du masque, qui évoquent des lutins, se disputent l'âme de la femme ; cette dernière est traitée avec respect et dignité par Nolde.

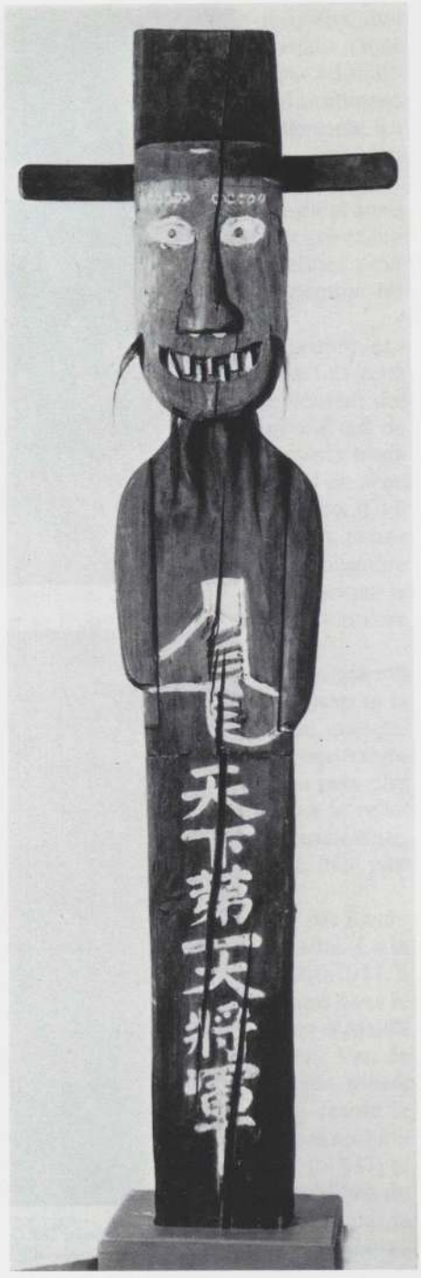
A l'encontre de Kirchner et de Marc, Nolde apprécia au



Masque, Bongo, Soudan. Bois, cheveux et dents, h : 30 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Emil Nolde, *Masque bongo*, 1911-1912. Mine de plomb, 28 x 21 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll.



Divinité des bords de route, Corée. Bois peint, h : 291 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

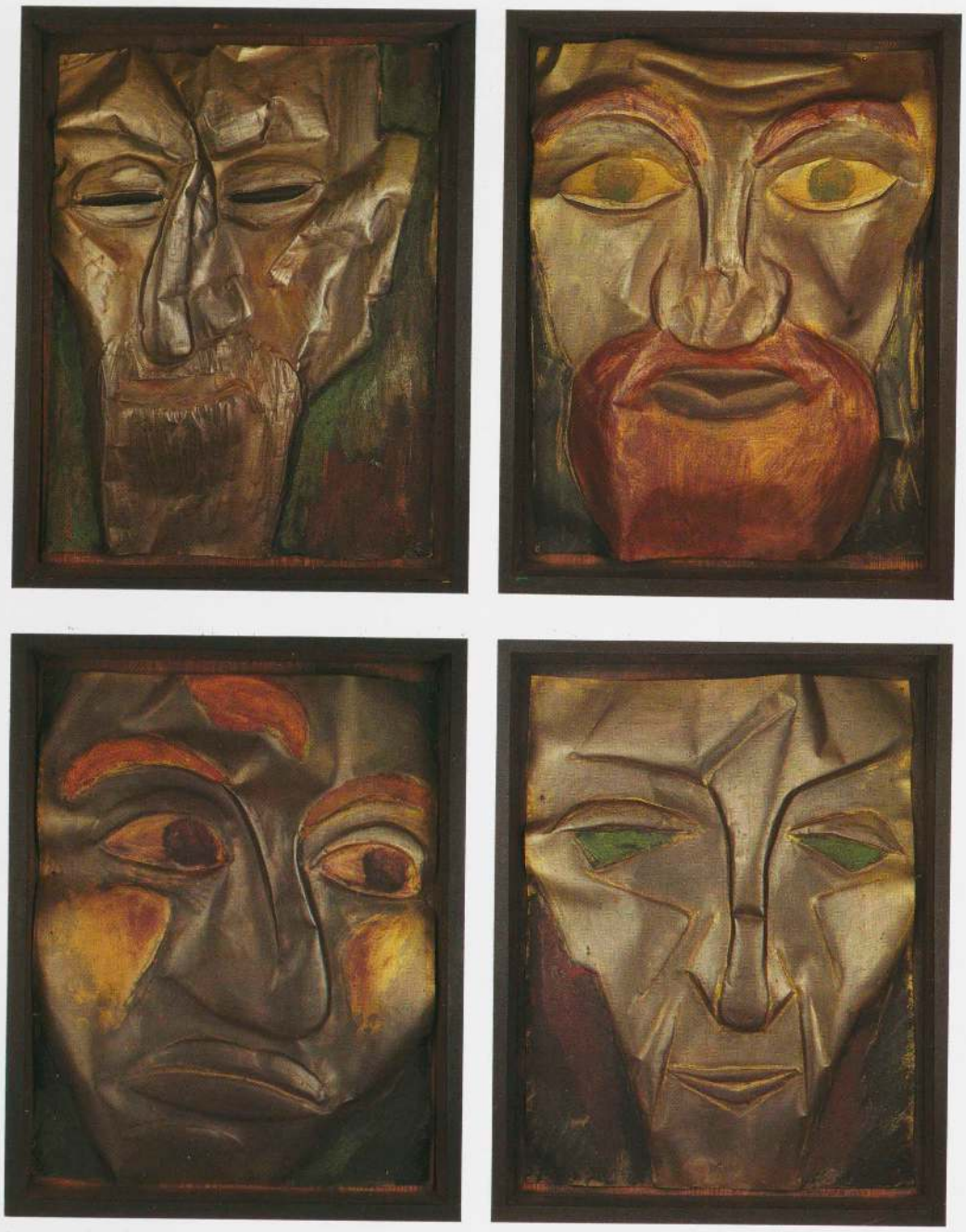
début l'art tribal non pour son potentiel plastique, mais pour la qualité de son dessin. Même lorsqu'il copiait les modèles les plus volumétriques, Nolde tendait à les ramener au plan. Ainsi, les pieds de la *kachina* tinu-hopi sont de face, mais Nolde les rabat sur les côtés dans *Figures exotiques I* ; le cochon dont les trois dimensions sont suggérées dans un dessin préparatoire n'est plus dans la peinture qu'une silhouette foncée. Dans *Figures exotiques II*, la rondeur de la *kachina* est rendue assez justement, mais le caractère plat de la coiffure en escalier est accentué dans la peinture par la répétition de sa forme sombre en tons clairs sur le fond de la nature morte. Et dans *Le Missionnaire*, les faibles reliefs des deux modèles de Nolde qui subsistent — la figure de bois coréenne et le masque africain Bongo — disparaissent dans la peinture.

Les éléments caricaturaux ou enfantins qu'il introduisit dans ses œuvres de 1911-1912, Nolde les abandonna lorsqu'il se rendit effectivement dans des sociétés tribales deux ans plus tard. Mais sa réponse composite à l'art tribal, à la fois formelle et expressive, resta inchangée. Nous pouvons en percevoir la complexité dans ses remarques de 1912 sur l'art primitif que nous citons partiellement ici :

> Il n'y a pas très longtemps encore, seul l'art de quelques périodes était jugé digne d'être représenté dans les musées. Puis on en ajouta d'autres. [...] Pourquoi donc l'art indien, chinois et javanais est-il toujours considéré comme le domaine de la science et de l'ethnologie ? Et pourquoi l'art des peuples primitifs en tant que tel ne reçoit-il pas la moindre appréciation ?
> Pourquoi nous autres artistes aimons-nous voir les objets simples des primitifs ?
> C'est un signe de notre temps que chaque fragment de poterie, de vêtement ou de bijou, chaque outil nécessaire à la vie doive commencer par un schéma.
> Les peuples primitifs commencent à faire des choses avec leurs doigts, avec le matériau qu'ils ont entre les mains. Leur œuvre exprime le plaisir de faire. Ce que nous apprécions, c'est probablement l'expression intense et souvent grotesque de l'énergie, de la vie[99].

Nolde attachait une grande valeur à l'art tribal parce qu'il le trouvait « simple », parce qu'il exprimait « énergie » et « vie ». Mais il l'appréciait aussi pour le plaisir évident du « faire » qu'il semble traduire, pour son sens du matériau pris « entre les mains ». Nolde s'identifiait ainsi à l'artiste tribal en tant que confrère artisan, même lorsqu'il insistait sur son droit de s'écarter du travail de celui-ci dans l'intérêt de son propre art.

A l'automne 1911, le "Künstlergruppe Brücke" quitta Dresde, capitale de la Saxe, pour la capitale nationale : Berlin. Bien que Pechstein et Mueller y aient déjà résidé depuis quelques années, ce déplacement signifiait pour les autres un nouveau lieu. De plus, l'organisation des ateliers communautaires de Dresde disparaissait ; plusieurs artistes étaient

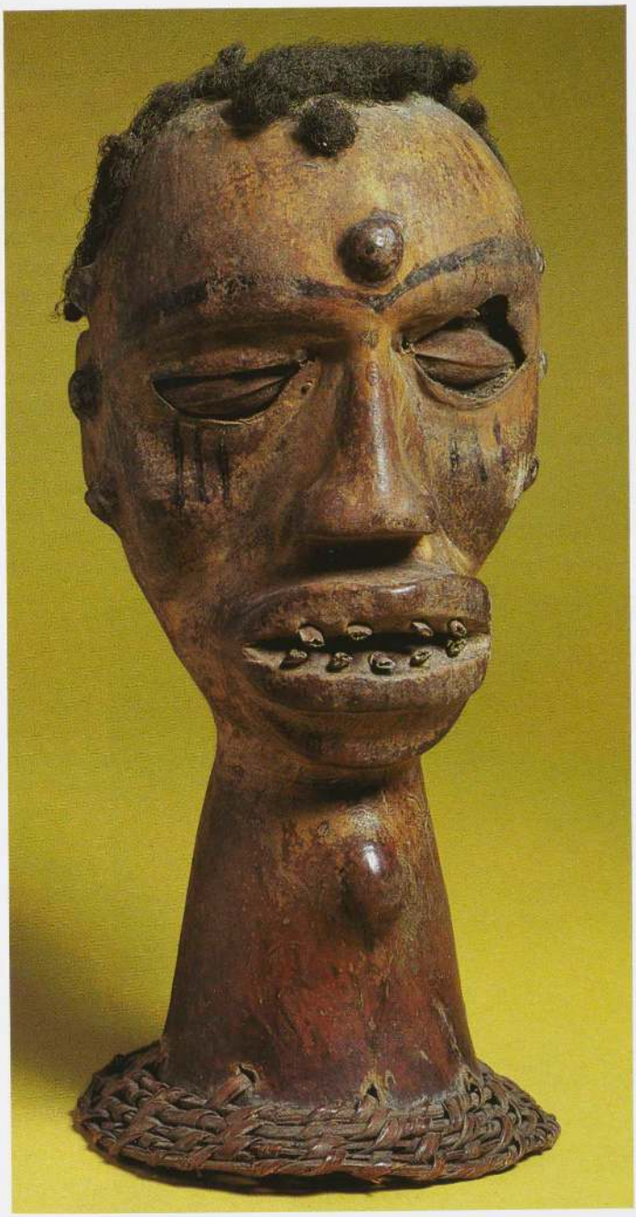


Karl Schmidt-Rottluff, *Les Quatre Evangélistes : Matthieu, Marc, Luc et Jean*, 1912. Huile sur relief de laiton, chaque panneau 42,5 x 33 cm. Brücke-Museum, Berlin.

mariés ou vivaient avec leur future femme, et chacun développait un style plus personnel. L'appel du *Brücke Program* de 1906 en faveur de l'« immédiateté » juvénile était visiblement moins approprié à des hommes dont l'âge s'étageait maintenant de vingt-huit ans (Schmidt-Rottluff) à trente-huit ans (Mueller). En 1912 eurent lieu à Berlin et Hambourg les dernières expositions de la Brücke ; en 1913, le groupe se dispersait officiellement.

Aucune source unique d'influence stylistique n'était destinée à jouer, dans le Berlin des années 1912-1913, le rôle que les linteaux des îles Palau avaient joué pour le style de Dresde quelques années auparavant. Le musée Ethnographique de Berlin renfermait assurément une variété d'objets primitifs insurpassée dans cette partie de l'Europe. Cette richesse si diversifiée : objets océaniens et précolombiens, objets d'Afrique occidentale et orientale, excluait la possibilité d'un centre d'intérêt trop étroit pour le primitivisme à venir. Les collections privées avaient également pris plus d'importance. Alors que Marc et Macke disaient chacun posséder une seule sculpture tribale en mars 1912, les natures mortes de Heckel montrent à cette date qu'il possédait déjà des objets tribaux provenant d'Océanie, d'Afrique orientale et occidentale (p. 388). Et si Schmidt-Rottluff avait un jour considéré la sculpture du Cameroun comme « la source majeure d'inspiration [100] » de la Brücke, ceci s'appliqua en fait plus justement à son propre style par la suite qu'à celui de ses amis dans les années d'avant-guerre.

Le premier chef-d'œuvre primitiviste de la Brücke créé à Berlin dérive néanmoins d'une forme inhabituelle de sculpture camerounaise. Il s'agit d'un relief de Schmidt-Rottluff, *Les Quatre Évangélistes*, du début de 1912 [101], dont on trouve la source dans ce que le guide du musée Ethnographique de Berlin appelait en 1911 « des têtes recouvertes de peau très remarquables [102] », à savoir une coiffure de danse de l'ethnie ekoï du sud-ouest camerounais [103]. Quoique la fragilité des matériaux de cette tête rende difficile la reconstitution de son



Cimier, Ekoï, Cameroun. Bois, cuir et matériaux divers, h : 23 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

exacte apparence en 1912, l'exemple de Munich reproduit ici est similaire à celui que vit Schmidt-Rottluff. Sur une âme de bois formant la tête et le cou, on tendait une peau d'animal — généralement d'antilope — à laquelle on ajoutait une frange de cheveux humains au-dessus et, dans la bouche, des dents qui étaient enfoncées au marteau à travers le cuir dans le support de bois. Outre la bouche aux lèvres aplaties, les trous des yeux dans la peau animale, difformes et vides de regard, constituaient un caractère très distinctif de la tête. C'est précisément la forme des yeux et de la bouche qui trahit, dans chaque panneau des *Évangélistes*, l'influence du modèle ekoï.

Nous présumons que Schmidt-Rottluff a été ému par un objet de ce type au musée Ethnographique de Berlin, et qu'il y répondit d'une façon toute aussi sélective que Nolde l'avait fait pour les sources qu'il utilisait. Will Grohmann considère même que les *Évangélistes* sont plus proches des œuvres chrétiennes de Nolde que les propres bois religieux que Schmidt-Rottluff grava cinq ans plus tard [104]. Évitant « tout ce qui était dogmatique », remarque Grohmann, Schmidt-Rottluff était cependant motivé par « un profond sentiment religieux » ; malgré l'omission des attributs traditionnels, les quatre évangélistes sont clairement identifiables : Matthieu et Marc dans le registre supérieur, Luc et Jean au-dessous [105]. Nous pourrions ajouter que l'artiste avait probablement aussi à l'esprit des identités plus contemporaines : Heckel et lui-même pour Matthieu et Marc, Pechstein et Kirchner pour Luc et Jean ; les artistes de la Brücke posant comme les évangélistes du nouvel art [106].

Quoi qu'il en soit, les qualités spécifiquement « primitives » des reliefs de 1912 sont aisément reconnaissables. Les yeux en forme d'amandes de Matthieu dérivent directement des yeux « clos » qui caractérisent le type facial ekoï (l'œil de gauche dans l'exemple illustré ici), tandis que les yeux triangulaires à demi ouverts mais dépourvus de regard de Jean dérivent des trous difformes de la peau d'animal ekoï (l'œil droit de la tête dans le présent exemple). Par ailleurs, le nez plat et les lèvres proéminentes de Marc ont un caractère négroïde indiquant à nouveau le type ekoï, de même que la touffe de cheveux sur le front de Luc et ses lèvres encore plus grosses.

Dans l'art expressionniste, il n'existe rien d'autre qui soit tout à fait semblable au relief des *Quatre Évangélistes* et la force singulière de celui-ci repose sur l'intensité crue, quoique spirituelle, de son modèle africain. Si on concède à une œuvre d'art couverte de peau un caractère inquiétant, on peut dire en analysant les traits faciaux de cette œuvre que le relief expressionniste atteint une puissance également inquiétante, même si elle est maintenant envisagée sous un jour plus esthétique.

Si nous considérons l'approche de l'art primitif par Kirchner en 1912, nous constatons une plus grande sensibilité à la forme sculpturale qu'à la force expressive. Dès 1910-1911, il avait trouvé ce qu'il appelait « du corps » (en français dans le texte) à des illustrations des peintures des grottes d'Ajantā en Inde. Comme il l'écrivait à Nele, la fille d'Henry Van de Velde : « Elles sont toutes planes et pourtant d'une masse absolue, et par conséquent elles ont totalement résolu le mystère de la peinture [107]. » Dans les premières de ses sculptures sur bois grandeur nature, tel l'*Adam* de 1912 (p. 387) et l'*Eve* en rapport, Kirchner devait s'attaquer au problème du plan et de la masse exprimés de façon volumétrique par la sculpture en ronde-bosse. Il le fit au moyen d'une combinaison importante mais auparavant négligée de principes formels remarquablement différents des Palau et du Cameroun

La figure féminine d'une maison d'hommes des Palau, conservée au musée Ethnographique de Hambourg et que Kirchner aurait pu voir à l'occasion de plusieurs visites qu'il fit à Hambourg entre 1911 et 1912 (p. 386), montre une fois de plus le caractère bidimensionnel omniprésent du style palau [108]. Bien que cette figure de pignon possède une masse physique, elle est en réalité conçue selon des plans parallèles aux planches de la façade à laquelle elle est fixée. Rien n'est trop saillant sur la surface de la figure ; des détails tels que les seins ou les yeux sont rendus par un relief extrêmement faible. Dans les muscles stylisés du torse de son *Adam* par exemple, Kirchner a recours au même genre de plan en faible relief que l'artiste des Palau avait utilisé pour le triangle pubique de la figure de pignon ; dans *Eve*, le traitement de la zone pubique provient plus directement de cette source. A d'autres égards cependant, ces sculptures de Kirchner sont volumétriques et se rattachent donc davantage à des



Planche de pignon, îles Palau, îles Carolines. Bois peint, h : 83 cm. Museum für Völkerkunde, Hambourg.

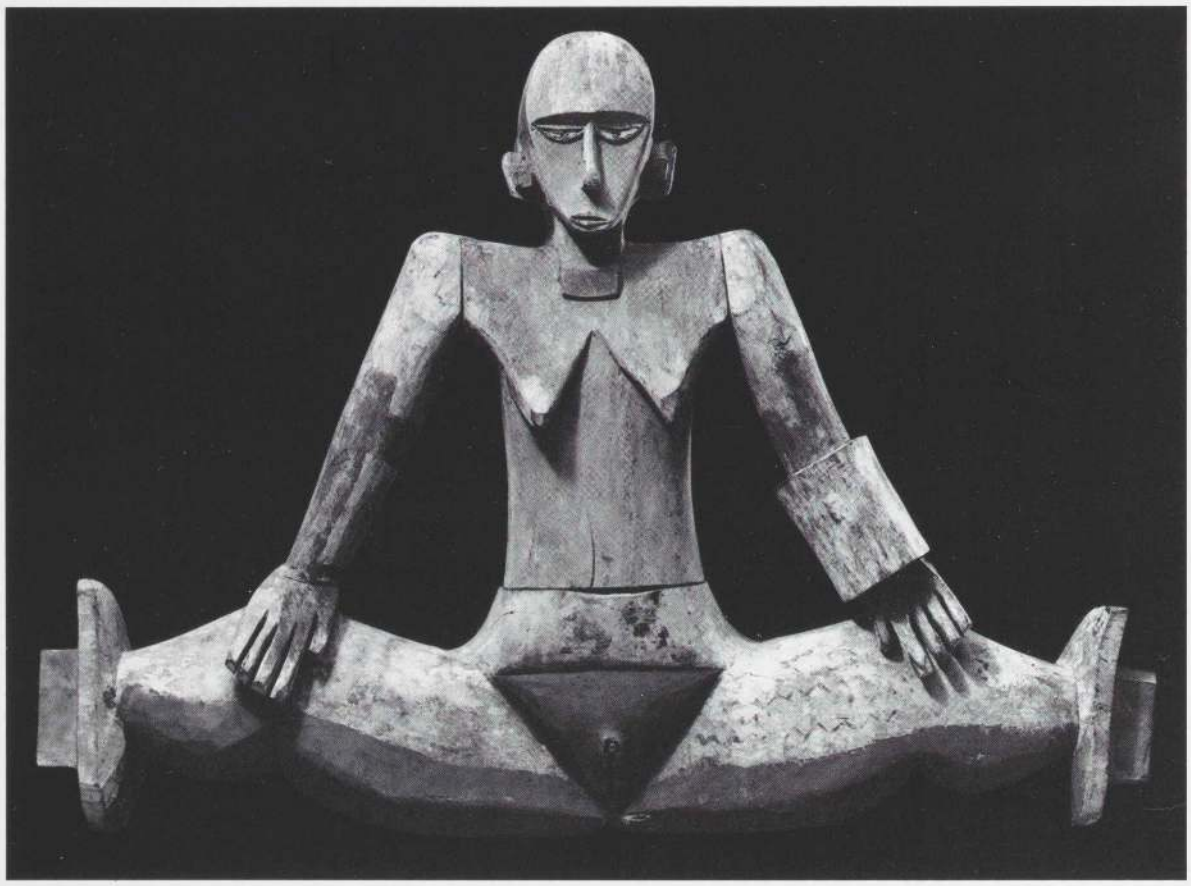


Figure de pignon, îles Palau, îles Carolines. Bois peint, h : 65,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York ; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection.

prototypes africains. Seins et phallus brisent le plan frontal du corps et sont projetés dans l'espace d'une façon qui rappelle la sculpture du Cameroun (p. 394). La même chose se vérifie pour les traits du visage. Les têtes d'*Adam* et *Eve* rappellent celles de la figure de pignon des Palau par leur forme ovoïde, l'aspect rectiligne des lèvres et du nez, et l'arc renflé des sourcils. Mais les yeux eux-mêmes, en particulier ceux d'*Adam*, sont volumétriques, les pupilles recevant une articulation en trois dimensions qui est en concordance avec les précédents africains.

Une *Figure féminine* maintenant perdue, autre sculpture sur bois de Kirchner, est visible sur une photographie de Kirchner et Erna Schilling dans l'atelier de l'artiste à Berlin-Wilmersdorf (p. 387). Les traits du visage, les yeux, les seins sont ici taillés en faible relief, à la manière des Palau, et les mains aux cinq doigts de forme identique semblent provenir directement de la figure de pignon de Hambourg. Néanmoins, la construction tout entière des bras et des jambes s'éloigne de ce style. Les épaules tout comme les fesses sont pleinement arrondies, les premières projetées dans l'espace d'une façon encore plus prononcée que les seins, et les fesses faisant saillie vers l'arrière comme dans les sculptures africaines.

Même la masse compacte de la tête et du torse se rapproche davantage du type camerounais que du type des Palau. Ces statues de Kirchner de 1912 témoignent donc d'une synthèse inhabituelle des caractéristiques stylistiques océaniennes et africaines [109].

La sculpture de Kirchner devint de plus en plus volumétrique et, par conséquent, traduit une inspiration plus africaine qu'océanienne [110]. Elle est liée, ainsi que l'écrivit plus tard l'artiste, « aux formes primaires simples, principalement le cylindre, le cône, l'ovale et la sphère ». Ces formes sont issues non pas d'une « spéculation mathématique », mais d'un « instinct de monumentalité [111] ». Cependant, une telle sculpture possède de plus une immédiateté érotique et émotionnelle ; elle transforme le *Couple noir* de la peinture, passant de deux à trois dimensions, en quelque sorte du mur à l'espace réel. Même la jatte de bois à deux niveaux visible à droite sur la photographie de l'atelier berlinois de Kirchner, quoique issue de sources camerounaises, parvient à transformer l'exotique en utilitaire, le style d'art en style de vie.

L'intérieur tout entier de l'atelier de Kirchner à Berlin confirme son vœu d'utiliser « l'art comme un modèle de vie [112] ». Des tentures murales exotiques, des ombrelles japonaises, une reproduction bouddhique et même un tapis de table fait sur le modèle de tissus coptes plantaient le décor de cet intérieur typiquement expressionniste. Le « primitivisme d'atelier » des autres artistes de la Brücke à Berlin ne différait que de quelques degrés. L'atelier de Heckel était par exemple encore plus exotique. Un visiteur de 1914 raconte : « [Heckel] nous reçut dans un espace mansardé qui était orné d'un tissu coloré comme une tente. Près des murs se trouvaient des sculptures taillées dans le bois, figures masculines et féminines à grandes têtes, aux gestes et aux mouvements expressifs. Des bancs et des chaises sculptés à la main étaient disposés autour de la pièce. Un grand nombre de peintures à l'huile étaient rangées derrière des draperies colorées, peintes à la main [113]. »

En 1912, Heckel était devenu profondément et directement concerné par l'art tribal. Sa *Nature morte à la sculpture*



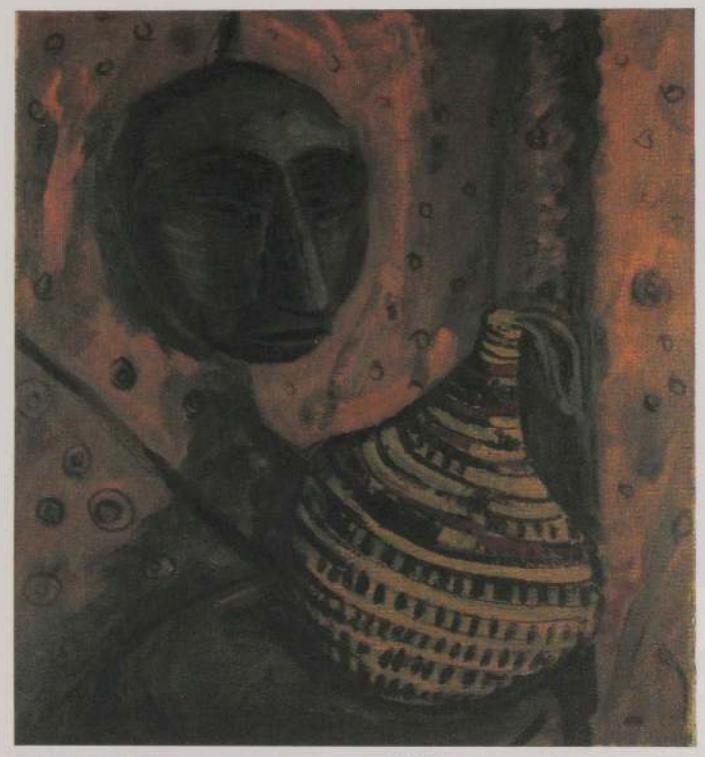
Ernst Ludwig Kirchner, *Adam,* 1912. Bois teinté et brûlé, 169,6 x 30 x 31 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.



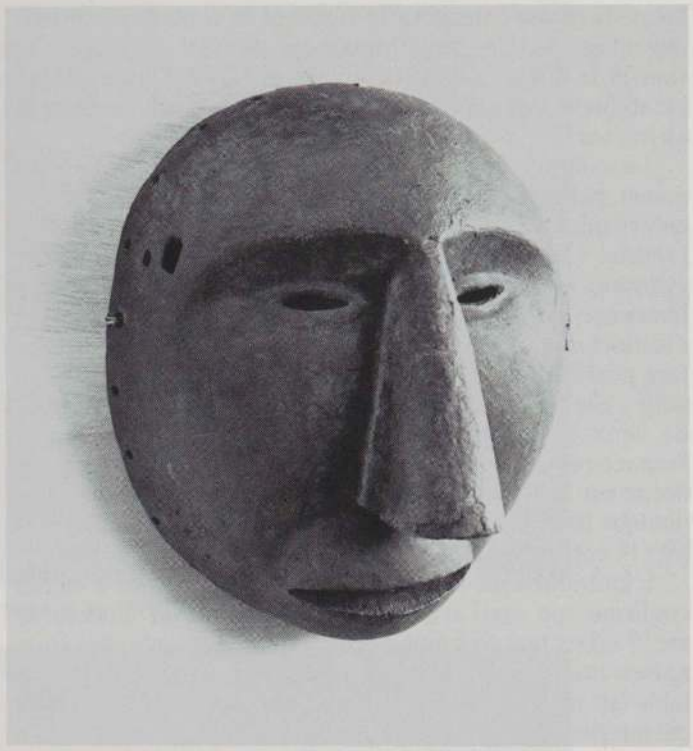
Ernst Ludwig Kirchner, *Nu masculin,* vers 1911. Bois teinté, brûlé et peint, h : 35 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.



Intérieur de l'atelier à Berlin-Wilmersdorf. Photographie d'Ernst Ludwig Kirchner, 1912. Archives Hans Bollinger et Roman Norbert Ketterer.



Erich Heckel, *Nature morte au masque,* 1912. Huile sur toile, 69 x 63 cm. Saarland-Museum, Sarrebrück.



Masque, Afrique orientale. Bois, h : 21 cm. Succession Erich Heckel, Hemmenhofen.

des mers du Sud (p. 389), datant de cette année, représente une sculpture mélanésienne qu'il semble avoir possédée. Il s'agit d'une petite pièce originaire de Nouvelle-Guinée [114]. Également de 1912, sa *Nature morte au masque* représente une calebasse perlée du Grasland camerounais et un masque d'Afrique orientale qui subsiste [115] (p. 388). Par ailleurs, une peinture de 1913 intitulée *Femme jouant du luth* montre la fiancée de Heckel jouant d'un instrument que lui avait envoyé Manfred, frère de l'artiste qui vivait alors en Afrique [116] et fut sans aucun doute la source de bien des objets tribaux de Heckel.

Les récits d'Afrique de Manfred ont sans doute aussi suscité chez Heckel le désir d'y voyager. Il exprima l'espoir « d'aller en Afrique afin de trouver enfin une vie "sauvage", des gens dans un environnement naturel », thème qu'il était « toujours en train de rechercher pour sa peinture [117] » ; un de ses amis décrivit sa soif de voir le monde comme le « désir d'un retour à la nature primitive [*Urnatur*] [118] ». De tels sentiments aident à expliquer la fonction symbolique de la sculpture primitive, ou de la figure humaine rendue sous la forme d'une sculpture primitive, dans *Convalescence* et *Jour de verre*, peintures de 1913 [119].

A cette date, les autres artistes de la Brücke exploraient eux aussi les sources d'art tribal. Dans sa *Nature morte aux sculptures africaines* de Cologne (p. 391), et dans certaines peintures qui s'y rattachent [120], Schmidt-Rottluff utilisa quelques fourneaux de pipes du Cameroun du type illustré ci-après (p. 391). Et la *Nature morte en gris* de Pechstein, de 1913 (p. 390), montre un siège qu'il sculpta d'après un siège de chef camerounais alors au musée Ethnographique de Berlin [121], dont un autre exemple est illustré ici (p. 391) [122]. Bien que la peinture de Pechstein exploite l'affinité entre cubisme et art primitif, la fragmentation des fruits et de la draperie imite néanmoins la géométrie camerounaise.

A l'époque où les artistes expressionnistes voyagèrent effectivement dans des sociétés tribales lointaines, le mode de vie primitif qu'ils avaient si longtemps admiré connaissait une rapide disparition. Pour cette raison peut-être, les résultats de ces voyages se révélèrent artistiquement décevants. Les artistes étaient réduits à écrire des comptes rendus de voyages et à dessiner des croquis touristiques, alors qu'ils assistaient à la disparition de la culture indigène. La déception était inévitable ; la « nature primitive » (*Urnatur*) se révélait être une vision fantasque et romantique de l'homme blanc qui mettait en fait lui-même un terme à la culture indigène.

Quand Nolde arriva en Nouvelle-Guinée en 1914 après avoir voyagé à travers la Russie, la Chine, le Japon et les Philippines, il exprima sans ambages ses louanges des indigènes et ses critiques des colonialistes blancs :

> Nous vivons une époque où toutes les conditions primitives, tous les peuples primitifs périssent, tout est en train d'être découvert et européanisé. Il n'est pas une seule petite région de nature primitive [*Urnatur*] avec ses habitants originels qui reste intacte. Dans vingt ans, tout sera perdu. Dans trois siècles, les chercheurs et les érudits devront se creuser la tête, peiner et fouiller afin de concevoir en tâtonnant la précieuse chose que nous avions, les valeurs spirituelles primordiales que nous détruisons aujourd'hui avec tant de frivolité et d'effronterie.
> Les peuples primordiaux vivent dans leur nature, ne font qu'un avec elle et participent de l'univers entier [...]. J'ai quelquefois le sentiment qu'eux seuls sont toujours des êtres vrais, tandis que nous sommes comme des pantins contrefaits — artificiels et pleins d'obscurité.
> Je peins et dessine, essayant de me raccrocher à un morceau d'être primordial. Il se peut bien que certaines choses réussissent. Mais je crois en tout cas que mes peintures et mes aquarelles de primitifs sont si vraies et pénétrantes qu'il est impossible de les accrocher dans des salons parfumés.
> Je ne connais pas d'autre peintre, en dehors de Gauguin et moi, qui ait créé quelque chose de permanent à partir de l'abondance de vie intarissable de la nature primitive [123].

Deux mois plus tard, il chantait à nouveau les louanges de l'*Urnatur* et des *Urmenschen* :

> Les indigènes sont des gens merveilleux, dans la mesure où ils n'ont pas déjà été gâtés au contact de la culture blanche. A quelques reprises seulement, nous avons eu la chance de rencontrer des gens

primitifs dans leurs villages, mais comme c'était beau...
Bien sûr les indigènes mangent de la chair humaine [...]. Mais nous, gens soi-disant cultivés, valons-nous vraiment beaucoup mieux que ceux d'ici ? Ici, quelques-uns sont tués dans des dissensions, quand des milliers meurent en Europe victimes des guerres. Et les gens corrompus de la ville ne sont-ils pas beaucoup plus bas et sales, avec leur contraception et leurs avortements de fœtus jour et nuit, que les gens de la nature qui portent beaucoup d'enfants pour être forts, pour s'assurer que la tribu voisine ne les dépasse pas en nombre [124].

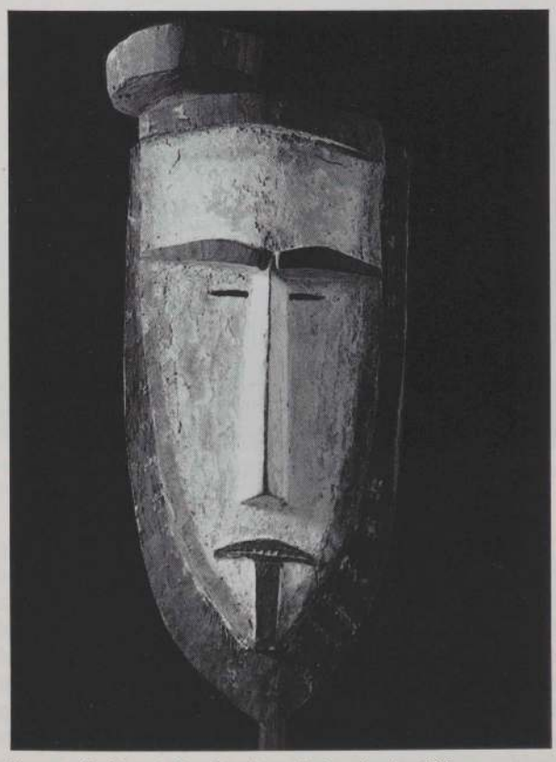
Tous les indigènes ne méritent pas de louanges. Ceux que la vie coloniale avait corrompus étaient aussi mauvais que leurs employeurs blancs :

Seule importe la loi du plus fort. Tout travaille pour la supériorité économique, et ainsi, on a perdu à jamais un monde particulier, d'une beauté unique. Les indigènes qui séjournent aux abords des villages européens sont insupportables, menteurs, corrompus et vêtus de haillons et d'oripeaux de la plus misérable espèce. Et ils retournent ainsi dans leurs propres villages, répandant les pires effets secondaires de la culture de l'homme blanc. Mais ne dites rien, s'il vous plaît, chut ! Aucun blanc n'est supposé voir cela. Que quiconque le voit ferme gentiment les yeux maintenant : « le profit économique » transcende toute réserve. Nous vivons une époque malfaisante où la race blanche met les habitants de la terre entière à son propre service [125].

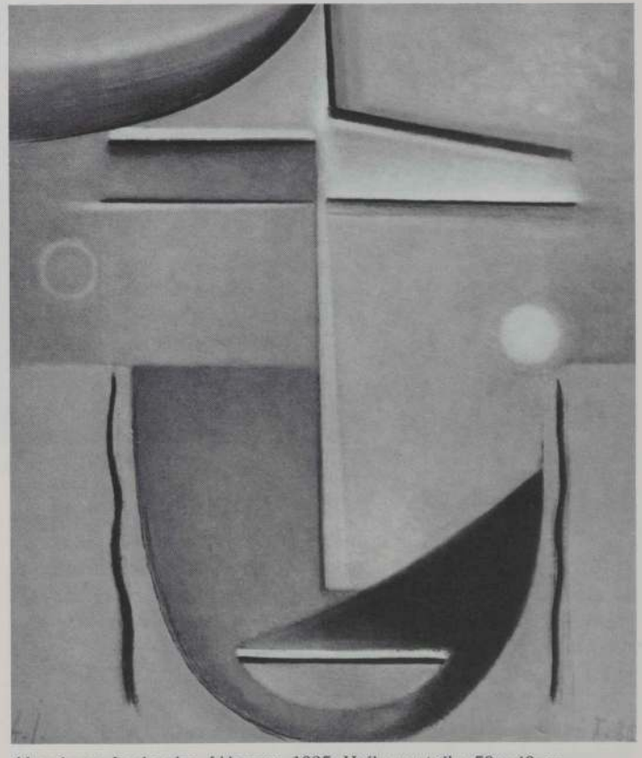
La comparaison que Nolde fait de lui-même avec Gauguin est présomptueuse et ne saurait être retenue. Des aquarelles de Nolde telles que *Indigènes dans un bateau* sont d'une obsédante beauté, mais elles constituent virtuellement la seule production du séjour en Nouvelle-Guinée ; il n'y exécuta aucune peinture à l'huile majeure. Que ces œuvres « passionnées » aient pu être provoquées par le « paysage exotique » ne fournit guère une raison de parcourir la moitié du globe [126]. Pourtant, les voyages de Nolde portèrent des fruits tardifs. L'art et les objets exotiques qu'il collectionna, il allait les utiliser dans son pays pour ses peintures de nature morte. Par exemple, la *Nature morte à la sculpture des mers du Sud* (p. 392), de 1915, oppose une figure *uli* de Nouvelle-Irlande à une porcelaine avec deux femmes acquise par Nolde en Russie. La *Nature morte* semble par son contenu l'antithèse du *Missionnaire* de 1912 (p. 382). Le fétiche mélanésien



Erich Heckel, *Nature morte à la sculpture des mers du Sud*, 1912. Huile sur toile, 70 x 50 cm. Localisation actuelle inconnue.



Masque, île Nomoi, îles Carolines. Bois peint, h : 62,2 cm. Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.



Alexej von Jawlensky, *L'Amour*, 1925. Huile sur toile, 59 x 49 cm. Localisation actuelle inconnue.



Max Pechstein, *Nature morte en gris,* 1913. Huile sur toile. Ancienne collection du Dr Karl Lilienfield, Berlin ; localisation actuelle inconnue.

domine la composition comme l'idole coréenne auparavant, mais la terrible image d'autorité est maintenant tribale et admirable à tous égards, tandis que les femmes qui bavardent, fondamentalement frivoles, sont européennes [127].

Max Pechstein ne résida pas en Nouvelle-Guinée, mais dans l'archipel des Palau, alors intact. Comme il l'écrivit dans ses souvenirs, il projetait d'y rester, « maintenant que j'avais découvert ce paradis [128] ». Il y avait cependant emmené sa femme, comme l'avait fait Nolde, et ses visions fantasques de la vie primitive durent donc être très différentes de celles de Gauguin. Et, comme Nolde encore une fois, il apprit rapidement les méfaits du colonialisme. Lorsqu'il rencontra pour la première fois le gouverneur des îles Palau, cet officiel en fait lui « fit jurer, pour l'amour de Dieu, de ne pas détruire par aucune sorte de nullité européenne le peuple des Palau lui-même ou ses coutumes fondées sur la nature ». L'ironie finale de cette visite de 1914 est qu'elle fut interrompue par le déclenchement de la guerre en Europe. En octobre, Pechstein était interné par les Japonais : « Mon rêve était fini. »

Le journal que Pechstein rédigea au cours de ces quelques mois passés sur les îles ressemble à un compte rendu de voyage. Il arriva avec quarante caisses contenant ses affaires, bâtit un four à pain et, avec l'aide des indigènes, construisit un bateau à voile et un nouveau toit pour la maison de la colonie. Il assista à une danse tribale, puis se rendit sur une île voisine, fit une visite à son roi, et décida finalement de construire sa propre maison sur une île inhabitée qui lui avait été donnée.

Tout au long de son journal, Pechstein exprime une extraordinaire communion d'idées avec les indigènes :

Ayant moi-même grandi parmi des gens simples au milieu de la nature, j'arrivai aisément à faire face à l'abondance d'impressions nouvelles. Je n'avais pas à changer tant que cela mon attitude [...]. Grâce au sentiment profond de communauté, je pouvais approcher les insulaires des mers du Sud comme leur frère. Depuis longtemps, je connaissais bien les techniques artisanales simples, de même que j'avais navigué, pêché et tissé des filets avec les gens de Nidden et Monterosso al Mare. Ainsi, il m'était également facile ici d'apprendre



Siège de chef, Grasland occidental, Cameroun. Bois, h : 73 cm. Staatliches Museum für Völkerkunde, Dresde.

à diriger un canoë au milieu d'un récif de corail. Je ressentais l'unité la plus merveilleuse autour de moi, et je la respirais avec une sensation de bonheur illimité.

Alors que Pechstein avait laissé une sculpture sur bois qu'il était en train de tailler, un jeune indigène poursuivit le travail. L'artiste allemand, voyant qu'il n'avait « rien gâché », le laissa continuer.

On ne connaît qu'une seule peinture, quelques aquarelles et un certain nombre de croquis au pinceau datant du séjour de Pechstein aux îles Palau [129]. La *Maison des hommes sous les palmiers* (p. 394) est typique de ces derniers, fournissant une rapide esquisse de l'activité indigène. Ce dessin décrit le type même d'architectures dont provient un groupe de poutres conservées à Dresde, Hambourg et dans d'autres musées :

Les habitations [des indigènes] sont des maisons de bois avec des lignes de faîte élevées et pointues. Et sur ces maisons que je voyais



Karl Schmidt-Rottluff, *Nature morte aux sculptures africaines,* 1913. Huile sur toile, 73 x 65,5 cm. Museum Ludwig, Cologne.



Fourneaux de pipes, Grasland, Cameroun. Terre cuite, h : 24 cm pour le plus grand. Museum für Völkerkunde, Munich.

dans leur utilisation quotidienne, dans le cadre pour lequel elles avaient été faites, se trouvaient les poutres peintes et sculptées qui avaient épanoui ma créativité à Dresde autrefois et qui avaient fait naître ensuite le vœu, maintenant exaucé, de les voir sur place. Je vis l'ornementation primitive, la décoration des huttes née du besoin humain, le plus simple, de beauté. Je vis les artifices au moyen desquels ces gens primitifs ornaient leur corps afin de se réjouir sur leur propre ventre des changements souverains de la nature, et de porter témoignage de leur sens de la beauté et de leur passion pour la construction. Je vis les idoles sculptées qui imprimaient sur eux, dans une tremblante piété et la crainte des pouvoirs incompréhensi-

bles de la nature, leurs espoirs et leurs terreurs, leur peur et leur soumission devant un destin inévitable [130].

Même après le retour de Pechstein en Allemagne en 1915 et sa libération du service militaire en 1917, son imagination restait enflammée par les souvenirs des Palau, comme le reflètent les motifs de scarifications de ses propres sculptures (p. 398). Une peinture de 1917, *Sculpteur d'idoles des Palau*, constitue virtuellement un document ethnographique montrant un indigène, herminette en main, étudiant les traits d'un autre indigène avant d'achever une sculpture plus grande que nature.

Ces peintures, de même que d'autres tableaux à l'huile de 1917 tels que *Triptyque palau*, *Tête d'un insulaire des Palau* ou *Danseuses des Palau* [131] ne nous sont plus connus que par des photographies. C'est aussi le cas de la grande frise dont Pechstein avait autrefois décoré son atelier berlinois [132]. Si toutes ces œuvres semblent décrire avec justesse la vie dans les îles, il existe cependant un cas d'hétérogénéité des sources : dans une vue en coulisse intitulée *Dans la maison de la femme aux Palau*, également de 1917, Pechstein introduit inexplicablement dans une hutte micronésienne un siège de chef inspiré d'un modèle africain [133]. Il existe aussi d'autres peintures de 1917, comprenant les natures mortes étroitement liées de Sarrebruck et Mannheim, dans lesquelles les sculptures pseudo-tribales décrites sont fondées sur des sources camerounaises plutôt que sur des objets des Palau, sources probablement disponibles au musée Ethnographique de Berlin [134]. Dans les années qui suivirent immédiatement la Première Guerre mondiale, de tels mélanges de sources océaniennes et africaines allaient se poursuivre.



Statuette, Uli, Nouvelle-Irlande. Bois peint, h : 99 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll.



Emil Nolde, *Nature morte à la sculpture des mers du Sud,* 1915. Huile sur toile, 88,5 x 73,5 cm. Fondation Ada et Emil Nolde, Seebüll.

Une des interactions les plus importantes de l'expressionnisme allemand et de l'art tribal se produisit dans l'évolution de Karl Schmidt-Rottluff pendant la guerre. Dans une série de ce que Grohmann a qualifié de « figures et têtes architecturales », Schmidt-Rottluff a analysé les structures formelles de

la sculpture d'Afrique et les a adaptées à son propre travail [135]. Il hésita tout d'abord entre des proportions « ramassées » ou « atténuées ». Un bois gravé de 1913, *Femme à la chevelure défaite*, montre un torse plus large que haut, tandis que dans la peinture *Femme devant son miroir*, de 1915, le tronc, les membres et le nez de la figure sont étirés [136]. On peut néanmoins soutenir que ces deux manières et, en vérité, ces deux œuvres, dérivent d'une figure de reliquaire ngumba (Fang, Cameroun) qui présente des parties du corps simultanément allongées et compressées. Cette figure de reliquaire se trouve au musée Ethnographique de Berlin depuis 1896 [137].

Les épaules arrondies, les doigts et les pieds carrés de la figure de la gravure sur bois rappellent le prototype camerounais, alors que ce sont, dans la peinture, les seins pointus, le bras tendu à angle droit et surtout l'« ajustage » géométrique du cou bref dans les larges épaules et du torse cylindrique dans les cuisses sphériques qui évoquent cet objet. Nous mettons l'accent sur cet « ajustage » structural car c'est la clé des emprunts faits par Schmidt-Rottluff à l'art africain pendant la guerre. C'est ce principe de structure qui l'intéresse fondamentalement, plutôt que l'atténuation de la forme qui caractérise beaucoup d'œuvres bambara. Il est certain que la statuette bambara proposée par Schneckenburger n'a pas pu être la source de Schmidt-Rottluff : le cou et les seins sont trop longs, et le visage est dénué de traits caractéristiques [138]. Par ailleurs, c'est la statuette fang qui possède la tête triangulaire ovoïde utilisée en 1915 dans *Femme devant son miroir*. Il n'est pas surprenant que Schmidt-Rottluff ait par la suite utilisé cette forme de tête, et en particulier sa bouche ovale qui fait saillie en avant, dans un bois gravé de 1919, *Le Christ et Nicodème* [139].

Cependant, pendant la période qui s'écoule entre ces emprunts directs à l'objet du musée de Berlin, la carrière de peintre de Schmidt-Rottluff avait été complètement interrompue. De mai 1915 à décembre 1918, affecté à un bataillon stationné en Pologne, il ne fit aucune peinture, mais seulement huit sculptures sur bois et quelques bois gravés [140]. Ce sont cependant ces œuvres qui démontrent la fascination de Schmidt-Rottluff pour la structure volumétrique de la sculpture camerounaise.

Comment un soldat du front oriental a-t-il pu avoir accès à l'art tribal africain ? Il se rappelait bien sûr des objets étudiés auparavant à Berlin, et il aurait pu visiter le musée Ethnographique à l'occasion d'une permission. Mais une telle visite n'était pas nécessaire si Schmidt-Rottluff avait acheté — comme nous le pensons — un exemplaire de *Negerplastik* de Carl Einstein. Paru en 1915, c'était le premier livre à être publié sur le sujet dans toute l'Europe par un membre de l'avant-garde culturelle [141]. Il n'aurait bien sûr pas importé à Schmidt-Rottluff que les cent onze illustrations du livre fussent dépourvues de localisation et même de la mention du musée où l'objet était conservé : il devait déjà connaître les principaux styles tribaux, et quelques objets appartenaient en fait au musée Ethnographique de Berlin [142]. De plus, comme Einstein lui-même l'a avancé, « on a collectionné l'art nègre en tant qu'art [...] ; quelque chose s'avère plus sûr que toute connaissance possible d'ordre ethnographique ou autre : ce sont les sculptures africaines [143] ».

En 1917 en tout cas, Schmidt-Rottluff étudiait presque certainement quelques-uns des objets reproduits dans les illustrations d'Einstein. En effet, pendant cette période de guerre, malgré ses activités militaires, l'artiste commença une série de variations inventives sur le thème de la sculpture africaine. *Trois rois* est un bois gravé très caractéristique de sa relation avec une tête de reliquaire fang qui était repro-



Statue, Uli, Nouvelle-Irlande. Bois peint, h : 152 cm. Hamburgisches Museum für Völkerkunde.



Figure, Ngumba, Cameroun. Bois peint, h : 44 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

duite de face et de profil dans *Negerplastik*. Les visages triangulaires et les cous ronds des *Trois rois* dérivent probablement soit de cette source, soit de la figure ngumba déjà mentionnée. Mais si les nez verticaux, les sourcils raides et les yeux en forme de cibles ressemblent à l'objet ngumba de Berlin (ses yeux sont des feuilles de laiton), la chevelure plissée à droite, les bouches et le nez retroussé à gauche dérivent plus probablement de la tête fang reproduite par Einstein.

Cette tête fang, comme plusieurs autres sculptures figurant dans le livre d'Einstein [144], introduit un trait particulier qui constitue un autre lieu commun de la sculpture d'Afrique : ce que Hans Himmelheber appelle le « visage concave [145] ». Cette tendance africaine fait non seulement violence à la préférence européenne pour des « joues rondes » et un « front bombé », mais encore ce trait est-il rare dans l'art occidental. Himmelheber reproduit comme exemples un dessin de Dürer, une peinture de Picasso et un bois gravé de Schmidt-Rottluff [146]. Il n'est en fait pas besoin de chercher plus loin que la *Tête rouge-bleu (Crainte)* (p. 396) de Schmidt-Rottluff pour voir ce principe de concavité faciale poussé, de façon inhabituelle, à l'extrême. Cette sculpture de 1917 semble à la fois dériver de la figure ngumba (la bouche ouverte creusée), et de la tête fang des illustrations de Einstein (le menton tubulaire), bien que les yeux circulaires saillants et la silhouette générale montrent également des affinités avec d'autres têtes fang. Le résultat est une image mémorable, sous-titrée avec à-propos *Crainte*. Mais cette crainte évoque moins une émotion spécifique qu'un principe général d'articulation physionomique [147].

Les sculptures exécutées par Schmidt-Rottluff pendant la guerre ne possèdent pas toutes des sources tribales identifiables. Par exemple, Reidemeister et Schneckenburger ont tous deux considéré la *Tête verte* de 1917 comme dérivant d'une autre pièce fang avec des yeux de laiton du musée Ethnographique de Berlin [148]. Cette dérivation n'est cependant probante que dans une vue de profil : le nez en deux parties et le menton sans bouche de la sculpture expressionniste ne présentent pas d'analogies avec l'œuvre africaine. Qui plus est, cet objet fang n'entra au musée de Berlin qu'en 1947, et n'était ainsi certainement pas accessible à Schmidt-Rottluff trente ans auparavant [149].

Cependant, une autre œuvre de Schmidt-Rottluff du même groupe simplement intitulée *Tête*, de 1917, peut être directement reliée à une figure luba illustrée (quoique non identifiée) par Einstein dans *Negerplastik :* statuette féminine du Zaïre alors au musée Ethnographique de Berlin mais perdue pendant la Deuxième Guerre mondiale [150] (p. 396). La masse générale de la tête, les yeux en forme de coquillages et le nez triangulaire sont semblables dans les deux œuvres. Seule la bouche ouverte s'écarte ici, comme dans la *Tête rouge-bleu* de Schmidt-Rottluff, du modèle figurant dans Einstein.

Il existe encore un exemple d'œuvre de Schmidt-Rottluff dérivée d'une illustration d'Einstein : la gravure sur bois de 1918 connue sous le titre d'*Apôtre* semblerait directement inspirée d'une pièce teke (p. 397) reproduite dans *Negerplastik*. La ligne anguleuse d'implantation des cheveux et les oreilles arrondies, la tempe et la joue finement incisées, et surtout la bouche et la barbe en saillie par rapport au menton



Max Pechstein, *Maison des hommes sous les palmiers,* 1914. Encre, 20 x 26,5 cm. Neue Nationalgalerie, Berlin.





Ci-dessus : tête de reliquaire, Fang, Gabon. Bois. Publiée par Carl Einstein dans *Negerplastik*, 1915.

A gauche : Karl Schmidt-Rottluff, *Trois rois*, 1917. Gravure sur bois, 49,7 x 39,1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

fuyant sont dans les deux cas similaires [151]. Seuls les yeux divergent de l'illustration d'Einstein. Ils pourraient bien dériver à leur tour d'un autre objet teke, une figure fétiche féminine cette fois, qui se trouvait dans le guide du musée Ethnographique de Berlin [152]. Comme Schmidt-Rottluff ignora à la fois le sexe et la forme ramassée de la tête de l'œuvre de Berlin, on peut cependant être certain que c'est du livre d'Einstein qu'il reçut l'impulsion primordiale. Néanmoins, l'*Apôtre* de 1918, de même que le *Saint François* également barbu d'une gravure sur bois de 1919 [153], fut probablement créé à Berlin après que l'artiste eut été démobilisé.

La sculpture tribale, ainsi que l'écrit Einstein dans *Negerplastik*, se caractérise par sa finalité « religieuse » et sa « perception cubique de l'espace [154] ». Ce sont là aussi deux tendances de la production de Schmidt-Rottluff pendant la guerre. En répondant à l'art primitif, il pouvait varier les proportions du corps et les traits du visage presque à volonté, mais il restait immanquablement fidèle à la logique volumétrique et à la structure des œuvres primitives.

L'expressionnisme connut le succès en Allemagne après l'armistice de novembre 1918. Le mouvement dominait la scène, et des peintres prirent la tête des principales organisations culturelles. Ce fut la « seconde vague » de l'expressionnisme [155], intense mais de courte durée, en partie à cause de la mort de Marc et Macke et de l'absence de Kandinsky (qui vivait en Russie) et de Kirchner (qui s'était établi en Suisse). En 1919, le Traité de Versailles dépouilla l'Allemagne, entre autres choses, de ses colonies d'Afrique et d'Océanie. En 1920, les critiques désespéraient d'un nouveau progrès de l'expressionnisme, tandis que les artistes, approchant la quarantaine, se montraient ambivalents quant aux chances de renouveau de l'art allemand. Les emprunts de l'expressionnisme tardif à l'art primitif se poursuivirent bien sûr, mais ces dérivations se teintaient souvent d'ironie ou d'un souci de suivre la mode.

Après la guerre, Pechstein commença à collectionner des exemples d'art tribal, et il exécuta en 1919 de nombreuses sculptures sur bois [156]. Son buste *Quartier de lune* fut probablement influencé par la *Tête rouge-bleu* de Schmidt-Rottluff de 1917 [157]. Les deux têtes se terminent en pointe avec un menton saillant, étiré, et une bouche circulaire évidée. Mais l'accent géométrique est plus volumétrique chez Schmidt-Rottluff, plus tourné vers la surface chez Pechstein. Ce n'est pas seulement que l'œuvre de Pechstein relève plus de la linéarité océanienne que des volumes africains [158]. *Quartier de lune* est aussi la création d'un peintre peu habitué à la sculpture. Des motifs de carrés doubles sur les cheveux, et les arcs profondément incisés de la barbe et des sourcils





Ci-dessus : tête de reliquaire (détail), Fang, Gabon. Bois, h : 43,2 cm. Collection particulière.

A gauche : Karl Schmidt-Rottluff, *Tête rouge-bleu (Crainte),* 1917. Bois peint, h : 30 cm. Brücke-Museum, Berlin.





Ci-contre : Karl Schmidt-Rottluff, *Tête,* 1917. Bois. Détruite.

A droite : statuette (détail), Luba, Zaïre. Bois et fibres, h : 38 cm (pour l'ensemble). Localisation actuelle inconnue (anciennement dans les collections du Museum für Völkerkunde de Berlin). Publiée par Carl Einstein dans *Negerplastik,* 1915.





Ci-dessus : statuette (détail), Teke, république populaire du Congo. Bois et matériaux divers. Publiée par Carl Einstein dans *Negerplastik*, 1915.

A gauche : Karl Schmidt-Rottluff, *Apôtre*, 1918. Gravure sur bois, 50 x 40 cm. Brücke-Museum, Berlin ; don de l'artiste.

montrent la préférence de l'artiste pour le travail en deux dimensions.

Cette tendance de Pechstein à la bidimensionalité est encore plus apparente si on compare une sculpture sur bois (perdue) avec sa source probable, une figure féminine luba (Zaïre) portant un collier (p. 398). Cette dernière se trouve au musée Ethnographique de Berlin depuis 1904 [159], et semblerait avoir influencé les traits du visage, le collier et jusqu'aux bras arqués de l'œuvre de Pechstein. Mais la sculpture de Pechstein est un bas-relief ; l'artiste aplatit les seins vers le bas et les fesses sur le côté par rapport à la figure africaine en ronde-bosse. De plus, l'expressionniste régularise le motif des scarifications sur tout le corps et le visage, tandis que l'artiste luba les avait placés plus au hasard, tout autour de l'ombilic [160].

La meilleure œuvre de cette série de sculptures perdues de Pechstein de 1919 est la pièce intitulée *Lune* (p. 399). Elle marque une percée vers la sculpture en ronde-bosse ; comparé à *Quartier de lune*, le titre même en évoque l'apparence épanouie et sphérique. *Lune* est bien plus volumétrique que la statuette zaïroise de la tribu ngombe (p. 399) entrée en 1895 dans les collections ethnographiques de Berlin [161], qui fut probablement sa source. Des incisions anguleuses bordant le visage forment quelques lignes droites dans l'œuvre ngombe, mais elles créent chez Pechstein un encadrement entièrement circulaire. De la même façon, les seins et la partie inférieure du torse sont plus grands et plus sphériques chez l'artiste expressionniste que dans l'exemple africain, quoique le plan de l'épaule et le nombril saillant soient similaires dans les deux œuvres. Malgré tout ceci cependant, Pechstein n'a pas le moins du monde renoncé à son intérêt pour le décor de surface. On trouve des motifs de diamants dans les cheveux, des chevrons sur l'abdomen et des raies latérales en zigzag sur les membres et les mains. Grâce aux raies en particulier, Pechstein parvient à un style décoratif à la mode — tout à fait avancé dans l'Allemagne de 1919 — qu'on pourrait appeler « l'Art déco tribal ».

Dans le domaine de la gravure sur bois également, l'expressionnisme tardif de Pechstein reposait en grande partie sur des modèles primitifs. Ainsi, la *Couverture du portfolio* de 1920, destinée à une série de bois gravés de 1919, dépeint en partie une statuette magique de la région du Cameroun, comme l'a suggéré Orrel Reed [162]. Nous pouvons provisoirement identifier cette statue comme une autre figure ngumba, entrée au musée Ethnographique de Berlin en 1896 [163]. Les yeux de laiton, les dents découvertes et la fusion des seins



Max Pechstein, *Sculpture,* 1919. Bois.
Localisation actuelle inconnue.



Statuette, Luba, Zaïre. Bois et perles, h : 27,5 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

en pointe avec les bras écartés, tout évoque les caractères similaires du bois de Pechstein. Il existe pourtant une autre source également probable, avec laquelle nous nous sommes déjà familiarisés. Les lignes en zigzag des deux côtés de la tête ne ressemblent pas vraiment au motif de chevrons réguliers de la sculpture *Lune* de l'année précédente. Au lieu de cela, elles rayonnent vers les oreilles comme les « lignes de parole » d'une poutre de maison des Palau dont Kirchner avait fait un croquis sur une carte postale en 1910 (p. 373). Et, en effet, selon des recherches inédites, les lignes en zigzag, les anneaux d'oreilles, et même la forme parfaitement ovale de la tête sont des évocations tardives de l'iconographie palau [164]. La *Couverture du portfolio* de Pechstein constitue donc une fusion efficace d'éléments africains et océaniens.

Contrairement à Pechstein, Schmidt-Rottluff continua à explorer la dimension religieuse de l'art tribal. Des bois gravés isolés de 1919 comme *Le Christ et Nicodème* et *Saint François* suivaient l'« art missionnaire » dans leur combinaison d'un contenu chrétien et de formes africaines [165]. Mais une peinture de 1920 utilise l'art tribal dans un message spirituel plus universel. Dans *Conversation sur la mort,* où on a qualifié l'expression de l'homme d'« anxieuse interrogation [166] », le visage irrégulier, le crâne chauve, le nez plat et les lèvres étirées semblent avoir été influencés par une figure de cercueil de Sumatra du musée Ethnographique de Berlin, illustrée quelques années plus tard par Eckart von Sydow dans sa magistrale étude de l'art tribal [167]. Cet emploi d'un fétiche primitif dans une peinture, par ailleurs audacieuse et colorée, pour soulever des questions sur la mort et l'au-delà est typique de Schmidt-Rottluff.

Plus satirique, le *Portrait de l'artiste* de Paul Klee prend volontairement l'apparence, pensons-nous, d'une sculpture

cultuelle polynésienne. Les lignes multiples autour de la bouche et des yeux sont similaires dans les deux cas, de même que les épaules, les doigts et le crâne quadrillé ; mais l'œuvre de Klee s'arrête à la taille tandis que la grande tête de la statue polynésienne est contrebalancée par un grand phallus [168]. Klee dut s'amuser à s'identifier ainsi à un chef-d'œuvre du musée Ethnographique de Munich où il vivait, en particulier à une œuvre avec un sexe exhibé d'une façon aussi proéminente. Mais cet amusement était clairement à ses propres dépens car l'artiste-intellectuel allemand nourrissait une vision du lien spontané entre la culture tribale et l'homme moderne d'une très grande ironie.

Seul Kirchner peut-être, vivant dans la campagne suisse un exil qu'il s'était lui-même imposé, parvint à atteindre quelque chose du style de vie « primitif » tel que les autres l'avaient désiré. Pendant l'automne et l'hiver 1919-1920, il sculpta ses propres meubles pour la rude cabane de montagne qu'il habitait, et, ce faisant, ne pouvait s'empêcher de se comparer aux sculpteurs tribaux, observant cependant « combien les Noirs étaient plus avancés dans ce genre de sculpture [169] ». En faisant par exemple une chaise de pin teintée au sang de bœuf, Kirchner se rappelait apparemment un siège de chef camerounais que Pechstein et lui avaient vu à Berlin avant la guerre [170]. Mais si Pechstein avait copié le registre inférieur, Kirchner résumait la partie supérieure. A l'arrière de la chaise, il tailla une grande figure de femme accroupie dont les jambes écartées imitent celles de la figure masculine de la partie supérieure du siège camerounais ; au-dessus, il joignit les bras d'un homme et d'une femme dans la forme de V que le sculpteur africain avait utilisée pour créer un support supplémentaire. Avec les Alpes suisses à sa fenêtre et un mobilier destiné à une femme qu'il n'honorerait jamais du titre bourgeois d'épouse, Kirchner ne considérait ses sculptures que comme le prolongement de la rude nature elle-même [171].

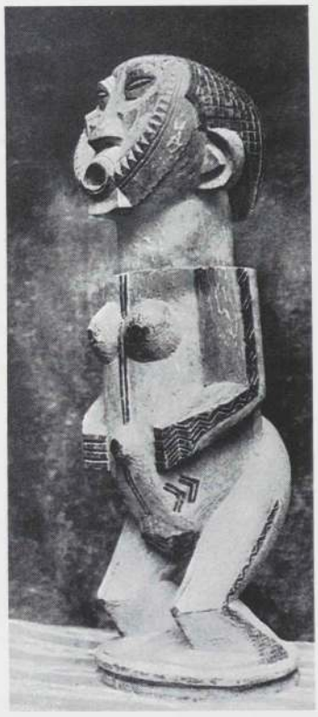
« Combien les Noirs étaient plus avancés... » Une fois encore, nous rencontrons l'admiration d'un artiste expressionniste pour des artistes tribaux, tout juste comme Nolde avait quelques années auparavant décrit les indigènes comme les seuls « êtres vrais ». Une telle admiration allait de l'*Urmensch* à l'*Urnatur ;* ainsi Heckel avait autrefois espéré résider en Afrique afin d'habiter dans la nature primitive. Néanmoins, Kirchner, qui fit pendant vingt ans l'expérience d'une forme d'*Urnatur* dans les Alpes, parvint à fondre celle-ci à la culture moderne. Dès 1909-1910, il avait classé la nature et la culture comme s'opposant l'une à l'autre ; maintenant, même dans son isolement suisse, il allait adopter l'abstraction de l'avant-garde. Ainsi l'artiste était-il engagé dans une entreprise d'un genre très particulier. Il conduisait un dialogue entre *Urnatur* et art moderne, une dialectique entre nature primordiale et culture avancée.

Les expressionnistes allemands ne plaçaient donc pas la nature avant la culture, pas plus qu'ils ne préféraient en quelque sorte la nature brute à leur propre culture. Au lieu de cela, ils considéraient la nature tout entière comme à l'origine de la culture de leur époque. Ils étaient les héritiers d'une tradition romantique selon laquelle la vie préfigure l'art, à la fois par sa dynamique et par son organisation. Le principe conducteur était la fidélité de l'art à la « vérité interne » de la nature [172].

Cependant, ce que les expressionnistes ajoutèrent à la tradition romantique, c'est une définition de la conscience comme lien entre la nature et l'art. Pour eux, la question était de savoir comment l'esprit traduisait l'instinct — ressort principal de la nature — en art dans le haut accomplissement



Statuette, Ngombe, Zaïre. Bois peint, h : 63 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Max Pechstein, *Lune,* 1919. Bois peint. Localisation actuelle inconnue.



Ernst Ludwig Kirchner, *Siège,* 1920. Bois teinté au sang de bœuf, h : 80 cm. Brücke-Museum, Berlin.

de la culture. Les expressionnistes firent face à cette question de la même façon que Nietzsche, en démontrant qu'il existait un lien entre l'esprit primitif et l'esprit moderne, entre le conteur « sauvage » et le rêveur-artiste moderne :

Je pense quant à moi ceci : c'est de la même manière dont l'homme raisonne encore en rêve aujourd'hui que l'humanité a raisonné *à l'état de veille* pendant des milliers et des milliers d'années ; la première cause qui se présentait à l'esprit [...] lui suffisait et passait pour vérité. (C'est encore ainsi, d'après les récits des voyageurs, que procèdent les sauvages de nos jours.) C'est cette part archaïque d'humanité qui dans le rêve continue d'agir en nous, car elle est le fondement sur lequel la raison supérieure s'est développée et se développe encore en tout homme : le rêve nous ramène à ces états reculés de la civilisation humaine et nous fournit un moyen de les comprendre mieux. [...] Nous pouvons déduire de ces phénomènes que la pensée logique tant soit peu précise, la distinction rigoureuse de la cause et de l'effet, se sont développées *fort tardivement* dès lors que nos fonctions rationnelles et intellectuelles, *maintenant encore,* reviennent involontairement à ces formes primitives de raisonnement [...]. Le poète aussi, l'artiste *suppose* à ses états d'âme et d'esprit des causes qui ne sont pas du tout les vraies ; c'est en quoi il évoque une humanité encore archaïque et peut nous aider à la comprendre [173].

Par ce que Nietzsche appelait dans un autre passage « la logique des rêves », l'artiste moderne pouvait réaffirmer une unité entre l'esprit conscient et l'esprit inconscient, ou entre ce qu'il appelait aussi « rêve et culture ».

On notera que les variables de Nietzsche sont au nombre de trois : pensée primitive, pensée moderne, et le rêve de l'artiste qui opère la médiation entre elles. En 1919, Kirchner conçut cette triade en assimilant le primitif à l'expérience d'une vie rude, le moderne à l'intellect analysant ou aimant, et le rêve à la vision qui engendre la culture. Il en résulta un credo esthétique qui exprime la dialectique expressionniste entre pensée primitive et moderne :

Le grand secret de l'art est triple : le rêve, la vie et l'amour-discernement. Le rêve donne la vision, la vision apporte l'expérience qui est façonnée en une œuvre d'art par l'intermédiaire de l'intelligence et de la passion [174].



Max Beckmann, *Hommes primitifs (Paysage primordial),* vers 1947. Gouache et matériaux divers sur papier marouflé sur panneau, 49,8 x 64,5 cm. Collection particulière.

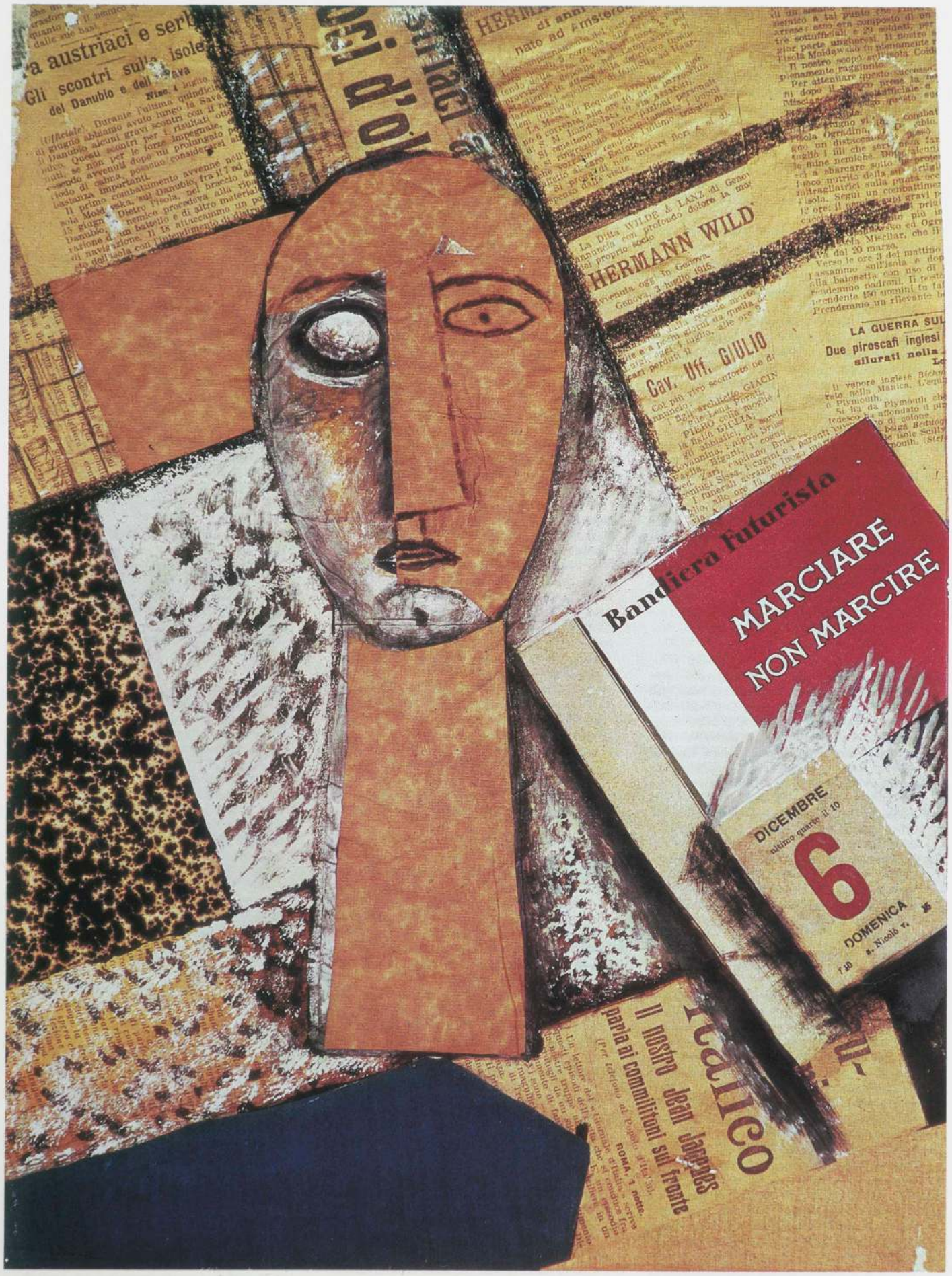
NOTES

1. Cette étude doit beaucoup à Léopold Reidemeister, pionnier de la recherche sur l'expressionnisme et dont les publications pendant vingt ans constituent une source indispensable dans ce domaine. Nous avons également tiré grand profit de conversations avec George A. Corbin, Charles W. Haxthausen, William S. Rubin et Roy Sieber, et des suggestions faites par nos étudiants aux cours de séminaires sur le thème « expressionnisme et primitivisme » à l'Université de Columbia au printemps 1982 et à l'Université de Pittsburgh pendant l'hiver 1983.
2. Robert M. Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York et Londres, Harper and Brother, 1938, chap. IV, en part. p. 87-90.
3. L. D. Ettlinger, « German Expressionism and Primitive Art », *The Burlington Magazine*, avril 1986, p. 195.
4. Frederick S. Levine, *The Apocalyptic Vision : The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York, Harper and Row, 1979, p. 3-5, p. 104 (note).
5. Hal Foster, « The Expressive Fallacy », *Art in America*, janvier 1983, p. 80-81.
6. Oskar Pfister, *Expressionism in Art : Its Psychological and Biological Basis* (1920), trad. B. Low et M.A. Muegge, New York, Dutton, 1923, p. 195 ; *cf.* p. 166. On se reportera également à la distinction entre un « ego submergé par la régression » en pathologie, et la « régression au service de l'ego » dans la créativité, Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, Schocken, 1967, p. 177.
7. Gustav F. Hartlaub, *Die Graphik des Expressionismus in Deutschland*, Stuttgart, G. Hatje, 1947, p. 9-10 ; *cf.* Lothar-Günther Buchheim, *Die Kunstlergemeinschaft Brücke*, Feldafing, Buchheim, 1956, p. 12-13.
8. Leopold Reidemeister dans le catalogue *Das Ursprüngliche und die Moderne*, Berlin, Akademie der Künste, 1964, n.p.
9. Manfred Schneckenburger, « Bemerkungen zur "Brücke" und zur "primitiven" Kunst » dans le catalogue *Weltkulturen und moderne Kunst*, Munich, Haus der Kunst, 1972, p. 456-474, en part. p. 457-458.
10. Oskar Kokoschka, *Ma vie*, Paris, P.U.F., 1986, p. 51-52. Sur Kokoschka, voir également Goldwater, *op. cit.*, p. 100, n.1.
11. Robert Louis Stevenson et Paul Gauguin ont décrit les mœurs sexuelles des peuples des mers du Sud comme libres et permissives. La confirmation de cette opinion par Margaret Mead dans *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, 1963, a été remise en question par Derek Freeman dans *Margaret Mead and Samoa : The Making and Unmaking of an Antropological Myth*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1983.
12. Reidemeister, *op. cit.*, n° 99 et 100 (Heckel); 123 et 125, 129 et 130, 131 et 133 (Nolde). Schneckenburger, *op. cit.*, n° 1777 et 1769 (Schmidt-Rottluff), 1778 et 1793 (Kirchner/FV). Les comparaisons de Nolde publiées par Reidemeister et plus tard par Schneckenburger (n° 1812 à 1823) ont été présentées de manière plus exhaustive par Martin Urban, *Emil Nolde : Masken und Figuren*, Bielefeld, Kunsthalle, 1971, n° 6 et 6a, 5 et 5b, 15 et 15a.
13. *Cf.* Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 49.
14. Rousseau, *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, Septième promenade ; Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 55. Dans les *Confessions*, Rousseau découvre même les effets dépersonnalisants de l'empathie ; *cf.* Lévi-Strauss p. 51 : « En vérité, je ne suis pas "moi", mais le plus faible, le plus humble des "autrui". Telle est la découverte des *Confessions*. »
15. Ferdinand Tönnies, *Community and Society*, East Lansing, Michigan State University Press, 1957, 1re et 2e parties. La première édition remonte à 1887.
16. Lévi-Strauss, *op. cit.*, chapitre XVII : les discontinuités culturelles et le développement culturel et social, p. 365-376.
17. Georg Simmel, « The Metropolis and Mental Life » (1903), *The Sociology of Georg Simmel*, présenté par K.H. Wolff, Glencoe, Free Press, 1950, p. 416 et 418 ; Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 284 sur la menace qu'exercent les conditions de vie modernes sur la santé mentale de l'espèce.
18. Tönnies, *op. cit.*, p. 154.
19. Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, trad. K.P. Etzkorn, New York, Teachers College Press, 1968, p. 17 et 25 ; *cf.* p. 12 ; l'essai-titre a été publié en 1914.
20. *Cf.* Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 328 : « L'avenir de l'Art, s'il en a un, exigerait plutôt une reprise de contact avec la nature à l'état brut, impossible au sens strict. »
21. Georg Reinhardt, « Die frühe "Brücke" : Beiträge zur Geschichte und zum Werk des Dresdener Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905 bis 1908 », *Brücke-Archiv*, n° 9-10, 1977-1978, p. 23-24. On notera que Buchheim donnait une impression différente en intitulant son étude *Die Künstlergemeinschaft Brücke*. Ce titre erroné a été repris par Hans Konrad Roethel dans *Modern German Painting*, New York, Reynal, 1958, p. 7.
22. Tönnies, *op. cit.*, p. 156-157. C'est le mouvement de jeunesse du *Wandervögel* qui, plus que la Brücke, reflétait la notion d'innocente *Gemeinschaft* ; voir Walter Laqueur, *Young Germany : A History of The German Youth Movement*, New York, Basic Books, 1962.
23. Reinhardt, *op. cit.*, p. 85-87. Il faut aussi noter que les références darwiniennes du *Program* à la « fois dans l'évolution » et à une jeune cohorte « qui porte le futur » sont incompatibles avec un rejet vraiment régressif — et populaire — de l'histoire.
24. Le *Brücke Program* a été largement reproduit, notamment par Peter Selz dans *German Expressionist Painting*, Berkeley, University of California Press, 1957, p. 95.
25. Reinhardt, *op. cit.*, p. 28-31.
26. E.L. Kirchner, lettre du 17 avril 1937, *Ernst Ludwig Kirchner*, New York, Curt Valentin Gallery, 1952, n.p.
27. Paul Vogt, *Erich Heckel*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1965, n° 1909/7.
28. Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, XII, *Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 317. La première édition de *La Volonté de puissance* parut en 1901 (la page de titre est transcrite p. XXVII) et non en 1906 comme l'affirme Reinhardt dans « Die frühe Brücke » art. cité, p. 28.
29. Walt Whitman, *Leaves of Grass* (1865) ; trad. de Roger Asselineau, *Feuilles d'herbe*, Paris, Les Belles-Lettres, 1956, p. 29-30. L'édition la plus lue en Allemagne à l'époque était la traduction de Johannes Schlaf, *Grashalme*, Leipzig, P. Reclam, Jun., 1907.
30. *Cf.* p. ex. *Groupe de baigneurs à Moritzburg* dans lequel une femme au premier plan exhibe ses fesses, et des hommes au-dessus montrent des organes génitaux proéminents (Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968, 94). La nouvelle datation de 1910 proposée par Reinhardt (*op. cit.*, p. 173, n. 378) est peu convaincante sur un plan stylistique.
31. *Cf.* p. ex. le catalogue *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, Berlin, Nationalgalerie, 1979-80, n° 55-60 ; la *Scène d'amour* figure sous le n° 62.
32. On se reportera en particulier à un groupe de dessins de 1910-1911 reproduits et analysés dans le cat. *Kirchner 1880-1938, n°* 100-105.
33. L'unique figure masculine à droite fut supprimée par Kirchner lorsqu'il retravailla ce tableau vers 1920, quoique pour une raison incompréhensible la tête en subsiste ; *cf.* Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners*, Munich, Kurt Wolff, 1926, pl. 19.
34. On trouvera des photographies des rideaux et des tentures murales dans le cat. *Kirchner 1880-1938*, p. 18, fig. 7 et 8 ; des dessins sous les n° 104-105.
35. Le *Nu debout* de Francfort est reproduit dans Gordon, *op. cit.*, n° 163. Pour 1910, on comparera la *Marcella* de Stockholm, la *Fränzi assise* de Minneapolis et la *Négresse allongée* de Brême ; pour 1911, les *Deux femmes* de Los Angeles (Gordon, n° 113, 123, 58 verso, 189).
36. Sur ce siège, voir une carte postale du 24 décembre 1910 *in* Gerhard Schack, *Postkarten an Gustav Schiefler*, Hambourg, Christians, 1976, n° 21, et une photographie *in* Karlheinz Gabler, *E.L. Kirchner Dokumente : Fotos, Schriften, Briefe*, Aschaffenburg Museum, 1980, p. 139. Quant à son possible prototype camerounais, voir un siège de bois de l'ethnie bali entré au musée Ethnographique de Berlin en 1897 et reproduit par Kurt Krieger dans *Westafrikanische Plastik*, III, Berlin Museum für Völkerkunde, 1969, p. 13 pl. 8. Kirchner se rendit plusieurs fois à Berlin en 1910.
37. Vogt, *op. cit.*, n° 1910/3.
38. *Cf.* Gordon, *op. cit.*, n° 155, 156 et 157 de 1910. La frise animalière se retrouve comme bordure d'un tapis de table dans l'atelier de Heckel en 1912 (Vogt, *op. cit.*, n° 1912/46).
39. Reproduit dans le catalogue *Brücke*, Cornell University, Andrew Dickson White Museum of Art, 1970, n° 79.
40. Gordon, *op. cit.*, n° 74 (1909), 58 verso (1910), 185-187 (1911).
41. Annemarie et Wolf Dieter Dube, *E.L. Kirchner, das graphische Werk*, 2 vol., Munich, Prestel-Verlag, 1967, lithographies n° 185-190. *Cf.* également Gabler, *op. cit.*, p. 70-71.
42. *Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden*, IIe éd., Dresde, Albanussche Buchdruckerei, 1912, p. 88 ; *cf.* le plan p. 56.
43. Donald E. Gordon, « Kirchner in Dresden », *The Art Bulletin*, septembre-décembre 1966, p. 355 et n. 115.
44. *Führer (...) zu Dresden*, p. 88.
45. Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig et Vienne, Bibliographisches Institut, 1900, vol. 1 face à la p. 56 ; l'illustration de Woermann a été reprise *in* Ettlinger, « German Expressionism and Primitive Art », *The Burlington Magazine*, avril 1968, fig. 42. Sur la référence de 1881, *cf.* Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und die Vorzeit*, Berlin, Propyläen, 1923, pl. 237 et p. 510. Sara Gregg, étudiante de notre séminaire de Pittsburgh, a été la première à montrer l'importance de la source de von Sydow.
46. Kirchner, « Die Arbeit E.L. Kirchners (1925-1926) », *in* Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner : Nachzeichnung seines Lebens*, Berne, Kornfeld, 1979, p. 333. L'année 1903 est également mentionnée dans le journal de Kirchner de 1925 (Lothar Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch*, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1968, p. 84). La découverte des poutres des Palau, ainsi que celle de « vêtements de plumes des peuples des mers du Sud » est mentionnée, mais non datée, dans une lettre de 1916 à Botho Graef (Lothar Grisebach, *Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach*, Hambourg, Christian Wegner, 1962, p. 53. La *Chronik der Brücke* de Kirchner mentionne en 1913 des « sculptures de poutres océaniennes » dans le contexte d'événements de 1906 (trad. *in* Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley, University of California Press, 1957, p. 320).
47. Hans Bolliger, « Die Biographie Ernst Ludwig Kirchners », dans le cat. *Ernst Ludwig Kirchner*, Dusseldorf Kunsthalle, 1960, n. p.
48. *Cf.* Alfred H. Barr Jr., *German Painting and Sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1931, p. 10.
49. *Cf.* Will Grohmann, *Zeichnungen von E.L. Kirchner*, Dresde, Arnold, 1925, en part. les n° 7, 9 et 10. On consultera également Wilhelm F. Arntz, *Paula Modersohn und die Maler der « Brücke »*, Berne, Kunsthalle, 1948, p. 13 : « Schon aus dem Jahre 1904 kennen wir Zeichnungen Kirchners nach afrikanischen und Südsee-Skulpturen. »
50. Reidemeister, *op. cit.*, n° 92, reproduit le croquis à l'encre d'une sculpture africaine tiré de cette lettre de Kirchner. Bien qu'on n'ait pas identifié la source africaine précise de ce croquis, il s'agit sans aucun doute d'un objet camerounais, peut-être une variante féminine d'une statuette de bois masculine haute de 52 cm, acquise par le musée de Dresde en 1909 (inv. n° 24229).
51. Gerd Wietek, *Bemalte Poskarten und Briefe deutscher Künstler*, Hambourg, Altonäer Museum, 1962, n° 214. Le mot *Balken* (poutres) a été ici transcrit en *Balkon* (balcon), erreur que nous n'avions pas corrigée dans notre « Kirchner in Dresden », p. 354 mais qui a été rectifiée par Reinhardt, "Die frühe Brücke", p. 174 n. 381.
52. Reinhardt, *op. cit.*, p. 91, fig. 65, a relevé l'intérêt que portait Kirchner à ces « lignes de parole », mais sans s'apercevoir que la forme en zigzag du dessin de 1910 était avant tout un équivalent des formes

triangulaires de la bordure décorative des poutres des Palau. Pour une discussion plus approfondie de l'iconographie des poutres des Palau, on se référera à DeVerne Reed Smith, « The Palauan Storyboards : From Traditional Architecture to Airport Art », *Expedition*, automne 1975, p. 2-17, en part. p. 5 et *sq.*, 11 et *sq.* Cet article a été porté à notre attention par Kathryn Kramer, de notre séminaire de Columbia.

53. Dube, *op. cit.*, bois gravé, n° 160.
54. Vogt, *op. cit.*, n° 1910/11.
55. Voir p. ex. les *Trois baigneuses au bord d'un étang*, de Pechstein, reproduit par Reinhardt, *op. cit.*, p. 88, fig. 62a. Sur le « style sténographique » et son influence pendant l'été 1910, voir également Schneckenburger, *op. cit.*, n° 1777, p. 463. cat. cité.
56. Lothar-Günther Buchheim, *Otto Mueller, Leben und Werk, mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch*, Feldafing, Buchheim, 1963, Karsch n° 5.
57. Par exemple, dans *Fränzi sur une chaise sculptée* de Kirchner, de 1910 (Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner, op. cit.*, n° 122), le dossier de la chaise s'inspire du style des reliefs des Palau, avec un corps et un visage roses entourés d'une grande masse de cheveux noirs, l'ensemble étant rigoureusement bidimensionnel. Cependant, Kirchner contredit cet effet bidimensionnel en plaçant la masse naturaliste de Fränzi devant la chaise plate, et en créant des tensions de couleurs entre le premier et l'arrière-plan. Une carte postale de Heckel du 16 décembre 1910 offre une autre vue de la chaise sculptée de Kirchner (Schnack, *Postkarten an Gustav Schiefler, op. cit.*, n° 44).
58. Gordon, « Kirchner in Dresden », art. cité, p. 357, n. 134. L'art du Bénin implique un style de cour, mais les expressionnistes ne le distinguaient pas de l'art tribal.
59. Donald A. Rosenthal, « Two Motifs from Early Africa in Works by Ernst Ludwig Kirchner, » *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*, vol. 35, Berlin, Akademie, 1976, p. 169-171, en part. p. 170 ; Rosenthal fonte sa datation sur la mention faite par Kirchner de bronzes du Bénin dans sa lettre du 31 mars 1910. Nous sommes reconnaissant à Sara Gregg d'avoir attiré notre attention sur cet article.
60. Gordon, « Kirchner in Dresden », art. cité. p. 358, n. 135.
61. Voir ci-dessus n. 17.
62. *Cf.* Goldwater, *op. cit.*, p. 102-116, et en part. l'édition révisée *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage, 1967, p. 125-142. Voir Ludwig Grote, « Expressionismus und Volkskunst », *Zeitschrift für Volkskunde*, n° 2, 1959, p. 24-31, et Ursula Glatzel, *Zur Bedeutung der Volkskunt beim Blauen Reiter*, thèse de doctorat, Ludwigs-Maximilians-Universität, Munich, 1976, en part. p. 187-242.
63. D'après *Kandinsky, Complete Writings on Art*, éd. par Kenneth C. Lindsay et Peter Vergo, Boston, G.K. Hall, 1982, vol. 2, p. 746.
64. Kandinsky, *loc. cit.* Sur la date de 1907, voir Goldwater, *Primitivism in Modern Art, (*p. 127. *op. cit.)*
65. August Macke et Franz Marc, *Briefwechsel*, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1964, p. 39-41.
66. Klaus Lankheit, *Franz Marc : Sein Leben und seine Kunst*, Cologne, DuMont, 1976, fig. 22-23.
67. Kurt Krieger et Gerdt Kutscher, *Westafrikanische Masken*, 2e éd., Berlin, Museum für Völkerkunde, 1967, p. 56, n° 84 (fig. 36).
68. Des masques camerounais « en forme de tête de bœuf » étaient exposés : *Führer durch das Museum für Völkerkunde*, Berlin, Georg Reimer, 1911, p. 70.
69. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung, contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 49.
70. Worringer, *op. cit.*, p. 51. « L'anxiété spatiale » considérée comme typique de l'art abstrait est identifiée spécifiquement avec « l'architecture égyptienne », Worringer, *op. cit.*, p. 52, n. 8.
71. Lankheit, *op. cit.*, p. 78, aborde le sujet de la dette de Marc à l'égard d'une coupe en or mycénienne de Vaphio dans sa *Vache jaune*.
72. Sur la relation entre Gauguin et les deux tableaux de Marc, voir Donald E. Gordon, « Content by Contradiction », *Art in America*, décembre 1982, p. 76-89.
73. Alfred Vondermuhll, *Franz Marc and Primitive Art*, mémoire de maîtrise, Institute of Fine Arts, New York, 1982.
74. Gustav Vriesen, *August Macke*, 2e éd., Stuttgart, W. Kohlhammer, 1957, n° 53, *Indianer im Zelt*, n° 260, *Indianer*, et n° 273, *Reitende Indianer beim Zelt*.
75. Macke et Marc, *Briefwechsel, op. cit.*, p. 111 et 114.
76. August Macke, « Les Masques », *in* Kandinsky et Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 113.
77. Macke, art. cité, p. 116.
78. Macke, art. cité, p. 117. La comparaison entre art tribal et art médiéval avait été suggérée par une utilisation similaire (Worringer, *L'Art gothique*, [1911], Paris, Gallimard, 1941, nouv. éd, ill. 1967.)
79. On trouve en accompagnement de l'article de Macke les illustrations suivantes : masque brésilien, p. 111, sculpture de l'île de Pâques, p. 112, sculpture du Cameroun, p. 113, sculpture du Mexique et sculpture de la Nouvelle-Calédonie, p. 115, poncho de chef (Alaska), p. 116. Un relief du Bénin figure en p. 169 en face d'une pierre tombale allemande de la cathédrale de Francfort, p. 168 ; un masque de danse de Ceylan (p. 275) est décrit par Macke en ces termes : « Le masque du démon des maladies de Ceylan est l'expression de la terreur d'un peuple primitif [...] » (p. 116-117).
80. Il s'agit d'un bois sculpté mentionné comme provenant des îles Marquises (p. 125), et d'un masque shira-punu du Gabon décrit à tort comme « masque chinois ». Pour la sculpture « originaire du sud de Bornéo, voir la discussion ci-dessous.
81. Dube, *Kirchner, Das graphische Werk, op. cit.*, lithographie n° 168.
82. Kirchner ne connaissait bien sûr pas la sculpture du sud de Bornéo, mais il connaissait les sculptures de bois dur des Palau qui ne sont pas étrangères à celle-ci et qui lui servirent de modèles pour ses propres sculptures de 1912.
83. Voir p. ex. la comparaison entre les chevaux de la lithographie de Heckel *Le Cirque*, de 1910, et ceux d'une gravure populaire russe qui lui est juxtaposée dans Kandinsky et Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter, op. cit.*, p. 102-103.
84. L'utilisation de cette plaque du Bénin par Campendonk a été suggérée par Sara Gregg au cours de notre séminaire de Pittsburgh.
85. Sur les estampes populaires russes, voir Kandinsky et Marc, *op. cit.*, p. 103 et 276 ; sur les figures de théâtre d'ombre, *ibid.*, p. 222 et 260.
86. Nolde ne prit pas part à la première exposition de la Neue Sezession de mai 1910, mais participa aux suivantes ; Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, vol. 2, Munich, Prestel, 1974, p. 398, 430, 461.
87. Peter Selz, *Emil Nolde*, New York, Museum of Modern Art, 1963, p. 32. Nolde fournit lui-même la date de 1911 (*Jahre der Kämpfe*, Berlin, Rembrandt, 1934, p. 161 et *sq.*), mais Martin Urban date cette visite du début de 1910 (*Emil Nolde, Masken und Figuren, op. cit.*,. p. 4).
88. *Cf.* Gordon, « Content by Contradiction », art. cité, p. 81-83. pour une interprétation nietzschéenne de *La Danse du veau d'or*.
89. Le nez en groin de cochon et les lèvres criardes du troisième masque de Nolde sont à rapprocher des traits similaires de deux masques qui figurent au premier plan à gauche de l'*Intrigue* d'Ensor, de 1890, maintenant au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.
90. Ce sont Reidemeister et Krieger qui les premiers reproduisirent l'objet des îles Salomon et la tête péruvienne avec les dessins que Nolde en avait faits, dans *Das Ursprüngliche und die Moderne*, cat. cité, n° 137 et *sq.*, mais sans les relier à la *Nature morte aux masques*. Ce rapprochement nous a été communiqué par le docteur Martin Urban.
91. Nolde, *Jahre der Kämpfe, op. cit.*, p. 162-163.
92. Il y avait à Leyde un objet nigérian « complètement similaire » à celui de Hambourg que reproduit L. Frobenius, dans *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle, Ehrhardt Karras, 1898, fig. 69 et p. 20.
93. Dans une communication donnée le 30 août 1983, le docteur Martin Urban maintient la distinction entre les masques que Nolde copia dans des dessins qui subsistent, et ceux qui constituent « des inventions plus ou moins libres » pour lesquels il n'existe pas de copies dessinées. Pour ces derniers néanmoins, Urban n'écarte pas la possibilité d'une distante « dépendance de précédents visuels » comme le masque nigérian proposé ici.
94. *Cf.* Goldwater, *Primitivism, op. cit.*, p. 90.
95. La peinture de 1911, la poupée *kachina* et trois dessins préparatoires de Nolde ont été reproduits par Martin Urban, *Emil Nolde : Masken und Figuren, op. cit.*, fig. 2-2d.
96. Schneckenburger, *Weltkulturen und Moderne Kunst*, cat. cité, n° 1821.
97. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art, op. cit.*, p. 180, 197-199.
98. Le dessin de Nolde de la sculpture yoruba a été reproduit par Reidemeister et Krieger, art. cité, n° 130.
99. Nolde, *Jahre der Kämpfe, op. cit.*, p. 172-173.
100. Gordon, « Kirchner in Dresden », art. cité, p. 354, n° 116.
101. La date est certaine parce que le relief était destiné à la chapelle de l'exposition Sonderbund de Cologne, ouverte en mai 1912 ; Will Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart, Kohlhammer, 1956, p. 159.
102. *Führer durch das Museum für Völkerkunde, op. cit.*, p. 70 ; leurs fonctions d'insigne de rang et de coiffure étaient également mentionnées dans le guide.
103. Sur l'attribution de ce type d'objets à la tribu ekoï et une illustration d'un exemple similaire, voir Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1960, p. 279.
104. Tout en suivant le parallèle avec Nolde, Reidemeister suggère l'influence du gothique allemand (« Die Vier Evangelisten von Karl Schmidt-Rottluff », *Brücke-Archiv*, n° 8, 1975-76, p. 13-16.
105. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff, op. cit.*, p. 159.
106. Comparer les têtes des *Quatre Evangélistes* à celles de l'*Affiche de l'exposition de la Brücke chez Emil Richter à Dresde*, de 1909, par Pechstein.
107. E.L. Kirchner, *Briefe an Nele*, Munich, Piper, 1961, p. 20-21.
108. Cette pièce des Palau a été acquise en 1909 ; nous exprimons notre reconnaissance au Pr J. Zwernemann du Museum für Völkerkunde de Hambourg pour cette information.
109. Cette *Figure féminine* se trouve à côté d'Erna dans une peinture de 1912 (Gordon, art. cité, n° 268) ; on la reconnaît dans un dessin de 1912 reproduit dans le catalogue *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, n° 138, et dans une gravure sur bois de la même année intitulée à tort par Kirchner *Femme à la sculpture nègre* (Dube, *op. cit.*, n° 205). Wolfgang Henze a avancé qu'il ne s'agit pas du tout d'une œuvre de Kirchner mais d'une « grande sculpture africaine [que Kirchner gardait] dans son atelier » (« Kirchner », *in German Expressionist Sculpture*, cat. d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1983-84, p. 115 et n° 9). Outre l'aspect plat qui évoque l'art des Palau, l'échelle même de l'objet qui semble avoir excédé 1 m en hauteur s'oppose à cette interprétation, les sculptures africaines de cette dimension étant extrêmement rares.
110. Joseph Masheck, « Raw Art : "Primitive" Authenticity and German Expressionism », *Res* 4, automne 1982, p. 104, note « le motif en zigzag d'une œuvre mélanésienne » dans un bois gravé de Kirchner de 1911, sans toutefois mentionner le ventre et les fesses volumétriques — et africaines — du nu à côté. Tout au long de l'article, Masheck minimise les propriétés sculpturales des œuvres primitives et expressionnistes en faveur de sources préexpressionnistes, concentrant son attention sur l'ornement dans l'art ou la notion de « planéité » en histoire de l'art.
111. L. de Marsalle (pseudonyme de Kirchner), « Über die plastischen Arbeiten von E.L. Kirchner », *Der Cicerone*, n° 14, 1925, p. 695-701.
112. La phrase est d'Erika Billeter ; voir son « Kunst als Lebensentwurf » dans le catalogue *Kirchner 1880-1938*, p. 16-25. *Cf.* notre « Ernst Ludwig Kirchner : By Instinct Possessed », *Art in America*, novembre 1980, p. 80-95, en part. p. 90 et *sq.*

113. Eberhard Grisebach, lettre du 8 janvier 1914, *in* L. Grisebach, *Maler des Expressionismus, op. cit.*, p. 39. Pour des vues de l'atelier en 1912 et 1913, voir les aquarelles de Heckel reproduites *in* Leopold Reidemeister, *Künstler der Brücke in Berlin*, Berlin, Brücke Museum, 1972, n° 111 et 112.
114. Comparer avec les figures d'ancêtres de Nouvelle-Irlande dans Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, Munich, Piper, 1922, fig. 6 et 7.
115. Voir les calebasses illustrées par von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker, op. cit.*, pl. IV.
116. Leopold Reidemeister, *Museums discovered : The Brücke Museum*, Fort Lee, N.J., Penshurst, 1981, p. 124.
117. Hans Platte, « Erich Heckel : Bilder aus dem Alterstal », *Schriften des Kunstvereins in Hamburg 1*, 1964, introduction ; Platte doit ces informations à Mme Luise Schiefler.
118. Grisebach, *Maler des Expressionismus, op. cit.*, lettre du 8 janvier 1914, p. 39.
119. Vogt, *Erich Heckel, op. cit.*, n° 1913/3 et 1913/31.
120. *Nature morte aux vases*, Busch-Reisinger Museum, Harvard University ; *Stilleben mit Stranddisteln*, Kunsthalle de Brême.
121. Le siège de Pechstein réapparaît dans une peinture perdue de 1917, *Dans la maison de la femme aux Palau* ; Kirchner rappelle l'original perdu de Berlin dans sa propre chaise de 1920.
122. Le siège reproduit ici fut acquis par le musée Ethnographique de Dresde en 1914, trop tard pour que l'objet ait eu une influence sur les artistes de la Brücke ; pour la date, nous sommes reconnaissant au docteur S. Wolf, directeur du musée, de nous avoir fourni cette information en 1964. Le registre inférieur de l'objet de Dresde présente toutefois une étroite ressemblance avec celui de Pechstein.
123. Emil Nolde, *Briefe aus den Jahren 1894-1926*, édition par Max Sauerlandt, Berlin, Furche, 1927, p. 98 et *sq.* Egalement cité par Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, cat. cité, après le n° 149.
124. Nolde, *Jahre der Kämpfe, op cit.*, p. 240-241.
125. *Ibid.*, p. 242.
126. Schneckenburger, *Weltkulturen*, cat. cité, p. 473.
127. Tandis que les figures *uli* sont hermaphrodites, avec des seins et un phallus, l'exemple de Nolde était principalement masculin : Urban, *Emil Nolde : Masken und Figuren, op. cit.*, n° 15 a. Ce fait contredit une interprétation proposée par Charles Wentinck, *in Modern and Primitive Art*, Oxford, Phaidon, 1979, p. 11 b, à savoir que « la bisexualité des Uli est répartie entre l'homme et la femme » en haut à droite, également identifié à tort comme « deux amoureux ». D'autre part, Wentinck attribue par erreur une provenance hollandaise à la figure *uli* de Nolde.
128. Max Pechstein, *Erinnerungen*, édition par L. Reidemeister, Wiesbaden, Limes, 1960, p. 77. Les citations ci-dessous proviennent des p. 54, 91, 78 et 67.
129. Catalogue *Der junge Pechstein*, Berlin, Hochschule für Bildende Künste, 1959, n. p. ; Pechstein, *Erinnerungen, op. cit.*
130. Pechstein, *Erinnerungen, op. cit.*, p. 77-78.
131. M. Osborn, *Max Pechstein*, Berlin, 1922, p. 86-89, 97, 118.
132. Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, cat. cité, n. p. (deux photographies). Ettlinger, « German Expressionism and Primitive Art », *art. cité*, p. 196, considère la frise de l'atelier comme « à peine plus qu'une copie libre » des poutres de maisons vues à Dresde, mais elle est plus proche des propres peintures des Palau de Pechstein.
133. Nous devons cette information à Kathryn Kramer, une étudiante de notre séminaire de 1982 à l'Université de Columbia.
134. La *Nature morte* de Mannheim est plus grande (environ 110 x 70 cm) mais a été datée par erreur « vers 1913 » dans Roethel, *Modern German Painting, op. cit.*, p. 17. La peinture de Sarrebruck (78 x 70,5 cm) est datée de 1917 mais porte le titre erroné de *Nature morte avec sculpture africaine et lupins* dans Reidemeister, *Das Ursprünglische*, cat. cité., n° 121. Bien que d'inspiration africaine, cette sculpture est fixée à une base rectangulaire qui ne peut être que l'œuvre de Pechstein.
135. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff, op. cit.*, p. 75.
136. Pour le bois gravé, voir Gerhard Wietek, *Schmidt-Rottluff Graphik*, Munich, Karl Thiemig, 1971, n° 72. La peinture se trouve à la Neue Nationalgalerie, Berlin.
137. Kurt Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, 2e éd., Berlin, Museum für Völkerkunde, 1978, p. 83, n° 194 intitulé *ngulu melan*. Le *Führer durch das Museum für Völkerkunde* de 1911 mentionne p. 69 « von den Ngumba die Ahnenfiguren (Ngule malang) » dans la vitrine 34 b (les Ngumba constituent une sous-tribu camerounaise des Fang).
138. Schneckenburger, *Weltkulturen*, cat. cité, n° 1780. Il convient aussi de noter que la statuette bambara se trouve dans une collection parisienne ; on ne connaît rien de semblable à Berlin avant 1914.
139. Wietek, *Schmidt-Rottluff Graphik, op. cit.*, n° 128. Cette dernière similitude a été observée par Christa Paula, de notre séminaire de Pittsburgh.
140. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff, op. cit.*, p. 85.
141. Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915. Einstein était romancier avant de se tourner vers la critique artistique.
142. Voir ci-dessus p. 396 par exemple, une figure illustrée dans le livre d'Einstein en 1915 (n° 76), et à nouveau dans son *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth, 1921, avec la mention du musée Ethnographique de Berlin (n° 27). Des cinquante-six objets illustrés dans l'ouvrage de 1921, vingt et un se trouvaient au musée de Berlin et la plupart des autres dans des collections particulières.
143. Einstein, *Negerplastik, op. cit.*, p. VI-VII et p. 346, catalogue *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986 (Trad. franç. L. Meffre).
144. Einstein, *Negerplastik, op. cit.*, n° 14-15, 20, 31 ; p. 348-349, catalogue, *ibid.*
145. Hans Himmelheber, « The Concave Face in African Art », *African Arts*, printemps 1971, p. 52-55. Jonathan Kuhn, de notre séminaire de Columbia, a attiré notre attention sur cet article.
146. Le bois gravé de Schmidt-Rottluff y est comparé à un étrier de poulie de métier à tisser gouro, mais la tête gouro reproduite par Einstein (n° 14-15) semble être la source probable.
147. Schneckenburger, *Weltkulturen*, cat. cité, n° 1783, met en parallèle la *Tête rouge-bleu* avec des masques gouro, mais remarque une « insistance mimétique » dans la bouche et les yeux qui n'est pas du tout africaine. Quant au titre de l'œuvre et sa signification, voir Reidemeister, *The Brücke Museum, op. cit.*, p. 156.
148. Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, cat. cité, n° 86, 88 ; Schneckenburger, *Weltkulturen*, cat. cité, n° 1785, 1789.
149. Krieger, *Westafrikanische Plastik I, op. cit.*, p. 84, n° 198.
150. Einstein, *Negerplastik, op. cit.*, n° 76, et *Afrikanische Plastik, op. cit.*, n° 27. La perte de cette sculpture après 1940 a été aimablement vérifiée par le docteur Angelika Rumpf, du musée Ethnographique de Berlin, et confirmée par une lettre récente.
151. Pour cette comparaison, nous exprimons à nouveau notre reconnaissance à Jonathan Kuhn, de notre séminaire de Columbia.
152. Krieger, *Westafrikanische Plastik I, op. cit.*, p. 108, n° 265 (ill. 222), acquise en 1886. « La rangée de fétiches bateke (...) est digne d'attention », selon le *Führer durch das Museum für Völkerkunde, op. cit.*, p. 67.
153. Catalogue *Karl Schmidt-Rottluff : Das graphische Werk zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Berlin, Brücke Museum, 1974, n° 145, pl. 56.
154. Einstein, Negerplastik, *op. cit.*, p. XIII et suiv., XVII et *sq.* (p. 13, p. 14 et suivantes de la traduction Meffre).
155. Victor Miesel, *Voices of German Expressionism*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1970, p. 7.
156. Osborn, *Max Pechstein, op. cit.*, p. 157, reproduit sa peinture *Entouré de masques*, de 1920. On connaît également des natures mortes aux objets tribaux.
157. Osborn, *ibid.*, p. 235. L'amitié étroite de Schmidt-Rottluff et Pechstein commença à l'été 1913, quand « sur les traces de Max Pechstein, Schmidt-Rottluff était à Nidden, sur la Kurische Nehrung. Il vivait là dans la maison même du pêcheur chez qui Pechstein avait habité en 1909 » (Reidemeister, *The Brücke Museum, op. cit.*, p. 130.
158. *Quartier de lune* peut être comparé aux bandes ornementales de la figure de proue d'un bateau des îles Salomon.
159. Krieger, *Westafrikanische Plastik I, op. cit.*, p. 115, n° 286.
160. On se souvient que Pechstein associait déjà en 1914 les scarifications avec le « sens de la beauté » et la « passion de la construction » des habitants des Palau (*Erinnerungen, op. cit.*, p. 78, *cf.* ci-dessus). Mais cette disposition de motifs de scarifications en raies nettement subdivisées peut dériver de masques d'Afrique, plus particulièrement de celui que reproduit Einstein *in Negerplastik, op. cit.*, sous le n° 91.
161. Krieger, *Westafrikanische Plastik I, op. cit.*, p. 132, n° 327. La comparaison a été faite par Patricia Tanner, de notre séminaire de Pittsburgh.
162. Orrel P. Reed Jr, *German Expressionist Art : The Robert Gore Rifkind Collection*, Los Angeles, University of California, 1977, p. 97, n° 151.
163. Krieger, *Westafrikanische Plastik I, op. cit.*, p. 81, n° 191. Cette source a été identifiée par Kathryn Kramer, de notre séminaire de Columbia.
164. L'étude de Kathryn Kramer sur les sources de Pechstein est en préparation pour la publication.
165. Se reporter à la discussion ci-dessus.
166. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff, op. cit.*, p. 93.
167. Von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker, op. cit.*, pl. 252 ; l'ouvrage de 1923, dans la série Propyläen Kunstgeschichte, était dédié à Schmidt-Rottluff, ainsi que l'a noté Sara Gregg, de notre séminaire de Pittsburgh.
168. Nous pensons à la figure cultuelle reproduite dans Hausenstein, *Barbaren und Klassiker, op. cit.*, pl. 39. Le dessin de Klee apparaît dans *Klee* de G. di San Lazzaro, New York, Praeger, 1957, p. 31 où il est attribué au « Passadena *(sic)* Art Institute, California ». Cependant, le docteur Jürgen Glaesemer, de la Paul Klee Stiftung de Berne, nous informe que l'emplacement de ce dessin reste inconnu.
169. Grisebach, *Kirchners Davoser Tagebuch, op. cit.*, p. 70.
170. Schneckenburger, *Weltkulturen*, cat. cité, n° 1827, 1828, compare la chaise de Kirchner à un siège camerounais du musée Ethnographique de Hambourg (n° 5323 : 1), négligeant le fait que cet objet n'est entré dans les collections qu'en 1953. Nous remercions le Pr J. Zwernemann de nous avoir communiqué la date d'acquisition.
171. Lucius Grisebach dans le catalogue *Kirchner 1880-1938*, p. 257, note que les efforts de Kirchner à meubler sa maison « ne doivent pas être séparés de son désir d'avoir une relation harmonieuse avec [Erna Schilling].
172. Sixten Ringbom, « Paul Klee and the Inner Truth to Nature », *Arts*, septembre 1977, p. 112-117.
173. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard, 1968, tome 1, p. 31-32. La première édition allemande date de 1878.
174. Catalogue *Ernst Ludwig Kirchner*, Francfort, galerie L. Schames, 1919, n. p.



Carlo Carrà, *Composition au personnage féminin*, 1915. Tempera sur carton, 41 x 31 cm. Musée Pouchkine, Moscou.

LA PEINTURE ITALIENNE

Ezio Bassani

La crise que l'art moderne a connue en 1906-1907, dans laquelle la « découverte » de l'art tribal a joué un rôle décisif, ne semble pas avoir atteint l'Italie où les artistes restaient fidèles au XIXe siècle. Même la vogue impressionniste avait déjà pris une forme beaucoup plus atténuée lorsqu'elle gagna l'Italie. Les diverses variantes du style Sécession apparues au tournant du siècle signalaient d'autres expériences, parfois exotiques, et le pointillisme s'imposait largement comme un réducteur des différences nationales. Il fallut attendre plusieurs années avant que les artistes perçoivent pleinement la portée révolutionnaire de la « découverte » de l'art dit nègre par quelques futuristes, entrés en relations avec les milieux parisiens pour des raisons professionnelles.

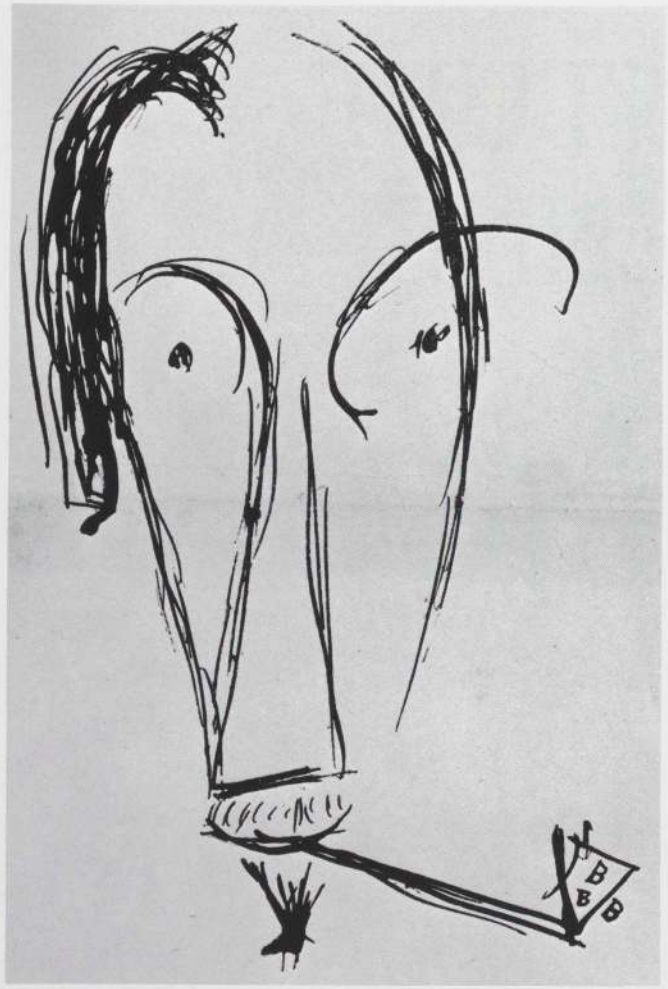
Umberto Boccioni et Carlo Carrà se trouvaient dans la capitale française en 1911 pour préparer l'exposition de peintures futuristes qui devait être présentée l'année suivante à la galerie Bernheim-Jeune. Ils retournèrent à Paris en février 1912, avec Luigi Russolo et F.T. Marinetti, pour assister à cette exposition. Il y avait là des œuvres de Boccioni, Carrà et Russolo, mais aussi de Gino Severini. Ce dernier habitait depuis un certain temps à Paris et avait épousé la fille du poète Paul Fort.

Ce furent Severini et Modigliani, installé lui aussi à Paris à cette époque, qui favorisèrent les contacts entre leurs compatriotes et des représentants et défenseurs de l'avant-garde française tels que Picasso, Braque, Gris, Vlaminck, Derain, Matisse, Brancusi, Kahnweiler, Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire. Toutefois, d'après le témoignage de Fernande Olivier, Apollinaire avait déjà rencontré Marinetti en 1910 et entamé ce qui allait être une collaboration aussi brève qu'intense avec les futuristes. Cette amitié aboutit à la publication en 1913 de « L'Antitradition futuriste », un manifeste que le poète rédigea à une table du restaurant Lapérouse tout en « savourant une oie succulente », comme l'a rapporté Marinetti [1]. Mais cette amitié ne devait pas durer et, en cette même année 1913, elle fut sérieusement ébranlée par une violente polémique.

Si plusieurs des artistes, écrivains et marchands français mentionnés plus haut furent parmi les découvreurs de l'« art nègre », aucun n'échappa de toute façon à la « négrophilie » ambiante de ces années-là, comme le montrent clairement d'autres chapitres de ce livre. Dès lors, les occasions ne manquaient pas aux artistes italiens d'observer des sculptures africaines et océaniennes. A l'époque, ces œuvres n'étaient guère connues, et assurément pas à la mode, en Italie, alors qu'elles restaient au centre du débat artistique en France.

Dans les écrits des futuristes, la « découverte » de l'art tribal est commentée de manière plutôt succinte et discordante. Boccioni estimait qu'il s'agissait d'un événement inéluctable. En 1913, il écrivit dans la revue *Lacerba* publiée à Florence : « Le voyage de Gauguin à Tahiti, l'apparition des idoles et fétiches d'Afrique centrale dans les ateliers de nos amis de Montmartre sont une fatalité historique dans le champ de la sensibilité européenne, comme l'invasion d'une race barbare dans l'organisme d'un peuple en décadence [2] ! »

L'année suivante, dans le feu de la polémique entre futuristes et cubistes, Carrà écrivit dans la même revue que cette adhésion à des modèles artistiques non européens était « une erreur grossière et une mystification involontaire où sont tombés les plus grands artistes de la France contemporaine [...] erreurs imputables à l'idée complètement fausse qu'ils pourraient se doter artificiellement d'une nouvelle virginité et d'une sensibilité moderne en allant chercher dans le lointain centre de l'Afrique l'inspiration et les motifs archaïques



Carlo Carrà, *Portrait de Russolo*, 1913 (?). Encre, 27 x 18 cm. Collection particulière, Florence.

tout faits pour leurs compositions plastiques. Lesquelles, on ne sait pourquoi, devaient ensuite, par un phénomène de suggestion culturelle, répondre aux besoins esthétiques de notre sensibilité très moderne[3] ».

En 1921, dans un article sur Derain publié par la revue *Valori Plastici*, Carrà évoquait les « pratiques africanistes » de certains artistes contemporains sur un ton singulièrement venimeux :

« Le "négrisme", tout autant que d'autres aberrations imbéciles de ces derniers temps, tout autant que le dadaïsme, constitue une imposture qui relève d'un snobisme passager. Le "négrisme", comme le "fauvisme", trahit ses origines littéraires et [...], à l'instar du mouvement précédent, il ne tiendra pas longtemps.
« Il existe en France, en particulier, toute une littérature sur l'exotisme pictural qui remonte à une époque antérieure à Baudelaire.
« La source de ces aberrations archaïsantes ou morbides, appelez-les comme vous voudrez, est l'éclectisme, cet éclectisme néfaste et scélérat si cher aux braves gourdes de Français du siècle dernier. [...]
« Aussi, je range le "négrisme" avec le cubisme parmi les espèces multiformes de la gymnastique de salon[4]. »

Il serait difficile d'imaginer opinion plus réactionnaire.

Cependant, Ardengo Soffici, un artiste et écrivain toscan très lié aux futuristes (et cofondateur de la revue *Lacerba* avec Giovanni Papini), exprimait un tout autre point de vue dans son essai *Cubismo e futurismo* paru en 1914. Soffici avait longuement séjourné à Paris à partir de 1900 et participé activement à la vie intellectuelle parisienne tout en servant de relais auprès de la scène culturelle italienne[5]. Dans son



Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h. : 70 cm. Musée de l'Homme, Paris.

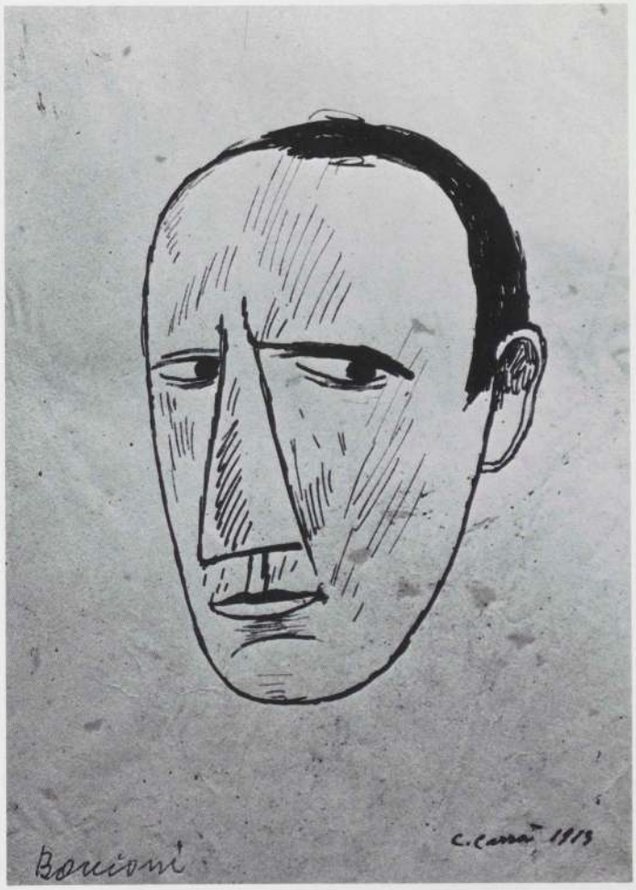
essai, il décrivait le rôle que l'art africain avait joué dans la révolution cubiste, tant au niveau des formes que des idées :

« Picasso au contraire, une fois qu'il eut commencé à comprendre et aimer cet art naïf et superbe, simple et expressif, à la fois fruste et raffiné, sut tout de suite s'en approprier les vertus essentielles. Et puisque celles-ci consistent en somme à donner une interprétation réaliste de la nature en déformant son apparence, selon un secret instinct lyrique, afin d'en intensifier le pouvoir de suggestion, à partir de ce moment Picasso entreprit de traduire la réalité dans son œuvre en la transformant et la déformant, non pas comme le faisaient ses maîtres, mais en s'inspirant chaque fois d'un exemple particulier, en suivant les mouvements de son âme moderne[6]. »

Les œuvres peintes ou sculptées de Boccioni et Soffici, qui reconnaissaient tous deux l'influence de la sculpture africaine sur l'évolution de l'art occidental moderne, ne révèlent pourtant aucun emprunt direct à cette sculpture. Il est bien plus surprenant encore de trouver précisément dans l'œuvre de Carrà des traces de ce « négrisme » pour lequel il exprimait son dédain avec une telle intransigeance. La contradiction entre les déclarations publiques et les activités artistiques privées ne peut s'expliquer que par le décalage dans le temps et par la stratégie adoptée pour essayer de faire admettre la suprématie du futurisme sur le cubisme.

Quand on connaît les œuvres d'art océanien et africain présentes à Paris dans les années vingt, et quand on examine la production artistique de Carrà dans l'ordre chronologique, on est en droit de supposer, sinon d'affirmer catégoriquement, qu'il n'est pas resté insensible entre 1911 et 1916 à l'incidence de l'art tribal sur la culture européenne et qu'il a observé plus d'une fois les sculptures africaines en particulier. Carrà se rendit à Paris pour la première fois en 1899, dans la perspective de travailler au décor des pavillons construits pour l'Exposition universelle de 1900. Il utilisa ses moments de loisir pour visiter les musées de la ville et c'est là qu'il eut la joie de découvrir les impressionnistes. En revanche, les collections ethnographiques du musée du Trocadéro le laissèrent froid. Il devait écrire plus tard, dans son autobiographie : « Quant aux musées, en plus du Louvre, du Petit Palais et du Luxembourg, j'ai vu le Trocadéro qui m'a paru assez lugubre et sans grand intérêt[7]. »

Il est à noter que Vlaminck et Derain, qui allaient figurer tous deux parmi les découvreurs de l'art tribal, eurent eux aussi des réactions négatives dans un premier temps. De même que Carrà, ils n'avaient sans doute pas la maturité suffisante pour mesurer l'importance de l'art non occidental. Vlaminck lui-même a déclaré qu'après avoir exploré le musée du Trocadéro « en tout sens » et avoir « tout regardé curieusement », ni lui ni Derain n'avaient « jamais vu, dans les objets exposés, autre chose que ce qu'il était convenu d'appeler des fétiches barbares[8] ».



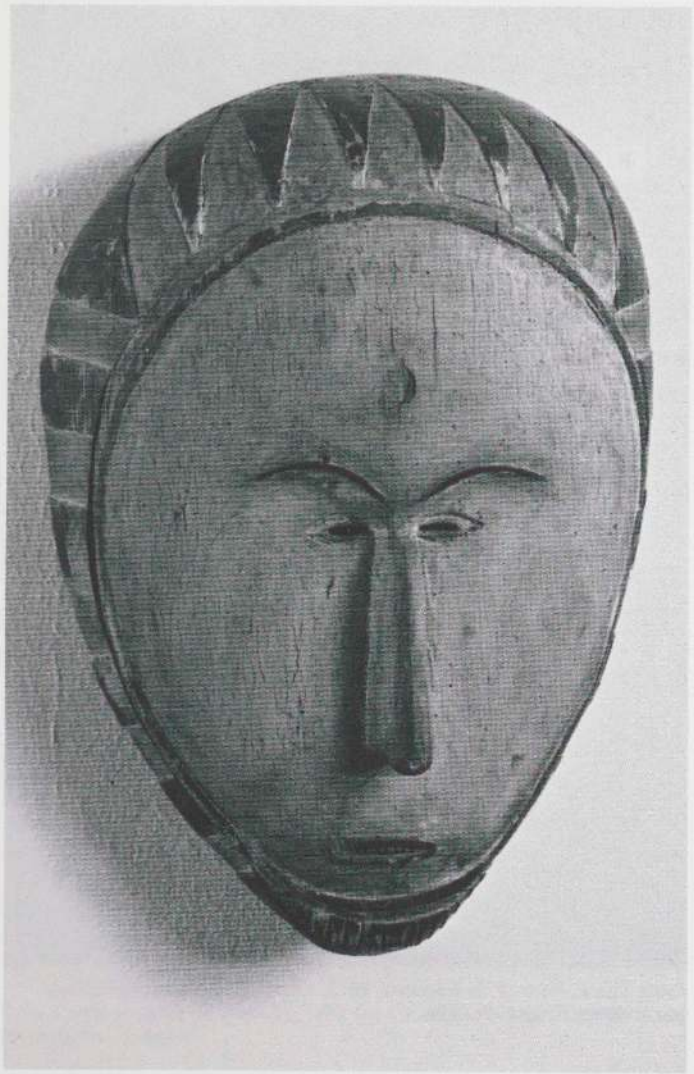
Carlo Carrà, *Portrait de Boccioni*, 1913. Encre, 27 x 19 cm. Collection particulière, Reggio d'Emilie.


Luigi Russolo, *Autoportrait*, 1913. Estampe, 9,5 x 8 cm. Collection Marco Costantini, Laveno.

C'est au cours de sa deuxième visite à Paris en 1911, et plus encore durant ses séjours ultérieurs, en 1912 et 1914, que Carrà, devenu plus mûr et plus ouvert à la suite de ses expériences futuristes, se laissa impressionner favorablement par la sculpture africaine, même s'il ne voulut pas en convenir dans ses écrits. De fait, après 1911, certains éléments visiblement issus de l'art africain commencent à apparaître dans son œuvre[9].

Le *Portrait de Russolo* daté de 1913 (page 406) est à mon avis manifestement inspiré du type le plus courant de masque fang, du Gabon. Ces masques taillés dans une pièce de bois sont très grands (jusqu'à un mètre de haut), légèrement incurvés et peints en blanc le plus souvent. La forme ovale du visage est étirée dans la longueur et se termine par une pointe au menton. Les arêtes du nez long et fin prolongent les arcades sourcilières, qui forment la ligne de partage entre les parties convexe (le front) et concave du visage. Les yeux sont représentés par deux points en saillie au centre des orbites. Si l'on fait abstraction des cheveux, de la barbe et de la moustache, on retrouve les mêmes caractéristiques dans le *Portrait de Russolo* dont le modèle avait au demeurant les traits fort réguliers. Qui plus est, le nez est très proche de l'archétype que les cubistes avaient déjà emprunté à la sculpture africaine, à savoir le nez « en quart de brie ».

Ce dessin fut reproduit dans le numéro d'avril 1914 de la



Masque, Fang, Gabon. Bois peint, h. : 48 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris. Anciennes collections Maurice de Vlaminck, André Derain.



Carlo Carrà, *Tête de jeune fille*, 1911 (ou plus tard). Mine de plomb et fusain, 14 x 9 cm. Collection particulière, Milan.

revue *Lacerba*, à la page 127. En page précédente se trouvait une publicité pour un *Concerto di intonamuri futuristi* (concert de bruiteurs futuristes) qui devait être dirigé par Russolo en personne au théâtre Dal Verme à Milan. Un autre portrait de Russolo tout à fait similaire, mais signé de Soffici, était reproduit au-dessous de la publicité. Severini devait l'utiliser dans son collage *La Ciociara* qui porte également la date de 1914.

Deux portraits quasi identiques de Boccioni par Carrà, l'un de 1913 (p. 407) et l'autre de 1916, présentent une simplification des formes qui ressemble (surtout par la forme du grand nez semi-conique), en moins extrême, à celle de la *Tête de femme* sculptée par Picasso en 1909 et fortement inspirée de la sculpture africaine en général sinon d'une sculpture en particulier. Toutefois, un portrait de Guillaume Apollinaire daté de 1914 ne comporte aucun élément emprunté à l'art tribal, alors même qu'Apollinaire contribua certainement à faire connaître cet art à Carrà.

Le dessin au crayon et fusain intitulé *Tête de jeune fille* rappelle irrésistiblement un masque fang qui a appartenu à Vlaminck, puis à Derain [10]. Il semble que Carrà ait rajouté la date quelque temps après avoir achevé ce dessin, et qu'en fait il soit postérieur à 1911, c'est-à-dire au deuxième voyage de Carrà à Paris. L'objet africain en question provient lui aussi du Gabon. Il présente un léger modelé sur toute sa surface couverte d'une peinture blanche mate qui semble absorber la lumière, et un nez en forme de demi-pyramide coupée dans le sens de la longueur.

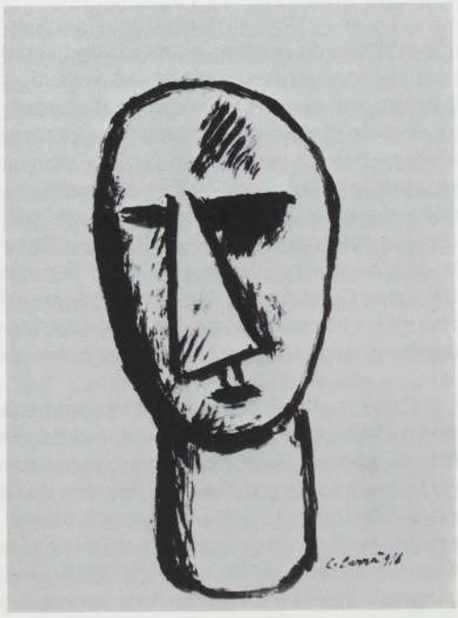
Le nez en « quart de brie », associé à une simplification des traits qui transforme le visage en masque, caractérise beaucoup d'autres œuvres réalisées par Carrà dans les années suivantes, notamment *Femme, Figure de femme* et *Buste de femme* de 1914, les temperas *La Ballerine de San Martino* et *Clown* et le dessin pour la *Tête d'homme* (vue de face) de 1915, deux études pour la *Tête d'homme*, la série de dessins *Tête féminine*, *Tête de fille*, *Tête de femme*, *Tête de garçon* et *Boxeur*, et la grande peinture à l'huile *Les Romantiques* avec toutes ses études préparatoires.

Pour le dessin *Tête de fille* de 1914, le modèle utilisé était très probablement un masque ou une statuette baoulé de Côte-d'Ivoire dont le peintre semble avoir repris les éléments essentiels : la forme ovale régulière du visage, les yeux en lentilles biconvexes, et le nez fin mais pas exagérément allongé qui, là encore, prolonge la ligne nette des arcades sourcilières. Plusieurs masques présentant ces caractéristiques figuraient dans la collection de Paul Guillaume.

Les deux portraits de Remy de Gourmont datés de 1914 et de 1916 (p. 410), qui sont presque identiques par-delà leur ressemblance au modèle, évoquent une statuette teke de la région du Stanley Pool (p. 410), à la fois par la forme globale



Carlo Carrà, *Les Romantiques*, 1916. Huile sur toile, 150 x 162 cm. Collection particulière, Turin.

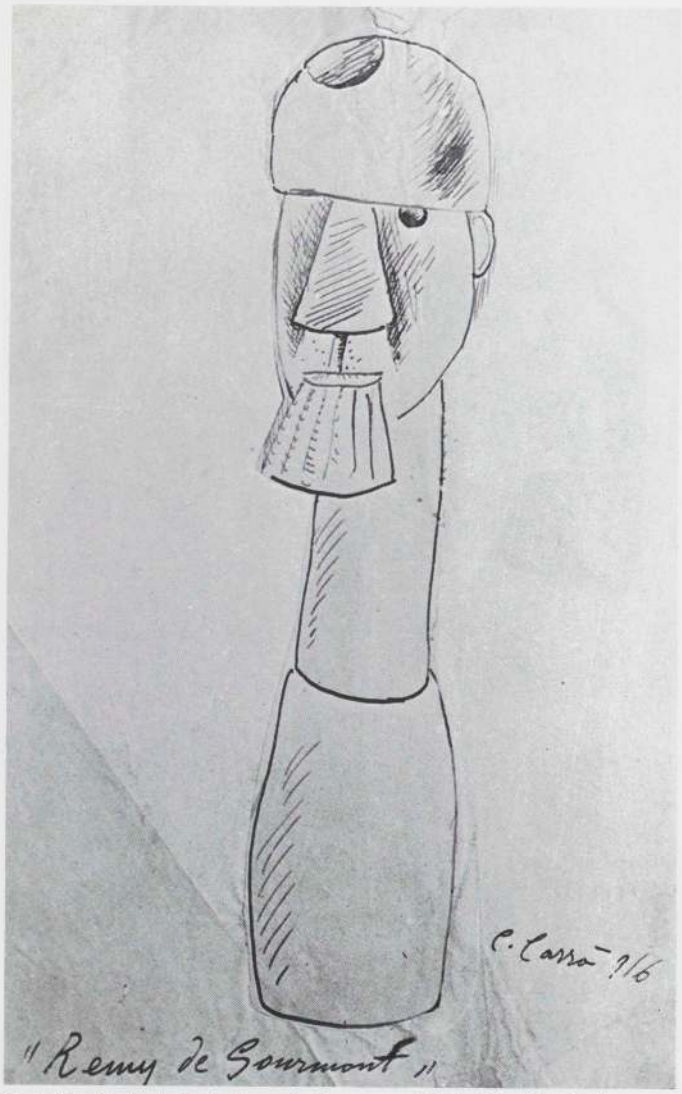


Carlo Carrà, *Tête de garçon*, 1916. Aquarelle, 19,3 x 14,5 cm. Collection particulière, Milan.

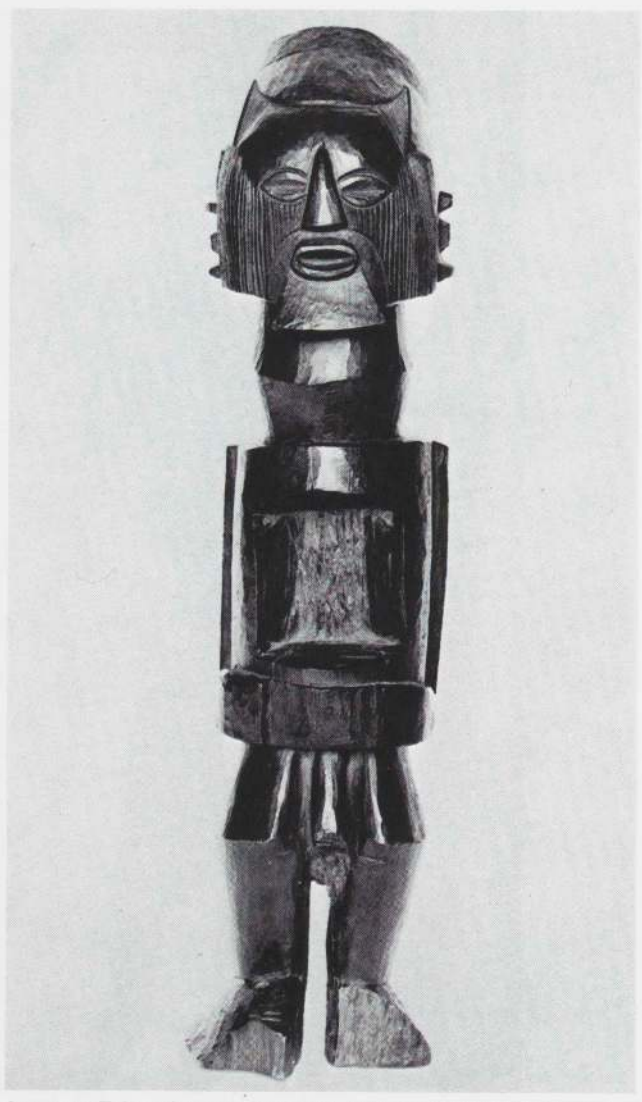
de la tête et du cou et par certains détails, tels que le nez, les oreilles et plus particulièrement la barbe trapézoïdale qui couvre tout le menton à partir de la lèvre inférieure. On voit justement une statuette teke sur la photographie du cabinet de travail d'Apollinaire (p. 312).

Le personnage de la tempera intitulée *Composition au personnage féminin* de 1915, actuellement au musée Pouchkine de Moscou (p. 404 et 411), offre des similitudes frappantes avec une petite sculpture lega du Zaïre qui faisait également partie de la collection de Paul Guillaume (p. 411). L'aspect monumental de la petite figurine en ivoire, le cou massif, véritable colonne portant la tête ovoïde, le nez rectangulaire et les yeux en grains de café se retrouvent sous une forme presque identique, et avec les mêmes proportions, dans la peinture conservée à Moscou. La figurine lega semble avoir servi de source d'inspiration pour d'autres œuvres de Carrà. Ainsi, la tête et le cou du personnage féminin représenté dans *L'Étoile* (1916 ; collection Zaffino, Reggio de Calabre) et ses études préparatoires, que l'artiste semble avoir dessinés en songeant à cette statuette.

Les visages ronds que l'on voit dans ces dernières œuvres ainsi que dans les dessins de la série du *Violoniste* de 1914-1915 (p. 413) préfiguraient le style adopté pour la petite fille d'*Antigrazioso* (p. 412). Là, le corps d'une sorte de marionnette en bois porte une tête sphérique massive qui,



Carlo Carrà, *Portrait de Remy de Gourmont*, 1916. Mine de plomb, 30,4 x 19 cm. Collection Carrà, Milan.



Statuette, Teke, rép. pop. du Congo. Bois, h. : 37,5 cm. Collection Louise et Michel Leiris, Paris.

avec ses yeux en grains de café aux orbites fortement soulignées et son nez rectangulaire, fait penser à un certain nombre d'autres sculptures en ivoire de la même population lega, notamment la célèbre tête provenant de la collection Ratton à Paris (p. 413).

On reconnaît des éléments caractéristiques de la sculpture africaine dans d'autres œuvres de Carrà, ou parfois simplement dans la facture de quelques détails : une poitrine de femme, des bras cylindriques rigides, des doigts représentés par des parallélépipèdes, dépourvus d'articulations et soudés les uns aux autres. Parmi les exemples les plus remarquables, citons la main de la femme dans le *Nu* de 1914, ou les cheveux de l'*Enfant prodigue*, qui, par l'alternance de zones claires et foncées, produisent le même effet que les ondulations du bois dans les coiffures très travaillées des masques et statuettes baoulé.

Toutefois, le rapport de Carrà à l'art africain ne se limitait pas à l'assimilation d'un nouveau vocabulaire de formes. Il semble avoir cherché aussi dans la sculpture africaine une sorte d'équilibre rythmique entre l'immobilité et le mouvement, dans un effort pour dégager les structures essentielles en éliminant l'anecdotique et l'accessoire.

De toute évidence, la sculpture africaine a été un catalyseur pour la création de ses formes compactes, si puissantes dans leur simplicité, dont l'exemple le plus achevé est fourni par *Antigrazioso*, qui marque une rupture avec une tradition d'élégance affectée et aussi avec les schémas vitalo-mécanistes du futurisme. Cette rupture ne fut pas un geste sans lendemain, mais le début d'une remise en question et d'une autocritique exigeante. Elle correspondit à une période de maturation, comprise entre 1915 et 1920, qui fit suite à la rencontre de Carrà avec Apollinaire, avec les œuvres de Picasso, Derain et Cézanne (« le Masaccio de notre époque », pour reprendre les termes de Carrà) et aussi avec les œuvres d'innombrables artistes anonymes d'Afrique noire et d'Océanie.

Même si Carrà a refusé obstinément de l'admettre, c'est probablement l'influence de ces œuvres qui l'amena, par une espèce de fermentation intérieure et inavouée, à la redécouverte des formes primordiales épurées de Giotto et de Masaccio. Les fruits de cette redécouverte ont trouvé leur expression la plus convaincante, à mon avis, dans *Les Dioscures* et *La Maison de l'amour* de 1922. Dans cette dernière peinture, la silhouette ronde de la femme, aussi lisse que du bois verni, ressemble par son calme et par la position pudique de ses bras aux statuettes en bois de l'île de Pâques.

Carrà en avait probablement vu quelques-unes chez Paul Guillaume, et plusieurs dessins de 1920 et 1921 semblent corroborer cette hypothèse.

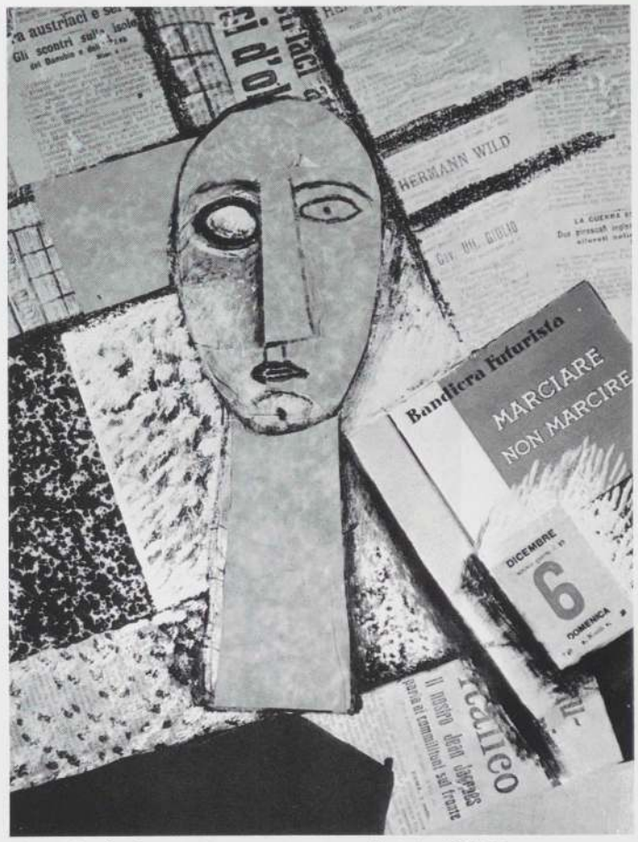
Avant la Première Guerre mondiale, deux autres jeunes artistes italiens, Giorgio De Chirico et son frère Alberto Savinio (qui s'intéressait surtout à la musique à cette époque) étaient arrivés à Paris et, sans doute par l'intermédiaire de Soffici, avaient noué des liens encore plus étroits que les futuristes avec les milieux d'avant-garde français. Non seulement les deux frères collaboraient régulièrement avec Apollinaire [11], mais Paul Guillaume était le marchand de De Chirico sur la place de Paris et lui servait de correspondant auprès de Marius de Zayas, le caricaturiste mexicain qui publia en 1916 (à New York) un essai intitulé avec prescience *African Negro Art : its Influence on Modern Art*. Dans les publicités pour la galerie de Paul Guillaume dont les œuvres sont à vendre (y compris De Chirico), il est toujours fait mention de « sculptures africaines de tout premier ordre ».

De Chirico avait donc quotidiennement ou presque l'occasion de voir et de manipuler des œuvres d' « art nègre », et d'en parler avec d'autres. Au vrai, il ne pouvait guère faire autrement. Et pourtant il a toujours soigneusement évité d'aborder ce sujet dans ses écrits. Savinio en revanche a avoué sa fascination quand il a rédigé un texte sur l'art africain, pour une conférence à laquelle il fait allusion dans ses *Souvenirs* : « En 1913, Paul Guillaume fonda la Société des mélanophiles, ayant son siège rue de Navarin, à Paris. Vers cette époque, j'écrivis, pour la Société des mélanophiles, une conférence sur la statuaire nègre, qui fut enregistrée sur un disque Pathé et diffusée quelques jours plus tard par l'intermédiaire d'un gramophone [12]. » Malheureusement, cette allusion est tout ce qui nous reste de ladite conférence. Malgré d'amples recherches, je n'ai pas réussi pour l'instant à localiser le texte qui devrait présenter indéniablement un grand intérêt historique, puisque ce fut l'une des premières, sinon la première réflexion critique sur ce sujet. A New York, l'enregistrement fut probablement entendu à l'occasion du vernissage de l'exposition d'art africain organisée par la galerie Alfred Stieglitz en novembre 1914 (soit un an après la date indiquée par Savinio), et où figuraient des sculptures envoyées de Paris par Paul Guillaume. Il n'est peut-être pas inintéressant de noter que la galerie présentait des œuvres de De Chirico envoyées en même temps que les sculptures africaines [13], et que la revue de Stieglitz *291* publia des partitions musicales et un essai critique de Savinio.

Toutefois, il ne semble pas possible de repérer une quelconque empreinte de l'art tribal dans les peintures des deux frères, qui avaient des relations si privilégiées avec les promoteurs de cet art. On peut en dire autant de Soffici, Boccioni, Severini, et Russolo. De sorte que l'influence de l'art africain sur l'œuvre de Carrà reste un cas isolé.

Dans les années qui suivirent, le climat culturel en Italie ne favorisait pas la diffusion d'un intérêt pour l'art non occidental. Comme l'Italie n'avait pas de colonies, il n'y avait pas de marché de l'art africain et océanien susceptible de donner naissance à des collections spécialisées. Pour ma part, je n'ai entendu parler d'aucune collection de ce genre constituée en Italie durant le premier quart du siècle.

D'après Paul Guillaume, les champions les plus intelligents et les plus actifs de la cause de l'art africain en Italie étaient deux étrangers établis à Rome : Edward Keeling, « un charmant dilettante », et Gerald Tyrwhitt (le futur lord Berners), un jeune agent diplomatique de l'ambassade britannique,



Carlo Carrà, *Composition au personnage féminin*, 1915. Tempera sur carton, 41 x 31 cm. Musée Pouchkine, Moscou. (Reproduction en couleur p. 404, *supra*.)



Tête, Lega, Zaïre. Ivoire, h. : 7 cm. Collection particulière.



Carlo Carrà, *Antigrazioso*, 1916. Huile sur toile, 67 x 52 cm. Collection particulière, Milan.

musicien à ses heures [14]. Pour Gabriele D'Annunzio, le prince des poètes italiens, l'art africain n'était rien d'autre qu'une mode littéraire. C'est l'opinion qu'il exprima en 1920 dans une conversation avec Léon Kochnitzky : « Tu vois [...] quand tu me parles de statues nègres et de masques africains, je ne puis m'empêcher d'évoquer les manies japonisantes des Goncourt. Chaque époque a ses passe-temps littéraires. L'exotisme et le carnaval servent à s'évader de la morne réalité, à fuir le fastidieux quotidien [15]. »

Pour la XIIIe Exposition internationale d'art de la Ville de Venise (la biennale ancienne manière) de 1922, l'archéologue Carlo Anti et l'ethnologue Aldobrandino Mochi montèrent une exposition de trente-trois sculptures africaines, provenant pour la plupart du Congo, qui appartenaient au Musée ethnographique de Rome (baptisé en 1925 musée L. Pigorini, du nom de son fondateur) et au musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de Florence [16]. D'une manière générale, les critiques répondirent par l'indifférence, l'ironie et la dérision. Même Anti, l'organisateur de l'exposition, avait écrit en 1921 dans un ouvrage sur la sculpture africaine qu'il y voyait « simplement la manifestation d'un état primitif, avec toute la puérilité et la simplicité des arts primitifs ». Carrà consacra quatre longs articles à l'exposition dans *Il Convegno*, sans faire la moindre allusion aux sculptures africaines [17].

Mais le désintérêt apparent, voire la négation pure et simple, ne purent arrêter le mouvement mis en marche en Italie par la « découverte » de l'art non occidental. Il serait plus exact de dire que ce stimulant continua à exercer son influence sur l'art italien de manière souterraine, telle une rivière en terrain karstique, pour resurgir avec une force redoublée après la Deuxième Guerre mondiale.

En 1961, Corrado Cagli a écrit que les découvertes de l'avant-garde avaient

« ouvert un domaine infini aux peintres et aux poètes. Aujourd'hui,



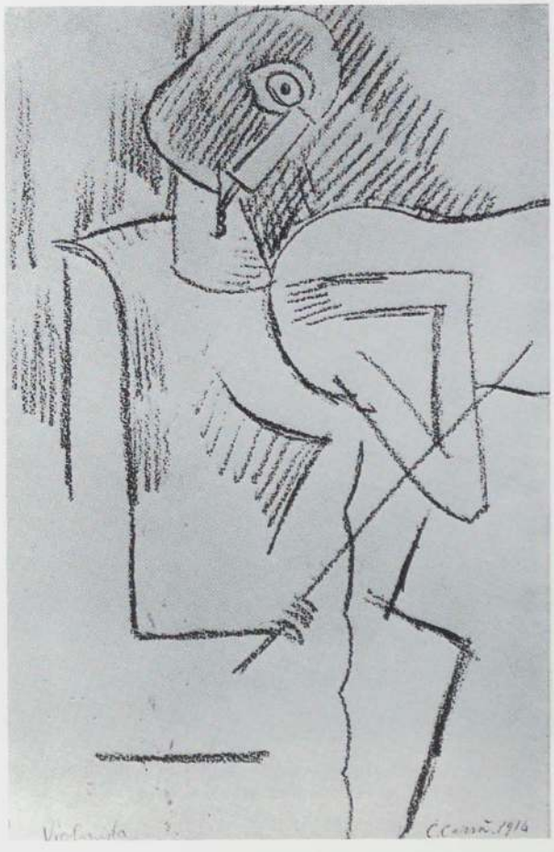
A gauche : tête, Lega, Zaïre. Ivoire, h. : 13 cm. Collection M. et Mme Alain de Monbrison, Paris. Ancienne collection Ratton.

Ci-dessous : Carlo Carrà, *Le Violoniste*, 1914-1915. Mine de plomb, 41 x 27 cm. Collection Società Reale Mutua di Assicurazioni, Turin.

il paraît évident que la diversité stylistique de la peinture moderne comparée à celle du passé, qui était soumise aux canons gréco-romains et de la Renaissance, découle précisément de la connaissance des cultures primitives et traditionnelles. Toutes ces cultures, des Arunta aux Aztèques, des Nuraghes aux Maya, des hommes des cavernes aux Étrusques, ont fini par converger dans notre époque comme les affluents se jettent en fin de compte dans un grand fleuve [18] ».

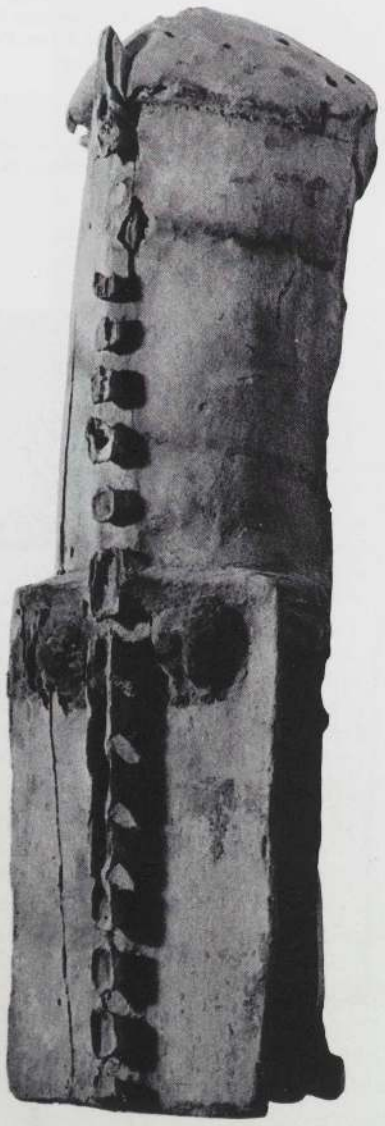
Dans les créations extrêmement complexes de cet artiste romain (et dans celles de beaucoup d'autres, par exemple Mirko), de même que dans le cours symbolique du « grand fleuve », des formes et des procédés propres aux arts africain, océanien, indonésien ou précolombien ont effectivement trouvé leur place, et ne sont pas de simples citations éclectiques mais des éléments remaniés et parfaitement intégrés.

Mais ces considérations relèvent de l'histoire de notre temps, qu'il reste à écrire. C'est l'histoire de l'homme occidental débarrassé (une fois pour toutes, espérons-le) de sa présomptueuse conviction d'être au centre du monde.



NOTES

1. F.T. Marinetti, *Una Sensibilità italiana nata in Egitto* (texte présenté par L. De Maria), Milan, 1969, p. 288-289. Sur les relations entre les futuristes et l'avant-garde française, *cf.* également le catalogue *Apollinaire e l'avanguardia*, Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 1980.
2. Umberto Boccioni, « Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste », *Lacerba (Anno I)*, n° 6, 15 mars 1913, p. 15.
3. Carlo Carrà, « Vita moderna e arte popolare », *Lacerba (Anno II)*, n° 11, 1er juin 1914, p. 167.
4. Carlo Carrà, « André Derain », *Valori Plastici*, III, n° 3, mars 1921, p. 67-68. D'après Carrà, Derain fut le premier à utiliser des formes africaines : « C'est bien Derain qui a créé les deux péchés de cubisme et de fauvisme en répercutant dans son art les lignes bizarres des statues africaines. » (« Parere intorno a Matisse », dans *Pittura metafisica*, Florence, 1919.)
5. *Cf.* M. Richter, *La Formazione francese di Ardengo Soffici, 1900-1914*, Milan, 1969.
6. Ardengo Soffici, *Cubismo e futurismo*, Florence, 1914, p. 14.
7. Carlo Carrà, *La mia vita*, Rome, 1943, p. 41.
8. M. Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris, 1943, p. 106.
9. Les œuvres citées sont reproduites dans le catalogue Carrà. *Disegni*, par Franco Russoli et Massimo Carrà, Bologne, 1977.
10. *Cf.* E. Bassani, « La maschera bianca di Vlaminck e di Derain », *Africa*, XXXIV, n° 3, Rome, septembre 1979, p. 286-294.
11. M. Fagiolo, *Giorgio De Chirico. Il tempo di Apollinaire. Paris 1911-1915*, Rome, 1981.
12. Alberto Savinio, *Souvenirs*, Paris, Fayard, 1986, p. 173, n. 1.
13. M. Fagiolo, *op. cit.*, p. 113.
14. P. Guillaume, « Une esthétique nouvelle : l'art nègre », *Les Arts à Paris*, n° 4, 15 mai 1919, p. 4.
15. L. Kochnitzky, « Influence de la plastique nègre sur l'art contemporain », *Synthèses*, n° 121, juin 1956, p. 293.
16. La liste des œuvres d'art africain se trouve en p. 41 à 44 du catalogue de l'exposition.
17. Carlo Carrà, « L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia », *Il Convegno*, III, mai 1922, p. 211-220 ; juin 1922, p. 287-296 ; juillet 1922, p. 406-414 ; août 1922, p. 444-453. Deux peintures de Carrà furent sélectionnées pour l'exposition : *Les Dioscures* et *La Maison de l'amour*, qui provoquèrent une violente diatribe d'E. Thovez dans la *Gazetta del popolo* (5 mai 1922). Le titre de son article, « Les monstres : Modigliani, Cézanne, Carrà », donne une idée du climat culturel qui régnait en Italie à cette époque.
18. Cité par C.L. Raghianti, dans *La Fondazione Cagli per Firenze*, 1979, p. 21.



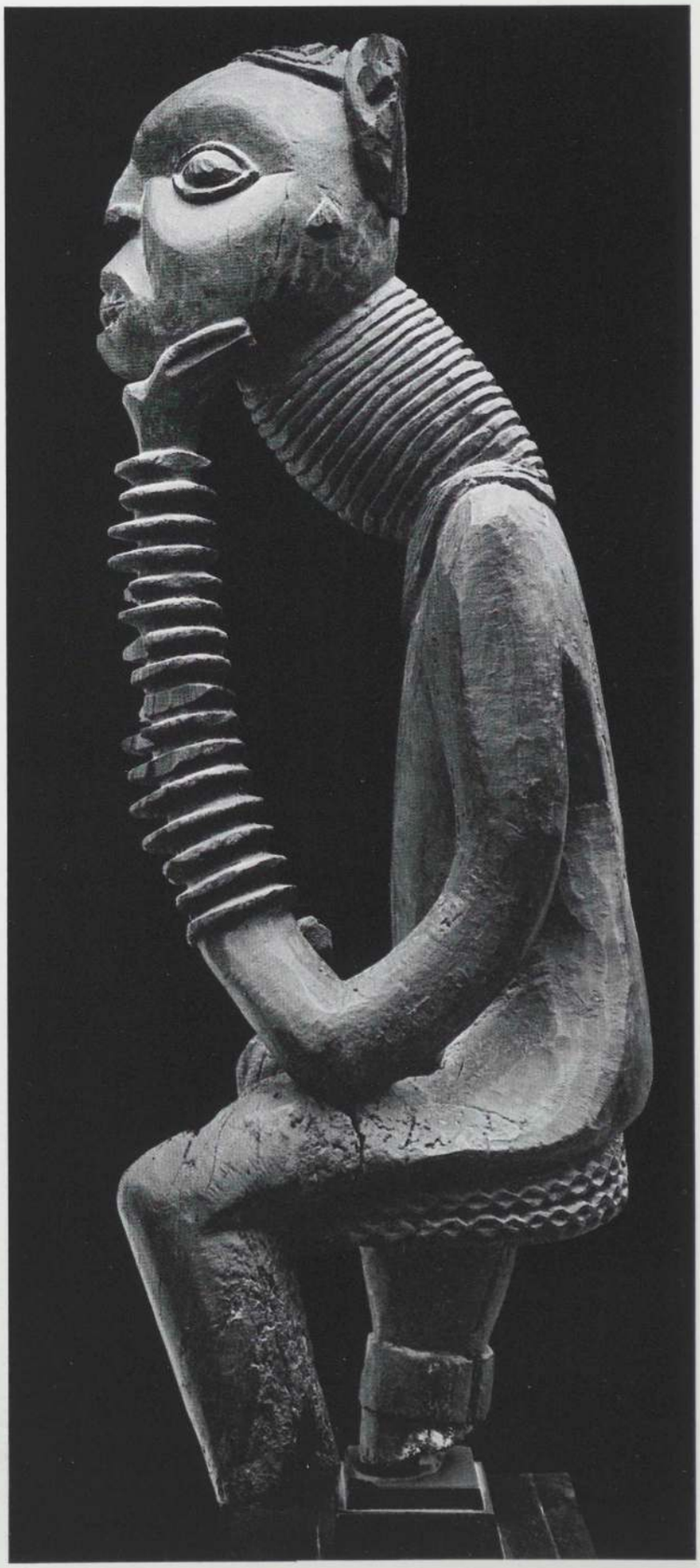
Masque crocodile, Dogon, Mali. Bois, h. : 63,5 cm. Collection Nina et Gordon Bunshaft, New York.



Masque-heaume, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois, h. : 88,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York ; the Michael C. Rockefeller Memorial Collection, don de M. et Mme Ben Heller.



Statuette, Bamileke, Cameroun. Bois, h. : 51,4 cm. Collection Pierre Matisse. Ancienne collection Henri Matisse.



Statuette, Bangwa, Cameroun. Bois, h. : 81 cm. Collection particulière.



Jacob Epstein, *The Rock Drill*, 1913-1914. Bronze, 71 × 66 cm. The Museum of Modern Art, New York.

PARIS ET LONDRES

MODIGLIANI, LIPCHITZ, EPSTEIN ET GAUDIER-BRZESKA

Alan G. Wilkinson

Modigliani, comme Gauguin, est beaucoup plus connu pour ses peintures que pour ses sculptures, et pourtant les écrits de ses amis à l'époque attestent que Modigliani avait la ferme et profonde ambition de devenir sculpteur. D'après le critique Adolphe Basler, « la sculpture était son seul idéal et il plaçait de grands espoirs en elle [1]*. L'artiste anglaise Nina Hamnett, qui rencontrait souvent Modigliani à Paris, a noté dans ses mémoires : « Il a toujours considéré la sculpture comme son vrai métier [2]. » Quand sa mère lui écrivait à Paris, elle adressait son courrier à « Amedeo Modigliani, sculpteur [3] ». Cependant, il n'a consacré que cinq ou six années (de 1909 environ à 1915) d'une carrière brève et tragique à la réalisation de cette ambition.

Peintre ou sculpteur, Modigliani fut avant tout un portraitiste. Sur les vingt-cinq sculptures qui sont parvenues juqu'à nous, vingt-trois représentent des têtes humaines. Et plutôt que dans les peintures, c'est dans ces sculptures et les nombreuses études préparatoires que l'on observe une assimilation subtile de l'art tribal africain. En l'absence quasi totale de documents fiables, il est très difficile, sinon impossible, d'établir une chronologie des sculptures de Modigliani, et il n'est pas facile non plus d'analyser précisément ses emprunts à l'art tribal. Nous ignorons, par exemple, à quelle date il a découvert la sculpture africaine et quelle était exactement l'étendue de ses connaissances en la matière. Malgré tout, il ne fait aucun doute que l'influence de l'art africain a joué un rôle capital dans l'élaboration du style très caractéristique des têtes oblongues sculptées dans la pierre par Modigliani.

Amedeo Modigliani est né à Livourne (Italie) le 12 juillet 1884. Malgré la réputation d'artiste bohème qu'il a acquise à Paris, il n'a jamais oublié ses origines bourgeoises et juives. Pour se présenter, il aimait à dire ; « Je suis Modigliani... juif. » Il commença à étudier le dessin et la peinture à Livourne, en 1898, et reçut une formation plus académique à partir de 1902, où il s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. L'année suivante il entra à l'Institut des Beaux-Arts de Venise.

Modigliani arriva à Paris à la fin de 1905 ou au début de 1906 et s'installa à Montmartre, rue Caulaincourt, non loin du Bateau-Lavoir où Picasso avait son atelier. Les rares peintures datant des trois premières années parisiennes de Modigliani que l'on ait conservées reflètent toutes l'influence de Toulouse-Lautrec et des portraits mélancoliques de la « période bleue » de Picasso. Mais l'œuvre de Cézanne exerça une influence plus décisive et fondamentale sur l'évolution du style pictural de Modigliani, comme en témoigne à l'évidence *Le Mendiant de Livourne*, exécuté durant son séjour en Italie à l'été et l'automne 1909.

Vers le début de 1909, Modigliani emménagea à Montparnasse, dans un atelier du 14, cité Falguière. Il demanda à son ami et protecteur le docteur Paul Alexandre de le présenter à son voisin Brancusi. On ne saurait trop souligner l'importance de cette rencontre et de l'amitié qui s'ensuivit. Si Modigliani n'était pas suffisamment motivé ou n'avait pas la volonté de consacrer ses efforts à la sculpture, l'exemple et l'œuvre de Brancusi lui ont donné l'impulsion nécessaire. Les deux artistes ont dû faire connaissance avant le départ de Modigliani pour l'Italie à l'été 1909, car Brancusi est allé voir Modigliani à Livourne, où ce dernier a dessiné un portrait légendé « Brancusi » et « Livourne ». Là encore, aucun document irréfutable ne permet de dater telle ou telle sculpture précise de 1909. Cependant, tout le monde s'accorde à dire qu'une fois de retour à Paris dans le courant de l'automne 1909, Modigliani a concentré toute son attention sur la sculpture et sur les dessins préparatoires.

Les sculptures de Modigliani et celles de son mentor Brancusi ne présentent pas les affinités stylistiques que l'on constate souvent chez deux artistes vivant et travaillant à proximité : Picasso et Braque entre 1909 et 1913 ou Moore et Hepworth à la fin des années vingt et au début des années



Amedeo Modigliani, *Tête*, vers 1911. Pierre, 88,7 × 12,5 × 35 cm. Tate Gallery, Londres.

trente. Les premières sculptures en pierre de Brancusi ont certainement influencé Modigliani, mais le plus important a été l'exemple « moral » du Roumain, ce sculpteur resté farouchement indépendant vis-à-vis des avant-gardes parisiennes de l'époque. Modigliani, en se vouant exclusivement au travail de la pierre, suivait à la lettre le précepte de Brancusi, pour qui l'on ne pouvait obtenir une vraie sculpture que par la taille directe [4]. Si dès 1913-1914 Brancusi lui-même travaillait différents matériaux (la pierre, le bois, le plâtre) et avait fait couler plusieurs de ses œuvres dans le bronze, il n'en est pas moins vrai qu'en 1909, à la date où les deux artistes se sont rencontrés, presque toutes les œuvres exécutées par Brancusi au cours des deux années précédentes étaient taillées dans la pierre ou le marbre. Pour Modigliani de même que pour Brancusi, Epstein et Gaudier-Brzeska, le choix de la taille directe et des références à l'art tribal était une façon de se soustraire à l'influence écrasante de Rodin. Lipchitz a relaté que son ami Modigliani avait l'intime conviction « que la sculpture était malade, qu'elle était devenue très malade avec Rodin et son influence. Il y avait trop de modelage en glaise, trop de "gadoue". Le seul moyen de sauver la sculpture était de recommencer à tailler directement la pierre. Nous avons eu beaucoup de discussions très vives à ce sujet [...] mais Modigliani restait inébranlable [5] ». En 1909, Modigliani n'aurait pu trouver un sculpteur plus attaché à la taille directe que Brancusi. En outre, l'intérêt de Brancusi pour l'art tribal lui ouvrait une perspective autre que la tradition gréco-romaine de la Renaissance.

Les caractères plastiques de plusieurs des premières sculptures en pierre de Brancusi ont sans doute servi de stimulant initial pour la création de dix-neuf têtes en pierre oblongues de Modigliani. Parmi les œuvres de la première période de Brancusi, la *Tête de jeune fille* en pierre de 1907 (p. 346) a dû faire la plus forte impression sur Modigliani, et c'était précisément la « première sculpture en taille directe » si l'on en croit Brancusi lui-même. Comme l'a écrit Sidney Geist, « Modigliani avait certainement vu cette tête en 1909, lorsque débuta son amitié avec Brancusi [6]. A part l'asymétrie de la sculpture de Brancusi, toutes les autres caractéristiques (le visage lisse, le nez étiré en longueur, la petite bouche, et les effets de matière de la chevelure) trouvent un parallèle saisissant dans la série de têtes de Modigliani. Cependant, la *Tête de jeune fille* de 1907 a un nez un peu aplati et des joues concaves, de sorte que le rapprochement avec *La Baronne R.F.* de Brancusi (p. 421), datée de 1910, est encore plus convaincant si l'on considère son nez long, fin et proéminent.

Les vingt-cinq sculptures en pierre dont l'authenticité est généralement admise ne représentent pas la totalité de l'œuvre sculpté de Modigliani. Nous ne saurons jamais combien de sculptures il a exécutées, ni combien ont été perdues ou détruites. L'ensemble des sculptures conservées se compose de vingt-trois têtes, une figure de femme debout et une cariatide (p. 422). Il n'est pas possible d'établir la chronologie exacte de ces œuvres, mais quatre têtes furent photographiées dans l'atelier du peintre Cardoso en 1911, ce qui situe formellement leur exécution entre 1909 et 1911. Curieusement, Ambrogio Ceroni rapporte les vingt-cinq œuvres à la période 1911-1913 [7], alors que, d'une manière générale, les auteurs s'accordent à penser que Modigliani s'est consacré à la sculpture entre 1909 et 1915 ou 1916.

Les têtes en pierre de Modigliani ont fortement impressionné un certain nombre d'artistes qui se sont rendus à son atelier. Des années après, Lipchitz se rappelait une visite faite en 1912, et signalait un fait important, à savoir que les têtes étaient destinées à être montrées ensemble pour produire



Masque, Gouro, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 42 cm. Collection particulière.

un effet bien précis :

[...] Penché sur ces têtes, il m'expliquait que, dans son intention, elles devaient former un tout. Il me semble qu'elles furent exposées quelques mois après, au Salon d'automne, l'une à côté de l'autre comme les tuyaux d'un orgue pour produire la musique particulière qu'il voulait [8].

Les têtes en pierre de Modigliani, nées d'une vision toute personnelle, ont une présence si énigmatique et si forte qu'on ne les oublie pas facilement après les avoir vues. Le peintre anglais Augustus John, qui alla voir Modigliani en 1912 également, regarda ces têtes d'un point de vue de portraitiste. Les deux têtes qu'il acheta furent très probablement parmi les premières sculptures que Modigliani ait jamais vendues. Dans ses mémoires, John a écrit :

Les têtes en pierre m'ont étrangement troublé. Pendant quelques jours, je me suis retrouvé en proie à une hallucination, croyant rencontrer dans la rue des gens qui auraient pu poser pour elles, et ce sans avoir usé du chanvre indien [9]!

Le témoignage le plus frappant est celui d'Epstein, qui a décrit l'aspect misérable et exotique de l'atelier de Modigliani :

A cette époque [1912] son atelier était un méchant taudis dans une cour, et c'était là qu'il habitait et travaillait. Toute la place était occupée par neuf ou dix de ces longues têtes inspirées des masques africains, et une statue. Elles étaient sculptées dans la pierre. Le soir, il plaçait des bougies au sommet de chacune d'elles et l'effet était celui d'un temple primitif [10].

C'est l'utilisation de modèles tribaux par des artistes comme Modigliani qui a incité Epstein, après son retour à Londres en 1912, à entreprendre ses dessins et sculptures où les emprunts à l'art africain et océanien sont manifestes.

Nous ne savons pas quand Modigliani a vu pour la première fois des sculptures tribales, mais il avait renconté Picasso avant 1909 et ne devait pas ignorer son intérêt pour les arts africain et océanien. Peut-être avait-il vu quelques œuvres d'art tribal rassemblées par Picasso. Son amitié avec Lipchitz et Brancusi était une autre ouverture sur cet art.





Ci-dessus : masque, Marka, Mali. Bois, h : 36,8 cm. Collection particulière.

A gauche : Amadeo Modigliani, *Tête*, vers 1915. Pierre calcaire, 56,5 × 12,7 × 37,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.

D'après Alfred Werner, Modigliani avait vu des sculptures africaines dans la galerie de Joseph Brummer et aussi dans la collection du peintre Frank Burty-Haviland[11]. On peut supposer que si, en 1909, Modigliani « parlait tout le temps de l'art nègre[12] », il avait dû visiter le Trocadéro, bien que cette visite ne soit mentionnée nulle part.

On a souvent observé que, contrairement à Picasso, Brancusi et Epstein, dont les œuvres reflètent l'influence de différents styles tribaux, Modigliani ne s'est inspiré que d'une seule forme régionale de l'art africain : des masques de danseurs baoulé de Côte-d'Ivoire et quelques œuvres de peuplades avoisinantes. A propos des têtes en pierre, Robert Goldwater a écrit :

> Il est assez évident que dans l'exécution de plusieurs de ces têtes, il a suivi l'exemple du style baoulé (et plus particulièrement des masques) pour l'ovale allongé de la tête au menton étroit, les yeux en amande, les contours rectilignes et accusés du nez qui, de même que la minuscule bouche en losange, interrompt à peine la courbe légèrement bombée des joues et du menton. Le cou cylindrique aussi est africain, mais son origine régionale est moins facile à localiser[13].

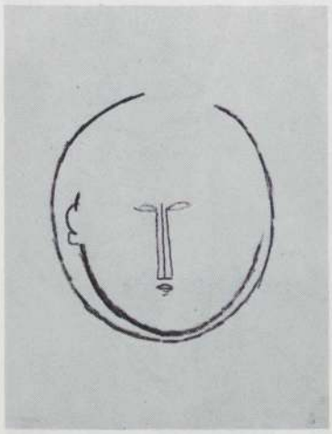
Pourtant, Modigliani a assimilé et transformé ses modèles de manière si subtile qu'il est difficile de désigner un style tribal bien précis comme source d'inspiration unique. Certes, il y a des similitudes frappantes entre ses têtes en pierre et les masques de danseurs baoulé, mais n'oublions pas que les masques fang et yaouré ont aussi des caractéristiques communes avec le style baoulé. A vrai dire, le nez fin et l'allongement encore plus prononcé de la tête dans les masques fang (p. 406) et marka sont beaucoup plus proches des proportions des têtes en pierre de Modigliani que dans les masques de danseurs baoulé. Très proches aussi sont les masques gouro (p. 419) délicatement stylisés, bien qu'un peu moins étirés en longueur vers le bas. Selon toute vraisemblance, Modigliani a travaillé d'après ses souvenirs des œuvres africaines qu'il avait vues, et gardé ainsi

une certaine distance par rapport à ses modèles. Si une sculpture telle que la *Tête* de la page 418 est effectivement inspirée des masques de danseurs baoulé, Modigliani a complètement modifié la forme ovale de ces masques pour sculpter une tête en lame de couteau qui n'a aucun précédent stylistique dans l'art africain considéré (hormis certains masques gouro). Ses têtes en pierre possèdent chacune une individualité extraordinaire en regard du caractère limité du thème choisi. Cela s'explique en partie par le fait que Modigliani a également puisé à plusieurs sources d'inspiration non tribales. Goldwater a examiné les similitudes dans le traitement des cheveux entre certaines des têtes de Modigliani et la sculpture grecque archaïque, et de plus il a remarqué que leur sourire discret rappelait certaines korês ou les sculptures khmères aux lignes plus sensuelles [14].

Les seules œuvres connues pour lesquelles Modigliani s'est très vraisemblablement inspiré directement de sculptures africaines sont trois croquis, dont l'un est reproduit ci-dessous. L'emplacement des yeux, à la racine du nez allongé, la petite bouche et le trait qui délimite l'oreille droite tout en indiquant le relief de la tête montrent clairement que ce croquis a été exécuté d'après un masque baoulé. Alors que, dans beaucoup de dessins préparatoires pour les têtes en pierre, et dans les sculptures elles-mêmes, l'influence de ces masques est bien assimilée et mêlée à d'autres influences, nous avons ici une preuve tangible de l'intérêt tout particulier de Modigliani pour les sculptures élégantes et raffinées de la Côte-d'Ivoire.

Une seule des cariatides en pierre de Modigliani est parvenue jusqu'à nous (p. 422), mais à en juger par les dessins, gouaches et aquarelles de cette période, c'était un des sujets de sculpture pour lesquels Modigliani avait une prédilection. Tout comme dans son esprit les têtes formaient une série (sept furent présentées au Salon d'automne de 1912 sous le titre *Têtes, ensemble décoratif*), les cariatides devaient former un groupe qu'il n'a pas réalisé et qu'il désignait par le nom générique de *Colonnes de tendresse*. Dans la plupart de ses dessins de cariatides, les visages, pourtant moins allongés que dans les têtes en pierre, présentent encore des caractéristiques vaguement apparentées aux masques baoulé. Si Modigliani a intégré diverses sources d'influence dans ses têtes en pierre, il me semble que les cariatides aussi se rattachent à la fois à l'art tribal et à l'art européen. On a parfois comparé la *Cariatide* en pierre du Museum of Modern Art à des sièges luba (p. 423), et il y a bien quelques similitudes, mais on voit mal comment Modigliani aurait pu observer des objets luba à Paris à cette époque. La façon dont la figure est comprimée entre le linteau plat, soutenu par les bras levés, et la base de la sculpture rappelle assurément les œuvres tribales en question. Mais dans cette *Cariatide* et dans tous les dessins préparatoires, le corps a une attitude hanchée, une légère torsion totalement étrangère à la symétrie frontale des figures luba debout ou agenouillées, et aussi aux sculptures d'autres peuples africains. Il n'y a pas trace non plus d'une influence africaine dans les formes pleines et sensuelles de la *Cariatide* de Modigliani. La pose, d'inspiration plus européenne qu'africaine, évoque des marbres connus, tels que l'*Aphrodite accroupie* (copie d'un bronze hellénistique datant de 275 av. J.-C. environ) de Copenhague et *Myrtilos, cocher d'Oinomaos* (475-470 av. J.-C.) du musée d'Olympie. Dans ces deux statues antiques, le personnage est agenouillé sur la jambe droite, genou gauche dressé. On retrouve cette position des jambes dans la *Cariatide* de Modigliani et dans beaucoup de ses dessins sur le même thème.

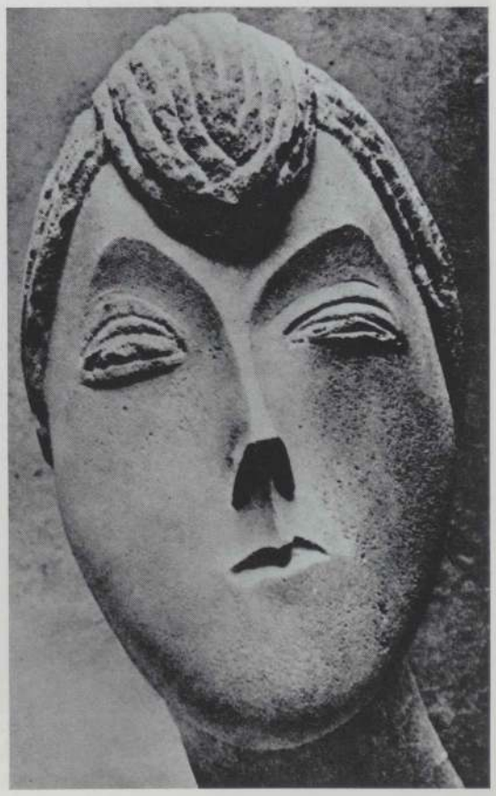
L'opinion la plus répandue est que la sculpture africaine a constitué la principale source d'inspiration de Modigliani. Edith Balas, pour sa part, estime que la « principale » influence



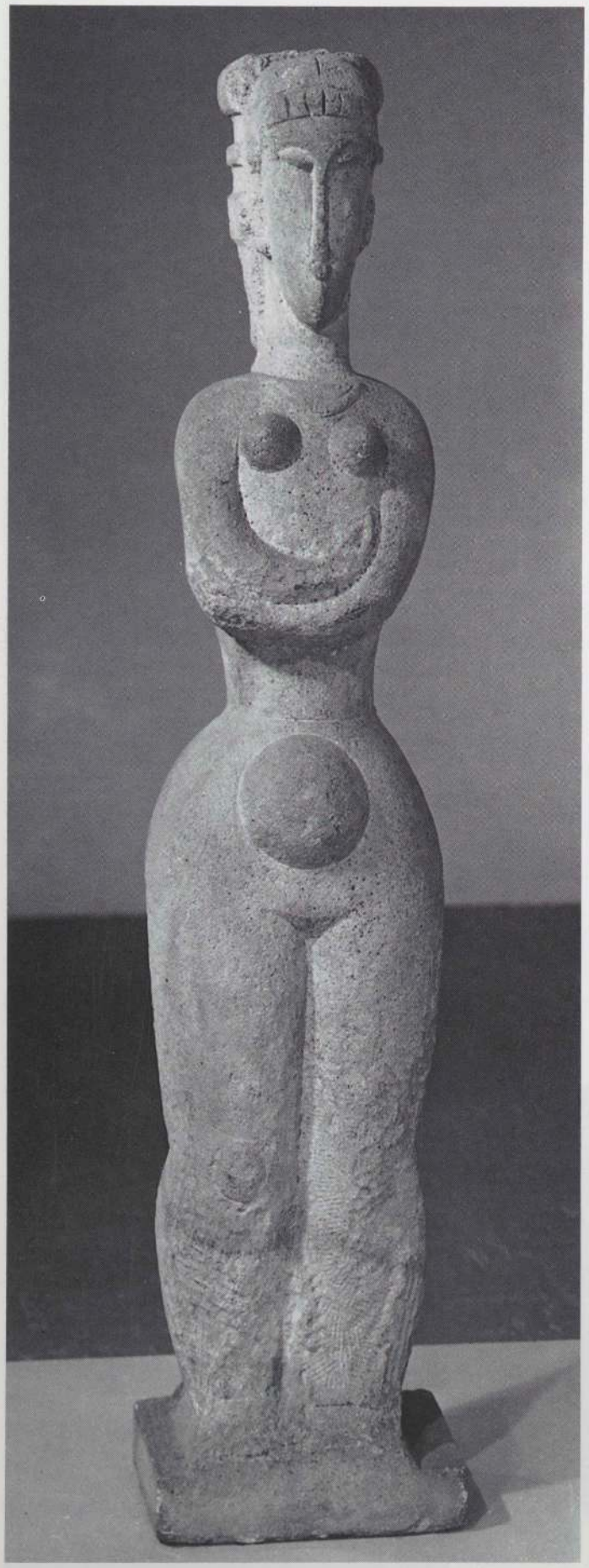
Ci-dessus : Amedeo Modigliani, page d'un carnet de croquis, 1914-1915. Crayon rouge, 33,8 × 26,4 cm. Kunstmuseum, Bâle, Cabinet des estampes.



Ci-contre : masque, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois peint, h : 51,4 cm. Indiana University Art Museum, Bloomington.



A droite : Constantin Brancusi, *La Baronne R.F.*, 1910. Pierre, 75 cm. Localisation actuelle inconnue.



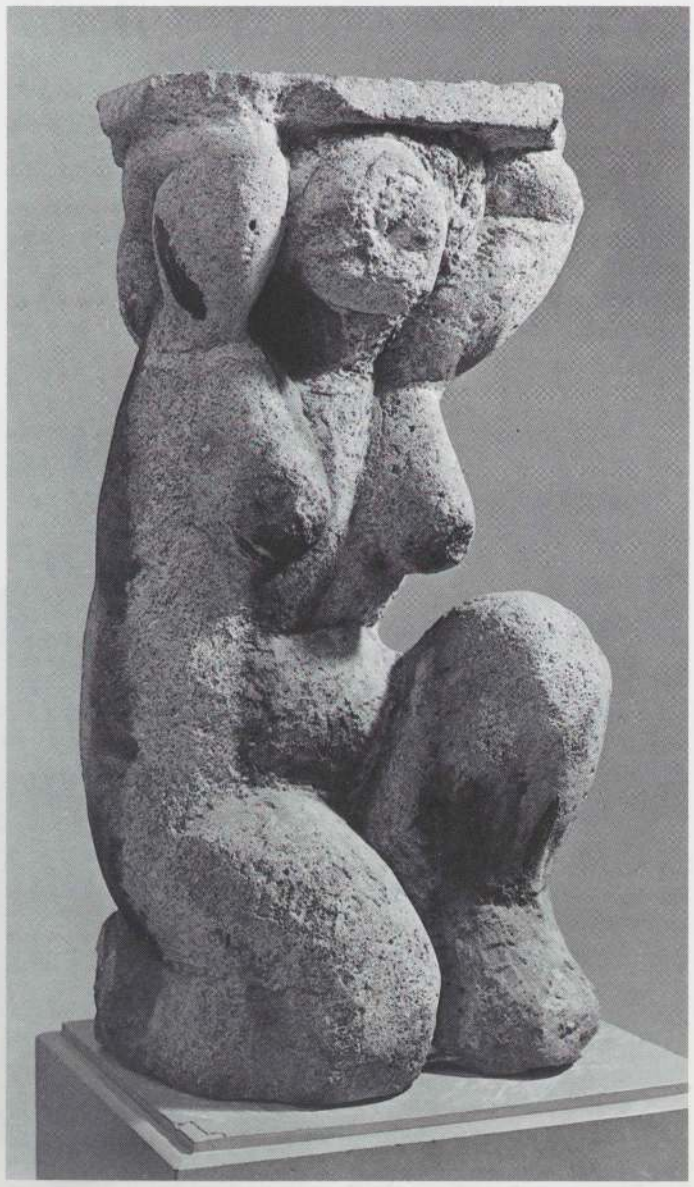
Amedeo Modigliani, *Nu debout*, vers 1911-1912. Pierre, h : 160 cm. Australian National Gallery, Canberra.

stylistique fut l'art de l'Antiquité égyptienne [15]. Elle cite les souvenirs de la poétesse russe Anna Akhmatova, qui était en 1911 la voisine du sculpteur au 14, cité Falguière :

> En 1911, Modigliani était follement amoureux de l'Egypte. Il m'a emmenée dans les salles égyptiennes du Louvre, et assurée que tout le reste ne méritait aucune attention. Il a dessiné mon portrait avec une coiffe de princesse égyptienne, et avec une coiffe de danseuse [16].

La thèse d'Edith Balas semble assez convaincante, mais elle n'est étayée que par quelques exemples soigneusement choisis parmi les dessins et sculptures de Modigliani. L'auteur compare la poitrine et l'abdomen du *Nu debout* (la seule figure entière qui soit conservée, avec la *Cariatide*) à l'art égyptien et établit un rapprochement entre plusieurs dessins et des œuvres d'art égyptiennes visibles au Louvre.

Étant donné le répertoire limité de la sculpture de Modigliani, il n'est pas surprenant que son œuvre ait exercé relativement peu d'influence sur ses contemporains, même si elle a profondément marqué des artistes tels que Epstein, Lipchitz et Augustus John. On peut tout de même repérer des liens de parenté entre plusieurs œuvres d'autres artistes et les têtes en pierre de Modigliani. Dans le bronze de Lipchitz *Mère et Enfant* (p. 424), de 1913-1914, le nez fin et la tête



Amedeo Modigliani, *Cariatide*, vers 1914. Pierre calcaire, h : 92,1 cm ; dimensions à la base : 41,6 × 42,9 cm. The Museum of Modern Art, New York.

oblongue de la mère évoquent indéniablement les proportions des têtes de Modigliani. Dans la *Mère et Enfant* d'Epstein (p. 438), de 1913, la tête de la mère rappelle davantage les sculptures fang que les masques baoulé dont s'est inspiré Modigliani. Malgré tout, Epstein a peut-être été influencé par les œuvres de son ami, qu'il avait vues à Paris l'année précédente.

La plupart des auteurs pensent que Modigliani a abandonné la sculpture pour revenir à la peinture vers 1914 ou 1915, bien que sa fille affirme qu'il a continué à sculpter jusqu'en 1916[17]. Quant à savoir pourquoi il a renoncé à la sculpture, plusieurs explications ont été avancées : sa mauvaise santé, l'effort physique exigé par la taille directe, la difficulté à se procurer de la pierre pendant la guerre. Toujours est-il que ces six ou sept années consacrées à la sculpture allaient influencer le style de ses portraits réalisés entre 1915 et 1920. En témoigne à l'évidence l'huile *Lola de Valence* (vers 1915) qui est une recréation en deux dimensions de ses sculptures, notamment la *Tête* qui appartient la Tate Gallery, plutôt qu'un véritable portrait du modèle. Dans beaucoup de ses portraits ultérieurs, il a laissé les yeux vides, comme dans les sculptures. Cela confère aux peintures une apparence détachée, une sorte de distance par rapport au modèle qui nous renvoie au caractère mystérieux des sculptures.

De tous les grands artistes de sa génération qui se montrèrent sensibles à l'art primitif, Modigliani fut le moins audacieux dans ses innovations. La puissance diabolique, les connotations sexuelles souvent ostensibles, l'extraordinaire variété plastique et la logique interne souvent très éloignée du souci de ressemblance présent dans la tradition européenne, toutes ces caractéristiques de l'art tribal ont exercé une influence libératrice d'une portée incalculable sur le travail de Picasso, Brancusi, Epstein et Moore. Mais de même que dans sa peinture Modigliani préservait jalousement son indépendance vis-à-vis de Picasso et de l'avant-garde, dans son assimilation des éléments primitifs, il gardait ses distances par rapport à ses sources d'inspiration.

Son attirance pour le style baoulé tenait peut-être en partie au fait que ces masques tribaux étaient supposés représenter des portraits profanes de personnes vivantes. La postérité retiendra longtemps l'œuvre du portraitiste Modigliani, et plus particulièrement ses peintures de ses amis, protecteurs et confrères en art : Picasso, Brancusi, Lipchitz, Apollinaire, Frank Burty-Haviland, Rivera, Laurens et Guillaume. Comme l'a remarqué Lipchitz, Modigliani ne s'est jamais départi de son intérêt pour les êtres humains. D'après lui, c'est pour cette raison que Modigliani n'a pas été profondément influencé par l'art négro-africain et autres arts primitifs qu'il admirait beaucoup, ni par le cubisme : il leur a emprunté des caractères stylistiques sans s'imprégner de leur esprit[18].

L'œuvre de Jacques Lipchitz se distingue par son extraordinaire diversité stylistique et iconographique. Ses premiers bronzes (1910-1911) étaient de sages portraits ou des études en ronde-bosse dans la tradition de Maillol et Despiau. Mais dès 1913-1914, Lipchitz produisit des œuvres radicalement différentes qui reflétaient son intérêt grandissant pour l'art tribal et d'autres cultures non européennes. Ses œuvres cubistes de la période 1915-1922 restent incontestablement son apport le plus considérable à la sculpture du XXe siècle. La pureté austère et le caractère abstrait de l'œuvre cubiste de Lipchitz contrastent avec ses sculptures ultérieures, qui



Tabouret, Luba, Zaïre, h : 21 cm. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.

traitent souvent des thèmes bibliques ou juifs, et frappent d'emblée par leur véhémence baroque.

Dans les premières années où l'art tribal fut l'une des principales sources d'influence pour sa sculpture, Lipchitz prit soin de s'en démarquer sensiblement. La sculpture primitive a provoqué chez Gauguin, Picasso, Brancusi, les expressionnistes allemands, Epstein et plus tard Moore et Giacometti des réactions qui semblent plus immédiates et directes. Lipchitz a décrit ses rapports avec ces œuvres comme de simples « rencontres[19] », et s'est montré peu désireux de transposer tel ou tel style particulier. Dans la préface au catalogue de l'exposition *The Lipchitz Collection,* en 1960, il affirmait : « Je ne cherchais pas vraiment une influence directe ou une source d'inspiration, mais seulement à éclairer et enrichir mon esprit créatif[20]. »

De fait, les emprunts de Lipchitz à l'art tribal sont si bien assimilés que nous pouvons rarement deviner quel style tribal, et encore moins quelle sculpture africaine ou océanienne, a pu servir de point de départ ou de source d'influence pour ses quelques sculptures primitivistes. De plus, il est difficile de savoir exactement quelles œuvres d'art tribal il a vues durant ses années de formation, entre 1909 et 1914. Dans un certain nombre de sculptures achevées entre 1913 et 1926, les indices d'une influence primitive sont souvent occultés par l'empreinte beaucoup plus visible du cubisme et des œuvres de ses amis Brancusi et Modigliani. Les rares fois où il a évoqué l'influence de l'art tribal sur son travail, Lipchitz était plutôt enclin soit à se dire insatisfait d'une œuvre parce qu'elle était trop influencée par l'art tribal, soit à minimiser cette influence. Il a observé que certaines de ses sculptures reflétaient son intérêt pour l'art africain ou présentaient simplement une ressemblance avec cet art, mais sans s'éten-



Jacques Lipchitz, *Mère et Enfant*, 1913-1914. Bronze, h : 57,1 cm. Collection particulière.



Jacques Lipchitz, *Mère et Enfants*, 1914-1915. Bronze, h : 70,5 cm. Collection particulière.

dre longuement et en restant au niveau des généralités. Par exemple, il jugeait sa *Mère et Enfant* de 1913-1914 intéressante mais ne l'avait « jamais trouvée pleinement satisfaisante en raison de l'aspect spécifiquement nègre des figures, et plus particulièrement des têtes ». Il ajoutait : « Bien que j'aie collectionné les sculptures africaines (chaque fois que j'avais de l'argent) depuis mon arrivée à Paris [1909], je ne sens nettement l'influence de l'art nègre que dans très peu de mes œuvres[21]. »

Lipchitz avait dix-huit ans quand il quitta sa Lituanie natale pour Paris, en octobre 1909. Contrairement à d'autres artistes étrangers venus s'établir à Paris (Picasso, Brancusi, Archipenko et Modigliani), Lipchitz n'avait reçu aucune formation académique auparavant. En 1910-1911, il s'inscrivit

à l'Ecole des Beaux-Arts, et suivit également des cours de sculpture à l'académie Julian et des cours de dessin à l'académie Colarossi. Au début, les œuvres impressionnistes et post-impressionnistes le laissèrent froid. Un ami l'emmena dans la galerie de Vollard alors qu'il n'était à Paris que depuis quelques mois. Des années après, il se rappelait ses réactions :

> Je ressens encore l'impression désagréable que m'avaient laissée les peintures de Renoir et mon aveuglement total devant *La Lutte de Jacob avec l'ange* de Gauguin. Plus tard, chaque fois que je revoyais cette peinture, je m'étonnais d'avoir pu passer à côté de ce qu'elle représentait. Ce que j'étais ignorant quand je suis arrivé à Paris [22] !

Les quelques œuvres conservées qui datent des deux premières années de Lipchitz à Paris, notamment le *Nu assis* de 1910 et le bronze de 1911 *Le Poète et peintre Cesare Sofianopulo,* sont plus proches de la tradition de Rodin que des sculptures contemporaines de Picasso, Matisse, Brancusi ou Modigliani. Mais en moins de deux ans, Lipchitz allait tourner le dos au XIXe siècle et assimiler très vite les innovations de sculpteurs tels que Archipenko, Brancusi, Boccioni et Modigliani, ainsi que le cubisme de Picasso.

D'après son propre témoignage, Lipchitz a commencé à s'intéresser à l'art tribal en 1909, l'année de son arrivée à Paris, même si cette influence ne s'est pas manifestée dans sa sculpture avant 1913-1914. Dans la préface au catalogue de l'exposition de la collection Lipchitz, au Museum of Primitive Art (New York), il a écrit qu'il avait commencé à acquérir des objets d'art africain en 1909, trois ou quatre ans avant de rencontrer Picasso, Brancusi et Modigliani. Il avouait aussi qu'il ne savait pas toujours très bien ce qu'il achetait :

> Vous trouverez dans cette exposition, parmi d'autres sculptures, une coupe en bois peint du Dahomey que j'ai achetée il y a cinquante et un ans [1909]. J'étais sûr qu'elle était égyptienne. C'est seulement un an et demi plus tard, en visitant le musée du Trocadéro, que j'ai appris qu'elle était nègre. Ainsi, j'ai découvert par moi-même l'art nègre dont je suis bientôt devenu grand amateur [23].

L'année 1913 marque une transition décisive dans l'évolution de Lipchitz. Son ami Diego Rivera lui fit rencontrer Picasso ; il avait déjà fait la connaissance de Brancusi et de Modigliani. L'année précédente, il avait exposé au Salon d'automne où Modigliani présentait sept de ses têtes en pierre inspirées des masques baoulé. Les sculptures de l'année 1913, que Lipchitz a appelée sa « période proto-cubiste [24] », reflètent nettement le brusque changement d'orientation de son travail, qui fut hâté sans nul doute par ses relations avec Picasso, Modigliani et Brancusi. Dans des œuvres de transition telles que la *Danseuse* de 1913, le naturalisme tranquille, presque maillolien, de la *Femme enceinte* de 1912 a cédé la place à des formes plus simplifiées et plus anguleuses, surtout dans les surfaces planes du buste.

L'une des premières sculptures à refléter une influence très diffuse de l'art africain fut le bronze *Mère et Enfant* qui, d'après Lipchitz, fut peut-être exécuté avant son voyage en Espagne vers la fin 1913 ou le début 1914. Comme nous l'avons vu, cette œuvre avait aux yeux de l'artiste un aspect spécifiquement africain dont il était mécontent. Le sein droit, aplati et triangulaire, a de nombreux précédents dans l'art africain. Mais les têtes que Lipchitz trouvait si africaines ont, me semble-t-il, davantage d'affinités avec les œuvres de Brancusi et de Modigliani. Dans le dessin préparatoire pour *Mère et Enfant,* les similitudes avec ces œuvres sont encore plus frappantes. Le visage mince, le nez et le cou étirés en longueur de la mère donnent l'impression de paraphraser les têtes en pierre de Modigliani, tandis que la tête ronde et simplifiée de l'enfant s'apparente à de nombreuses sculptures de Brancusi sur ce thème, notamment le *Prométhée* en marbre de 1911.

Toutefois, dans une sculpture telle que *Mère et Enfant,* la question des influences n'est pas si simple. En nous limitant à l'examen de sources tribales et contemporaines, nous ne pouvons saisir pleinement l'esprit de cette œuvre. A mon avis, *Mère et Enfant* doit beaucoup plus à l'art égyptien (considéré comme « primitif » au début du siècle) qu'à l'art tribal et à la sculpture de Brancusi et Modigliani. La tête de la mère, représentée de profil mais avec l'œil droit vu de face, se rattache indiscutablement à l'art égyptien. Son long cou, ses bras minces, la façon dont la cuisse gauche s'avance presque à l'horizontale et la position presque verticale de la jambe gauche entre le genou et le pied ont dû être inspirés par des sculptures égyptiennes comme le relief en calcaire de la XVIIIe dynastie qui représente le roi Akhenaton portant la princesse Meritaton (Ägyptisches Museum, Berlin). Les têtes de la mère et de l'enfant, dont les formes s'apparentent respectivement aux sculptures de Modigliani et de Brancusi, rappellent par leur position très rapprochée les têtes du relief égyptien. Il est assez curieux que Lipchitz ait reconnu ses emprunts à l'art égyptien pour la *Fille à la natte* en bronze de 1914, mais n'ait fait aucune allusion à cet art au sujet de *Mère et Enfant.* Dès lors que c'est l'influence égyptienne qui domine dans cette œuvre, l'insatisfaction exprimée par l'artiste aurait dû tenir à ses caractéristiques égyptiennes plutôt qu'à « son aspect spécifiquement nègre ».

Lipchitz ne faisait pas les mêmes réserves sur *Mère et Enfants* de 1914-1915 :

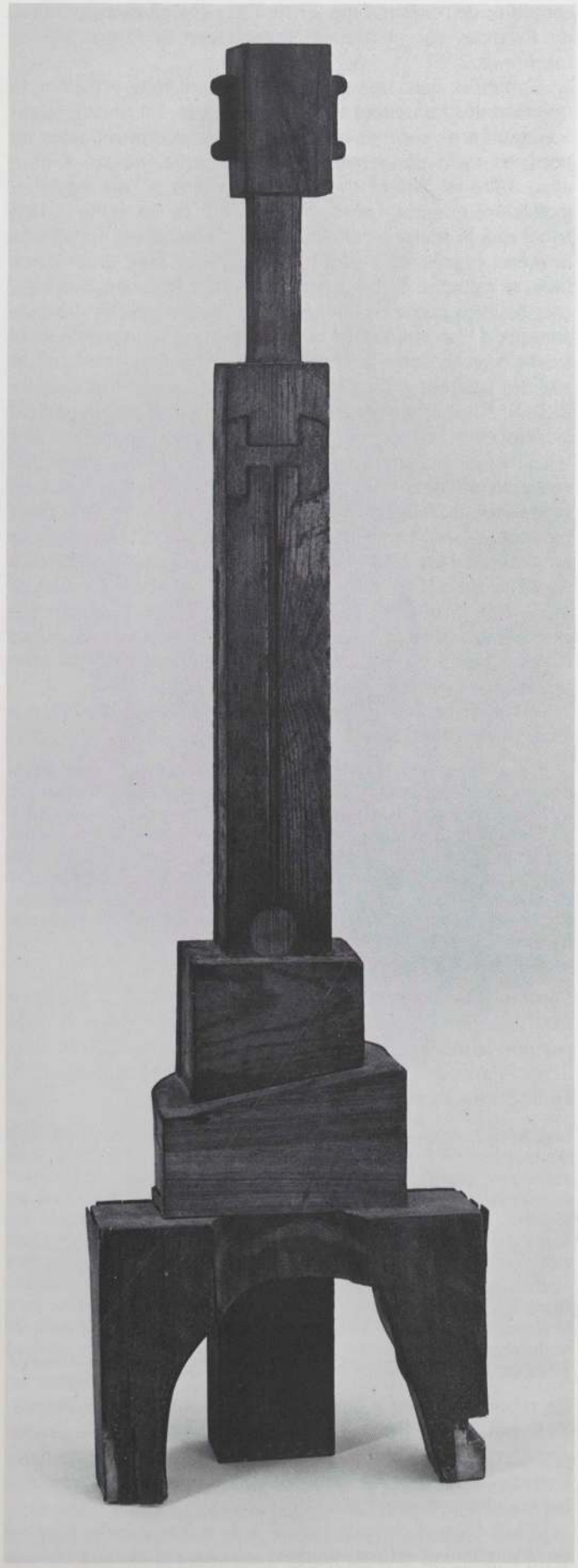
> C'est une des œuvres de cette période que j'aime particulièrement. Elle me paraît intéressante pour toute une série de raisons, que je n'ai comprises que des années après, avec le recul. D'abord, il y a le thème de la mère et l'enfant, qui découle de mes sentiments pour ma propre mère ; un thème sur lequel je suis revenu maintes fois, comme je l'ai dit. Il y a la frontalité absolue du groupe, très différente du mouvement circulaire de la *Femme au serpent* ou de la *Danseuse.* Il y a peut-être un reflet de mon intérêt pour l'art africain dans cette frontalité, mais je crois que l'idée m'est venue inconsciemment du souvenir d'une icône byzantine russe de la Vierge à l'enfant [25].

Comme toujours, Lipchitz évoque l'art africain de manière très générale, et semble peu disposé à reconnaître une parenté entre *Mère et Enfants* et l'art tribal. Deborah A. Stott a mis en doute les dénégations de l'artiste à propos de l'influence africaine :

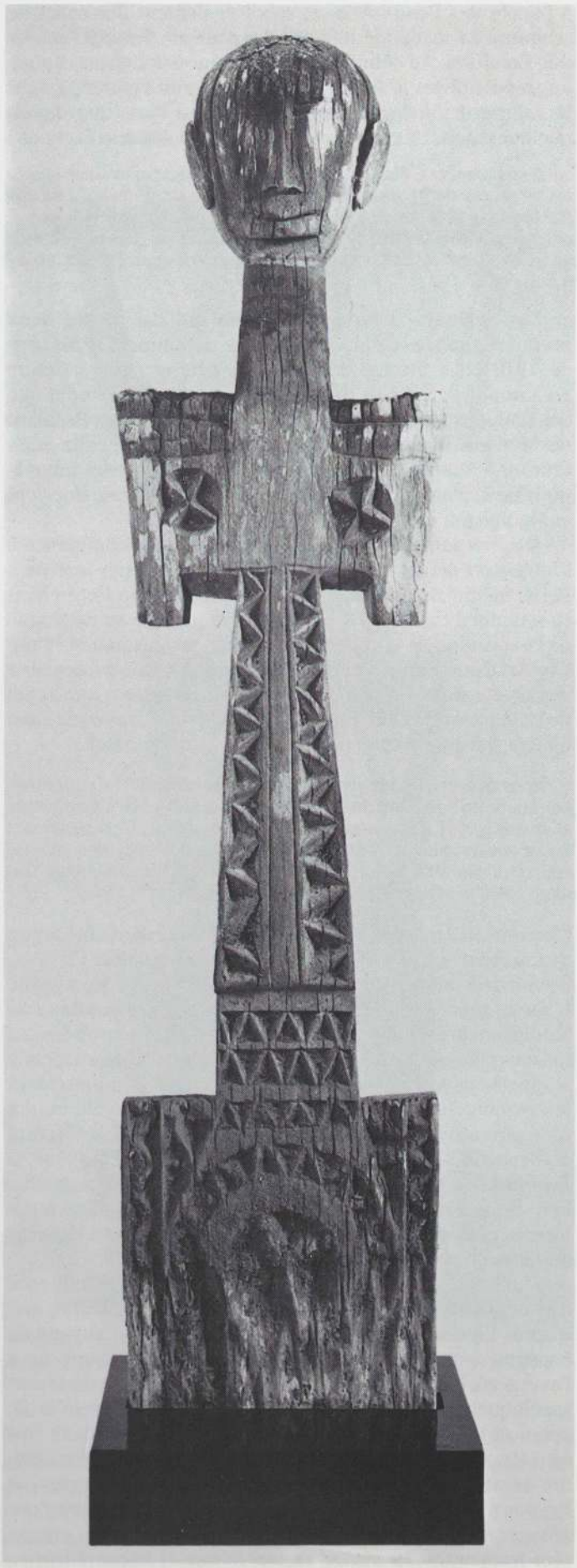
> Une autre composante du style de *Mère et Enfants* a dû être les influences conjuguées de Brancusi et des sculptures en bois africaines. Lipchitz niait toute influence de ce genre, et pourtant l'organisation verticale, la surface taillée en facettes, les bras en forme de bâtons et même la pose genoux pliés rappellent à la fois les premières sculptures en bois de Brancusi, telles que *Le Premier Pas* exécutée en 1913 ou la *Little Girl* de 1914, et leurs prototypes africains probables. Il existe aussi un type de groupes dogon où une figure en porte une autre sur les épaules, exactement comme dans la composition de Lipchitz, tandis que dans un type répandu de sculptures luba, une figure soutient un siège de chef avec ses bras levés sur les côtés comme ceux de la figure de Lipchitz [26].

Ce rapprochement a beau être très séduisant pour l'esprit, Deborah Stott ne nous dit pas ce qui lui permet de penser que Lipchitz aurait pu voir des sculptures luba dès cette date. Nous savons cependant qu'à une époque ultérieure il admirait les sculptures dogon [27].

Dans *Mère et Enfants,* la tête de la mère rappelle l'œuvre de Modigliani et celle de l'enfant assis sur ses genoux évoque l'œuvre de Brancusi. Par ailleurs le *Totem* dessiné par Epstein vers 1913 (p. 433) et *Mère et Enfants* se ressemblent étrange-



Jacques Lipchitz, *Figure démontable*, 1915. Bois peint, 85,7 × 22,5 × 15,2 cm. Collection Yulla Lipchitz, New York.



Stèle, Kamba, Kenya. Bois, h : 112,4 cm. Detroit Institute of Arts.

ment par la façon dont les figures sont imbriquées dans une structure verticale, avec dans les deux cas un enfant au-dessus de la tête de la mère, même si les deux artistes ont sans doute travaillé isolément sur leurs œuvres respectives.

Il faut souligner encore une fois que pour Lipchitz, comme pour Modigliani, l'art tribal n'était pas la seule source d'inspiration non européenne. Les emprunts de Lipchitz à l'art égyptien sont à nouveau manifestes (et avoués cette fois) dans son bronze de 1914 *Fille à la natte,* et encore plus reconnaissables dans le dessin préparatoire de la même année, *Fille aux cheveux nattés* (Museum of Modern Art, New York)[28]. En parlant des années après sa réalisation de cette sculpture et de ses affinités formelles avec l'art égyptien, Lipchitz était beaucoup plus explicite que dans ses réflexions sur les relations de son œuvre avec l'art tribal :

> Et aussi je pensais beaucoup aux exemples de sculpture égyptienne et grecque archaïque. Dans mon désir de m'éloigner de la tradition classique et Renaissance dont j'étais nourri, il était normal que je me tourne vers ces cultures plus anciennes, qui avaient eu une importance particulière pour les trouvailles du début du XXe siècle. [...] Les Egyptiens et les Grecs archaïques utilisaient aussi les points de vue multiples que les cubistes ont adoptés. [...] Dans la *Fille à la natte,* j'ai même tourné la tête de profil et représenté les yeux de face à la manière égyptienne. Ainsi, on peut voir les diverses sources de mon cubisme[29].

Si la soudaineté avec laquelle Lipchitz a adopté en 1915 le langage cubiste dans sa sculpture est assez étonnante (*cf.* l'introduction, p. 51 à 53), il ne faut pas oublier que le sculpteur avait à sa disposition un vocabulaire directement utilisable comme point de départ, dans l'œuvre de Picasso, de Braque et plus tard de Gris. Presque toutes les sculptures cubistes exécutées par Lipchitz entre 1915 et 1925 se rattachent aux œuvres de ces trois artistes par leur style et leur iconographie, et très peu semblent avoir une vague parenté avec l'art tribal. En tout cas l'influence directe de l'art primitif a pratiquement disparu de l'œuvre de Lipchitz durant cette période. De même que pour ses bronzes de 1913-1914, il est impossible de faire un rapprochement avec des œuvres tribales précises. Les proportions de la *Figure démontable* en bois de 1915, la façon dont la tête, le long cou et le buste se dressent au-dessus des deux blocs sculptés assemblés avec les jambes courtes et ramassées, confèrent à cette sculpture une étroite parenté de style avec la stèle kamba conservée au Detroit Institute of Arts. Mais Lipchitz n'a jamais mentionné l'art tribal dans les descriptions de ses œuvres de 1915-1925. En revanche, il a affirmé que les influences contemporaines avaient joué un rôle déterminant dans l'évolution de son travail durant cette période : « Mes idées ont certainement été influencées par la peinture cubiste qui m'avait précédé, et plus particulièrement par celle de Picasso. Quand des artistes vivent et travaillent dans la proximité qui était la nôtre en ce temps-là, ils subissent évidemment une influence réciproque et s'empruntent des idées de motifs[30]. » Pour lui, il ne s'agissait en aucun cas d'une imitation : « Nous travaillions tous avec un même langage, et nous explorions ensemble le vocabulaire de ce langage[31]. »

L'*Homme assis* de 1922 (p. 51) fut, nous dit Lipchitz, « une étape très importante pour moi, du fait qu'il est composé de masses rectangulaires simplifiées. [...] Mais à présent, la forme dans son ensemble est compacte et cubique au sens littéral, plutôt que cubiste au sens habituel, avec la figure placée de face en diagonale sur la base carrée et les masses rassemblées à l'intérieur des bras courbés[32] ». Cette sculpture n'en a pas moins des affinités avec l'art tribal en général, sinon avec un style en particulier. les bras courbés et les doigts taillés en



Poteau cérémoniel, Mauké, îles Cook. Bois, h : 23 cm. Musée d'Archéologie et d'Anthropologie de l'université de Cambridge, Angleterre.



Jacques Lipchitz, *Figure*, 1926-1930. Bronze, 216,6 × 98,1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

creux sont communs à de nombreux styles, depuis les *tiki* des îles Marquises jusqu'aux figures de reliquaires fang, tandis que la structure massive et simplifiée rappelle la statuaire dogon, plus géométrique (p. 50, 273).

L'œuvre de Lipchitz a pris une orientation radicalement différente en 1926, lorsqu'il a exécuté le premier de ses « transparents », comme il les appelait. Cette nouvelle orientation l'a mené des formes pleines et simplifiées d'œuvres telles que l'*Homme assis* de 1922 à « un jeu avec l'espace, avec une sorte de construction ouverte et lyrique qui fut pour moi une révélation [33]. »

Dans une des sculptures associées aux transparents, l'*Étude de figure* de 1926 qui était une maquette de la grande *Figure* de 1926-1930 (p. 428), l'influence de l'art tribal a fait sa réapparition. Cette maquette était elle-même précédée par un petit bronze de 1926 intitulé *Ploumanach,* du nom de la station balnéaire bretonne où Lipchitz s'était rendu cet été-là. Il avait observé avec curiosité des formations rocheuses émergées au large, et surtout la façon dont de gros blocs se tenaient en équilibre instable sur d'autres pierres rongées par la mer. Il a recréé cet équilibre précaire dans *Ploumanach,* qui lui a servi de point de départ pour les deux maquettes de la *Figure.* Dans la première version, la figure couchée sculptée en relief était tout entière confinée dans la partie supérieure. Et puis, nous dit Lipchitz,

> j'ai dû commencer à la considérer comme un totem primitif, car dans le croquis suivant j'ai transformé la partie supérieure en une tête où j'ai suggéré un regard fixe. Telle fut la genèse de la *Figure* de 1926-1930, une œuvre qui résumait beaucoup de mes idées depuis 1915. Plus précisément, elle faisait converger les différentes directions que j'avais prises durant les années 1920 dans mes recherches sur une frontalité matérielle, massive, et sur des effets de jours immatériels. C'est aussi, bien évidemment, une sculpture figurative, une image qui possède une personnalité distincte et assez effrayante [34].

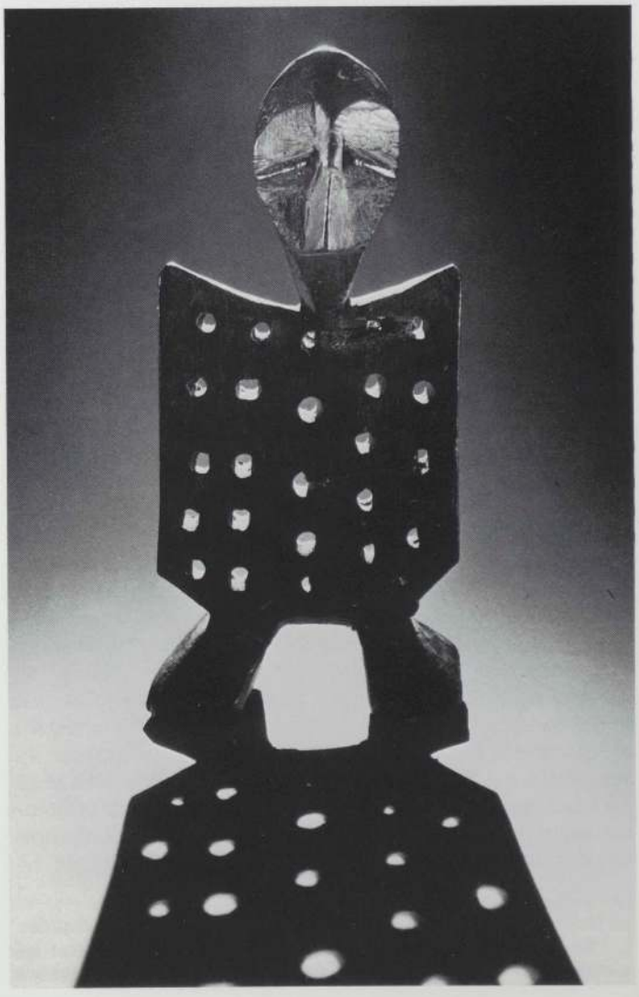
Là encore, Lipchitz semble déterminé à minimiser l'influence de l'art tribal : « Bien que l'on ait comparé la *Figure* à la sculpture africaine et que la ressemblance soit flagrante, il me paraît évident aujourd'hui qu'elle s'est dégagée par étapes successives des découvertes que j'ai faites dans ma sculpture cubiste et postcubiste, pendant les quinze années précédentes. »

Parmi toutes les sculptures de Lipchitz qui reflètent l'influence de l'art tribal, la *Figure* au regard hypnotique est la plus proche des présences démoniaques qui habitent l'œuvre de Picasso en 1907-1908. Les yeux cylindriques protubérants de la *Figure* furent peut-être inspirés par les masques grebo de Côte-d'Ivoire. Picasso en possédait (p. 20, 305) et Lipchitz devait certainement les avoir vus. Les proportions de la *Figure* et les boucles symétriques à claire-voie qui s'entrecroisent entre la tête et la base appellent la comparaison avec le poteau cérémoniel des îles Cook conservé au musée d'Archéologie et d'Anthropologie de l'université de Cambridge (p. 427). Enfin, la frontalité de la *Figure* de Lipchitz et la série d'arabesques rythmées qui compose les contours du corps en faisant alterner les pleins et les vides font penser irrésistiblement à certaines figures sculptées de Nouvelle-Guinée (p. 46).

Lipchitz pas plus qu'Epstein n'est resté longtemps tributaire de l'art tribal. Et ses déclarations tendant à minimiser l'influence de l'art africain sur son œuvre ressemblent plus à une estimation honnête des faits qu'à un désaveu. Si l'art tribal n'a pas marqué durablement sa sculpture, Lipchitz n'en



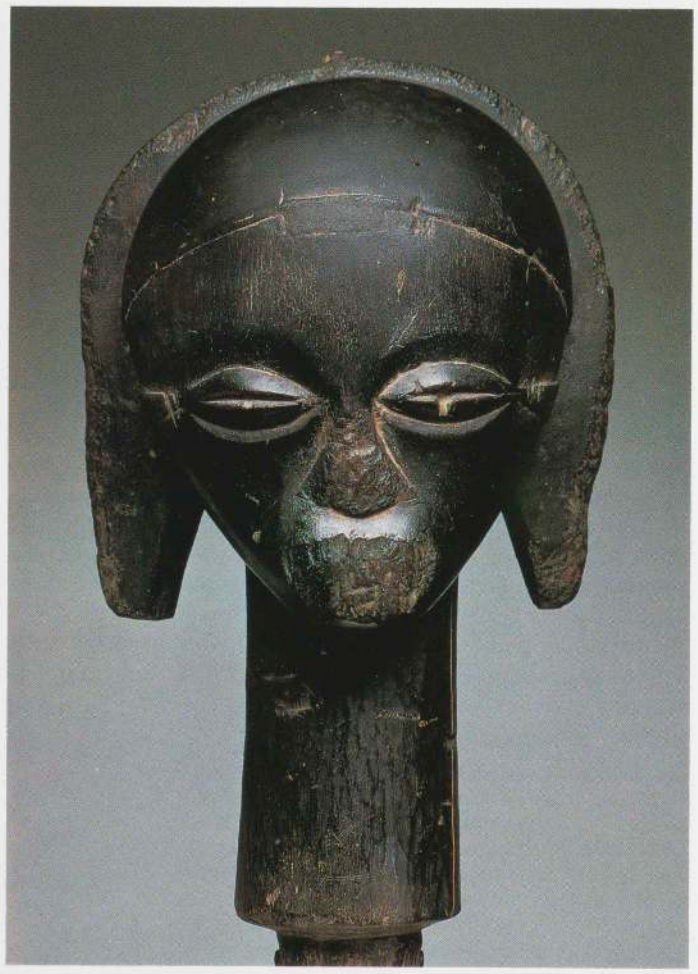
Ci-dessus : têtes d'homme et de femme, Baga, Guinée. Bois, h : 45,2 cm. Collection Yulla Lipchitz, New York. Ancienne collection Jacques Lipchitz.



A droite : statuette, Lega, Zaïre. Bois et fibres végétales, h : 24,8 cm. Collection Yulla Lipchitz, New York. Ancienne collection Jacques Lipchitz.



Jacob Epstein, *Tournesol*, vers 1912-1913. Pierre, h : 58,5 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne.



Tête de reliquaire, Fang, Gabon. bois, h : 58,1 cm. Collection particulière. Ancienne collection Jacob Epstein.

a pas moins continué sa collection, qui fut pour lui une « passion[35] » durable. Il a rassemblé des œuvres d'Afrique, d'Océanie, d'Amérique du Nord et du Sud[36], dont l'exposition en 1960 au Museum of Primitive Art de New York constitua un bel hommage à l'un des artistes-collectionneurs les plus importants du XXe siècle.

En 1902, quand le sculpteur Jacob Epstein quitta les États-Unis pour venir à Paris, à l'âge de vingt-deux ans, il avait déjà étudié plusieurs années à l'Art Students League de New York. Epstein resta trois ans à Paris. Il suivit les cours de l'École des Beaux-Arts et de l'académie Julian, où il modela d'après nature et dessina des moulages de sculptures de Michel-Ange. Il finit par se dégoûter de ce type d'enseignement. « Cette académie était comme toutes les académies. Vous savez, l'œuvre pseudo-grecque qui remporta médailles et distinctions et conduit son créateur tout droit à Rome[37]. »

Pendant son séjour à Paris, il vit des œuvres de Gauguin et de Van Gogh qui lui permirent de renoncer à l'enseignement des écoles d'art. Il a cité dans son autobiographie les sculptures qui lui avaient fait la plus forte impression dans les musées parisiens. Ce n'étaient pas des œuvres de la Grèce classique ou de la Renaissance italienne, mais des sculptures tribales, préhistoriques et grecques archaïques :

> Les visites au Louvre m'ont ouvert les yeux. Cette grande réserve de peintures et de sculptures m'a retenu pendant des jours d'affilée. [...] En rôdant à travers le Louvre, j'ai découvert des œuvres qui n'étaient pas du tout célèbres à l'époque, mais ont attiré l'attention depuis : les œuvres grecques primitives, les sculptures des Cyclades, le buste appelé la *Dame d'Elche* et le buste d'Akhenaton en calcaire. Et puis au Trocadéro il y avait une quantité de sculptures primitives assez mal arrangée (comme l'est encore la collection de notre British Museum)[38].

Si Epstein avait vraiment visité le Trocadéro dès la première année de son séjour à Paris, il aurait découvert l'art tribal quelque trois ans avant Vlaminck, Derain et Matisse. Epstein se rappelait avoir vu une collection privée d'art tribal durant sa première année à Paris, mais cet épisode se situe vraisemblablement en 1912 : « Paul Guillaume venait de commencer à collectionner la sculpture africaine, qui n'était pas encore à la mode et n'était connue que par quelques artistes et écrivains[39]. » Contrairement à Picasso et Moore, dont la peinture et la sculpture ont très vite reflété l'influence de l'art primitif, Epstein a laissé passer une dizaine d'années avant d'introduire dans son œuvre des éléments empruntés aux arts africain et océanien.

En 1905, Epstein décida de s'établir en Angleterre. Il emménagea à Londres et trouva un atelier à Camden Town. S'il avait encore quelques doutes quant à sa décision de quitter Paris, « une visite du British Museum régla la question[40] ». A Paris, Epstein avait trouvé sa véritable inspiration au Louvre, et à Londres il la trouva au British Museum, comme il l'a expliqué lui-même.

> Mon but était de me perfectionner dans le modelage, le dessin et la taille, et c'est durant cette période que j'ai visité le British Museum. Chaque fois que je finissais un travail, je le comparais mentalement avec ce que j'avais vu au musée. Les sculpteurs visitaient rarement

ces superbes collections. On pouvait y passer des journées entières sans rencontrer un seul sculpteur. [...] Imaginez un dramaturge ou un poète qui ferait volontairement l'impasse sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain, ou un compositeur qui refuserait de connaître Bach et Beethoven ! Au début, vers 1920, je me suis énormément intéressé à la frise du Parthénon et aux sculptures grecques, et plus tard aux salles égyptiennes et aux prodigieuses collections de Polynésie et d'Afrique [41].

Connaissant l'œuvre d'Epstein, on peut s'étonner qu'il n'ait pas inclus l'art assyrien parmi les sculptures qu'il admira au British Museum. Peu après avoir achevé les fameuses statues de 1908 pour l'immeuble de la British Medical Association, sur le Strand, il obtint sa deuxième commande : la tombe d'Oscar Wilde au cimetière du Père-Lachaise. Ce fut très certainement la première sculpture d'Epstein à trahir l'influence d'un art non européen. Même si, comme l'a écrit l'artiste, « les fervents admirateurs de Wilde auraient aimé un jeune Grec auprès d'une colonne brisée [42] », pour la figure ailée du tombeau (achevée en 1911) il s'inspira d'une des sculptures colossales assyriennes représentant des taureaux ailés à tête d'homme conservées au British Museum. C'est avec ce tombeau qu'Epstein a commencé à s'écarter vraiment de la tradition gréco-romaine. Comme les statues du Strand, la tombe de Wilde était sculptée dans la pierre, et le choix de ce matériau fut sans doute plus ou moins dicté par l'exemple assyrien. Le dessin préparatoire pour le tombeau (vers 1910 [43]), avec ses connotations sexuelles affirmées (la forme phallique du sphinx qui chuchote à l'oreille du poète, le baiser du couple en bas à droite, dont les langues dessinent une ligne sinueuse, et à côté de lui les deux figures dont la plus petite caresse la poitrine de l'autre), préfigurait l'interprétation très personnelle de l'art tribal qu'Epstein allait donner dans ses dessins et sculptures de 1913.

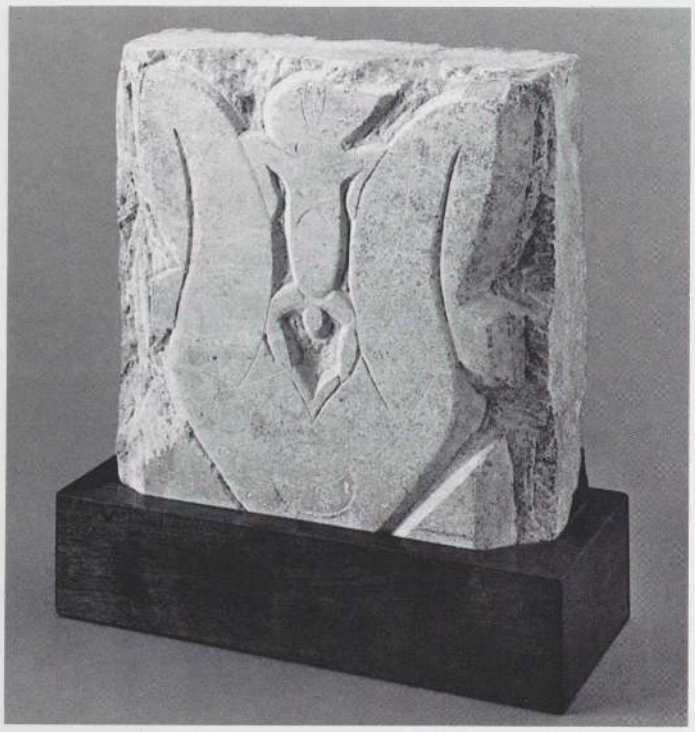
Epstein passa l'été et l'automne 1912 à Paris pour superviser la mise en place du moment funéraire. Durant ces mois décisifs, son regain d'intérêt pour l'art tribal, qui allait exercer une influence aussi profonde qu'éphémère sur son œuvre de 1913-1914, dut être déclenché par les collections et par le primitivisme de l'œuvre des artistes qu'il rencontra pour la première fois dans la capitale parisienne, dont Picasso, Ortiz de Zarate, Brancusi et Modigliani. Epstein se lia surtout avec Modigliani. « Pendant une période de six mois, je l'ai vu tous les jours, et nous avons envisagé de trouver un hangar sur la butte Montmartre où nous pourrions travailler ensemble en plein air. Nous avons passé une journée à fouiller les terrains vagues à la recherche d'une cabane, mais sans résultat [44]. » Il visita l'atelier de Modigliani à l'époque où l'Italien se consacrait aux dessins et sculptures inspirés des masques baoulé, et il vit les têtes en pierre oblongues influencées par ce style d'art primitif. Epstein visita également l'atelier de Brancusi où il dut voir des œuvres telles que *Le Baiser* de 1907, *La Muse endormie* de 1910 en marbre, et le *Prométhée* de 1911, lui aussi en marbre. Il connaissait l'attitude de Brancusi à l'égard de l'art tribal. « La sculpture africaine a indéniablement influencé Brancusi, mais devant moi il protestait contre cette influence. On ne doit pas imiter les Africains, disait-il souvent [45]. » C'est la fréquentation de ces artistes qui a précipité le changement radical intervenu



Figure de reliquaire, Kota, Gabon. Bois et cuivre rouge, h : 22,5 cm. Collection particulière, Paris.



Cimier, Yoruba à deux visages, Nigeria. Bois, h : 61 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Jacob Epstein, *Naissance*, 1913. Pierre, 30,6 × 26,6 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

dans l'œuvre d'Epstein. Le voyage de 1912 fut suivi par une brusque explosion créatrice et, jusqu'en 1915, Epstein réalisa un ensemble d'œuvres extrêmement originales, influencées par l'art tribal.

Epstein sculpta très peu pendant son séjour à Paris. Les interruptions continuelles l'empêchaient de se concentrer sur son travail. Ainsi, « quand j'ai pris un atelier et que j'ai voulu sculpter, je n'avais pas plutôt commencé que le voisin du dessous se plaignait de mes coups de marteau [46] ». A l'automne 1912, il décida de quitter Paris pour de bon et de rentrer en Angleterre.

J'ai loué une petite maison sur la côte du Sussex, dans un endroit isolé appelé Pett Level, où je pouvais regarder la mer et sculpter tout mon soûl sans déranger personne. C'est là que j'ai sculpté la *Vénus,* les trois groupes de colombes, les deux sculptures en flénite, et le marbre *Mère et Enfant* [...] [47].

D'après lui, la période de Pett Level a duré trois ans. Trois années durant lesquelles il a exécuté une série de dessins et sculptures et le *Rock Drill,* qui ne sont pas seulement les œuvres les plus primitivistes de sa carrière, mais aussi, avec le recul, les plus importantes. La production de cette période comprend deux sculptures en flénite, *Naissance*, *Mère et Enfant,* trois sculptures de colombes (p. 435), deux *Vénus* en marbre et le *Rock Drill* en plâtre qui allait être coulé en bronze (p. 416).

Bien que rien ne prouve qu'Epstein a réalisé le *Tournesol* (p. 430) en 1910, on a toujours assigné la date de 1910 à cette sculpture [48]. Si la date est exacte, il s'agit du premier exemple (isolé) de l'influence de l'art tribal dans l'œuvre d'Epstein. Goldwater a écrit que l'on perçoit déjà l'influence de la sculpture fang

dans le *Tournesol* (1910), avec son long cou, son visage ovale, la ligne continue du nez et des sourcils, et la petite bouche en retrait. Si, eu égard au sujet, la masse pétaloïde du pourtour est plus découpée que dans les têtes *bieri,* elle n'encadre pas moins le visage de manière analogue [49].

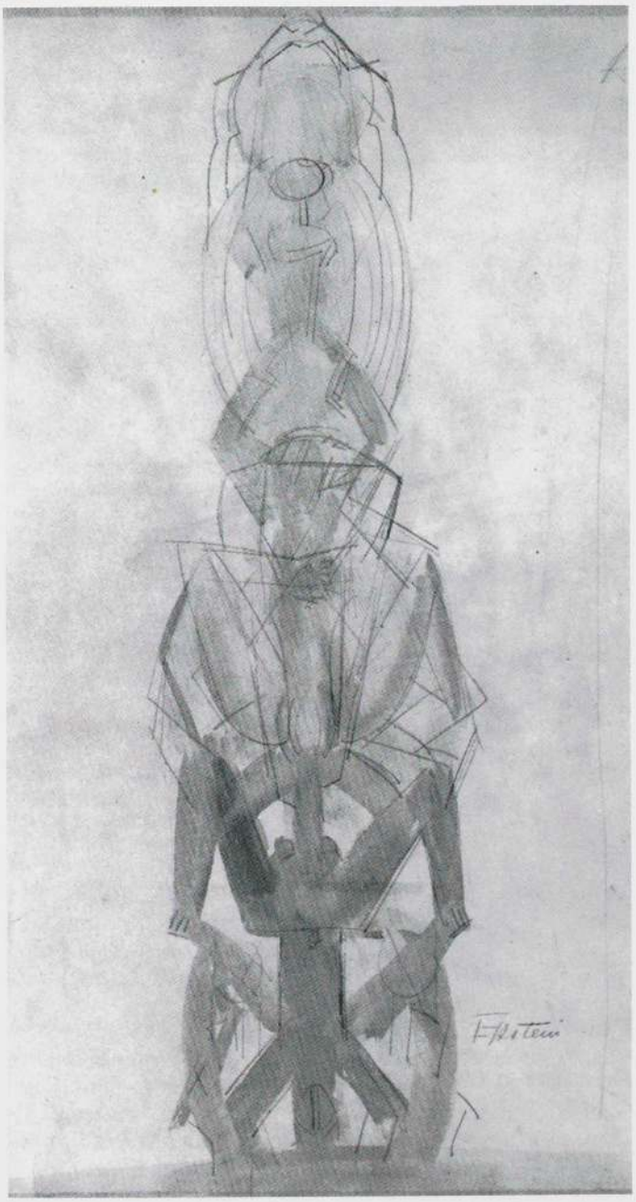
Les traits du visage du *Tournesol* contredisent plusieurs des observations de Goldwater. Les yeux taillés en creux sont



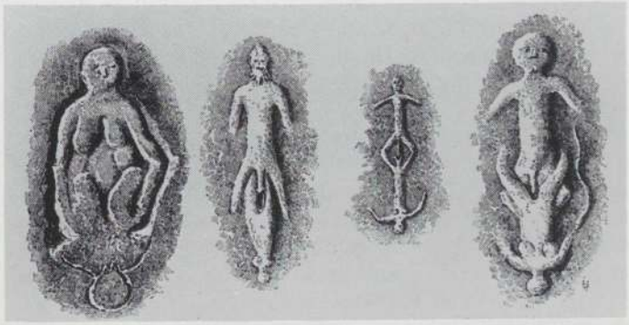
Crochet de suspension, Iatmül, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 64,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, the Michael C. Rockefeller Memorial Collection.

séparés du nez et non dans sa continuité, et il n'y a pas de bouche du tout. Mais le rapprochement avec la sculpture fang est quand même pertinent. D'après John Donne, Epstein a acheté sa première œuvre d'art africaine à Paul Guillaume, probablement pendant son séjour à Paris en 1912 [50]. Mme Epstein a précisé à William Fagg que la première pièce acquise par l'artiste était une demi-figure fang coupée à la taille [51]. Cette information laisse supposer qu'en fait Epstein pourrait avoir exécuté le *Tournesol* vers la fin 1912, après son retour de Paris, ou le début 1913. Il y a assurément une étroite parenté entre le *Tournesol* et des figures de reliquaires fang comme celle qui se trouvait dans la collection d'Epstein (p. 430).

La double auréole de formes pointues qui entourent la tête du *Tournesol* tels des pétales existe dans plusieurs styles tribaux d'Afrique et des îles du Pacifique : on la trouve dans un cimier yoruba à deux visages (p. 431), dans un masque



Jacob Epstein, *Totem*, vers 1913. Mine de plomb et lavis, 58,1 × 41,6 cm. Tate Gallery, Londres.



Bas-reliefs ornant des habitations de prêtres, Dogon, village de Kani Kombole. Dessins de H. Hazler, d'après des relevés de Leo Frobenius et Fritz Nansen. Dans Leo Frobenius, *Das unbekannte Afrika*, 1923.

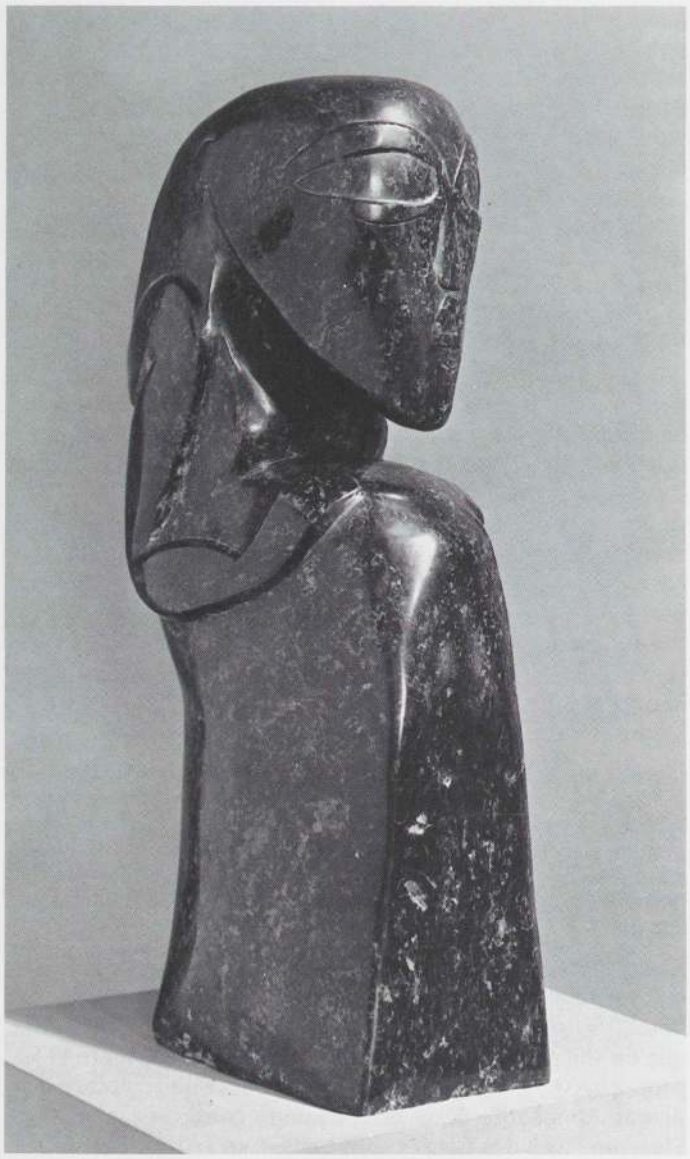
janus baoulé et dans un masque du golfe de Papouasie (tous conservés au Metropolitan Museum of Art). On peut aussi la rapprocher d'un type inhabituel de têtes kota destinées à surmonter des reliquaires (p. 431). D'où la difficulté de rattacher cet aspect du *Tournesol* à un style tribal bien précis. Le fait qu'Epstein ait à nouveau utilisé ce motif à pétales pour entourer la tête dans le dessin central de son *Etude pour le Rock Drill* de 1913 environ (p. 440), et de manière plus évidente encore dans le dessin de droite, permet aussi de penser que le *Tournesol* date à peu près de la même époque, et non de 1910.

Presque sans exception, les dessins et sculptures réalisés par Epstein en 1913-1914 sont centrés de manière obsessionnelle sur des thèmes sexuels : l'accouplement, la grossesse et la naissance. La franchise extraordinaire avec laquelle Epstein a traité les images sexuelles et érotiques n'a pas d'équivalent dans l'art du début du XXe siècle. Elle témoigne de son affinité avec la sculpture tribale, qui abonde précisément en thèmes de cet ordre. Beaucoup de dessins et sculptures d'Epstein donnent à penser que le caractère ouvertement sexuel de certaines formes d'art tribal lui a fourni un répertoire plastique qu'il a adapté et transformé en projetant ses préoccupations personnelles dans son œuvre. Il justifiait le caractère explicite de ces thèmes dans l'art tribal par leur appartenance à l'iconographie naturelle des rituels primitifs.

> Quand une œuvre primitive exprime le principe de sexualité, elle le fait d'une manière qui ne peut être choquante. D'abord parce qu'elle est ouvertement sexuelle, et ensuite elle participe d'une attitude que l'on ne peut qualifier que de ritualiste. Ces statues africaines bisexuées sont indiscutablement des œuvres rituelles incarnant le principe sexuel de la vie, et ne sont absolument pas choquantes [52].

La sculpture en pierre *Naissance,* qui est peu connue, date très probablement de 1913 car elle ressemble beaucoup au dessin *Naissance* signé et daté. Ses contours, la façon dont elle est taillée en relief, les jambes ouvertes de la mère et les proportions du nouveau-né apparentent cette sculpture à la plaque en stéatite de la Sierra Leone conservée au British Museum [53], où des figures sont taillées en relief. Si Epstein a pu voir cette œuvre ou une autre du même style, il lui a emprunté des éléments, les jambes tournées en dehors de la mère et l'enfant au milieu, qu'il a remaniés. Vraisemblablement, il a plutôt trouvé son inspiration dans l'art océanien, où la naissance est beaucoup plus fréquemment représentée que dans l'art africain. Un bon exemple du traitement explicite de ce thème est fourni par le crochet de suspension de la vallée du Sepik (p. 432) où l'on voit une figure d'ancêtre qui enfante un poisson-chat.

Epstein a présenté des images d'accouplements tout à fait explicites dans deux de ses dessins les plus importants et les plus mystérieux de cette période, *Totem* et l'*Etude pour le Rock Drill* (p. 440). Dans *Totem,* les formes imbriquées de trois figures créent une composition totémique. L'homme fait le poirier et pénètre la femme qui tient un enfant au-dessus de sa tête : un extraordinaire numéro d'équilibristes. Cette œuvre a peut-être un rapport avec les croquis de plusieurs reliefs dogon découverts sur des habitations de prêtres dans le village de Kani Kombole, qui furent reproduits par la suite dans *Das unbekannte Afrika* de Leo Frobenius [54] (Munich, 1923). H. Hazler avait réalisé ces croquis d'après des dessins de Frobenius ou de Fritz Nansen exécutés lors d'une expédition allemande, en 1908. Si rien ne prouve qu'Epstein avait vu ces dessins, les similitudes avec le *Totem* sont assez frappantes pour laisser supposer qu'il ne s'agit pas d'une ressemblance fortuite. Cependant, Epstein aurait pu trouver



Jacob Epstein, *Personnage féminin*, 1913. « Flénite », h : 60,9 cm. Minneapolis Institute of Arts.



Statuette, Tahiti. Bois, h : 53 cm. British Museum, Londres.

son inspiration dans l'art océanien. Les jambes levées et écartées de la femme rappellent certaines sculptures de Papouasie telles que le crochet de suspension déjà cité. Mais malgré toutes ces ressemblances avec l'art tribal, le style de *Totem* se rapproche davantage du cubisme ou du vorticisme de Wyndham Lewis (avec qui Epstein fut en contact) par les formes géométriques simplifiées des corps et les singuliers réseaux de lignes droites et de lignes courbes surajoutées.

Les deux sculptures en flénite exécutées en 1913 à Pett Level, *Personnage féminin* et *Personnage féminin en flénite* (Tate Gallery, Londres) furent présentées à l'exposition d'Epstein organisée en décembre 1913 par la galerie Twenty-One, à Londres. Toutes deux représentent une femme enceinte qui va bientôt accoucher. Dans le dessin préparatoire de 1913 pour le *Personnage féminin en flénite* [55], Epstein ne s'est pas limité aux signes extérieurs de grossesse avancée, si explicites dans les deux sculptures : on y voit la mère qui regarde son ventre énorme où apparaît une sorte de radiographie de fœtus tête en bas, prêt à naître. Dans cette étude, le cou et le buste allongés et l'emplacement arbitraire des seins préfiguraient les dessins de baigneuses à fortes connotations sexuelles et déformées jusqu'à la caricature que Picasso a exécutés à Cannes durant l'été 1927. Les lignes aux courbures dynamiques qui circonscrivent la figure dans le dessin d'Epstein symbolisent peut-être l'ouverture du vagin au moment de l'accouchement. L'enfant placé au centre de la composition est le « vortex » selon la définition de Wyndham Lewis : « Au cœur du tourbillon est un grand lieu de silence où toute l'énergie se concentre. Et là, au point de convergence, il y a le vorticiste [56]. »

Deux amis d'Epstein, Gaudier-Brzeska et le philosophe, poète et critique T.E. Hulme, associaient les sculptures en flénite à l'art océanien. Gaudier, qui se rendit dans l'atelier d'Epstein le 7 octobre 1913, écrivit le lendemain : « Epstein fait d'extraordinaires statues, comme les Polynésiens, avec des nez à la Brancusi [57]. » Il devait faire allusion aux sculptures en flénite. Et il est vrai que dans le *Personnage féminin* en flénite, la forme de la tête, le contour pointu de la mâchoire et du menton et le creux profond taillé en biais entre le visage et le cou sont remarquablement proches des caractères de la figure masculine tahitienne conservée au British Museum, qui pourrait avoir directement inspiré Epstein [58]. Les proportions et la position des bras posés sur le ventre gonflé présentent aussi des similitudes frappantes dans les deux sculptures.

Une autre source d'inspiration possible pour le *Personnage féminin* d'Epstein est l'une des pièces les plus célèbres de la collection océanienne du British Museum, une figure d'homme debout provenant de l'île Rurutu (p. 331). Malgré les nombreuses petites figures qui font saillie sur sa surface, cette sculpture ressemble beaucoup à la statuette tahitienne par la forme de la tête et par la position des bras.

Quand les œuvres en flénite furent présentées à l'exposition de 1913, elles suscitèrent des sarcasmes et des critiques virulentes dans la presse, comme l'avaient fait les statues du Strand en 1908 et la tombe d'Oscar Wilde en 1911-1912. T. E. Hulme répliqua dans *The New Age* du 25 décembre 1913, en justifiant les emprunts d'un artiste occidental moderne aux traditions non européennes. Hulme aborda cette question dans une perspective philosophique. Aux critiques qui reprochaient à Epstein d'avoir imité les sculptures de l'île de Pâques,, Hulme répondait :

> Il me semble que cela repose sur une méprise quant à la nature des formules. L'homme demeurant inchangé, il y a des façons générales dont certaines émotions doivent être, et seront toujours naturellement, exprimées, et nous devons les appeler des formules. Elles constituent un alphabet permanent et constant. Ce qu'il faut remarquer, c'est que l'usage de ces formules générales n'a rien à voir avec un éventuel manque de personnalité de l'artiste. [...] C'est que, pour une émotion donnée, la même formule générale se présente naturellement à tous les peuples de tous les siècles.
> J'ai pris ce chemin détourné à seule fin d'y trouver un éclaircissement qui permette de comprendre l'aversion du critique pour les "sculptures en flénite". C'est, dit ce critique, de la "grossièreté barbare, une insulte aux traditions respectables, une vague réminiscence d'une époque moyenâgeuse aussi éloignée du sentiment moderne que les amours des Martiens". Au diable le sentiment moderne ! Comme si ce n'était pas la tâche de tout honnête homme de l'époque actuelle de débarrasser le monde de ces résidus avachis de la Renaissance [59].

Les critiques n'avaient pas compris que pour Epstein, comme pour Gauguin et la génération de Picasso, les caractères plastiques et magiques de l'art primitif étaient un nouveau stimulant, et répondaient au besoin qu'éprouvaient les artistes modernes de trouver une inspiration dans les riches traditions sculpturales des cultures non européennes et tribales.

Dans ses trois sculptures de colombes exécutées à Pett Level, Epstein a exprimé des préoccupations toujours aussi centrées sur l'accouplement et les images phalliques. Il avait peut-être vu en 1912, pendant son séjour à Paris, les *Trois pingouins* en marbre de Brancusi (Philadelphia Museum of Art), probablement exécutés en 1912, et il semble avoir été influencé par leurs formes imbriquées. Les *Colombes* d'Epstein allaient influencer à leur tour les *Oiseaux hérissés* (1914) de Gaudier. Il est possible qu'Epstein ait trouvé son inspiration dans l'art tribal. Là encore, nous constatons des ressemblances étonnantes, qui sont peut-être purement fortuites, entre des œuvres de cultures et de périodes différentes. La façon dont la plus petite colombe est placée dans l'axe de symétrie de la plus grosse, qu'elle surmonte, rappelle une sculpture du détroit de Torres représentant l'accouplement de deux tortues, acquise par le British Museum en 1886. Si, encore une fois, rien ne prouve qu'Epstein avait vu cette sculpture, les similitudes stylistiques et iconographiques laissent supposer qu'elle a pu servir au moins de source d'inspiration pour les *Colombes*.

L'une des sculptures les plus connues de la période de Pett Level est le marbre de 1913 *Mère et Enfant* (p. 438). Comme dans le bronze du même titre réalisé par Lipchitz en 1913-1914 (p. 424), la tête simplifiée de l'enfant, où l'artiste s'est contenté d'indiquer sommairement le nez et les yeux ou le front, pourrait refléter l'influence de Brancusi : on la comparera avec les études d'enfants de Brancusi, et notamment son *Prométhée* en marbre de 1911 qui est resté dans son atelier jusqu'en 1919 où il fut acheté par le grand collectionneur américain John Quinn. La tête légèrement concave de la mère fait penser à plusieurs styles tribaux, peut-être le style sénoufo et plus vraisemblablement le style fang. Comme je l'ai déjà dit, Mme Epstein a précisé à William Fagg que la première œuvre d'art primitif acquise par son mari était une sculpture fang. Il possédait également la célèbre tête de reliquaire fang (p. 439) conservée au Metropolitan Museum of Art.

Les plus grandes sculptures exécutées à Pett Level étaient les deux *Vénus* en marbre. D'après les archives de la Yale University Art Gallery où est exposée une *Vénus* (l'autre est au Baltimore Museum of Art), la plus élancée des deux fut commencée à Pett Level et achevée seulement en 1917. Les thèmes de ces œuvres sont la grossesse et l'accouplement. Leur sujet est classique : le triomphe de Vénus, où la déesse de l'amour trône sur son char tiré par des colombes ou des cygnes. Mais dans la version africanisante d'Epstein, Vénus est représentée debout sur deux colombes accouplées. Dans le dessin préparatoire (1914-1915) pour la deuxième *Vénus*, les seins pendants et pointus sont certainement inspirés de l'art tribal (on pourrait citer une multiplicité de sources primi-



Jacob Epstein, *Colombes*, vers 1913. Marbre, l : 65 cm. Tate Gallery, Londres.



Couple de tortues, île Yam-Tutu, détroit de Torres, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 9 cm. British Museum, Londres.







Ci-dessus : figure de reliquaire, Fang (de profil et de face), Gabon. Bois, h : 69,8 cm. Collection particulière. Ancienne collection Jacob Epstein.

Ci-contre : « figure assise », statuette, Dogon, Mali. Bois, h : 69 cm. Collection particulière. Ancienne collection Jacob Epstein.



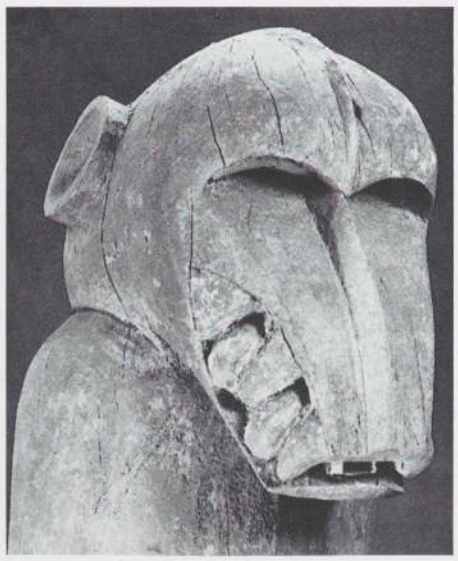
Jacob Epstein, *Mère et Enfant*, 1913. Marbre, 43,8 × 43,1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

tives possibles) et non de la tradition classique. William Fagg a comparé la courbure en S du corps à une figure cultuelle dogon du musée de l'Homme, à Paris [60]. Au sujet de ces deux *Vénus,* Goldwater a écrit :

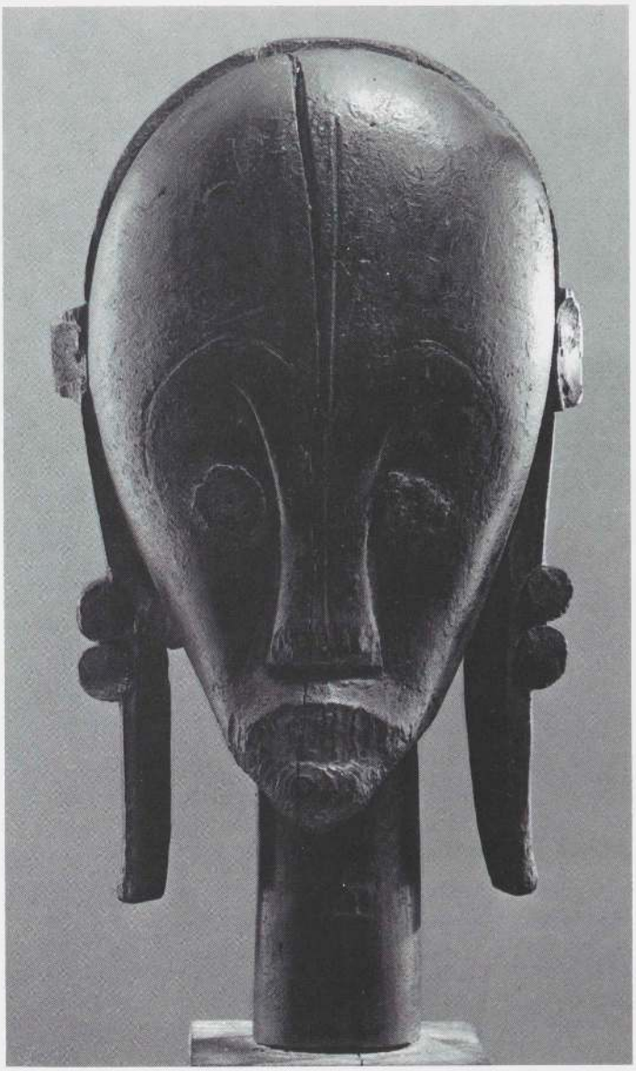
Les contours de ces visages obtus, malgré l'absence de traits, rappellent encore une fois la sculpture fang, de même que la longueur exagérée des cous, tandis que les jambes fortes, tellement fléchies que la figure semble à demi agenouillée, sont inspirées de la pratique africaine, comme dans le *Lutin* de Gaudier. Les sculptures africaines en bois, du Soudan au Congo, donnent souvent une importance disproportionnée aux jambes et aux pieds, et cet aspect a séduit d'autres sculpteurs modernes parce qu'il donne plus de cohérence et de vigueur à la masse globale de la figure [61].

Le *Rock Drill* de 1913-1914 (p. 416), qui est sans conteste la sculpture la plus importante d'Epstein, fut achevé au terme de la brève période où l'art tribal exerça une profonde influence sur son œuvre. L'artiste a décrit lui-même le *Rock Drill :*

C'est à cette époque d'expérimentations d'avant-guerre, en 1913, que j'ai été poussé à faire le *Rock Drill,* et mon enthousiasme pour les machines (de courte durée) s'est concrétisé par l'achat d'une vraie foreuse, d'occasion. Sur ce, j'ai fabriqué et monté un automate aux apparences de machine coiffé d'un casque à visière, menaçant



Singe, Baoulé (détail), Côte-d'Ivoire. Bois, h : 72,5 cm. Musée africain, Lyon.



Tête de reliquaire, Fang, Gabon. Bois, h : 46,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, the Michael C. Rockefeller Memorial Collection, legs de Nelson A. Rockefeller. Ancienne collection Jacob Epstein.



Ci-dessus : Jacob Epstein, *The Rock Drill*, 1913-1914 (*détail*). Bronze, 71 × 66 cm. The Museum of Modern Art, New York.

A droite : masque kono, Bambara, Mali. Bois et enduit sacrificiel, h : 72,5 cm. Musée Picasso, Paris. Ancienne collection Pablo Picasso.

et portant en lui-même sa propre progéniture blottie dans un creux protecteur. Le voilà le sinistre personnage armé d'aujourd'hui et de demain. Aucune humanité, seulement le terrible monstre de Frankenstein en quoi nous nous sommes transformés. J'ai exposé cette œuvre achevée en plâtre au London Group, et je me rappelle qu'elle a emballé Gaudier-Brzeska quand il est venu la voir dans mon atelier en 1913 avec Ezra Pound[62].

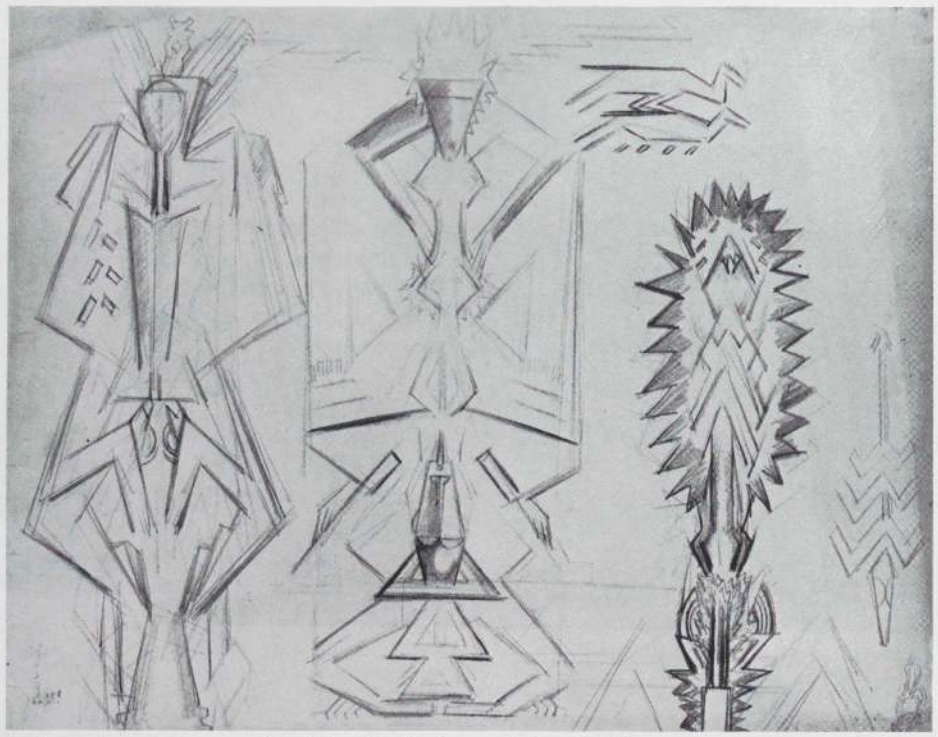
Richard Cork estime, à tort me semble-t-il, que le *Rock Drill* signale dans la carrière d'Epstein « l'évacuation définitive des exemples primitifs au profit d'une autre voie plus originale et plus stimulante[63] ». Goldwater aussi minimise l'importance de l'influence africaine pour le *Rock Drill*, « l'œuvre la plus vorticiste d'Epstein, qui ne présente aucune affinité avec l'art tribal, si ce n'est dans le masque d'animal qu'évoque son visage couvert[64] ». Or, ce dernier détail n'est guère négligeable. William Rubin a souligné les affinités de la tête sculptée par Epstein non seulement avec les masques de soudeurs, mais aussi avec certaines têtes de singes baoulé et avec un masque *kono* bambara qu'Epstein pourrait avoir vu dans la collection de Picasso. Cela n'empêche pas qu'avec *Rock Drill*, Epstein a bel et bien adopté pour quelque temps une iconographie de l'ère de la machine. Peut-être a-t-il suivi les conseils de son ami T.E. Hulme, qui appelait de ses vœux « un nouvel art monumental et géométrique utilisant les formes mécaniques[65] ».

Les nombreux dessins préparatoires pour le *Rock Drill* attestent qu'Epstein ne s'était pas vraiment dégagé de l'influence de l'art tribal. Aucune autre de ses sculptures de cette période ne s'accompagne d'autant de dessins. Et ces études révèlent la genèse et les transformations complexes des idées d'Epstein, dont certaines ont des liens étroits avec ses œuvres primitivistes antérieures telles que le dessin *Totem* et la sculpture en pierre *Tournesol*. L'un des dessins préparatoires pour le *Rock Drill* (p. 40), probablement le premier en date, se situe à mi-chemin entre le primitivisme des œuvres antérieures d'Epstein et les formes mécaniques du *Rock Drill*. A droite, on voit une figure quasi abstraite qui surmonte la foreuse verticale. La foreuse et la figure sont entourées de formes pointues (comme la tête de l'étude du milieu) très proches de celles du *Tournesol*. Le croquis du milieu repré-





Spatule (détail), îles Trobriand, province de la Milne Bay, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois et chaux, h. totale : 36 cm. Collection particulière.



Jacob Epstein, *Étude pour le Rock Drill*, vers 1913. Mine de plomb, crayons rouge et bleu, 45,7 × 58,4 cm. Galerie Anthony d'Offay, Londres.



Statuette, Tabwa, Zaïre. Bois, h : 62 cm. Collection particulière. Ancienne collection Jacob Epstein.

sente le coït d'un couple en position verticale, avec le personnage masculin en bas et le personnage féminin en haut comme dans le *Totem*, mais c'est une forme phallique-mécanique, semblable à une foreuse, qui va pénétrer le grand sexe triangulaire de la femme. A ce stade de l'évolution du *Rock Drill*, Epstein est encore revenu sur le thème de l'accouplement mais en associant cette fois des formes humaines et mécaniques. On dirait qu'il essayait, en vain, de s'affranchir de l'inspiration tribale pour parvenir à l'esthétique de l'ère de la machine prônée par Hulme. La tête triangulaire de la femme, dans la partie supérieure du croquis du milieu, préfigure nettement la forme de la tête dans le *Rock Drill*, mais celle de l'homme, en bas, est manifestement empruntée à l'art africain. Epstein s'est probablement inspiré des masques-heaumes sénoufo et/ou baoulé. La forme générale de la tête rappelle certains masques sénoufo, notamment le masque de danseur autrefois dans la collection de Charles Ratton [66]. La forme du nez et des narines ainsi que la barbiche sont caractéristiques d'un masque baoulé provenant de la même collection [67].

Dans deux dessins ultérieurs, qui montrent la figure en pied d'un homme tenant la foreuse [68], les connotations sexuelles se limitent à la puissante image phallique de la foreuse. Dans ces études, exception faite des têtes, Epstein s'est défait des influences tribales. La foreuse et le pénis semblent presque des synonymes dans son esprit.

Un autre aspect de la sculpture *Rock Drill* a peut-être son origine dans l'art primitif. Les formes fœtales mises à nu et cependant protégées pourraient être issues de l'imagination d'Epstein, mais il pourrait aussi les avoir empruntées à la sculpture tribale, par exemple à une spatule en bois des îles Trobriand représentant un enfant encadré par les bras et les jambes d'un adulte.

L'*Étude pour Homme et Femme* serait un dessin préparatoire pour une sculpture inachevée intitulée *Homme et Femme*, que la femme d'Epstein a mentionnée dans un télégramme à John Quinn le 25 juin 1916 [69]. C'est pourquoi elle a été datée de 1913-1915. Étant donné le pénis démesuré et grotesque de l'homme, on est tenté de rapprocher ce dessin de la composition centrale dans l'*Étude pour le Rock Drill* de 1913 environ, où la foreuse (le substitut du pénis) est tout aussi disproportionnée. Mais il y a plusieurs raisons de croire que l'*Étude pour Homme et Femme* a été exécutée beaucoup plus tard. D'abord, c'est une aquarelle dont la facture soignée s'apparente davantage aux œuvres ultérieures d'Epstein qu'à ses dessins de la période du *Rock Drill*. Surtout, elle offre des similitudes frappantes avec le poteau funéraire de Madagascar acquise par Epstein peu après 1923 ou 1924 [70]. Dans le dessin d'Epstein, certains éléments sont de sa propre invention, notamment la tête de l'homme très proche de la tête en forme de masque du *Rock Drill*, les bustes aux contours rectilignes et les énormes sexes masculin et féminin. Toutefois, les jambes rigides et symétriques des deux figures et la façon dont l'homme et la femme se tiennent côte à côte sur un socle présentent assez d'affinités avec le poteau funéraire de Madagascar pour laisser supposer qu'Epstein a exécuté le dessin après avoir acquis cette œuvre tribale. Exception faite de quelques œuvres où l'on perçoit encore l'influence de l'art primitif (*Genèse*, 1930, *Femme possédée*, 1932, *Dieu primordial*, 1933, *Ecce Homo*, 1934, et *Adam*, 1938), Epstein a consacré le reste de sa carrière à la réalisation de grandes sculptures figuratives et de portraits, faisant des modelages en argile de nombreuses célébrités de son temps dans le droit fil de la tradition de Rodin.

Pendant cette période, Epstein a œuvré en solitaire. Il a puisé dans le cubisme, le vorticisme et l'art tribal, sans



Jacob Epstein, *Étude pour Homme et Femme,* 1913-1915 [ou années vingt, *cf.* le texte]. Mine de plomb et lavis, 61,6 × 41,3 cm. British Museum, Londres.



Sommet de poteau funéraire à deux figures, Madagascar. Bois, h : 101 cm. Collection particulière. Ancienne collection Jacob Epstein.

jamais adhérer de manière dogmatique à un groupe ou un mouvement. Ses dessins et sculptures de 1913-1914 ont un caractère sexuel ostensible et souvent agressif qui les distingue de l'œuvre des autres grands artistes qui ont fait des emprunts aux arts africain et océanien dans les premières années du siècle. Il semblerait que seul Gaudier ait partagé un peu de l'érotisme obsessionnel d'Epstein durant cette période, comme nous le verrons plus loin.

Des années après avoir réalisé ses œuvres primitivistes, Epstein a expliqué comment il voyait les caractéristiques de l'art tribal et leur influence sur son œuvre. Au sujet de la sculpture africaine, il a notamment déclaré :

Pour commencer, quand on regarde la sculpture nègre, on doit se rendre compte que ce n'est pas quelque chose d'absolument à part, complètement coupé de tous les autres arts. Elle obéit aux considérations qui régissent toute la sculpture. Dans toute bonne école de sculpture, il y a certaines valeurs tout à fait indépendantes de l'intérêt pour l'objet représenté [71].

D'un point de vue plastique, a-t-il ajouté, « les principaux caractères de l'art nègre sont la simplification et la franchise, l'alliance de naturalisme et de stylisation, et un aspect architectural saisissant [72] ». Il a fait observer que « si l'art africain n'est pas façonné sur des modèles précis établis par la coutume tribale[...] l'artiste a certainement quelques contraintes, comme l'artiste de la Renaissance qui représentait la Sainte Famille [73] ». Et même si on ne connaît pas le nom des sculpteurs, « les plus beaux exemples d'art africain sont les œuvres d'artistes dotés d'une forte individualité, qui avaient une démarche et une technique personnelles. Je peux désigner des pièces de ma collection dont je suis certain qu'elles sont l'œuvre d'un artiste en particulier [74] ». Epstein n'ignorait pas les fonctions religieuses et cérémonielles des sculptures tribales. « En tant que fétiches, leur importance est d'ordre religieux, ou en tout cas magique. Elles étaient utilisées pour impressionner, pour effrayer et pour mettre les spectateurs dans un état qui frisait, ou était vraiment, l'hallucination [75]. »

Dans ses écrits, Epstein a assez longuement analysé l'influence de l'art tribal de son œuvre.

Je suis influencé par la sculpture africaine de la même façon que toute œuvre primitive doit influencer un artiste. Les œuvres africaines ont certaines leçons importantes à donner, qui touchent aux racines de toute sculpture. J'ai essayé d'assimiler ces leçons sans travailler dans la manière africaine. Du reste, il serait absurde pour un artiste européen à l'époque actuelle de produire des idoles africaines, et comme toute imitation ce serait artificiel [76].

Comme le fait remarquer Epstein, la sensibilité de l'artiste contemporain absorbe et transforme les influences, ce qui aboutit à la recréation d'œuvres tout à fait personnelles.

Le mot "influence", au sens où je l'entends, signifie autre chose qu'un examen superficiel, il signifie une pleine compréhension de l'esprit et de la technique, qui passe dans la composition d'une œuvre, et une transposition conforme à la personnalité de l'artiste. En fait, une recréation totale, dans un esprit neuf [77].

Dans l'histoire de la sculpture britannique du XXe siècle, Epstein et, dans une moindre mesure, Gaudier-Brzeska, furent les grands précurseurs. Moore et Caro ont reconnu tous deux l'importance d'Epstein. Dans un hommage à Epstein publié dans le *Sunday Times* du 23 août 1959, Moore écrivait : « [...] Il a essuyé les insultes, il a essuyé les injures, il a affronté les huées moqueuses auxquelles les artistes depuis Rembrandt ont appris à s'accoutumer. Et pour ce qui concerne la sculpture de ce siècle, il a été le premier. »

La célébrité de sa collection d'art primitif a quelque peu éclipsé les œuvres primitivistes d'Epstein, malgré leur importance évidente. Au fil des ans, il avait rassemblé l'une des plus belles et des plus vastes collections d'art africain, océanien et



Fétiche, Kunyi, rép. pop. du Congo. Bois et fer, h : 49 cm. Collection Max Granick. Ancienne collection Jacob Epstein.

des Indiens du Nord-Ouest américain, à quoi s'ajoutaient des sculptures de plusieurs autres cultures et civilisations : Mexique, Pérou, Égypte, Grèce, Rome et Chine. En 1960, la qualité de cette collection fut saluée par une exposition de l'Art Council of Great Britain, *La Collection Epstein de sculptures tribales et exotiques*, qui s'accompagnait d'un catalogue préfacé par William Fagg. Parmi les œuvres exposées, on pouvait voir une tête fang (p. 430), une statuette tabwa (p. 440) et probablement un *heitiki* néo-zélandais du même type que celui de la page 446[78]. M.D. McLeod, conservateur au Museum of Mankind (Londres), et Ezio Bassani achèvent actuellement un catalogue de la collection Epstein qui a été à peu près complètement dispersée depuis la mort du sculpteur.

Le témoignage de William Fagg, qui avait vu Epstein chez lui avec sa collection, éclaire la démarche créatrice du sculpteur : « Certains soirs, il prenait quelques pièces dans ce trésor, et passait des heures à les contempler en silence ou à en parler avec beaucoup de chaleur, en examinant chaque fois les problèmes sculpturaux que s'était posés l'artiste, ou que lui avait posés la tradition, et les réponses qu'il avait trouvées[79]. »

Le sculpteur moderne, a écrit Gaudier-Brzeska, est un homme

> qui travaille sous l'inspiration de son instinct. Son œuvre naît de l'émotion. La forme d'une jambe, ou la courbe d'un sourcil, etc., etc., n'ont absolument aucune importance ; un modelé léger et voluptueux est pour lui insipide. Ce qu'il ressent, il le ressent intensément et son œuvre n'est ni plus ni moins que l'expression abstraite de ce sentiment intense, ce qui fait que des hommes stériles du genre d'Auceps sont effrayés par sa production. Que cette sculpture n'a aucun rapport avec la sculpture grecque classique mais continue la tradition des peuples barbares de la terre (pour lesquels nous avons de la sympathie et de l'admiration), voilà ce que j'espère avoir fait comprendre[80].

Cette description passionnée du rôle et des attaches du sculpteur moderne était signée par un artiste qui a apporté en très peu de temps une contribution notable à la sculpture primitiviste du XXe siècle. La déclaration de Gaudier-Brzeska portait sur des questions qui lui tenaient à cœur et préoccupaient également ses contemporains Epstein, Brancusi et Modigliani, et plus tard Moore : le rejet de l'idéal de beauté classique, la liberté de créer des sculptures en faisant appel à ses émotions profondes et non en visant à l'exactitude anatomique, l'abandon du modelage pour la taille directe, et l'affinité avec la charge affective de l'art tribal.

Henri Gaudier est né à Saint-Jean-de-Blaye, près d'Orléans, le 4 octobre 1891. D'après son ami Horace Brodzky, il « hérita son don pour la sculpture de son père[...] menuisier-charpentier, et il est intéressant de noter que ses ancêtres avaient sculpté certaines figures de la cathédrale de Chartres. Il était fier de penser qu'il était issu d'une famille de sculpteurs sur pierre et sur bois[81] ». Gaudier avait séjourné quelque temps en Angleterre, entre 1906 et 1908, où il avait étudié dans une école de commerce à Bristol puis travaillé dans les bureaux d'une entreprise d'importation de charbon à Cardiff. Les problèmes familiaux et personnels créés par ses relations avec une Polonaise de vingt ans plus âgée que lui, Sophie Brzeska (dont il ajouta le nom à son patronyme), et le fait qu'il allait bientôt devoir accomplir son service militaire (contre son gré) décidèrent Gaudier à quitter Paris vers la fin 1910 ou le début 1911 pour s'établir en Angleterre, où il resta jusqu'à l'automne 1914. Ainsi, il s'éloigna de la capitale française où demeuraient les artistes qui l'ont le plus fortement influencé, Rodin et Maillol, et ceux qu'il allait admirer : Modigliani, Brancusi et Archipenko. Le soin de l'informer sur l'évolution de l'avant-garde dans son pays natal revint à son ami anglais Epstein, qui se rendit à Paris en 1912.

L'admiration de Gaudier pour Rodin s'est exprimée dans plusieurs de ses œuvres du début. Pour des sculptures telles que *Tête d'un idiot* et *Lutteur* (toutes deux de 1912), il s'est visiblement inspiré du grand sculpteur français. De même que Brancusi se méfiait de l'emprise étouffante exercée par une personnalité aussi forte que Rodin (« Rien ne peut croître à l'ombre des grands arbres[82] »), Gaudier, malgré toute son estime pour Rodin, savait qu'il était dangereux d'essayer de se mesurer à lui. Il écrivit dans un lettre du 1er janvier 1910 :

> Nous ne verrons jamais de plus grand sculpteur que Rodin ; il s'est épuisé en efforts pour surpasser Phidias[...]. Rodin est pour la France ce que fut Michel-Ange pour Florence, et il aura des imitateurs, mais il n'aura jamais de rivaux[...] car de tels hommes avec leur personnalité saignent une nation à mort et ne laissent aux autres que l'alternative de l'imitation ou de la vénération[83].

Les nus aux formes pleines et sereines de Maillol exercèrent aussi une influence déterminante sur le jeune Gaudier, comme en témoigne sa *Figure sépulcrale* en pierre (Tate Gallery). Ezra Pound, le grand ami et biographe de Gaudier a dit comment il avait fini par se détourner des deux sculpteurs français :

> Gaudier lui-même parle quelque part de l'"habituel mélange Rodin-Maillol". La partie Rodin du mélange, il l'avait éliminée de son système quand il avait renoncé à faire des bustes figuratifs de Frank Harris et du colonnel Smithers. Je pense que Maillol a suivi[84].

La personnalité romantique et exotique de Gauguin ainsi que son œuvre ont fait une grande impression sur Gaudier, bien qu'il n'y fasse aucune allusion dans ses écrits. Brodzky a décrit une peinture qui était probablement inspirée des toiles polynésiennes de Gauguin :

> Quand je revins le voir, je remarquai qu'il avait commencé à peindre d'imagination un paysage tropical aux couleurs chaudes, avec un ciel rouge sombre et des arbres exotiques qui ressemblaient à des palmiers, le tout très gauguinien. De cette chose-là aussi il était mécontent, il l'a abandonnée par la suite, et a couvert la toile d'une mince couche de plâtre. Brzeska y a sculpté deux figures de lutteurs[85].

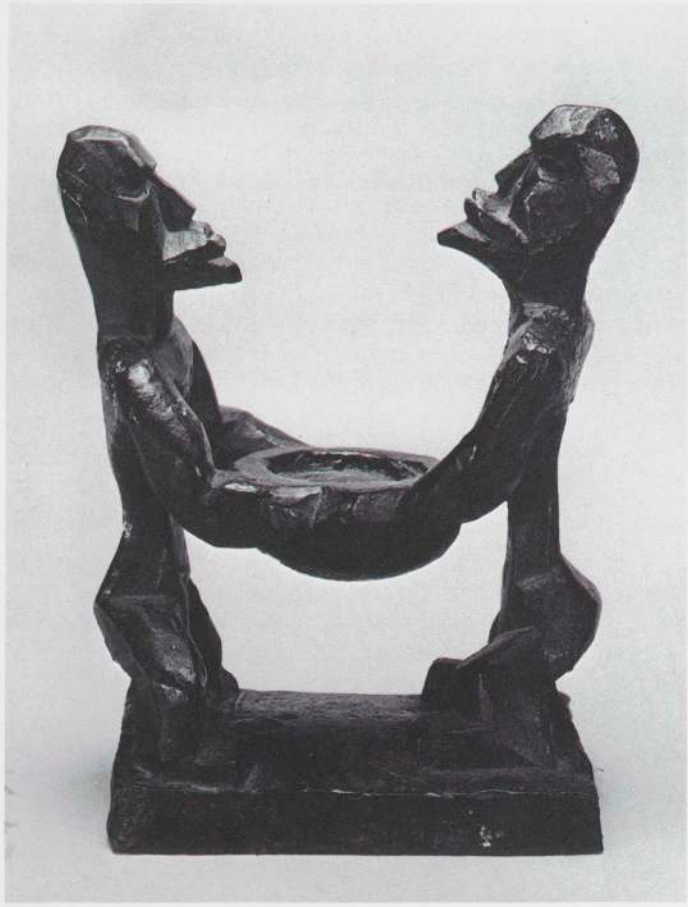
Gaudier devait connaître l'œuvre de Gauguin, car il était à Londres à l'époque où Fry et d'autres révélèrent au public britannique l'art de Gauguin, et aussi celui de Manet, Cézanne, Van Gogh, Redon, Seurat, Matisse et Picasso. Hormis la peinture décrite par Brodzky, l'œuvre de Gaudier ne reflète en aucune façon l'influence directe de Gauguin. Mais Gaudier semble avoir pris exemple sur la personnalité de Gauguin, quand il rêvait d'un paradis tropical et se plaisait à jouer les sauvages. D'après Brodzky, « il parlait tout le temps "petit nègre" et soupirait après la vie libre et érotique des mers du Sud[86] ». Durant sa brève et tumultueuse amitié avec le critique Middleton Murry et la romancière néo-zélandaise Katherine Mansfield, « ils parlaient d'aller vivre ensemble sur une île du Pacifique[87] ». Si l'on en croit Brodzky, Gaudier avait une conception assez fantaisiste du primitivisme.

> Il voulait se percer le nez avec un bâton de dix centimètres de long et y suspendre des grelots comme un indigène d'Océanie. Il désirait des boucles d'oreilles longues et bizarres ; il a même sculpté une grosse amulette en pierre verte à la manière des Maoris (p. 446). Il la portait en pendentif. Le motif est reproduit en relief sur la couverture du livre d'Ezra Pound[88].

Epstein, que Gaudier rencontra à Londres en juin 1912, éveilla son intérêt pour la taille directe. La première œuvre d'Epstein que vit Gaudier fut la tombe d'Oscar Wilde d'inspiration assyrienne, qu'il décrivit dans une lettre à Uhlemayr datée du 18 juin 1912.

[...] Une sculpture, en un mot, qui vivra éternelle. Seulement, l'effet total semble trop petit. Le tout est grand — vous comprenez ce que je veux dire — et la statue semble trop raffinée, trop petite. [Ici, un croquis de la tombe.] Le tout taillé à même la pierre, sans modelage [89].

Par la suite, Epstein allait affirmer que Gaudier « se mit à la sculpture après avoir admiré une œuvre qu'il avait vue dans mon atelier [90] ».



Henri Gaudier-Brzeska, *Deux hommes tenant une coupe,* 1914. Bronze, h : 30,5 cm. Kettle's Yard, université de Cambridge.

Epstein a également stimulé l'intérêt de Gaudier pour l'art primitif, qui s'est accru lors de ses visites du British Museum. Une lettre à Sophie datée du 18 novembre 1912 (écrite avant qu'il ait pu voir les sculptures primitivistes d'Epstein achevées en 1913), nous le montre dans une phase de transition, essayant de concilier son attrait pour l'art tribal avec son admiration pour les chefs-d'œuvre de la sculpture européenne, depuis les Grecs jusqu'à Rodin.

Cet après-midi, je suis allé au British Museum. J'ai contemplé les statues de primitifs, des races noire, jaune, rouge et blanche, les statues gothiques et grecques et je me suis convaincu d'une chose qui m'avait depuis toujours tourmenté. Je n'étais pas sûr que la forme conventionnelle des primitifs, qui donne une énorme sensation de joie sereine ou de douleur excessive, toujours dans un mouvement synthétique dirigé vers un même but, ne participait pas d'une compréhension plus vraie et plus grande de la nature que la sculpture moderne de Pisano jusqu'à Rodin et à la sculpture française d'aujourd'hui, en passant par Donatello. Pour l'instant, je ne le crois pas[...] [91].

A ce stade de son évolution, Gaudier avoue encore que « la sculpture primitive, quand j'en regarde beaucoup, m'ennuie, et que la sculpture européenne moderne, vue en même quantité, m'intéresse infiniment [92] ». Ses sculptures du début de 1913, telles que le *Torse féminin*, la *Sirène*, le *Lutteur* et la *Danseuse*, montrent clairement qu'il n'avait pas rompu avec la tradition de Rodin.

L'exemple offert par les sculptures primitivistes d'Epstein a sans nul doute aidé Gaudier à se dégager de la tradition gréco-romaine et de l'influence de Maillol et Rodin. Le 8 octobre 1913, Gaudier écrivit à Sophie qu'Epstein faisait « d'extraordinaires statues, comme les Polynésiens » en faisant allusion, vraisemblablement, aux sculptures en flénite [93]. Stimulé par les emprunts d'Epstein à l'art tribal, Gaudier commença, probablement vers la fin 1913 ou le début 1914, à créer des œuvres inspirées par les arts d'Afrique et d'Océanie. Enfin, Gaudier ne se souciait plus de comparer les traditions européenne et tribale dans leur disparité, puisque désormais ses œuvres continuaient « la tradition des peuples barbares [94] ».

A présent, Gaudier pratiquait exclusivement la taille directe. Il exprima sa haute estime pour cette technique dans un article sur le salon de 1914 de l'Allied Artists'Association, à Holland Park Hall [95] (Londres) :

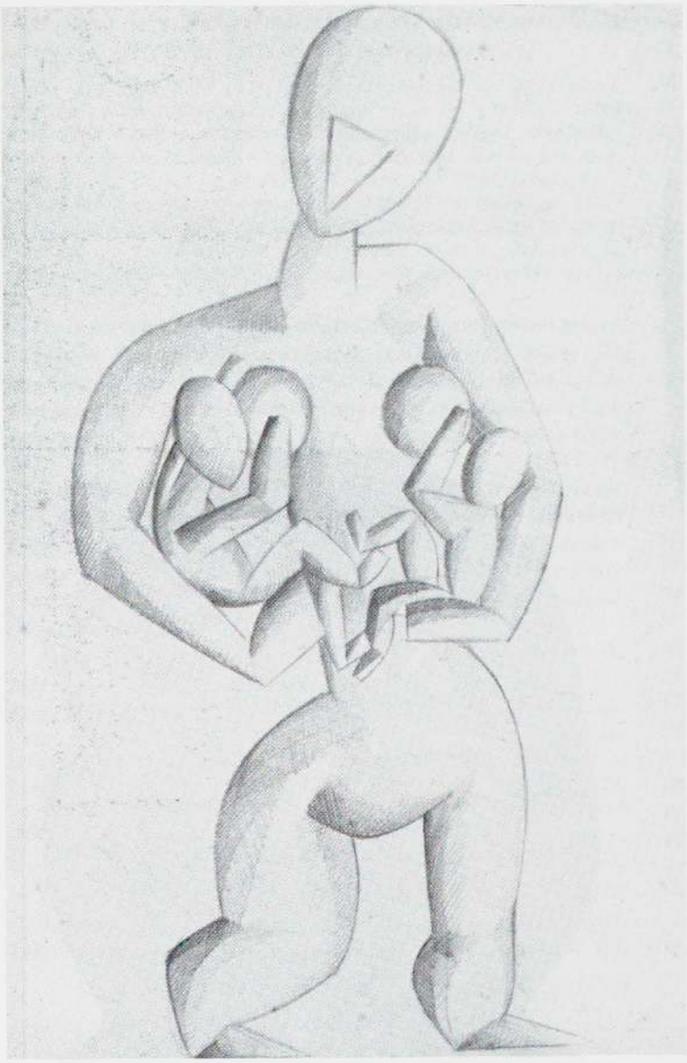
La sculpture que j'admire est l'œuvre de maîtres artisans. Chaque pouce de la surface est gagné à la pointe du ciseau, chaque coup de marteau est un effort physique et mental. Plus de traduction arbitraire d'un motif dans n'importe quel matériau. Ils connaissent parfaitement les différentes particularités des bois, des pierres et des métaux. Epstein, que je place au premier rang d'un petit nombre de bons sculpteurs en Europe, insiste particulièrement sur ce point. La plus grande fierté de Brancusi est de savoir qu'il est un ouvrier accompli [96].

Les sculptures réalisées par Gaudier fin 1913-début 1914 se rattachent à la fois au vorticisme et à l'art tribal. *Oiseaux hérissés* (Museum of Modern Art, New York) et *Cerfs* (Art Institute, Chicago) sont des œuvres vorticistes travaillées en larges facettes qui matérialisent en trois dimensions certaines de ses idées sur la sculpture, publiées dans la revue du Rebel Art Centre, *Blast*, en avril 1914 : « Le sentiment sculptural est l'appréciation des rapports de masses. L'aptitude sculpturale est la détermination des masses par des plans [97]. »

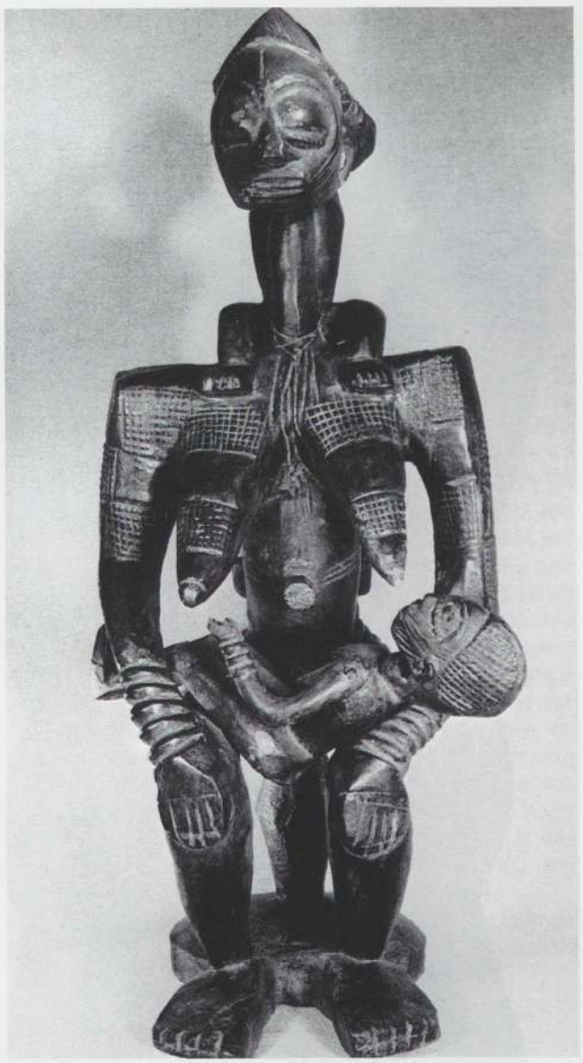
Dans la *Danseuse rouge* (Tate Gallery) de 1913 environ, l'agencement des formes, et surtout la façon dont la tête soulignée par un triangle en son centre crée une sorte de « vortex », n'a pas grand-chose à voir avec l'art tribal. Pourtant, en 1914, Ezra Pound évoquait à propos de cette œuvre et des deux sculptures en flénite d'Epstein le pouvoir magique des sorciers guérisseurs. Et le poète s'associait pleinement à ces artistes : « Nous sommes les héritiers du sorcier guérisseur et du vaudou, nous les artistes qui avons longtemps été les méprisés allons prendre le pouvoir [98]. »

Dans sa *Femme assise* en marbre de 1914 (musée national d'Art moderne, Paris), Gaudier a combiné des éléments européens et primitifs. La pose et les jambes massives rappellent la *Cariatide* en pierre de Modigliani (p. 422) et ses nombreux dessins et aquarelles du même sujet. Gaudier a peut-être emprunté le visage-masque à l'art tribal ou primitif, mais la pose asymétrique est bien dans la tradition européenne.

Ses œuvres qui présentent des affinités flagrantes avec l'art tribal se conforment moins strictement aux principes sculpturaux du cubisme et du vorticisme. *Deux hommes tenant une coupe* (1914), l'une des œuvres les plus primitivistes de Gaudier, est sans doute inspirée de l'art océanien et notamment de sculptures telles que les grandes coupes hawaïennes soutenues par des figures à chaque extrémité. Une autre œuvre de Gaudier rappelle plusieurs styles d'art



Henri Gaudier-Brzeska, *Caritas* (Maternité), 1914. Mine de plomb, 45,7 × 30,8 cm. Kettle's Yard, université de Cambridge.



« Mère et enfant », statuette, Afo, Nigeria. Bois, h : 69,9 cm. Horniman's Museum, Londres.

africain : le dessin de 1914 *Caritas* qui représente une mère allaitant deux enfants. A en juger par son sujet et par son style, plus particulièrement par des détails comme la forme des pieds ou l'attitude des nourrissons et la position de leurs mains, ce dessin a dû être inspiré soit par une sculpture afo de mère et enfant, dont un exemple connu se trouve au Horniman's Museum de Londres, soit par quelque sculpture yoruba sur le même thème. Pour *Le Lutin* en albâtre de 1914 (Tate Gallery), il est difficile de citer une source d'inspiration tribale bien précise. Goldwater pense que « les formes ovales des jambes courtes et fléchies dont la pesanteur tire toute la masse de la figure vers le bas sont probablement influencées par les proportions africaines [99] ».

Deux petites œuvres de 1914 sont directement inspirées de l'art océanien, qui a exercé sur Gaudier une plus forte influence que la sculpture africaine. Le *Marteau de porte* de 1914, dont l'original est en cuivre, est une des rares œuvres de Gaudier que l'on puisse rattacher à un style tribal déterminé, en l'occurrence les ornements maoris en jade (*heitiki*) de Nouvelle-Zélande (p. 446). Les quatre trous dans la moitié inférieure du *Marteau de porte* correspondent à ceux de l'ornement néo-zélandais. Gaudier a livré un commentaire assez fallacieux sur cette sculpture figurative et sexualisée : Le *marteau de porte* est un exemple de motif abstrait utilisé pour rehausser la valeur propre d'un objet. Plus de cupidons chevauchant des sirènes, de guirlandes et de tentures collées un peu partout. La technique est inhabituelle : l'objet n'est pas moulé mais taillé directement dans un bloc de cuivre [100].

Certes, il n'y a ni cupidon ni sirène, mais le *Marteau de porte* n'est pas non plus un « motif abstrait ». Gaudier a transformé la figure unique représentée dans les *tiki* néo-zélandais en une image érotique. Le dessin préparatoire de 1914 environ (Kettle's Yard, université de Cambridge) met en évidence ce qui est un peu moins explicite dans la sculpture [101]. Il représente nettement une figure féminine aux bras levés qui penche la tête sur la poitrine. Elle est assise, ou accroupie, en tailleur et un énorme pénis en érection s'apprête à la pénétrer. Gaudier avait-il vu le *Totem* d'inspiration tribale dessiné par Epstein vers 1913 (p. 433), qui montre aussi un accouplement, avec la femme au-dessus de l'homme ? La composition centrale de l'*Etude pour le Rock Drill* (p. 440) est également proche du *Marteau de porte*. Il serait très surprenant que les thèmes sexuels traités avec tant de franchise par Epstein dans son œuvre de 1913 n'aient pas influencé Gaudier quand il a réalisé le *Marteau de porte* et la *Tête hiératique d'Ezra Pound* (p. 448). Pour ce qui concerne



Henri Gaudier-Brzeska, *Marteau de porte*, 1914. Bronze (variante de l'original en cuivre jaune), h : 17,5 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris.



Ornement (heitiki), Maori, Nouvelle-Zélande. Jade et cire, h : 21,6 cm. British Museum, Londres.

le *Marteau de porte*, le témoignage de Brodzky contredit les propos inoffensifs de l'artiste cités plus haut.

Il me disait que telle ou telle personne voulait un talisman, un heurtoir ou un presse-papier... quelque chose de "phallique" pour reprendre le terme utilisé par ces personnes. Le mot "phallique" était à la mode et faisait partie du jargon artistique de l'époque. Brzeska leur taillait un morceau de cuivre qui ressemblait plus à une amulette maçonnique qu'à autre chose. Il leur disait que c'était un symbole de fécondité ou de virilité, ou quelque autre baliverne érotique qui lui passait par la tête. C'était ce qu'ils voulaient. Ils croyaient qu'il s'agissait d'une chose très inconvenante et s'en allaient contents [102].

On retrouve l'influence des *heitiki* dans l'*Amulette* en pierre verte de Gaudier, qui amalgame les formes trouées des pendentifs maoris et une forme de visage dont les traits, notamment les yeux obliques, rappellent des sculptures figuratives de Nouvelle-Guinée, telles que les amulettes de chasse.

La *Tête hiératique d'Ezra Pound* en marbre (1914) est sans conteste l'œuvre la plus forte que Gaudier ait exécutée durant sa très brève carrière. Le poète a fait un récit circonstancié de la réalisation de cette sculpture. Le buste fut commencé, nous dit Ezra Pound, « après que l'hiver eut relâché son étreinte [103] ».

Gaudier n'avait pas les moyens d'acheter un gros bloc de marbre.

Il avait prévu de faire le buste en plâtre, un matériau détestable que j'avais bien évidemment refusé. En conséquence, j'achetais la pierre à l'avance, sans me douter de la somme de travail que j'allais lui imposer. Il y eut deux bons mois employés au seul dégrossissage, ou peut-être faut-il inclure dans ce temps les journées passées à reforger les ciseaux usés [104].

Au sujet de cette tête de Pound, Brodzky a écrit : « Ses tenants et ses aboutissants étaient entièrement pornographiques. Le sculpteur et le modèle en avaient tous deux décidé ainsi. Brzeska m'avait fait savoir que ce devait être un phallus [105]. »

Quand Brodzky rencontra Pound, un soir à Piccadilly Circus, le poète lui dit que Gaudier était en train de sculpter son buste dans le marbre. « Oui, déclara Pound, Brzeska m'immortalise dans une colonne phallique [106] ! » Gaudier acheva cette œuvre ambitieuse en un temps remarquablement court. En mai 1914, la sculpture était exposée à la Whitechapel Art Gallery.

La *Tête hiératique d'Ezra Pound* est probablement la seule sculpture de Gaudier que l'on puisse rapprocher non seulement d'un style tribal, mais encore d'une œuvre primitive déterminée : l'imposante statue *Hoa-Haka-Nana-la* de l'île de Pâques (p. 448) acquise en 1869 par le British Museum. Comme l'a fait remarquer Richard Cork :

Gaudier ne pouvait manquer d'être impressionné par une preuve aussi irréfutable de la puissance de l'art préhistorique, et sa *Tête* en marbre montre qu'il gardait précieusement la figure de l'île de Pâques dans un coin de son esprit tandis qu'il disposait les différentes parties de sa sculpture dans leur configuration imprévisible [107].

Gaudier a transposé les éléments symétriques de la sculpture de l'île de Pâques, en conservant son caractère massif et son mouvement ascendant. Dans la tête de Pound, le nez est légèrement en biais et la face latérale de droite forme une saillie plus prononcée sur le reste du visage. Seule la lèvre supérieure est représentée, par une surface plane au milieu et deux profondes incisions en courbes descendantes de part et d'autre. Au-dessus des yeux menaçants taillés en creux à l'horizontale (une photo de l'artiste en train de travailler sur cette sculpture montre des yeux dessinés sur le marbre, en amande et obliques [108]), la masse irrégulière et protubérante des cheveux contraste avec le front lisse, beaucoup moins tourmenté, de la statue de l'île de Pâques. Considérée isolément, la partie de la tête de Pound située au-dessus des yeux est une démonstration de l'esthétique vorticiste qui caractérise notamment les *Oiseaux hérissés* de 1914.

Le *Portrait d'Ezra Pound*, qui le représente en pied, est une des rares sculptures en bois exécutées par Gaudier.



Henri Gaudier-Brzeska, *Amulette*, 1914. Pierre, h : 10,2 cm. Collection particulière.



Amulette de chasse, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 16,5 cm. Collection particulière.



Henri Gaudier-Brzeska, *Tête hiératique d'Ezra Pound*, 1914. Marbre, h : 91,4 cm. Collection particulière.

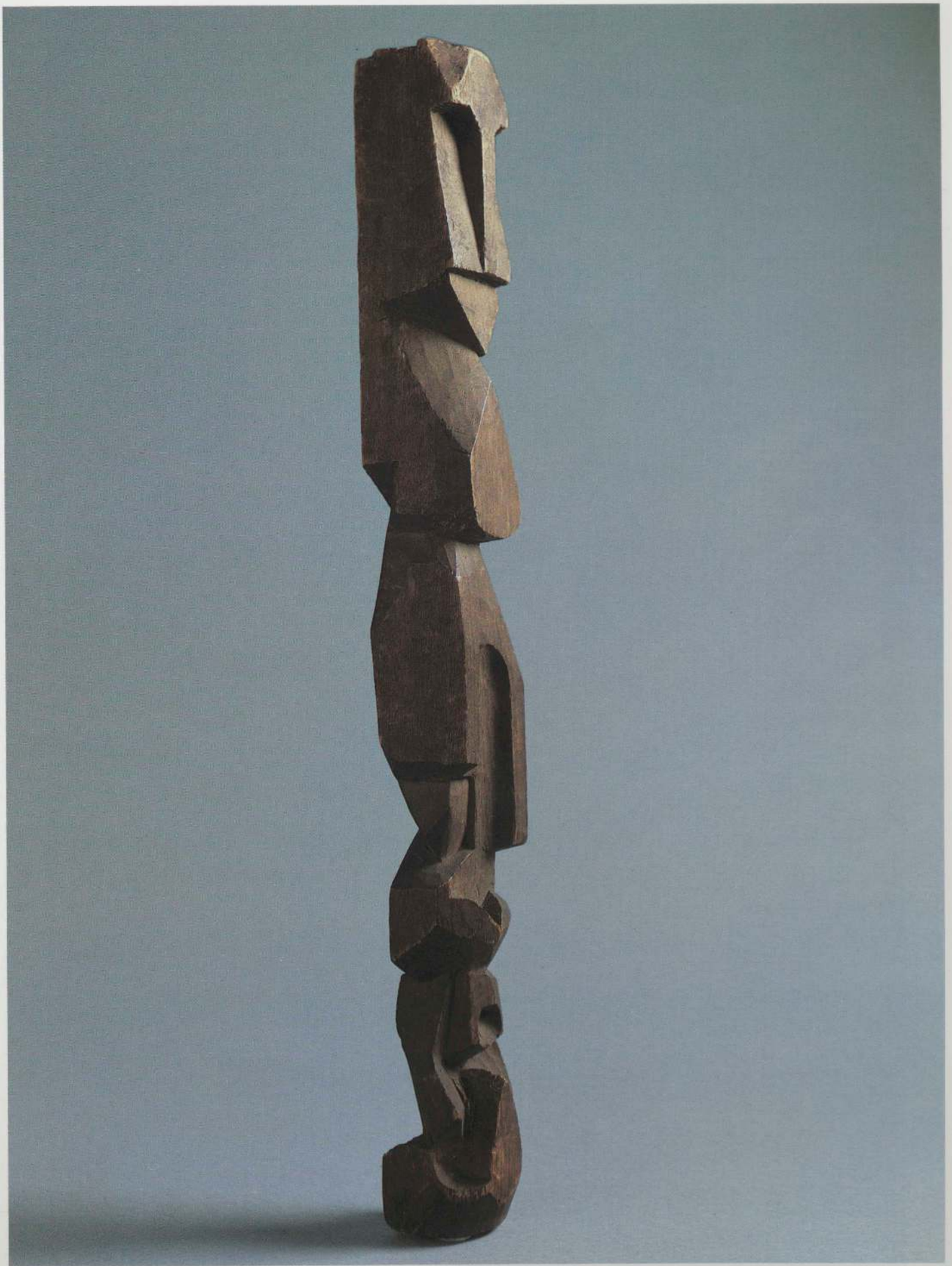


Statue, île de Pâques. Pierre, h : 255 cm. British Museum, Londres.

Comme la *Tête hiératique* en marbre, beaucoup plus grande, elle est probablement inspirée de la statue de l'île de Pâques conservée au British Museum. Mais elle comporte également quelques réminiscences de l'art africain. Dans la sculpture en bois, la forme de la tête est simplement définie par une série de plans rectilignes. La région de la cage thoracique est évidée et juste en dessous une forme proéminente représente le nombril. La forme pointue et dressée vers l'avant de la barbiche, semblable à celle de la sculpture en marbre, a des connotations phalliques.

A l'automne 1914, Gaudier retourna en France pour s'engager dans l'armée. Sa carrière de sculpteur touchait à son terme. Il fit quelques dessins et sculptures dans les tranchées, avec les matériaux qu'il pouvait trouver. Gaudier-Brzeska fut tué sur le front, à Neuville-Saint-Vaast, le 5 juin 1915. Sa mort et celle de Duchamp-Villon en 1918 furent pour la sculpture moderne les deux plus grandes pertes dues à la Première Guerre mondiale.

Malgré la publication en 1916, à New York et à Londres, du livre de Pound *Gaudier-Brzeska : a Memoir*, et bien qu'un collectionneur aussi respecté que John Quinn eût acquis plusieurs de ses sculptures, ni l'œuvre de Gaudier ni ses écrits n'ont reçu jusqu'à une époque récente l'attention qu'ils méritaient. Grâce à lui et à Epstein, la sculpture britannique qui n'était qu'une tradition académique régionale a pris sa place dans l'histoire de l'art moderne européen.



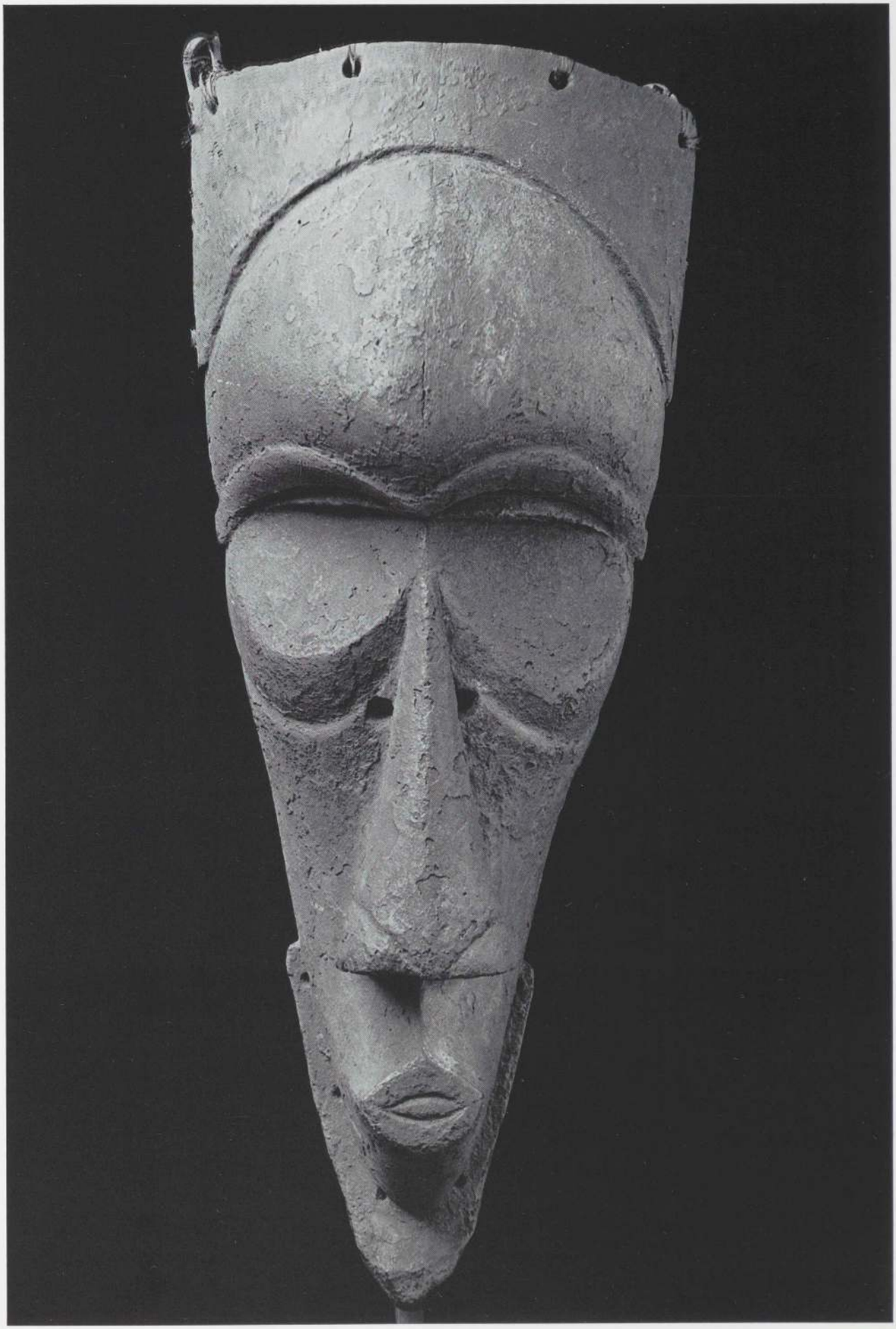
Henri Gaudier-Brzeska, *Portrait d'Ezra Pound*, 1914. Bois, h : 73 cm ; dimensions à la base : 3,8 × 7,2 × 7,2 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

NOTES

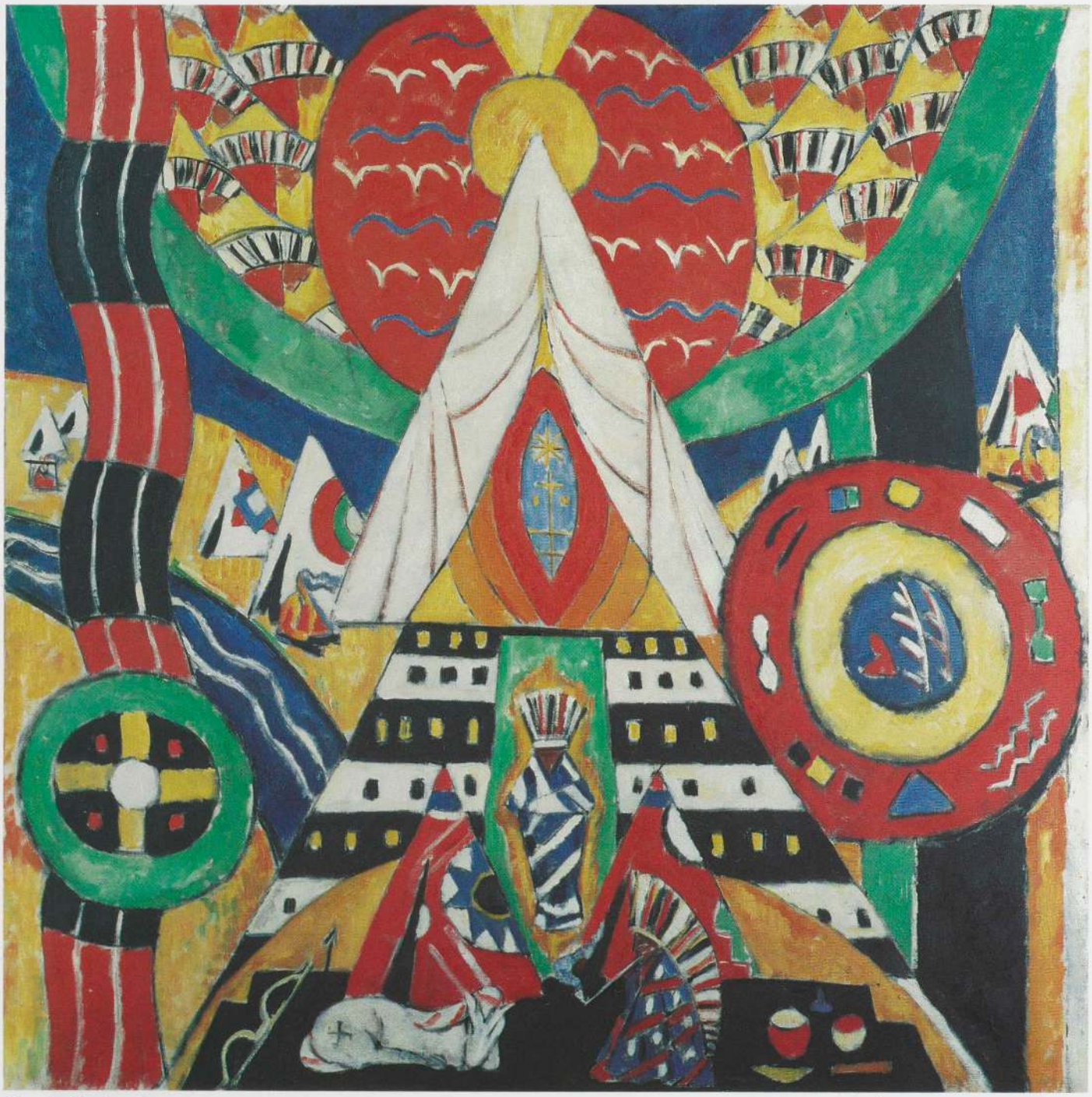
1. Cité par Alfred Werner, dans *Modigliani the Sculptor*, New York, Golden Griffin, 1962, p. XIX.
2. *Ibid.*
3. *Cf. Modigliani*, festival international d'Edimbourg/Arts Council of Great Britain, Londres, 1963, p. 6.
4. *Cf.* Sidney Geist, *Brancusi : the Kiss*, New York, Harper and Row, 1978, p. 9.
5. Cité par Werner, *loc. cit.*, p. XXIII.
6. Sidney Geist, *Brancusi : a Study of the Sculpture*, Londres, Studio Vista, 1968, p. 28.
7. Ambrogio Ceroni, *Amedeo Modigliani : dessins et sculptures*, Milan, edizioni del Milione, 1965, p. 23-26.
8. Cité par Werner, *loc. cit.*, p. XXIII, et par Jeanne Modigliani, dans *Amedeo Modigliani 1884-1920*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1981, p. 80.
9. Augustus John, *Autobiography* (présentée par Michael Holroyd), Londres, Jonathan Cape, 1975, p. 148.
10. Jacob Epstein, *An Autobiography*, Londres, Art Treasures Book Club, 1963, p. 46-47.
11. Werner, *op. cit.*, p. XXIV.
12. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage, 1967, p. 236.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Edith Balas, « The art of Egypt as Modigliani's stylistic source », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 97, février 1981, p. 87 (texte publié en anglais).
16. *Ibid.*
17. Jeanne Modigliani, dans *Amedeo Modigliani 1884-1920, op. cit.*, p. 81.
18. Lipchitz cité par Pierre Sichel, dans *Modigliani*, New York, Dutton, 1967, p. 210.
19. Jacques Lipchitz, dans le catalogue *The Lipchitz Collection*, New York, The Museum of Primitive Art, 1960, p. 5.
20. *Ibid.*, p. 7.
21. Jacques Lipchitz (et H.H. Arnason), *My Life in Sculpture*, New York, Viking, 1972, p. 19-20.
22. Lipchitz, dans *The Lipchitz Collection*, *op. cit.*, p. 6.
23. *Ibid.*, p. 7.
24. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, *op. cit.*, p. 11.
25. *Ibid.*, p. 16.
26. Deborah A. Stott, *Jacques Lipchitz and Cubism*, New York et Londres, Garland, 1978, p. 109.
27. *Cf.* le catalogue *The Lipchitz Collection*, *op. cit.*, p. 8, nos 1, 2, 3.
28. *Cf.* Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore : Primitivism in Modern Sculpture*, Art gallery of Ontario, Toronto, 1981. La sculpture est reproduite p. 214 et le dessin p. 215.
29. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, *op. cit.*, p. 25.
30. *Ibid.*, p. 40.
31. *Ibid.*, p. 40.
32. *Ibid.*, p. 70.
33. *Ibid.*, p. 86.
34. *Ibid.*, p. 89-90.
35. Lipchitz, dans *The Lipchitz Collection*, *op. cit.*, p. 6.
36. Voir *ibid.*, p. 7, les réflexions de l'artiste sur les convergences entre des formes d'expression artistique pratiquées dans des régions aussi distantes les unes des autres.
37. Arnold L.Haskell, *The Sculptor Speaks* (*Jacob Epstein to Arnold* Haskell), Londres, William Heinemann, 1931, p. 14.
38. Jacob Epstein, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 12.
39. Haskell, *op. cit.*, p. 15.
40. Epstein, *op. cit.*, p. 18.
41. *Ibid.*, p. 19-20.
42. Haskell, *op. cit.*, p. 19.
43. Ce dessin, la tombe d'Oscar Wilde et le taureau ailé assyrien à tête d'homme sont reproduits dans Wilkinson, *Gauguin to Moore... op. cit.*, p. 170-171.
44. Epstein, *op. cit.*, p. 46.
45. *Ibid.*, p. 49. (*Cf.* Sidney Geist, *supra*, p. 346.)
46. *Ibid.*
47. *Ibid.* En fait, les sculptures en « flénite » sont en serpentine. Comme le suppose M. Lewison, de la Tate Gallery, Epstein a dû inventer ce mot pour donner un caractère plus « exotique » à son matériau. Peut-être la ressemblance phonétique entre *flenite* et *flint* (« silex ») n'est-elle pas une simple coïncidence. (*N.d.T.*)
48. Richard Cork, *Jacob Epstein : the Rock Drill Period*, Londres, Anthony d'Offay, 1973, p. 13, note 10.
49. Goldwater, *op. cit.*, p. 239.
50. Mlle Hermione Waterfield a eu la gentillesse de soumettre cette question à John Donne et de me communiquer l'information.
51. William Fagg, entretien avec l'auteur.
52. Epstein, *op. cit.*, p. 191-192.
53. Le British Museum n'a pas acquis cette sculpture avant les années vingt.
54. Frobenius, p. 163. William Fagg m'a beaucoup aidé, pendant des années, dans mes recherches sur les relations entre l'art tribal et l'art moderne. C'est lui qui m'a conseillé de consulter le livre de Frobenius.
55. *Cf.* Wilkinson, *Gauguin to Moore...*, *op. cit.*, p. 175 (illustration).
56. *Ibid.*, p. 174.
57. Lettre conservée à la bibliothèque de l'université d'Essex avec presque toute la correspondance de Gaudier-Brzeska, et citée par Roger Secrétain, dans *Un sculpteur maudit : Gaudier-Brzeska*, Paris, Le Temps, 1979, p. 179-180. (*N.d.T.*)
58. Barbara et Murray Frum m'ont souvent fourni des indications précieuses lors de nos conversations sur le primitivisme dans l'art moderne. C'est Murray Frum qui m'a fait remarquer les affinités stylistiques entre le *Personnage féminin* d'Epstein et la statuette tahitienne.
59. Epstein, *op. cit.*, p. 64.
60. William Fagg, entretien avec l'auteur. *Cf.* Eliot Elisofon et William Fagg, *The Sculpture of Africa*, New York, Hacker, 1978, p. 31, n° 11 (illustration).
61. Goldwater, *op. cit.*, p. 240 et 242.
62. Epstein, *op. cit.*, p. 56.
63. Cork, *op. cit.*, p. 9.
64. Goldwater, *op. cit.*, p. 240.
65. Cork, *op. cit.*, p. 9.
66. Elisofon et Fagg, *op. cit.*, p. 90, n° 111.
67. *Ibid.*, p. 98, n° 122.
68. Cork, *op. cit.*, p. 45 et 47 (illustrations).
69. *Ibid.*, p. 14, note 23.
70. C'est M.D. McLeod qui a fait le rapprochement entre l'*Étude pour Homme et Femme* d'Epstein et le poteau funéraire de Madagascar.
71. Haskell, *op. cit.*, p. 89.
72. *Ibid.*, p. 90.
73. *Ibid.*, p. 89-90.
74. *Ibid.*, p. 90.
75. Epstein, *op. cit.*, p. 188.
76. Haskell, *op. cit.*, p. 94.
77. *Ibid.*, p. 96.
78. Je remercie M.D. McLeod, qui a eu l'obligeance de me faire parvenir des photographies d'œuvres provenant de la collection d'Epstein.
79. William Fagg, dans *The Epstein Collection of Tribal and Exotic Sculpture*, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1960, non paginé.
80. Gaudier, cité par Ezra Pound, dans *Gaudier-Brzeska : a Memoir*, Londres et New York, John Lane Co., 1916, p. 35. Gaudier répondait à un article paru dans la revue *The Egoist* sous la signature d'un mystérieux Auceps. (*N.d.T.*)
81. Horace Brodzky, *Henri Gaudier-Brzeska 1891-1915*, Londres, Faber and Faber, 1933, p. 21.
82. Sidney Geist, *Brancusi : a Study of the Sculpture*, *op. cit.*, p. 2.
83. Cité par Roger Secrétain, *loc. cit.*, p. 34. (*N.d.T.*)
84. Ezra Pound, *op. cit.*, p. 90.
85. Brodsky, *op. cit.*, p. 31-32.
86. *Ibid.*, p. 56.
87. H.S. Ede, *Savage Messiah*, Londres, Heinemann, 1931, p. 141.
88. Brodsky, *op. cit.*, p. 56.
89. Lettre partiellement reproduite en fac-similé dans Roger Cole, *Burning to Speak, the Life and Art of Henri Gaudier-Brzeska*, Oxford, Phaidon Press, 1978, p. 22.
90. *Ibid.*
91. Cité par Roger Secrétain, *loc. cit.*, p. 152. (*N.d.T.*)
92. *Ibid.*
93. *Cf.* note 57.
94. *Cf.* note 80.
95. Compte rendu publié dans *The Egoist*, 16 mars 1914.
96. Cité par Pound, *loc. cit.*, p. 26.
97. *Ibid.*, p. 9.
98. Pound cité par Richard Cork, dans *Henri Gaudier-Brzeska and Ezra Pound : a Friendship*, Londres, Anthony d'Offay, 1982, p. 9.
99. Goldwater, *op. cit.*, p. 240.
100. Cole, *op. cit.*, p.. 133.
101. *Cf.* Wilkinson, *op. cit.*, p. 186 (illustration).
102. Brodsky, *op. cit.*, p. 90.
103. Pound, *op. cit.*, p. 50.
104. *Ibid.*
105. Brodsky, *op. cit.*, p. 58-59.
106. *Ibid.*, p. 62.
107. Cork, *op. cit.*, p. 11. Gaudier a fait une série d'esquisses qui comptent parmi ses plus beaux dessins. Cependant, aucune ne révèle les emprunts à l'art tribal si évidents dans la sculpture.
108. *Ibid.*, p. 9.



Siège, Wute, Cameroun. Bois, l : 53 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Masque, Kete, Zaïre. Bois, h : 63 cm. Collection J.W. Mestach, Bruxelles.



Marsden Hartley, *Composition indienne,* 1914. Huile sur toile, 120 × 119,3 cm. Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie (État de New York), don de Paul Rosenfeld.

L'ART AMÉRICAIN

Gail Levin

Le primitivisme dans l'art américain a débuté sous les auspices de l'avant-garde européenne, mais a bientôt convergé avec des aspirations proprement américaines pour revêtir un caractère spécifique. Des artistes des États-Unis ont commencé à s'intéresser à divers arts tribaux en raison des idées nouvelles que leur suggéraient les productions des cultures exotiques dans le domaine du style et de la symbolique. Certains Américains privilégièrent l'art africain pour ses différentes qualités plastiques et expressives. D'autres se penchèrent sur les motifs abstraits et les thèmes caractéristiques de l'art amérindien, qui, considérés conjointement, leur offraient un moyen de satisfaire les revendications des critiques nationalistes quant à un style américain et des sujets puisés dans le patrimoine national.

Quand Max Weber quitta New York pour poursuivre ses études à Paris, en septembre 1905, il avait déjà tourné ses regards vers l'art non occidental, encouragé en cela par Arthur Wesley Dow le professeur aux idées avancées qui lui avait donné sa première formation artistique au Pratt Institute de Brooklyn, en 1899-1900. Dow était un ancien protégé d'Ernest Fenollosa, grand spécialiste d'art japonais et conservateur au Museum of Fine Arts de Boston. Auparavant, Dow avait lui-même étudié à Paris et exécuté des peintures à Pont-Aven, où il était entré en relations avec Gauguin au cours de l'été 1886[1]. Dow n'enseignait pas seulement un nouveau langage artistique inspiré de l'esthétique japonaise ; il conseillait également à ses élèves de « mettre en jeu les ressorts primitifs de la pensée et de l'action qui existent en tout être humain », et de se mettre ainsi « *en rapport* avec l'état d'esprit primitif[2] ». La méthode dite « naturelle » de Dow s'appuyait sur les expériences de l'ethnologue Frank Hamilton Cushing, qui avait vécu cinq ans avec des Indiens zuñi du Nouveau-Mexique. Cushing, alliant les points de vue scientifique et mystique, croyait qu'une cohérence globale unissait les formes d'expression artistique des cultures orientales, occidentales et primitives[3]. L'enseignement de Dow était une préparation idéale pour les nouvelles stimulations que le jeune Weber allait recevoir à Paris.

A l'académie Julian, Weber eut affaire à un professeur rigoriste et conservateur en la personne de Jean-Paul Laurens. Mais il ne tarda pas à rencontrer des compagnons d'études qui l'introduisirent dans l'entourage moderniste de Gertrude et Leo Stein et de la famille Delaunay. Les Stein tenaient salon le samedi soir : ce fut pour Weber l'occasion de frayer avec des écrivains et artistes d'avant-garde, et de prendre connaissance de la collection d'art que les Stein ne cessaient d'enrichir. C'est chez les Stein, où il semble s'être rendu peu après son arrivée, que Weber vit des Cézanne pour la première fois. Il devait se souvenir également des « superbes estampes japonaises », ainsi que des « discussions à n'en plus finir, sur les innovations et tendances récentes dans l'art » conduites par Leo[4]. Robert Delaunay invita Weber à des réceptions de sa mère, et c'est à l'une de ces réunions, en octobre 1907, qu'il rencontra Henri Rousseau après une sortie dominicale au Salon d'automne, où les deux artistes exposaient des œuvres. Weber accompagna Rousseau sur le chemin du retour, visita peu après son atelier, et noua une profonde amitié avec son aîné[5].

En février 1906, Weber avait quitté l'académie Julian et commencé à travailler d'après modèle, sans directives, à l'académie Colarossi et à l'académie de la Grande Chaumière, où Matisse venait parfois dessiner. Hans Purrmann, un jeune peintre allemand avec qui il s'était lié d'amitié à l'académie Julian, connaissait bien Matisse et proposa à Weber de constituer une classe pour étudier avec lui. Les cours débutèrent en janvier 1908 et Weber les suivit jusqu'en juillet. Il eut probablement ses premiers contacts avec la sculpture africaine grâce à Matisse, qui la collectionnait depuis près de deux ans déjà à cette date. Il fut aussi influencé par les couleurs franches, les espaces sans profondeur et le style expérimental de Matisse[6].

Weber rencontra Picasso chez les Stein, en octobre 1908. Durant la visite de l'atelier de Picasso qui s'ensuivit, où il découvrit que tous deux partageaient une passion pour l'œuvre d'Henri Rousseau, il dut se rendre compte de l'enthousiasme de Picasso pour la sculpture africaine et d'autres arts primitifs[7]. Quelques semaines plus tard, Picasso ayant visité son atelier, Weber l'accompagna chez Rousseau. Weber a déclaré que peu de temps après il avait présenté Rousseau à Brummer, qui devint le marchand et défenseur



Statuette, Yaka, Zaïre. Bois, h. : 26 cm. Collection Joy S. Weber, New York. Provenance : collection Max Weber.



Max Weber, *Statuette du Congo* (ou *Sculpture africaine*), 1910. Gouache sur carton, 34,2 × 26,7 cm. Collection particulière, New York.

du Douanier [8]. Weber connaissait Brummer depuis le temps où celui-ci, jeune sculpteur hongrois émigré, fréquentait la Grande Chaumière avant de devenir marchand d'estampes japonaises, élève de Matisse en 1908 et marchand d'art africain (d'abord dans son atelier de la rue Falguière puis dans une petite boutique sur le boulevard Raspail). L'artiste s'est rappelé par la suite que Brummer avait « deux petites esquisses de paysages de Rousseau sur une étagère, à côté de deux ou trois magnifiques statuettes du Congo [9] ». Picasso, Brummer, Weber et d'autres admiraient dans les peintures de Rousseau et dans l'art africain des qualités analogues, faites de spontanéité, de simplicité, de sincérité et de puissance d'expression. Pour Weber, Rousseau était « un vrai "primitif" vivant à notre époque [10] ».

Quand Weber retourna à New York en 1909, il emporta avec lui plusieurs œuvres de Rousseau, un souvenir (la canne) de Rousseau... et ses mises en garde au sujet de la peinture. Il emporta aussi probablement la statuette yaka du Zaïre (peut-être achetée à, ou par l'intermédiaire de Brummer) qu'il devait faire figurer en 1910 dans une nature morte exposée depuis sous deux titres différents, *Statuette du Congo* et *Sculpture africaine* [11]. Weber fit naître l'intérêt pour Henri Rousseau et pour l'art primitif chez des artistes new-yorkais, plus particulièrement dans l'entourage de Stieglitz. A la mort de Rousseau, il incita Stieglitz à monter une exposition commémorative à la galerie « 291 », avec les peintures et dessins qu'il avait rapportés de Paris. L'exposition inaugurée le 18 novembre 1910 dura jusqu'au 8 décembre.

D'autre part, Weber avait commencé à écrire des essais et des poèmes sur l'art primitif, dont certains furent publiés par Stieglitz dans *Camera Work*. Le numéro de juillet 1910, par exemple, contient deux de ces essais. Dans le texte intitulé « La quatrième dimension d'un point de vue plastique », Weber note qu'« une statuette de Tanagra, d'Égypte ou du Congo fait souvent l'impression d'une statue colossale, tandis qu'une [grande] sculpture faible et médiocre semble de la taille d'une tête d'épingle, car elle est dénuée de ce sentiment infini d'espace ou de majesté [12] ». Dans un autre essai, Weber affirme qu'il a « vu des poupées chinoises, des effigies de *kachina* hopi, et aussi des courtepointes et des vanneries indiennes, et d'autres œuvres de sauvages plus belles par leur coloris que les œuvres des peintres coloristes modernes [13] ».

Des années après, Weber évoqua ses visites au musée d'Histoire naturelle de New York, où il acquit « une compréhension toujours plus grande de l'art primitif et de l'art du continent occidental ». C'était même dans ce musée qu'il avait « commencé à écrire des vers libres [14] ». Son premier poème, inspiré par une sculpture précolombienne et intitulé « A Xochipilli, seigneur des Fleurs », parut dans *Camera Work* en janvier 1911 [15]. Puis vint la publication de son recueil de *Poèmes cubistes*, à Londres en 1914, avec une préface d'Alvin Langdon Coburn qui écrivait notamment : « [Weber] aime par-dessus tout examiner l'art des peuples primitifs, les sculptures d'Égypte et d'Assyrie, les grandes choses simples que le passé nous a léguées dans la pierre [16]. » L'un des poèmes (« Bampense Kasai ») est dédié à un masque africain « grossièrement façonné », pour lequel Weber avait une véritable vénération :

> Sous la forme géométrique la plus fruste,
> Ton créateur sauvage produit un art
> A la fois immensément grave et puissant [17]

C'est cette puissance ressentie dans l'art des primitifs que Weber chercha à recréer dans sa peinture *Intérieur avec femmes* de 1917 environ. La composition reflète son amour de la sculpture primitive, et sa connaissance de la façon dont Picasso et d'autres s'en étaient déjà nourris. Ainsi, la tête du personnage de droite, avec sa bouche anguleuse, emprunte sa forme à des masques africains, mais aussi, probablement, à la tête de la femme assise à droite dans *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (p. 264). Cependant, les aplats décoratifs en haut à gauche traduisent plutôt l'influence de l'ancien maître de Weber, Matisse. La synthèse effectuée par Weber intègre divers éléments tirés du cubisme, dont le pointillé sur le personnage de gauche (qui rappelle de nombreuses œuvres cubistes de Picasso, exécutées dans la période 1913-1918), un effet de surface imitant le grain du bois au-dessus de cette même figure, et des séries de lignes ondulées comme Picasso en employait pour signifier les cheveux. L'assimilation de la sculpture primitive dans les peintures de Picasso a marqué Weber plus profondément que tout autre artiste américain. Pourtant, son mode d'agencement dynamique des formes diffère considérablement de celui de Picasso par son caractère rythmique.

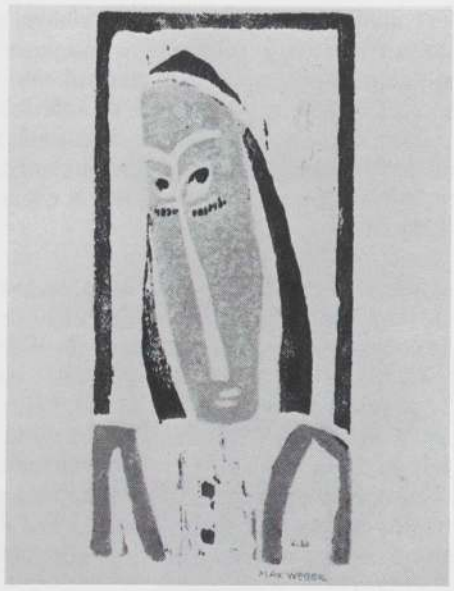
En 1926, Weber publia *Primitifs : poèmes et bois gravés*, un livre destiné à « perpétuer le sentiment d'adoration » qu'il avait éprouvé devant les sculptures tribales au musée d'Histoire naturelle [18]. Il y reprenait « Bampense Kasai », auquel s'ajoutaient d'autres poèmes portant des titres tels que « Forme du Congo » ou « L'homme du mât totémique ». Les bois gravés sans modelé qui les accompagnaient se composaient de formes simplifiées qui évoquaient davantage la puissance de la sculpture primitive que son vocabulaire de formes (p. 456).

A la date où Marsden Hartley arriva à Paris, en avril 1912, il avait déjà eu deux expositions à la galerie « 291 » de Stieglitz. S'il connaissait les peintures primitivistes de Weber et ses écrits dans *Camera Work*, Hartley ne s'était pas encore intéressé de près à l'art primitif. En juillet 1912, il écrivit à Stieglitz qu'il s'était pleinement avisé de cette nouvelle orientation de l'art moderne en lisant un article de la revue *Rhythm* où Kandinsky était présenté comme rien moins que l'un des disciples de Gauguin, et un « néo-primitif » en raison de sa technique où l'auteur percevait des « réminiscences de l'art primitif et sauvage [19] ».

Ce sont probablement les influences conjuguées de cet article, de la sculpture de Jacob Epstein (Hartley venait de le rencontrer à Paris) et de l'*Almanach du Blaue Reiter* qui ont poussé Hartley à visiter le musée du Trocadéro. Sa réaction



Max Weber, *Intérieur avec femmes*, vers 1917. Huile sur toile, 46,3 × 59,7 cm. Forum Gallery, New York.



Max Weber, *Sans titre.* Bois gravé, 10,8 × 5,1 cm. Publié dans *Primitives : Poems and Woodcuts,* New York, The Spiral Press, 1926. Forum Gallery, New York.

à l'art qu'il y contempla fut immédiate : « Oui, assura-t-il à Stieglitz, nous pouvons trouver notre bonheur au Trocadéro. Ces peuples n'avaient pas de basses ambitions. Ils créaient par nécessité spirituelle [20]. » L'emploi de l'expression « nécessité spirituelle » révèle l'intérêt croissant de Hartley pour le traité de Kandinsky *Du spirituel dans l'art,* qu'il avait acheté en même temps que l'*Almanach du Blaue Reiter* à la galerie d'art de Clovis Sagot [21].

L'enthousiasme grandissant de Hartley pour l'art tribal avait déjà commencé à influer sur son œuvre. « On ne peut pas rester comme avant en la présence de ces prodigieux enfants qui approchent de si près l'idée universelle », écrivit-il à Stieglitz [22]. Il fit ses premières expériences avec le primitif en introduisant des objets tribaux dans ses natures mortes. La composition *Poterie indienne (vase et idole)* de 1912 inclut un pot des Indiens acoma portant une image d'oiseau et une statuette en bois qui ressemble aux sculptures des kwakiutl [23]. Mais elle appelle également la comparaison avec la *Nature morte au saint Georges* (1911) de Gabriele Münter, qui était reproduite dans l'*Almanach.* Comme l'artiste allemande, Hartley a disposé un groupe disparate d'objets d'art primitifs sur une table, dans un espace peu profond suggéré par un fond très pictural. Chez Hartley, la simple illustration d'objets et



Marsden Hartley, *Poterie indienne (vase et idole),* 1912. Huile sur toile, 50,2 × 50,2. The Gerald Peters Gallery, Santa Fe.

de motifs amérindiens ne devait pas tarder à céder la place à une synthèse picturale beaucoup plus originale, lorsqu'il les incorpora intimement dans ses configurations personnelles complexes.

En janvier 1913, Hartley obéit à son désir impulsif de « rencontrer Kandinsky et jauger le groupe du Blaue Reiter » en partant pour Munich, où il fit la connaissance de Kandinsky, Gabriele Münter et Franz Marc[24]. En mai 1913, il se rendit à Berlin pour un séjour prolongé. Mais comme il avait épuisé ses ressources financières dès le mois d'octobre, il dut retourner à New York afin de rassembler l'argent nécessaire pour vivre à l'étranger. En pressant de revenir à New York un Hartley récalcitrant, Stieglitz lui avait remémoré ses racines américaines. « Ton voyage en Europe n'a été possible que grâce à l'argent frais américain. [...] A présent, je ne vois pas pourquoi un Américain serait sollicité de te donner d'autre argent sans avoir vu ce que tu as fait[25]. »

Stieglitz avait lui-même reconnu dans les Indiens d'Amérique les « exotiques » issus du Nouveau Monde, quand il avait reproduit la photographie *L'Homme rouge* de Gertrude Käsebier dans la première livraison de *Camera Work* en janvier 1903, puis quand il avait publié dans le numéro d'octobre 1907 un article analysant la sympathie de la photographe pour ses sujets indiens[26]. Moins de trois ans plus tard, des écrits élogieux de Weber sur l'art amérindien et d'autres arts primitifs parurent dans *Camera Work*. Parmi les nombreux artistes, écrivains et amateurs d'art de l'entourage de Stieglitz qui finirent par tourner leur regard vers les Indiens d'Amérique pendant un certain temps, on peut citer Man Ray, Arthur Dove, John Marin, Paul Rosenfeld, William Carlos Williams et Mabel Dodge[27]. Le *Printemps indien* (1923) de Dove, par exemple, comporte des formes abstraites qui évoquent des tipis. Stieglitz avait encouragé Dove à s'intéresser à l'art primitif, et lui avait offert en 1913 un exemplaire de l'*Almanach du Blaue Reiter*. En 1929, Marin exécuta à Taos, dans le Nouveau-Mexique, plusieurs aquarelles consacrées aux Indiens, dont la *Danse des Indiens Pueblos* et la *Danse des Indiens San Domingo*.

Hartley repartit pour Berlin en passant par Londres et Paris, et y arriva vers la fin du mois d'avril 1914. Il commença alors, peut-être sous l'effet de son bref retour en Amérique, une série de peintures abstraites sur le thème des Amérindiens. Il donna à cette série le titre générique d'« Amerika », avec l'orthographe allemande.

Les Indiens d'Amérique suscitaient assurément un vif intérêt en Allemagne, où existaient déjà à la fin du XIXe siècle plusieurs collections d'art amérindien de toute première importance. Des écrivains allemands, depuis Goethe jusqu'à Karl May, avaient alimenté l'engouement pour les Indiens[28]. Toutefois, une autre circonstance entrait plus directement en ligne de compte pour Hartley, c'était le fait qu'August Macke, l'un des collaborateurs de l'*Almanach du Blaue Reiter*, avait pris les Amérindiens pour thème de peintures dès 1910. L'intérêt de Macke pour les Indiens d'Amérique transparaissait également dans son texte sur « Les masques » publié dans l'*Almanach*, où il citait la « parure de guerre des Indiens » et de la « cape d'un chef de l'Alaska », laquelle était illustrée par un exemple conservé au Museum für Völkerkunde de Munich[29]. Hartley connaissait Macke et avait vu ses œuvres bien avant de commencer ses propres peintures sur le thème des Amérindiens. En 1913, il avait pu examiner la collection de Bernhard Koehler qui possédait entre autres les *Indiens rouges à cheval* (1911) de Macke. Cependant, les peintures de Hartley sur ce thème sont beaucoup plus emblématiques et abstraites que celles de Macke.



Arthur Dove, *Printemps indien*, 1923. Huile sur toile, 45,7 × 55,9 cm. Collection Lane, Leominster (Massachusetts).



August Macke, *Indiens rouges à cheval*, 1911. Huile sur bois, 26,5 × 35,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Les compositions planes, symétriques et frontales, et certaines des formes (notamment les mandorles et les lignes ondulées placées entre deux lignes droites) dans la série « Amerika » de Hartley reflètent son attirance pour les fixés sous-verre bavarois, qu'il avait vus dans l'*Almanach* ainsi que dans la collection personnelle de Kandinsky, et dont il acquit lui-même six spécimens[30]. Il trouva aussi d'autres formes et motifs dans la vaste collection d'art amérindien du Museum für Völkerkunde de Berlin. En 1914, la collection nord-américaine de ce musée comptait près de trente mille pièces, dont la quasi-totalité était entassée dans des vitrines[31]. Hartley y découvrit un nouveau vocabulaire de formes. Il découvrit également que diverses tribus indiennes avaient utilisé certains de ses motifs emblématiques préférés, notamment les étoiles à huit branches et la Croix de fer[32].

Dans sa *Fantaisie indienne* de 1914, il a repris des formes et motifs employés dans les fixés sous verre-bavarois et dans l'art amérindien exposé au Museum für Völkerkunde. La combinaison de couleurs de cette peinture, où le rouge, le jaune et le vert se détachent sur un fond noir parsemé de détails blancs, correspond à celle d'une célèbre *kachina* sio



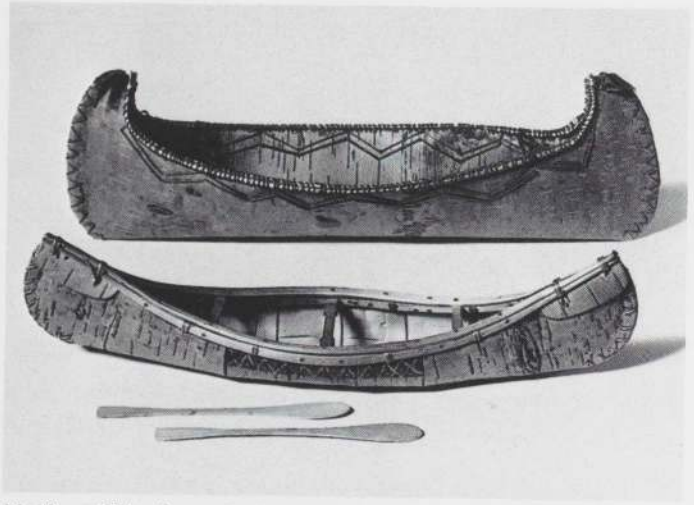
Marsden Hartley, *Fantaisie indienne,* 1914. Huile sur toile, 119,4 × 100,3 cm. North Carolina Museum of Art, Raleigh.



Kachina sio hemis, Indiens hopi, Arizona. Bois peint et plumes, h. : 44,8 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

hemis du musée, objet auquel Hartley a emprunté aussi l'arceau central de la coiffure ou la planchette, l'étoile à huit branches inscrite dans un cercle et la figure en bâtons répétée de part et d'autre de l'arceau, qu'il a placée dans une mandorle à l'intérieur du tipi de l'avant-plan. Plusieurs tipis étaient exposés à Berlin, et les canoës à décors abstraits de Hartley sont probablement inspirés des modèles réduits chippewa qui se trouvent dans la même collection (p. 460). En outre, le grand oiseau qui occupe la partie supérieure de *Fantaisie indienne* rappelle un aigle en bois monumental de l'île Vancouver qui appartenait au musée à cette époque (p. 460), même si les ailes beaucoup plus effrangées dans la peinture de Hartley évoquent aussi une cape de chef indien de l'Alaska reproduite dans l'*Almanach*[33]. En empruntant des motifs à différentes tribus indiennes, Hartley a pu donner libre cours à son imagination et associer des éléments que l'on n'avait jamais vus ensemble jusque-là (par exemple des tipis des Indiens de la Prairie avec de la poterie des Indiens pueblo).

Composition indienne de 1914 (p. 452) démontre elle aussi combien Hartley était séduit par le caractère abstrait des motifs indiens. Cette peinture comporte différents éléments stylistiques des ouvrages en perles de tribus indiennes de la Prairie, dont le musée de Berlin possédait de nombreux exemples. Une sangle porte-bébé comanche, où sont juxtaposés un médaillon circulaire, des lignes droites et une frise de losanges (p. 461), a peut-être suggéré à Hartley l'organisation de la *Composition indienne*. Les médaillons en forme de boucliers reflètent sa connaissance des motifs des Indiens de la Prairie. La croix inscrite dans des cercles concentriques, en bas à gauche de la peinture, apparaît souvent sur des objets à décors de perles, tel un mocassin de la tribu crow (p. 461). Mais là encore, Hartley a introduit dans sa composition une étoile à huit branches et une figure en bâtons dans une mandorle, à l'intérieur d'un tipi, qui rappellent les



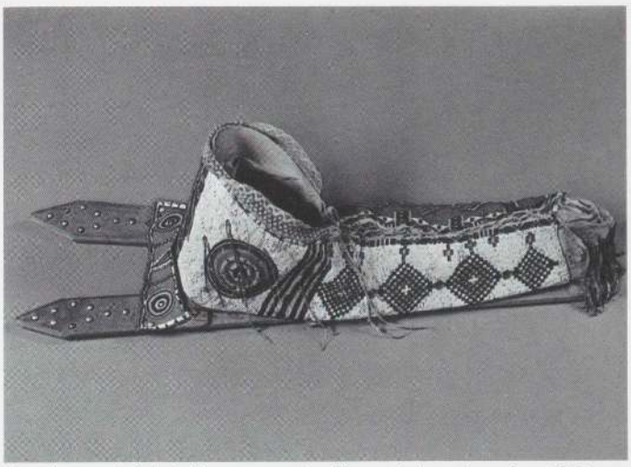
Modèles réduits de canoës, Indiens chippewa, région des Grands-Lacs. Bois et écorce, l. : 39,5 cm et 42,5 cm respectivement, de haut en bas. Museum für Völkerkunde, Berlin.



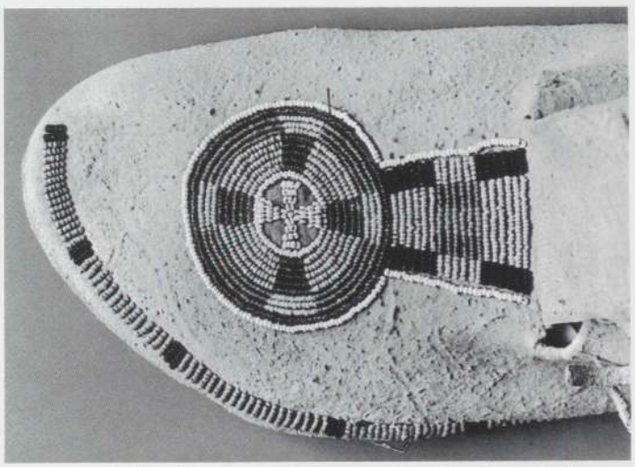
Aigle, île Vancouver, Colombie britannique. Bois peint. Provenance : Museum für Völkerkunde, Berlin, localisation actuelle inconnue.



Marsden Hartley, *Symboles amérindiens,* 1914. Huile sur toile, 94 × 94 cm. Collection John J. Brady Jr., Des Moines (Iowa).



Sangle porte-bébé, Indiens comanche, Texas. Bois, cuir, perles et laiton, l. : 105 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Mocassin (détail), Indiens crow, Montana ou Wyoming. Cuir et perles, l. totale : 27 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.

kachina hopi. Il a inclus également des formes blanches (sur le disque rouge central) qui sont chez les Hopi des symboles du maïs en herbe, et des motifs de tiges à feuilles blanches qui représentent le maïs à un stade plus avancé de sa croissance (dans un disque bleu, sur le médaillon de droite). Hartley a utilisé ces mêmes symboles hopi dans une série de dessins au fusain inspirés des motifs indiens, dont *Symboles de Berlin n° 6 et Art primitif n° 2*.

Symboles amérindiens, une autre peinture de 1914 appartenant à la série « Amerika », contient aussi des formes empruntées à la *kachina* sio hemis, notamment les étoiles à huit branches inscrites dans des cercles et la croix placée sous l'arceau de la coiffure. La bande verticale abstraite à damiers qui longe le côté droit de cette peinture a probablement son origine dans des décors de perles des Indiens de la Prairie. Quand Hartley abandonna les thèmes amérindiens, à la déclaration de la Première Guerre mondiale, il n'en conserva pas moins son amour des formes abstraites épurées qu'il avait trouvées dans l'art indien. Il les a utilisées de nouveau dans sa série de peintures militaires allemandes qu'il appelait « motifs de guerre [34] ».

Pour Hartley, l'Indien représentait le « citoyen pacifique et discret », en qui s'incarnait de manière exemplaire la grandeur de l'humanité. Déçu par la guerre, il regrettait de ne pas être un Indien, et déclara à Stieglitz qu'il voulait se peindre des symboles indiens sur le visage et partir vers l'ouest, toujours face au soleil [35]. Quelque cinq ans après avoir exécuté ses peintures à thèmes indiens en Allemagne, il publia un article intitulé « Les cérémonials de l'homme rouge : un plaidoyer américain pour l'esthétique américaine », qui mettait en lumière son intérêt persistant pour les Indiens. Il l'écrivit à Santa Fe, dans le Nouveau-Mexique, apparemment tourmenté à l'idée qu'il s'était trop laissé influencer par l'avant-garde européenne. En conséquence, il exhortait ses compatriotes à regarder l'art indien et à créer un style propre à leur pays :

> Une conscience esthétique nationale est un élément qui fait cruellement défaut dans la vie américaine. Nous sommes loin d'être aussi originaux que nous nous plaisons à le croire. [...] L'esthétique de l'homme rouge est pour nous un excellent encouragement à nous imposer avec une conscience esthétique qui n'appartienne qu'à nous [36].

Dans un texte ultérieur, Hartley estimait que l'Indien était « l'un des décorateurs essentiels de la planète », et exprimait plus particulièrement son admiration pour les mâts totémiques et les robes de prières des Indiens de l'Alaska [37]. Il vantait les mérites de l'art indien, tout en reconnaissant qu'il n'était pas tellement facile de comprendre l'esthétique des Indiens, comme chaque fois que l'on avait affaire à des « primitifs, qui investissent des systèmes et modes d'expression pour leur propre compte, en fonction de leurs besoins psychologiques particuliers [38] ».

S'il devait par la suite se dire déterminé à « ne jamais subir, dans [son] œuvre, la moindre influence primitive » [39], Man Ray avait tout de même traversé une période d'enthousiasme pour l'art primitif. Dans une déclaration inédite de 1957, il admettait spontanément qu'il avait présenté « une série de compositions inspirées par des formes de la sculpture primitive » dans son exposition personnelle à la galerie Daniel en 1915 [40]. Toutefois, précisait-il, « les sources d'inspiration primitives n'ont duré que de 1913 à 1915 ». C'est pendant cette période que Man Ray se familiarisa avec l'œuvre de Max Weber, qu'il avait connu à la Modern School du Ferrer Center où il étudiait le dessin d'après nature [41]. Man Ray, qui a évoqué la ressemblance entre ses croquis d'une jeune fille exécutés dans cette classe et la sculpture primitive, ne devait certes pas ignorer l'intérêt constant de Weber pour l'art tribal [42].

L'une des peintures de Man Ray, *Totem* de 1914 (p. 462), révèle son propre intérêt pour l'art primitif. C'est une image vivement colorée d'un mystérieux buste monumental qui domine théâtralement son environnement rocheux. Ce grand totem primitiviste auréolé par une frise de petites figures, la plupart en station accroupie, porte un paysage champêtre ondoyant en surimpression sur sa poitrine. La peinture *Totem* fut peut-être inspirée directement par une excursion que fit Man Ray au parc national Harriman (dans l'État de New York) en compagnie de sa femme la poétesse Adon Lacroix, du poète Alison Hartpence et d'autres, à l'automne 1914. Man Ray s'est rappelé qu'à cette occasion il avait annoncé à Hartpence son intention de réaliser une série de paysages imaginaires avant de renoncer à peindre d'après nature pour se tourner « davantage vers les objets que



Man Ray, *Totem*, 1914. Huile sur toile, 90,9 × 61,6 cm. Galleria Il Fauno, Turin.



« Dieu de la Guerre », Indiens zuñi, Nouveau-Mexique. Bois, h. : 76,2 cm. The Brooklyn Museum, New York.

l'homme a fabriqués [43] ». Œuvre de transition, *Totem* est à la fois d'après nature et d'après un objet de fabrication humaine, probablement une imitation de sculptures en bois amérindiennes telles que les dieux de la Guerre zuñi et les totems de la côte nord-ouest, dont le musée de Brooklyn et le musée d'Histoire naturelle possédaient des exemplaires. Comme les sculptures zuñi, le *Totem* de Man Ray a un long cou, un menton carré, et un visage géométrique simplifié caractérisé par un grand nez et des yeux réduits à des lignes.

Ainsi, Man Ray avait pleinement connaissance de la vogue du primitivisme et n'y était pas imperméable, pas plus que quiconque dans l'entourage de la galerie « 291 ». Dans ses mémoires, il dit avoir vu une exposition africaine dans cette galerie [44]. Il s'agissait d'une présentation de sculptures africaines dans une optique artistique, qui eut lieu en novembre 1914 et fut l'une des premières du genre en Amérique. Stieglitz l'avait organisée avec l'assistance de Marius de Zayas. Ce dernier était un artiste d'origine mexicaine, spirituel et brillant, qui avait exposé ses caricatures au « 291 » en 1909, 1910 et 1913. De Zayas avait étudié l'art en Europe et connu Picasso à Paris. Il collectionnait l'art tribal et se mêlait un peu de commerce. Dès le mois d'avril 1911, il avait écrit à Stieglitz pour l'exhorter à monter une exposition de sculptures africaines, expliquant qu'elles avaient considérablement influé sur l'évolution de l'art moderne à Paris, surtout dans les milieux « révolutionnaires [45] ». L'exposition de Stieglitz comportait dix-huit pièces procurées par le marchand parisien Paul Guillaume sur l'intervention de De Zayas, et présentées « dans un décor de couleurs criardes » conçu par Edward Steichen [46].

De Zayas ne rentra pas directement à New York après avoir quitté Paris en octobre 1911, mais fit un détour par Londres, où il alla voir la collection ethnographique du British Museum. Là, un objet de l'île Pukapuka (ou île Danger), dans le Pacifique (p. 464), lui fit une forte impression :

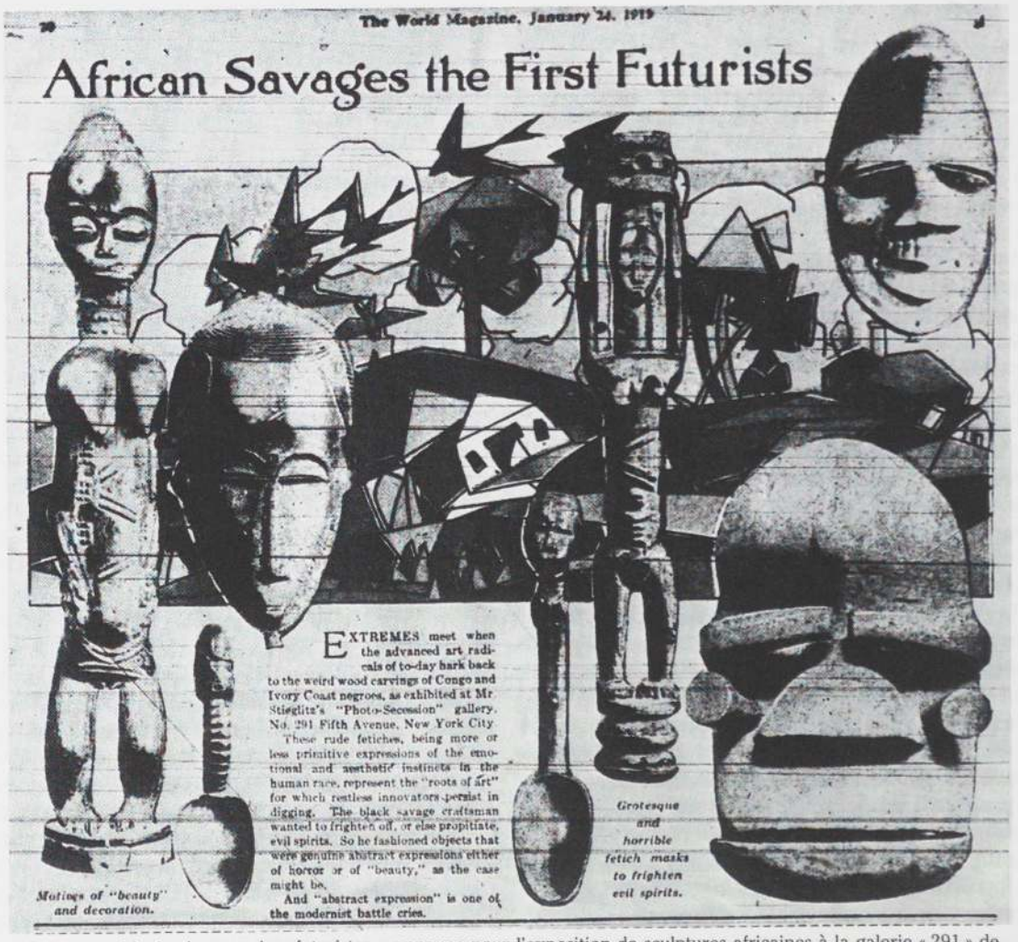
> Il m'a particulièrement impressionné parce qu'il m'a rappelé l'apparence physique de Stieglitz. Je dis « physique », mais la ressemblance était aussi mentale. Cet objet, disait le catalogue, était conçu comme un piège pour attraper les âmes. Le portrait était complet, et il s'est emparé de mon âme parce que j'en ai déduit une théorie de la caricature abstraite. [...] Auparavant, j'avais fait une caricature de Stieglitz, avec pour légende *L'Accoucheur d'idées* [en français]. Les deux caricatures exprimaient la façon dont je percevais la mission de Stieglitz, qui était de s'emparer des âmes et d'être la sage-femme qui met au monde des idées nouvelles [47].

De Zayas emprunta au piège à âmes primitif l'idée des formes circulaires réparties le long d'un axe médian qui rappelaient l'apparence de Stieglitz avec ses lunettes cerclées de métal. Comme l'avait compris de Zayas, Stieglitz n'était pas seulement l'homme qui menait la croisade pour l'art moderne en Amérique, mais aussi, en tant que photographe, un « piège à âmes » selon la croyance primitive que l'appareil photo emprisonne l'âme d'une personne.

En fait, l'exposition africaine novatrice de Stieglitz avait été précédée de peu par une autre exposition à la Washington



Exposition de sculptures africaines à la galerie « 291 », New York, novembre-décembre 1914. Photographie publiée dans *Camera Work*, octobre 1916.



The World Magazine, January 24, 1915

African Savages the First Futurists

EXTREMES meet when the advanced art radicals of to-day hark back to the weird wood carvings of Congo and Ivory Coast negroes, as exhibited at Mr. Stieglitz's "Photo-Secession" gallery, No. 291 Fifth Avenue, New York City.

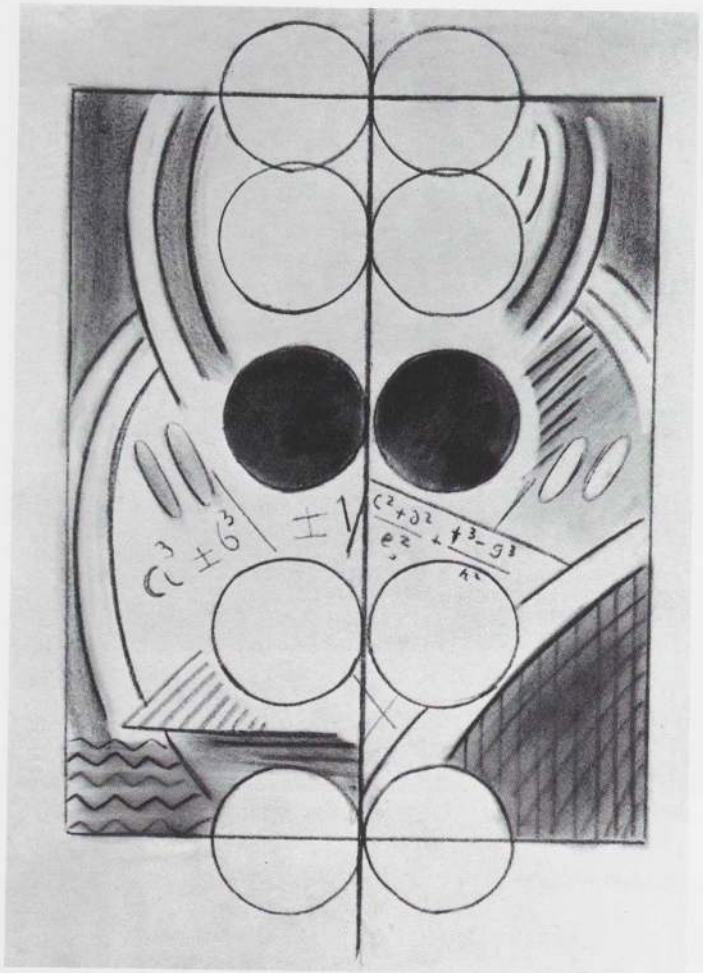
These rude fetiches, being more or less primitive expressions of the emotional and aesthetic instincts in the human race, represent the "roots of art" for which restless innovators persist in digging. The black savage craftsman wanted to frighten off, or else propitiate, evil spirits. So he fashioned objects that were genuine abstract expressions either of horror or of "beauty," as the case might be.

And "abstract expression" is one of the modernist battle cries.

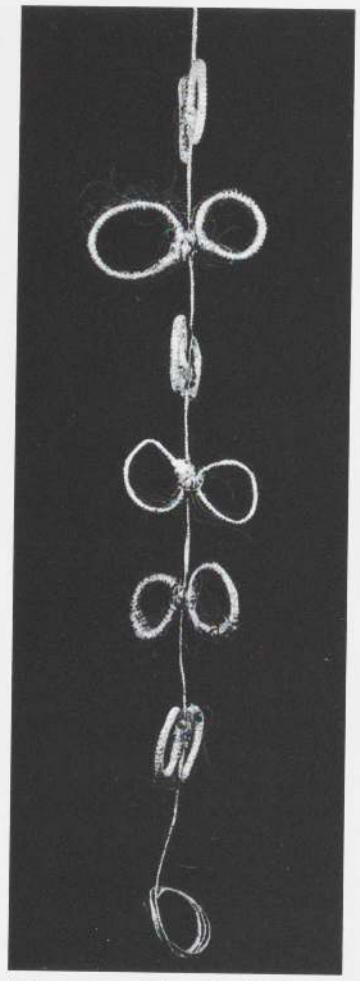
Motives of "beauty" and decoration.

Grotesque and horrible fetich masks to frighten evil spirits.

« Sauvages africains les premiers futuristes », annonce pour l'exposition de sculptures africaines à la galerie « 291 » de Stieglitz, parue dans *The World* (partie magazine), le 24 janvier 1915.



Marius de Zayas, *Alfred Stieglitz,* vers 1912. Fusain, 61,6 × 46,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, collection Alfred Stieglitz.



Piège à âmes, Pukapuka, îles Cook. Fibres végétales, h. : 101,5 cm environ (variable). British Museum, Londres. Objet reproduit en couleur, page 70.

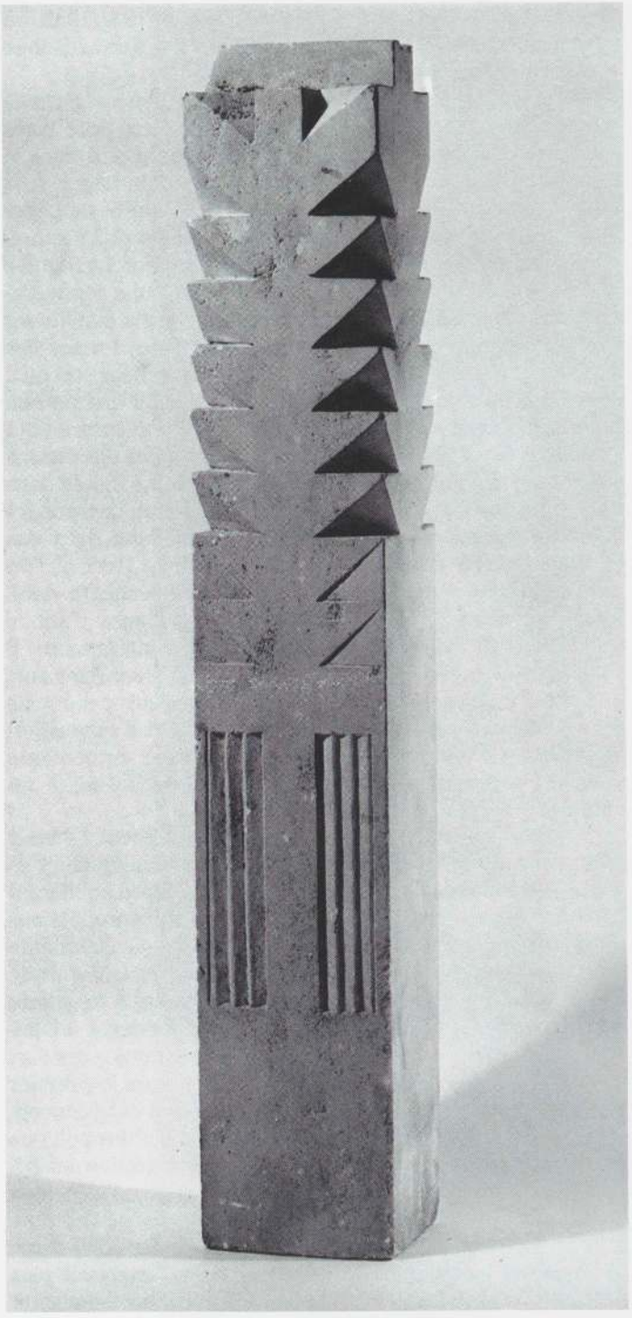


William Zorach, *Le Petit Garçon,* 1921. Bois, h. : 57,1 cm. Whitney Museum of American Art, New York.

Square Gallery de Robert Coady, où étaient présentées quelques pièces africaines [48]. Coady, qui exposa également de l'art moderne européen, des œuvres d'enfants noirs américains et des sculptures des mers du Sud, se battait pour faire reconnaître l'apport des Noirs dans la culture américaine. En 1916-1917, il publia une revue intitulée *The Soil* [« Le terroir »], qui servit de tribune à ses opinions très personnelles sur l'art moderne en Amérique. Dans *The Soil,* des reproductions de sculptures primitives côtoyaient des photographies d'outillage industriel ou de paysages urbains contemporains, et ces rapprochements hardis s'accompagnaient invariablement de déclarations iconoclastes.

Vers la même époque, en octobre 1915, de Zayas ouvrit avec Paul Haviland, Francis Picabia et Agnes Meyer la Modern Gallery, destinée à prolonger les activités de Stieglitz. Ils y présentèrent de l'art moderne et des photographies conjointement avec des œuvres primitives, dans le but d'« éclairer les rapports entre ces choses et l'art d'aujourd'hui [49] ». Dans *Camera Work* d'octobre 1916, de Zayas publia un essai sur « L'art moderne en relation avec l'art nègre ». Il fit paraître dans la même année son livre *African Negro Art : Its Influence on Modern Art* [50], où il affirmait que l'art africain « a réveillé en nous l'instinct de la forme abstraite, il a introduit dans notre art les moyens d'exprimer nos impressions purement sensorielles à l'égard de la forme, ou de trouver une forme nouvelle dans notre pensée [51] ». De Zayas rédigea aussi une préface pour le portfolio du photographe Charles Sheeler, *African Negro Wood Sculpture,* publié en 1918. Les photographies montraient des œuvres de la Modern Gallery, où d'importants mécènes de l'art moderne, dont John Quinn, Agnes Meyer et Walter Arensberg, avaient acheté des sculptures primitives [52].

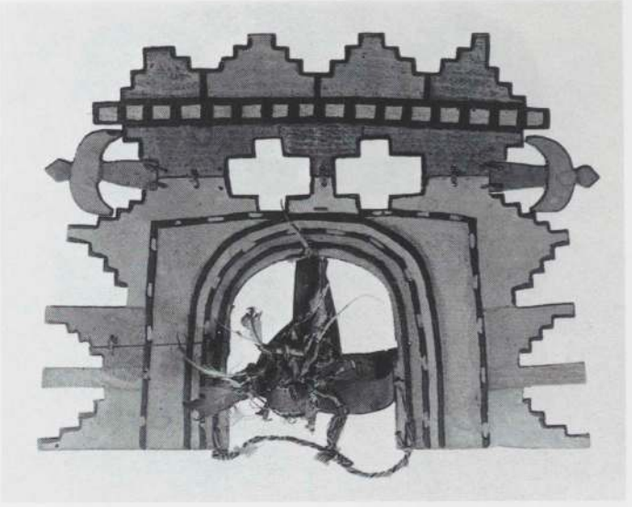
Les premiers sculpteurs modernistes américains furent nombreux à subir l'influence des arts non occidentaux et primitifs, notamment de la sculpture africaine. Comme les artistes tribaux, et contrairement à la majorité des sculpteurs occidentaux depuis la Renaissance, la plupart d'entre eux optèrent pour la méthode de la taille directe. Dès 1907, Robert Laurent avait accompagné Frank Burty-Haviland dans l'atelier de Picasso, où il affirma plus tard avoir vu des sculptures africaines et des œuvres de Picasso qui n'étaient pas sans lien de parenté avec elles [53]. Après son retour en Amérique en 1910, Laurent commença à sculpter des reliefs en bois influencés par l'art primitif et par Picasso, mais aussi par les sculptures de Gauguin et de Maillol qu'il avait vues à Paris. A peu près à la même époque, Max Weber modela quelques figurines primitivistes davantage influencées par la sculpture de son maître Matisse que par des œuvres tribales. William Zorach, qui réalisa ses premières sculptures en 1917, acheta un exemplaire du portfolio de Sheeler consacré à la sculpture africaine et incorpora en 1921 certains aspects de deux statuettes fang dans le portrait de son fils Tessim intitulé *Le Petit Garçon.* Son enthousiasme pour la sculpture primitive



John Storrs, *Forme architecturale,* vers 1923. Pierre, 50,2 × 8,2 × 7,6 cm. Robert Schoelkopf Gallery, New York.

l'incita ensuite à sculpter trois œuvres dans de l'acajou rapporté d'Afrique par un marin de Provincetown, dans le Massachusetts[54].

John Storrs trouva dans l'art amérindien des formes qu'il pouvait utiliser dans ses œuvres les plus abstraites, telle la *Forme architecturale* de 1923 environ. Storrs partagea son temps entre la France et l'Amérique, et son intérêt pour l'art indien fut probablement renforcé par son amitié avec Marsden Hartley, qui vint le voir en 1921 dans le château qu'il habitait près d'Orléans. Par la suite, Storrs visita à Chicago le Field Museum of Natural History. Il constitua lui-même une collection de couvertures navajo, céramiques indiennes et autres objets décoratifs. Il voyait dans les formes géométriques, les zigzags et autres motifs indiens autant



Coiffure, Indiens hopi, Arizona. Bois peint, fibres et plumes, h. : 61 cm. Field Museum of Natural History, Chicago.

d'éléments susceptibles de s'intégrer à sa propre sculpture. Ainsi, on a pu comparer *Forme architecturale* à une coiffure hopi qui présente les mêmes découpures en escalier et produit la même impression d'élan vertical[55]. Il y a une corrélation étroite entre l'intérêt de Storrs pour l'art amérindien et l'apparentement de son style au mouvement Art déco, qui fut considérablement influencé par l'art amérindien ainsi que par l'art précolombien[56].

Comme Storrs, Calder partagea son temps entre la France et l'Amérique. C'est peut-être José de Creeft, l'une des premières personnes qu'il a connues après son arrivée à Paris en 1926, qui a attiré son attention sur la sculpture non occidentale et primitive[57]. En 1928 et 1929, Calder s'essaya à tailler dans le bois des figures primitivistes telles que la *Tête africaine* et une *Figure féminine*[58] (p. 466). Il réalisa cette dernière en 1919, pour donner « une compagne à une sculpture en bois du Pacifique sud » conservée au Porcellian Club de Harvard dont son ami Paul Nitze était un ancien membre[59]. Avec son visage aux traits déformés, sa pose figée et ses seins pendants, elle évoque des sculptures océaniennes. Cependant, les figures primitivistes de Calder renvoient à des œuvres antérieures de José de Creeft, à la fois par leur matériau (ébène ou autre bois exotique) et par leurs formes mêmes.

George L.K. Morris, qui commença à peindre des images d'Amérindiens en 1929, rencontra le primitivisme au printemps de cette année-là, alors qu'il étudiait à Paris, dans la classe de Fernand Léger à l'Académie moderne. Mais dès 1928 il avait souligné la nécessité d'une tradition nationale dans l'art américain : « [...] le seul lointain passé que connaisse ce pays est un passé de forêts et d'Indiens, et toutes ses références et moyens d'expression, l'artiste, par lui-même, se doit de les créer[60]. » A l'automne suivant, Morris entra à l'Art Students League où il comptait parmi ses professeurs deux artistes, John Sloan et Jan Matulka, qui avaient déjà manifesté leur intérêt pour les Indiens d'Amérique en les choisissant pour sujets de peintures. Matulka, un immigré tchèque qui avait parcouru le Nouveau-Mexique et l'Arizona, avait peint et dessiné des danseurs indiens hopi en 1917-1918[61]. Sloan se rendait régulièrement à Santa Fe depuis 1919 et s'était pris d'une très vive curiosité pour l'art et la culture des Indiens, et bon nombre de ses peintures ultérieures devaient s'en ressentir. Il participa à l'organisation de l'importante exposition d'arts tribaux indiens présentée dans



Alexander Calder, *Tête africaine,* 1928. Bois teinté, 38,4 × 12,7 × 18,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



A droite : Alexander Calder, *Figure féminine,* 1929. Bois, h. : 63,5 cm. Collection particulière.



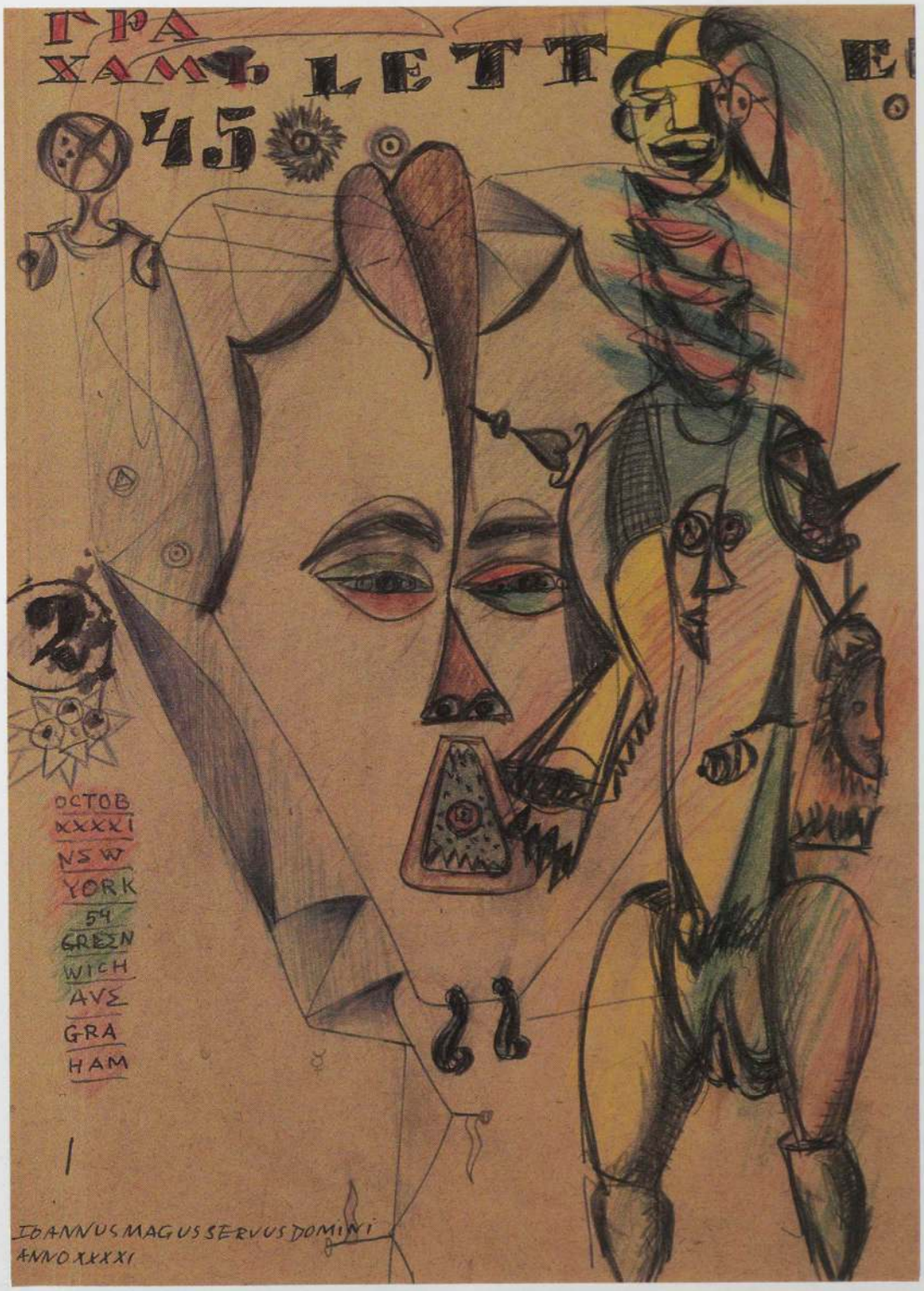
Jan Matulka, *Danse du serpent des Indiens hopi, n° 1,* 1917-1918. Mine de plomb, pastel gras et aquarelle, 38,1 × 30,5 cm. Whitney Museum of American Art.

Grand Central Art Galleries de New York en 1931-1932, où les objets étaient considérés dans une perspective artistique et non simplement ethnologique.

La première peinture à thème indien de Morris, *Bataille d'Indiens n° 1,* exécutée à Lenox (Massachusetts) juste après son retour de Paris à l'été 1929, est beaucoup plus dans le style d'Henri Rousseau que dans la manière de Léger. A la suite d'un deuxième temps d'apprentissage auprès de Léger à l'automne de la même année, Morris commença à s'imprégner plus fortement du cubisme de son professeur. La *Bataille d'Indiens n° 2* peinte en 1933 (p. 468) présente une configuration plus abstraite et plane qui n'est pas sans similitudes avec l'œuvre de Léger, mais rappelle aussi les formes des *kachina*[62]. Morris admirait le primitivisme de Léger tel qu'il se révélait dans les décors et costumes pour *La Création du monde*, et voyait en lui « le véritable primitif, l'aventurier qui se nourrit de son nouvel horizon plutôt que des discussions sur l'art[63] ». Il continua à travailler sur le thème indien dans des peintures des années trente et du début des années quarante[64], et il utilisa de l'écorce de bouleau dans des collages abstraits comme *Indiens au combat* de 1935, où l'on distingue des fragments d'images d'arcs et de flèches (p. 468). Morris se rendit à Santa Fe, visita des villages d'adobe *(pueblos)* et fit des croquis de motifs indiens intéressants. Il s'efforçait de prendre ce qu'il y avait de meilleur dans l'art américain indigène et de l'associer à la notion européenne de primitivisme afin d'élaborer un nouveau mode d'expression artistique. « «Pour qu'une culture américaine authentique voie le jour, soutenait Morris, nous devons revenir à un commencement[65]. »

Plusieurs publications importantes stimulèrent l'intérêt pour l'art primitif en Amérique dans les années vingt et trente. En 1926, Paul Guillaume et Thomas Munro publièrent *Primitive Negro Sculpture,* un livre illustré de reproductions d'œuvres appartenant à la fondation Barnes. Guillaume, le marchand parisien qui avait fourni des œuvres à Marius de Zayas pour l'exposition de sculptures africaines à la galerie « 291 » en 1914, et Munro, professeur d'art moderne à l'université de Pennsylvanie, examinaient les relations entre l'art africain et l'art contemporain, et estimaient que le premier offrait un « compromis entre la représentation et la conception de formes[66] ». L'ouvrage marquant de l'anthropologue Franz Boas, *Primitive Art,* dont la première édition américaine parut en 1928, s'inscrivait en faux contre l'idée bien enracinée à cette date que les facultés mentales de l'homme primitif étaient inférieures à celles de l'Occidental[67]. Boas, qui essayait d'expliquer les styles primitifs, analysait plus particulièrement l'art des Indiens de la côte nord-ouest, et son livre contribua notablement à attirer l'attention sur cet art.

La publication qui donna la plus forte impulsion à l'intérêt des artistes pour l'art primitif fut celle de *System and Dialectics of Art* de John Graham, édité à New York et à Paris en 1937[68]. Graham était un peintre qui avait fui la Russie en 1920 et vécu quelque temps à Paris, où il avait rencontré Éluard, Breton et Picasso, entre autres. Après avoir émigré en Amérique en novembre 1920, il maintint des rapports suivis avec beaucoup de ses amis français grâce à de fréquents voyages outre-Atlantique. Graham ne tarda pas à se lier avec de nombreux artistes de la jeune génération, dont Jackson Pollock, David Smith, Dorothy Dehner, Barnett Newman, Richard Pousette-Dart et Adolph Gottlieb qui ont tous manifesté quelque intérêt pour l'art tribal. Avant la fin des années vingt, il avait rassemblé une collection de sculptures africaines dont il faisait les honneurs à tous ses amis artistes qui

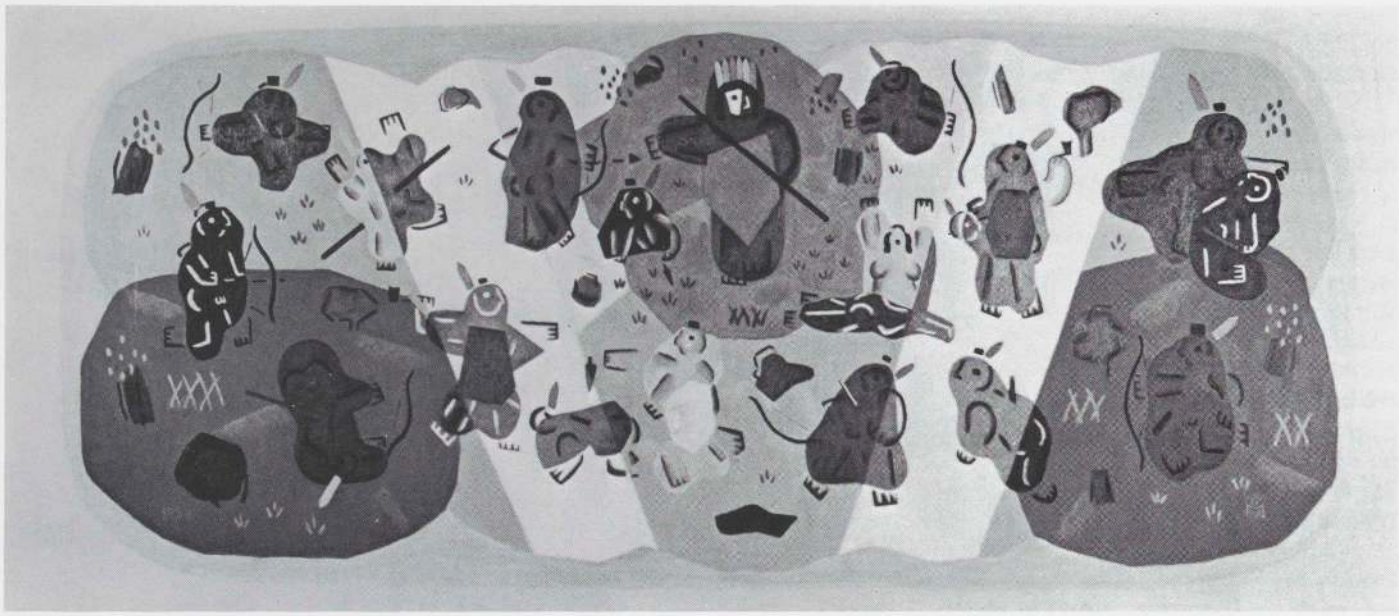


John Graham, *Sans titre*, 1941. Encre, aquarelle, mine de plomb et crayon de couleurs, 30,5 × 22,8 cm. Allan Stone Gallery, New York.

venaient le voir à son domicile new-yorkais, et qu'il exposa à la galerie Dudensing en 1930. Son engagement en faveur de l'art primitif, qui précéda l'exposition d'art négro-africain au Museum of Modern Art en 1935, ajouté à ses relations avec les ténors de l'avant-garde parisienne, lui firent jouer un rôle catalyseur dans les années de formation de beaucoup des artistes qui allaient devenir les expressionnistes abstraits.

Graham faisait aussi fonction de marchand, et il acheta des sculptures africaines pour le célèbre collectionneur Frank Crowninshield. Au début des années trente, sur les conseils de Graham, Crowninshield fit appel à David Smith pour la confection de socles destinés à la présentation de ses pièces africaines. Dorothy Dehner s'est souvenue que lors d'un voyage à Paris en 1935, Graham l'avait emmenée, ainsi que David Smith, voir quatre expositions d'art africain le jour même de leur arrivée [69]. En 1935 également, Adolph Gottlieb acheta plusieurs sculptures africaines à des marchands parisiens recommandés par Graham [70].

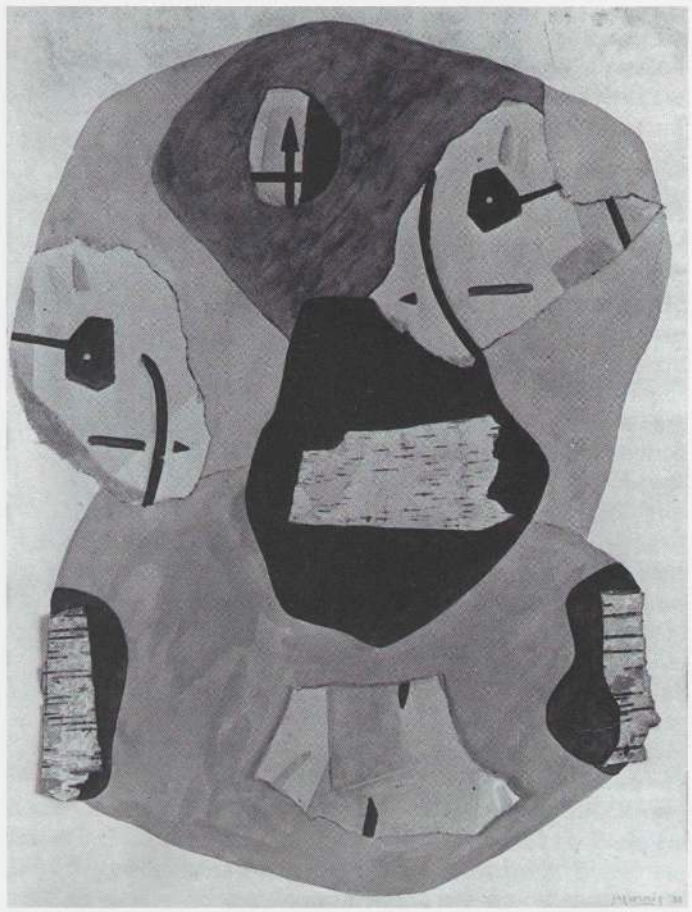
Graham abordait l'art tribal avec des idées plus avancées en matière de sociologie et d'anthropologie que n'en avaient beaucoup de ceux qui avaient admiré cet art avant lui. « L'art primitif, affirmait-il, est un art extrêmement évolué,



George L. K. Morris, *Bataille d'Indiens n° 2,* 1933. Huile sur toile, 71,1 × 162,6 cm. Propriété de l'artiste.

procédant d'*une grande civilisation fondée sur des principes différents de ceux de la civilisation de l'homme blanc*[71]. » Dans un texte où il attribuait à l'art africain une « perfection singulière dans ses formes plastiques et affectives », il considérait les artistes tribaux comme les précurseurs directs de l'abstraction : « « Les artistes africains n'ont jamais succombé au désir d'imiter la nature ou de rivaliser avec elle, car plus de mille ans auparavant ils avaient fait la longue route qui mène du réalisme et de la représentation exacte à l'abstraction, trajet que nous-mêmes achevons à peine[72]. » Le rôle important que joua Graham dans l'accroissement de l'intérêt pour l'art primitif au cours des années vingt et trente revêtit de multiples aspects. Ses rapports avec l'art primitif étaient ceux d'un collectionneur, d'un marchand, d'un critique et en même temps d'un artiste. Ainsi, un dessin de 1941 (p. 467) traduit son attirance pour une statuette et un masque africains. L'art primitif fut pour lui un point de départ à la fois nouveau et fécond, et l'enthousiasme qu'il partagea avec tant d'autres eut des répercussions durables.

Pour de nombreux artistes américains, l'Indien, l'Africain et par extension le Noir américain devinrent les symboles d'une époque antérieure moins corrompue. La spontanéité et la simplicité de l'art qu'ils avaient créé semblaient aux artistes plasticiens modernistes une bonne voie d'accès à des moyens d'expression plus vrais et moins décadents, à cette « idée universelle » que Hartley évoquait dans une lettre à Stieglitz. Dans son traité *Du spirituel dans l'art* (publié en anglais dès 1914), Kandinsky expliquait la « sympathie » de l'artiste moderne pour les primitifs par un commun désir de ne conserver dans leurs œuvres que « l'essence intérieure, toute contingence étant par là même éliminée[73] ». Marius de Zayas soutenait que, plus que la représentation naturaliste dans l'art ou même la représentation mécanique par la photographie, « l'art nègre nous a fait découvrir la possibilité de donner une expression plastique à la sensation produite par la vie extérieure, et aussi, par conséquent, la possibilité de trouver de nouvelles formes pour exprimer notre vie intérieure[74] ». Dans le même ordre d'idées, Kandinsky écrivait : « L'écrasante oppression des doctrines matérialistes, qui ont fait de

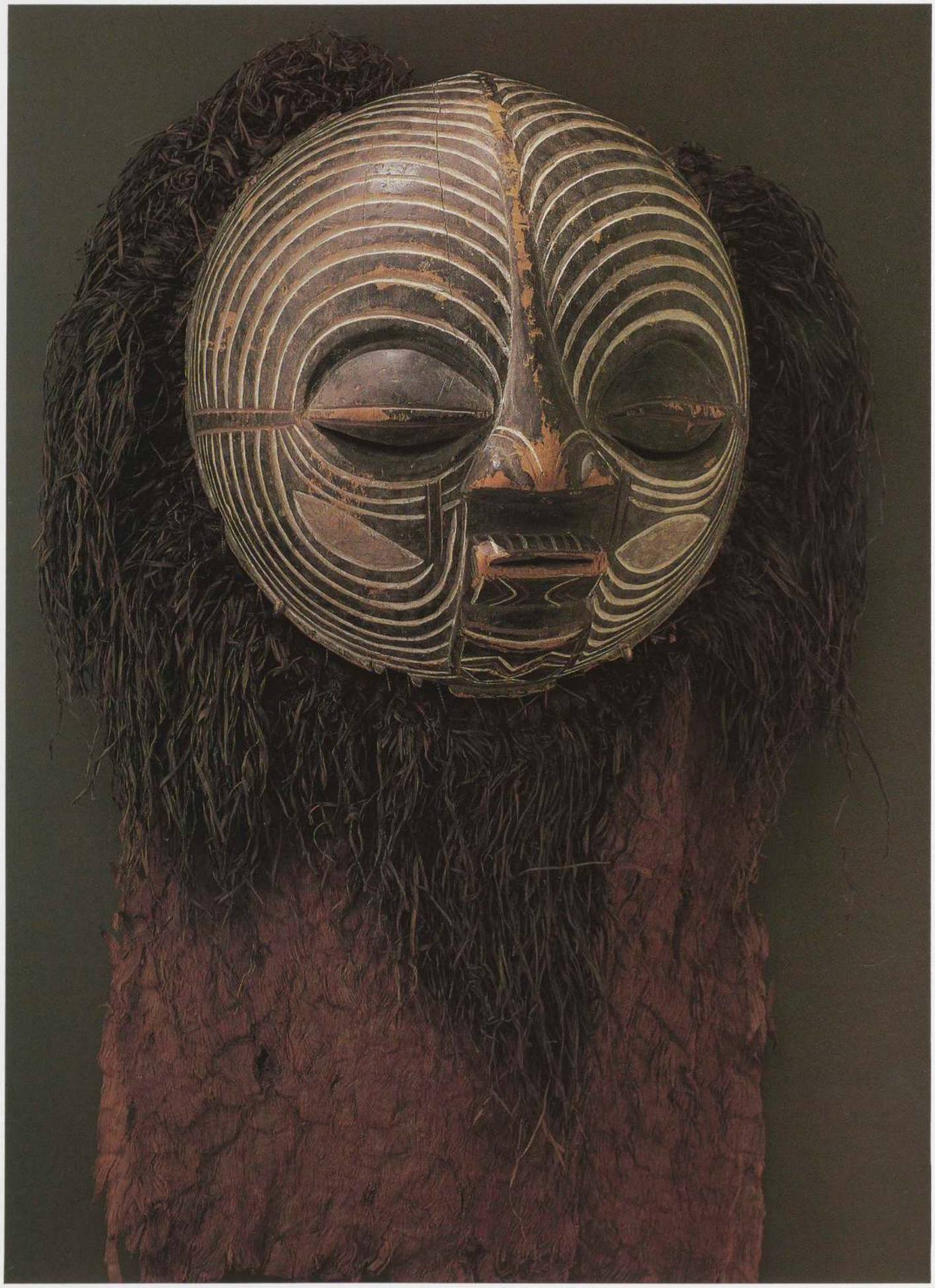


George L. K. Morris, *Indiens au combat,* 1935. Aquarelle, papier déchiré et écorce de bouleau, 44,2 × 33 cm. Meredith Long & Co, Houston.

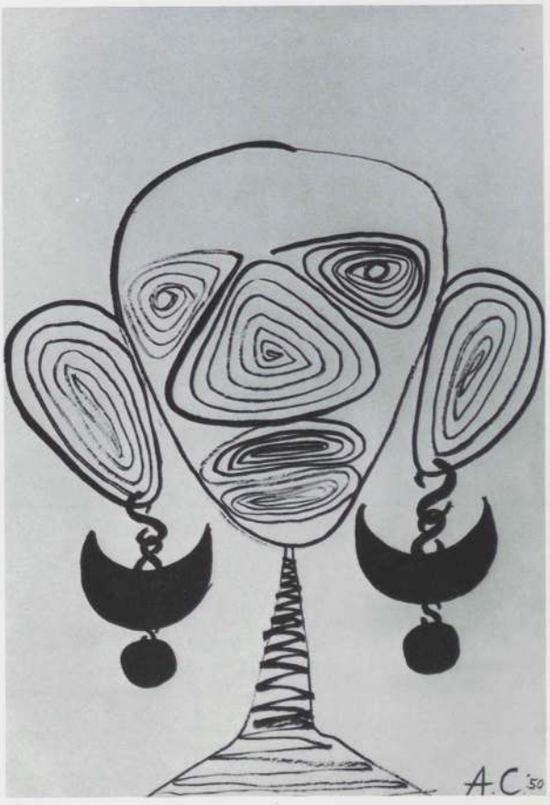
la vie de l'univers une vaine et détestable plaisanterie, n'est pas encore dissipée[75]. » C'est en partie l'effort pour surmonter le sentiment croissant de leur décalage et leur stérilité dans la société moderne qui a incité un si grand nombre d'artistes américains à regarder du côté du primitif.

NOTES

1. Pour ce qui concerne Dow et Fenollosa, *cf.* Frederick C. Moffatt, *Arthur Wesley Dow (1857-1922)*, Washington, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution Press, 1977, et Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa : The Far East and American Culture*, New Haven, Yale University Press, 1963.
2. Cité d'après un compte rendu des cours donnés en 1902 à l'Ipswich Summer School of Art, publié par Sylvester Baxter dans "Handicraft and its Extension at Ipswich", *Handicraft* 1, février 1903, p. 253-254.
3. F.C. Moffatt, *op. cit.*, p. 93-95. *Cf.* également Frank Hamilton Cushing, *My Adventures in Zuñi*, Santa Fe, Peripatetic Press, 1941 (paru à l'origine dans *The Century Illustrated Monthly Magazine*, 1882-1883). Dans son article "Handicraft...", *loc. cit.*, Baxter évoque l'influence de Cushing sur Dow. Il écrit : « Cushing avait cette faculté de faire sienne l'attitude primitive à l'égard de la vie et de l'art [...]. En examinant et étudiant attentivement un objet d'artisanat primitif, il suivait les pistes les plus enchevêtrées et remontait au passé des indications ainsi fournies, découvrant le procédé exact de sa fabrication. Puis, en le reproduisant tel que ses créateurs l'avaient façonné, il apprenait l'équivalent de volumes entiers sur un peuple ancien disparu depuis longtemps. »
4. Max Weber, entretiens avec Carol S. Gruber, janvier-mars 1958, "The Oral History Collection of Columbia University", p. 73-74. Leo Stein avait déjà acquis son premier Cézanne à l'époque où Weber arriva à Paris, et son intérêt pour les estampes japonaises était né lors de son voyage au Japon en 1895. Dans mes recherches sur Weber, j'ai reçu une aide inestimable de Joy Weber, la fille de l'artiste. Mes remerciements sincères vont également à Balla Fishko, de la Forum Gallery.
5. Max Weber, "Rousseau as I Knew Him", 7 septembre 1942, manuscrit inédit, archives de l'artiste, Whitney Museum of American Art, New York, p. 1-2 : « Voici un homme, me suis-je dit, un artiste, un poète dont je dois cultiver précieusement l'amitié et les conseils. » On trouvera une excellente analyse des relations entre ces deux artistes dans le livre de Sandra E. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber*, New York, Richard L. Feigen, 1970.
6. Alfred H. Barr Jr., *Matisse : His Art and His Public*, New York, Museum of Modern Art, 1951, p. 139. Dans "The Matisse Class" (manuscrit inédit d'une communication au colloque « Matisse », Museum of Modern Art, 19 novembre 1951, archives du Museum of Modern Art), Max Weber raconte que Matisse emmenait parfois ses élèves dans son atelier pour leur montrer, entre autres choses, sa collection d'art nègre : « Matisse était très fier de cette collection de sculptures négro-africaines peu nombreuses mais très choisies, et c'était avant que la sculpture nègre ait subjugué, sinon asservi, l'art du continent. Il prenait une figurine dans ses mains, et nous faisait remarquer les aspects sculpturaux authentiques et instinctifs, tels que le travail merveilleusement soigné, le sens incomparable des proportions, la plénitude des formes souples et frémissantes et leur harmonie. » Patrick Henry Bruce, un autre élève américain de Matisse, s'intéressa également à l'art africain et finit par assembler une vaste collection. Henri-Pierre Roché s'est rappelé que Bruce « commençait à collectionner les statuettes et divers objets nègres, parmi lesquels d'étonnants pilons en pierre, faits pour des mains de femmes, qui étaient franchement érotiques ». Cité dans : William C. Agee et Barbara Rose, *Patrick Henry Bruce : American Modernist*, New York, Museum of Modern Art, 1979, p. 223.
7. Max Weber, "Rousseau as I Knew Him", p. 21-22. En novembre, Picasso montra à Weber le *Portrait de femme* de Rousseau qu'il venait d'acheter chez un brocanteur.
8. *Ibid.*, p. 23-24.
9. *Ibid.*, p. 24-25. Weber ajoutait ce commentaire : « L'art des Noirs africains était appelé à exercer une énorme influence sur le mouvement moderne en art, et l'accumulation d'exemples de sculpture nègre devint une passion pour des étudiants en art comme pour des collectionneurs, non seulement à Paris mais dans le monde entier. »
10. Catalogue de l'exposition "A loaned collection of some lithographs by Manet, Cézanne, Renoir and Toulouse-Lautrec ; a few drawings by Rodin, and smaller paintings and drawings by Henri Rousseau", New York, galerie « 291 », nov.-déc. 1910. La préface de Weber est reproduite dans *Camera Work*, 33, janvier 1911 (« Photo-Secession Notes »), p. 46.
11. Percy North, *Max Weber : American Modern*, New York, The Jewish Museum, 1982, p. 28. L'auteur pense qu'en 1910 Weber « introduisit des figurines primitives dans deux gouaches importantes [l'autre étant *Statuette mexicaine*], afin de mettre en relief les différences entre les techniques bi- et tridimensionnelles ». Weber présenta cette œuvre pour la première fois en janvier 1911, sous le titre *Statuette du Congo*, dans son exposition personnelle à la galerie « 291 ».
12. Max Weber, "The Fourth Dimension from a Plastic Point of View", *Camera Work*, 31, juillet 1910, p. 25.
13. Max Weber, "Chinese Dolls and Modern Colorists", *Camera Work*, 31, juillet 1910, p. 51.
14. Max Weber, "The Oral History Collection..." (*cf.* note 4 *supra*), p. 94.
15. Max Weber, "To Xochipilli, Lord of Flowers", *Camera Work*, 33, janvier 1911, p. 34.
16. Max Weber, *Cubist Poems*, Londres, Elkin Mathews, 1914.
17. *Ibid.*, p. 14.
18. Max Weber, *Primitives : Poems and Woodcuts*, New York, Spiral Press, 1926. Le commentaire est paru dans *The Art Students League News*, 15 octobre 1948, p. 2.
19. Lettre de Marsden Hartley à Alfred Stieglitz, juillet 1912, archives Alfred Stieglitz, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, université Yale, New Haven. M.T.H. Sadler, "After Gauguin", *Rhythm, Art, Music, Literature*, 1, printemps 1912, p. 23-24. Au sujet de l'influence de Kandinsky sur Hartley, *cf.* Gail Levin, "Marsden Hartley, Kandinsky, and Der Blaue Reiter", *Arts Magazine*, novembre 1977, p. 156-160.
20. Lettre de Hartley à Stieglitz, 9 octobre 1912, archives A.S., Yale.
21. Hartley envoya un deuxième exemplaire de l'*Almanach* à Stieglitz et souligna son importance à maintes reprises. *Cf.* une carte postale de Hartley à Stieglitz, non datée (début septembre 1912), et la carte postale du 27 septembre 1912, archives A.S., Yale.
22. Lettre de Hartley à Stieglitz, 1er septembre 1912, archives A.S., Yale.
23. Une poterie acoma analogue est reproduite dans : Larry Frank et Francis H. Harlow, *Historic Pottery of the Pueblo Indians, 1600-1880*, Boston, New York Graphic Society, 1974, pl. 14 (jarre polychrome des Taos, vers 1860). Quant à la statuette kwakiutl, on en trouvera un exemple similaire dans : Paul S. Wingert, *American Indian Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1976, pl. 1a.
24. Lettre de Hartley à Stieglitz, mi-novembre 1912. Cette rencontre du 24 janvier 1913 est relatée en détail dans une carte postale et une lettre de dix-huit pages que Hartley envoya à Stieglitz au début de février, après son retour à Paris (archives A.S., Yale).
25. Lettre de Stieglitz à Hartley, 20 octobre 1913, archives A.S., Yale.
26. *Camera Work*, 1, janvier 1903, p. 14. Cette photographie est commentée par Nancy Corson Carter dans "The Inner Circle : Portraits in Alfred Stieglitz's *Camera Work*", thèse, université de l'Iowa, 1972, p. 101-117. Dans son article « Gertrude Käsebier », *Camera Work*, 20, octobre 1907, p. 27, Joseph T. Keiley soulignait la sincérité de la photographe et expliquait que ses sentiments à l'égard des Indiens remontaient à son enfance dans le Colorado.
27. Le critique Paul Rosenfeld faisait remarquer que le « pauvre Indien » était, jusqu'à une époque récente, le seul Américain à avoir manifesté un attachement à la terre. Il exaltait les danses et rituels de l'Indien, qui le mettaient « en harmonie avec la nature ». *Cf.* Paul Rosenfeld, *Port of New York*, Urbana, University of Illinois, 1961, p. 94. Dans *In the American Grain* (New York, New Directions, 1925), William Carlos Williams décrit la façon dont Daniel Boone en arrive à comprendre la nécessité d'« être soi-même dans un monde nouveau, sur le modèle indien. Si la terre devait être possédée, ce devait être comme les Indiens la possédaient » (p. 137-138). Mabel Dodge, qui recevait dans son appartement du « Village » à New York des artistes et écrivains en vue, fut l'initiatrice des voyages à Taos, dans le Nouveau-Mexique, où elle finit par épouser l'Indien Tony Luhan en quatrième et dernières noces. Par la suite, elle œuvra pour diverses causes indiennes par le biais du Bureau of Indian Affairs. *Cf.* Emily Hahn, *Mabel : A Biography of Mabel Dodge Luhan*, Boston, Houghton Mifflin, 1977, p. 209-210.
28. C'est ce qu'Ann Tempkin a bien fait valoir dans "Marsden Hartley's America : 1914 Indian Compositions", communication au VIe colloque annuel sur l'art américain, Whitney Museum of American Art, New York, 25 avril 1983. J'avais soumis auparavant à William Rubin mes propres photographies et conclusions concernant l'art indien que Hartley a pu voir à Berlin (conclusions reprises dans le présent essai). Les résultats des recherches d'Ann Tempkin ne recoupent les miens que pour l'art des Indiens de la Prairie. Elle n'a pas tenu compte de l'influence tout aussi notable des *kachina* hopi sur l'œuvre de Hartley. Nous nous accordons à reconnaître l'importance des motifs de la Prairie pour Hartley, mais les exemples précis que je propose proviennent tous de la collection du Museum für Völkerkunde que Hartley a vue exposée à Berlin en 1914.
29. August Macke, « Die Masken », *Der Blaue Reiter* (sous la direction de Wassily Kandinsky et Franz Marc), Munich/Zurich, Piper & Co Verlag, 1912 (2e éd., 1914). Traduction française : l'*Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 111-118 (la cape est devenue un « col insigne » dans le texte [p. 117], tandis que la reproduction s'accompagne de la légende « poncho d'Indien » [p. 116]).
30. Lettre de Hartley à Stieglitz, 31 octobre 1913, archives A.S., Yale. Citée dans : Gail Levin, "Marsden, Hartley, Kandinsky, and Der Blaue Reiter", *art. cité*, p. 160. Le contexte de l'influence de Kandinsky sur Hartley est examiné de manière plus générale dans la thèse de Sandra Gail Levin, "Wassily Kandinsky and the American Avant-Garde, 1912-1950", université Rutgers, New Brunswick, 1976, p. 79-140.
31. Plus de six mille objets furent perdus ou détruits pendant la Deuxième Guerre mondiale. Je suis extrêmement reconnaissante envers M. Horst Hartmann, du Museum für Völkerkunde, pour cette information et pour les conseils autorisés qu'il m'a prodigués dans mes recherches sur la collection d'art améridien du musée.
32. Hartley avait dû voir ces étoiles à huit branches sur une peinture religieuse anonyme européenne reproduite dans *Der Blaue Reiter*, p. 167 (ne figure pas dans l'édition française). Dans une lettre à Stieglitz d'août 1913 (archives A.S., Yale), Hartley parle de l'étoile à huit branches qu'il voit « partout à Berlin [...] tous les rois la portaient sur leur cœur [...] et le soldat sur son front ». Arnold Rönnebeck, dans une lettre à Duncan Phillip écrite après 1943 (archives A.S., Yale), fait allusion à l'intérêt de Hartley pour la Croix de fer que lui-même et son cousin Karl von Freyburg avaient reçue pour services rendus en temps de guerre.
33. Cette sculpture en bois a été perdue ou détruite pendant la Deuxième Guerre mondiale. La cape est reproduite dans l'*Almanach du Blaue Reiter*, édition française citée, p. 116.
34. Lettre de Hartley à Stieglitz, 3 novembre 1914, archives A.S., Yale. Les dernières œuvres de Hartley influencées par l'art primitif sont des peintures abstraites inspirées par des tissus africains, exécutées en 1925. Elles sont reproduites dans le catalogue *Marsden Hartley 1877-1943*, C.W. Post Art Gallery, Greenvale, Long Island, 6 nov.-14 déc. 1977, planches 17 A et B.
35. Lettre de Hartley à Stieglitz, 12 novembre 1914 (datée de 1913 par erreur), archives A.S., Yale.
36. Marsden Hartley, "Red Man Ceremonials : An American Plea for American Esthetics", *Art and Archaeology*, 9, janvier 1920, p. 14. Pour ce qui concerne l'influence de l'art moderne européen sur Hartley, *cf.* Gail Levin, "Marsden Hartley and the European Avant-Garde", *Arts Magazine*, 54, septembre 1979, p. 158-163.
37. Marsden Hartley, "The Red Man", dans *Adventures in the Arts*, New York, Boni and Liveright, 1921, p. 20. Hartley faisait allusion à la cape (chilkat) d'un chef de l'Alaska, probablement de la tribu tlingit, reproduite dans l'*Almanach du Blaue Reiter*.



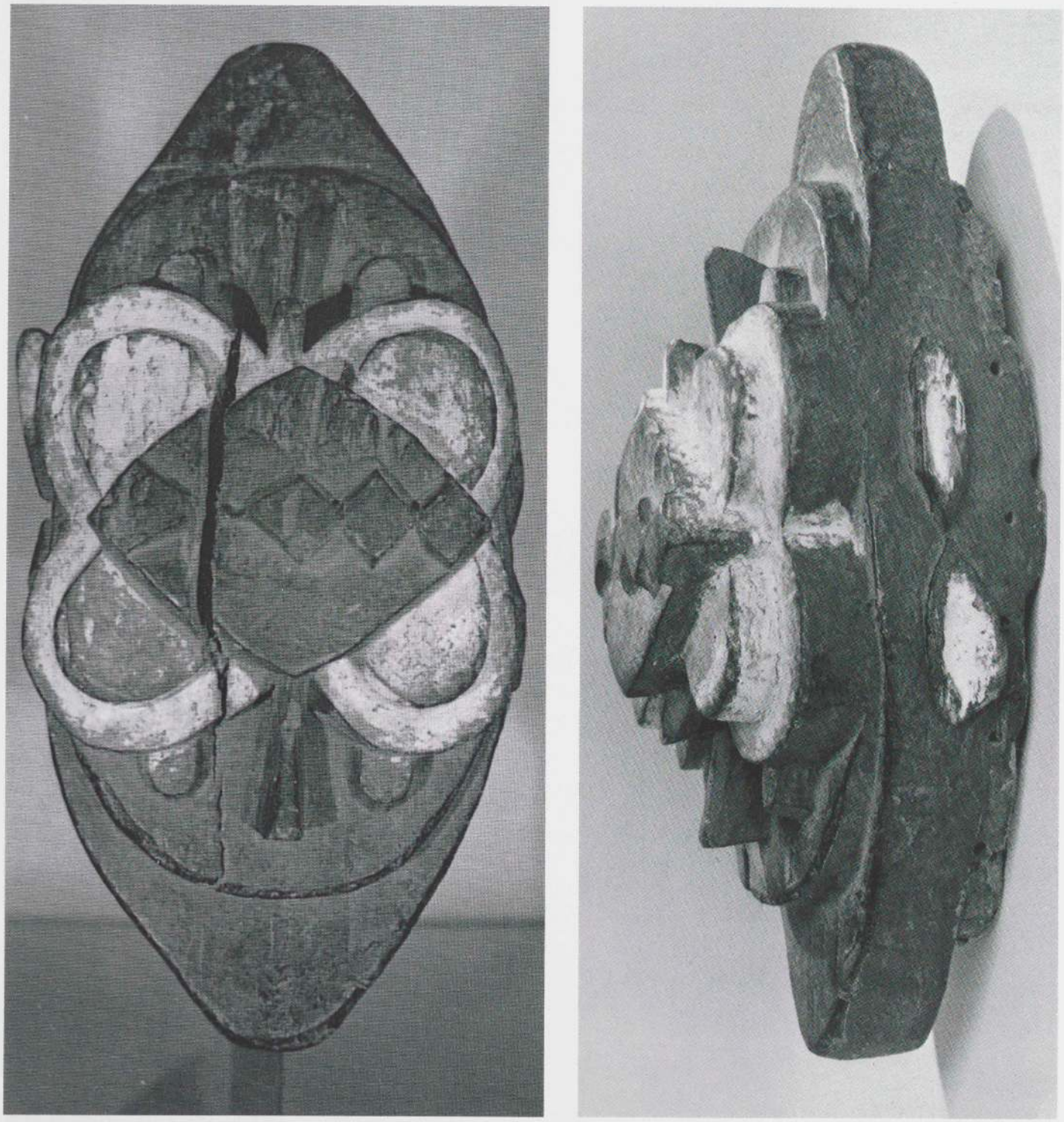




Page ci-contre : masque kifwebe, Luba, Zaïre. Bois peint et matériaux divers, h. : 43,8 cm. Seattle Art Museum, collection Katherine White.

Ci-dessus : Alexander Calder, *Lune dans une rafale de vent* (détail), 1966. Lithographie en couleur, 47,5 × 65 cm. Collection particulière, New York.

A droite : Alexander Calder, *Tête aux boucles d'oreilles,* 1950. Encre de Chine, 57,1 × 39,4 cm. Perls Galleries, New York.



Masque, Ibo (de face et de profil), Nigeria. Bois peint, h. : 38,1 cm. Collection M. et Mme Joseph Herman, Londres.

38. *Ibid.*, p. 26. Les écrits de Hartley sur l'art indien ont dû exercer une influence considérable. *Cf.* également Marsden Hartley, "Tribal Esthetics", *The Dial*, 16 novembre 1918, p. 6.
39. Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Seghers, 1986, p. 75. L'époque évoquée dans ses mémoires correspond aux environs de 1917, où il commença à peindre à l'aérographe. Cette interprétation a été confirmée par mes conversations avec Francis Naumann au sujet de Man Ray.
40. Cette citation et la suivante sont extraites de la réponse de Man Ray à un questionnaire sur sa peinture *Cinq figures* (1914), qu'il remplit au moment de l'acquisition de cette œuvre par le Whitney Museum of American Art (23 mars 1957).
41. Paul Avrich, *The Modern School Movement : Anarchism and Education in the United States*, Princeton University Press, 1980, p. 155. D'après l'auteur, Weber commença à fréquenter en 1912 le Ferrer Center, que Robert Henri lui avait fait connaître. En juin 1913, Weber prononça une allocution au repas du IIIe anniversaire du Ferrer Center. Ses poèmes et bois gravés parurent dans la revue *The Modern School* publiée par ce centre. Dans ses mémoires (*Autoportrait, op. cit.*, p. 29 et *sq.*), Man Ray évoque sa participation aux cours du soir et à la vie sociale du Ferrer Center durant la même période.
42. Man Ray, *Autoportrait, op. cit.*, p. 130.
43. *Ibid.*, p. 58.
44. *Ibid.*, p. 26 et 75. Il avoue avoir essayé de persuader sa femme de porter une peau de panthère en lui faisant remarquer que « l'art primitif, sauvage, exerçait une grande influence sur les arts contemporains de tous les pays. Avec cette peau de léopard elle aurait l'air original, elle se libérerait des impératifs stupides de la mode d'alors ».
45. Lettre de Marius de Zayas à Stieglitz, 21 avril 1911, archives A.S., Yale.
46. Cité dans : William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Boston, New York Graphic Society, 1977, p. 198-199. La revue *Camera Work* (n° 48, octobre 1916, p. 13) reproduisit le compte rendu de Charles H. Caffin dans le *New York American*, où était citée cette déclaration des organisateurs : « C'est la première fois dans l'histoire des expositions que la statuaire nègre a été présentée du point de vue de l'art. » On trouvera des commentaires de Marius de Zayas sur cette exposition d'art africain et d'autres à New York dans "How, When and Why Modern Art Came to New York", présenté et annoté par Francis M. Naumann, *Arts Magazine*, 54, avril 1980, p. 109-112. Je tiens à remercier Francis Naumann pour ses très utiles suggestions à propos de De Zayas et l'art primitif. De Zayas expliquait (p. 109) comment il avait rencontré Paul Guillaume grâce à Guillaume Apollinaire, qu'il avait lui-même connu par l'intermédiaire de Picabia.
47. Marius de Zayas, "How, When and Why...", art. cité, p. 114. Pour une analyse détaillée des caricatures de De Zayas et de leur influence sur Picabia et d'autres, *cf.* Willard Bohn, "The Abstract Vision of Marius de Zayas", *The Art Bulletin*, 62, septembre 1980, p. 434-452. Je me suis servie de cette analyse pour présenter ici l'adaptation du piège à âmes de Pukapuka effectuée par de Zayas.
48. Coady avait rencontré Max Weber à Paris, et ce dernier lui avait fait connaître Henri Rousseau. Il connaissait également les Stein. *Cf.* Judith K. Zilczer, "Robert J. Coady, Forgotten Spokesman for Avant-Garde Culture in America", *American Art Review*, 2, 1975, p. 77-89. Coady exposa des sculptures africaines dans sa galerie dès le printemps 1914.
49. Prospectus annonçant l'ouverture de la Modern Gallery, au n° 500 de la Cinquième Avenue, le 7 octobre 1915. Reproduit dans *Camera Work*, 48, octobre 1916, p. 63 sous le titre "291 and the Modern Gallery". D'importantes expositions d'art africain furent organisées à la Modern Gallery en 1916 et en 1918. On en trouvera des commentaires dans : Marius de Zayas, "How, When and Why...", p. 110-112.
50. Marius de Zayas, "Modern Art in Connection with Negro Art", *Camera Work*, 48, octobre 1916, p. 7. Marius de Zayas, *African Negro Art : Its Influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916. Pour ce qui concerne l'évolution des idées de De Zayas sur l'art africain, *cf.* Judith Zilczer, "Primitivism and New York Dada", *Arts Magazine*, 51, mai 1977, p. 140-142. De Zayas, qui prenait les Africains pour des sauvages puérils et mentalement attardés, ignorait les opinions plus exactes exprimées par des anthropologues. *Cf.* également p. 336, note 61.
51. Marius de Zayas, *African Negro Art, op. cit.*, p. 41.
52. Le tirage de cette publication de Sheeler fut limité à vingt-deux exemplaires, mais plusieurs artistes en possédaient un, notamment Weber et Zorach. Voir B.L. Reid, *The Man From New York : John Quinn and His Friends*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 556-557. Reid écrit qu'en 1922, Quinn « continuait à s'intéresser à l'art et aux objets orientaux, africains et polynésiens, mais il privilégiait nettement les précurseurs des modernes ». En juin 1922, Quinn acheta à Marius de Zayas un buste primitif africain sur un socle en pierre, au prix de 875 dollars. Pour ce qui concerne l'art primitif dans la collection Arensberg, *cf.* Francis Naumann, "Walter Conrad Arensberg : Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915-1920", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 76, printemps 1980, p. 8-10. L'article est illustré de photographies de l'appartement des Arensberg à New York prises vers 1918 par Sheeler, et montrant des sculptures africaines et aztèques. Francis Naumann note p. 10 : « Ainsi, aux deux extrémités du manteau de cheminée, [Arensberg] avait placé *Le Fils prodigue* de Brancusi et une statuette africaine, attirant l'attention sur leur similitude de matériaux (les deux œuvres étant des sculptures en bois montées sur des socles en pierre grise) et aussi sur leur tendance commune à la forme abstraite. C'est à de Zayas qu'Arensberg acheta en 1915 sa première sculpture précolombienne. »
53. Roberta K. Tarbell, "Sculpture in America Before the Armory Show : Transition to Modern", dans le catalogue *Vanguard American Sculpture, 1913-1939*, New Brunswick, Rutgers University Art Gallery, 1979, p. 4. *Cf.* également p. 45-46, la présentation de ces sculpteurs américains qui pratiquaient la taille directe. On peut mettre en doute la véracité des souvenirs de Laurent : *cf.* Peter V. Moak, « Robert Laurent (1890-1970) », dans le catalogue *The Robert Laurent Memorial Exhibition*, Durham, University of New Hampshire, 1972, p. 15. L'auteur précise que Burty présenta Laurent à Picasso en 1906 et que le sculpteur admira les peintures de la période rose. S'il est possible que Laurent ait vu des sculptures africaines chez Picasso en 1907 (comme l'écrit Roberta Tarbell) avant de partir pour l'Italie, il a reconnu par la suite avoir inventé l'information souvent reprise selon laquelle il aurait étudié à Rome auprès d'un sculpteur sur bois nommé Giuseppe Doratori. Dans "Laurent : Frames to Figures, Brittany to Brooklyn", *Art News*, 1-14 avril 1941, p. 10, Rosamund Frost affirme que Laurent rencontra Picasso en 1905 et admira les œuvres de la période bleue.
54. Roberta K. Tarbell, "Direct Carving", dans *Vanguard American Sculpture*, cat. cité, p. 51-52. *Cf.* William Zorach, *Art is my Life : An Autobiography*, Cleveland, World Publishing Co, 1967, p. 66 : « Je m'intéressais à l'art primitif. La première fois que nous sommes venus à New York, j'ai vu les sculptures des Aztèques et des Mayas et les bois sculptés des Eskimos au musée d'Histoire naturelle. Au "291", la galerie de Stieglitz, j'ai vu l'exposition de sculpture africaine montée par de Zayas. Elle avait un côté magique et spirituel extraordinaire, qui reste inégalé. [...] Charles Sheeler a fait une merveilleuse série de photographies de cette sculpture. J'ai pu acheter au moins le livre de Sheeler. Il coûtait cinquante dollars. J'ai eu du mal à rassembler l'argent, mais j'ai acheté le livre. » Zorach croyait se souvenir qu'il avait sculpté le portrait de Tessim dans de l'acajou africain. Dans *The Sculpture of William Zorach*, New York, Pitman, 1938, p. 20, Paul S. Wingert précise que *Le Petit Garçon* fut taillé dans de l'érable que Zorach avait rapporté de Californie (Zorach sculpta les trois œuvres en acajou en 1922). L'auteur examine également l'influence de la sculpture africaine sur l'œuvre de Zorach.
55. *Cf.* Jeffrey Wechsler, "Machine Aesthetics and Art Deco", dans *Vanguard American Sculpture*, cat. cité, p. 102. Il cite les informations intéressantes fournies par Noel Frackman dans son mémoire inédit, "John Storrs and the Origins of Art Deco", Institute of Fine Arts, Université de New York, 1975 (p. 32).
56. Bevis Hillier, *The World of Art Deco*, New York, E.P. Dutton, 1971, p. 28-32.
57. Alexander Calder, *Calder : An Autobiography with Pictures*, Boston, Beacon Press, 1966, p. 80. José de Creeft exécuta en 1927 une sculpture abstraite en calcaire intitulée *Voyage en Afrique*. *Cf.* Jules Campos, *José de Creeft*, New York, Kennedy Graphics/Da Capo Press, 1972, pl. 261-262.
58. Calder commença à sculpter en 1926, avant de partir pour Paris, mais ses premières œuvres sculptées semblent inspirées par l'art populaire américain plutôt que par l'art primitif. Je remercie Joan M. Marter de m'avoir communiqué les résultats de ses recherches sur les débuts de Calder. *Cf.* Joan M. Marter, "Interaction of American Sculptors with European Modernists : Alexander Calder and Isamu Noguchi", dans *Vanguard American Sculpture*, cat. cité, p. 106-107 ; et *Alexander Calder, the Formative Years*, thèse, université du Delaware, 1974.
59. Alexander Calder, *Calder..., op. cit.*, p. 107-108.
60. George L.K. Morris, "Contemporary Writers, British and Americans", *The Yale Literary Magazine*, 93, mars 1928, p. 103-115. Cité dans : Melinda A. Lorenz, *George L.K. Morris : Artist and Critic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 5.
61. Matulka collectionnait aussi les masques primitifs, notamment africains, et en introduisit dans ses natures mortes au début des années trente. *Cf.* le catalogue *Jan Matulka 1890-1972*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1980, p. 66-67 et 72.
62. Melinda A. Lorenz, *George L.K. Morris, op. cit.*, p. 13.
63. George L.K. Morris, "Fernand Léger versus Cubism", *Bulletin of the Museum of Modern Art*, 1, octobre 1935, p. 7.
64. On trouvera une excellente analyse de certaines de ces œuvres, en particulier *Indiens à la chasse n° 1*, dans : Nicolai Cikovsky Jr, "Notes and Footnotes on a Painting by George L. K. Morris", *University of New Mexico Art Museum Bulletin*, 10, 1976-1977, p. 3-11.
65. George Morris cité par Melinda A. Lorenz, *op. cit.*, p. 11.
66. Paul Guillaume et Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture*, New York, Harcourt-Brace, 1926, p. 133. Clive Bell a examiné le rôle de Guillaume dans la promotion de l'art africain, dans *Since Cézanne*, New York, Harcourt-Brace, 1922, p. 113-121. Il y évoquait également l'incidence de la sculpture africaine sur l'art moderne en France.
67. Franz Boas, *Primitive Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1928. Auparavant, Boas avait exprimé son enthousiasme pour l'art des Indiens de la côte nord-ouest dans "Representative Art of Primitive People", *Holmes Anniversary Volume*, Washington, Bryan Press, 1916. Ann Gibson a passé en revue un groupe d'artistes qui furent séduits par l'art des Indiens de la côte nord-ouest dans "Painting Outside the Paradigm : Indian Space", *Arts Magazine*, 57, février 1983, p. 98-104.
68. John Graham, *System and Dialectics of Art*, New York, Delphic Studio, 1937 (paru en France dans la version anglaise). Réédition présentée par Marcia Epstein Allentuck : *John Graham's System and Dialectics of Art*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971.
69. *Ibid.*, préface de Dorothy Dehner, p. XVIII-XIX.
70. Mary Davis McNaughton, "Adolph Gottlieb : His Life and Art", dans *Adolph Gottlieb : A Retrospective*, New York, The Arts Publisher, 1981, p. 20.
71. John Graham, *System and Dialectics of Art, op. cit.*, p. 116. C'est moi qui souligne.
72. John Graham, préface du catalogue *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations*, New York, Jacques Seligmann Gallery, 1936. Cité dans *John Graham's System and Dialectics of Art, op. cit.*, p. 76.
73. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, traduit par Pierre Volboudt, Paris, Denoël, coll. Médiations, 1969, p. 32. Au sujet de l'influence des idées de Kandinsky en Amérique, *cf.* Sandra Gail Levin, "Wassily Kandinsky and the American Avant-Garde", *op. cit.*
74. Marius De Zayas, "How, When, and Why...", art. cité, p. 109.
75. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, op. cit.*, p. 32.



Fernand Léger, *Oiseau* (projet de costume pour *La Création du monde*), 1923. Aquarelle, 34 x 22,7 cm. Dansmuseet, Stockholm.

LÉGER

« LA CRÉATION DU MONDE »

Laura Rosenstock

Après la Première Guerre mondiale, la société parisienne manifesta un intérêt croissant pour l'art et la culture des Africains et des Noirs américains, les deux origines tendant à se confondre dans l'esprit du grand public. L'attrait exercé par la sculpture africaine, le jazz et la danse des Noirs d'Amérique influença, à différents niveaux, la vie culturelle parisienne, notamment les domaines du spectacle, de la mode, et de la décoration d'intérieur.

Le meilleur exemple, peut-être, de l'étendue de ces préoccupations est la mise en scène de *La Création du monde* par les Ballets suédois en 1923. Le décor et les costumes de Fernand Léger tiraient leur source de dessins exécutés par l'artiste d'après des œuvres d'art africaines ; le livret de Blaise Cendrars s'appuyait sur sa compilation des mythes africains ; pour la chorégraphie, Jean Börlin s'était lancé dans des recherches d'ordre ethnographique sur les civilisations d'Afrique ; enfin, la musique de Darius Milhaud s'inspirait du jazz que le compositeur venait de découvrir à New York. Ce devait être, écrivit Léger, « le seul ballet nègre du monde entier », un ballet qui « demeurerait un modèle du genre [1] ».

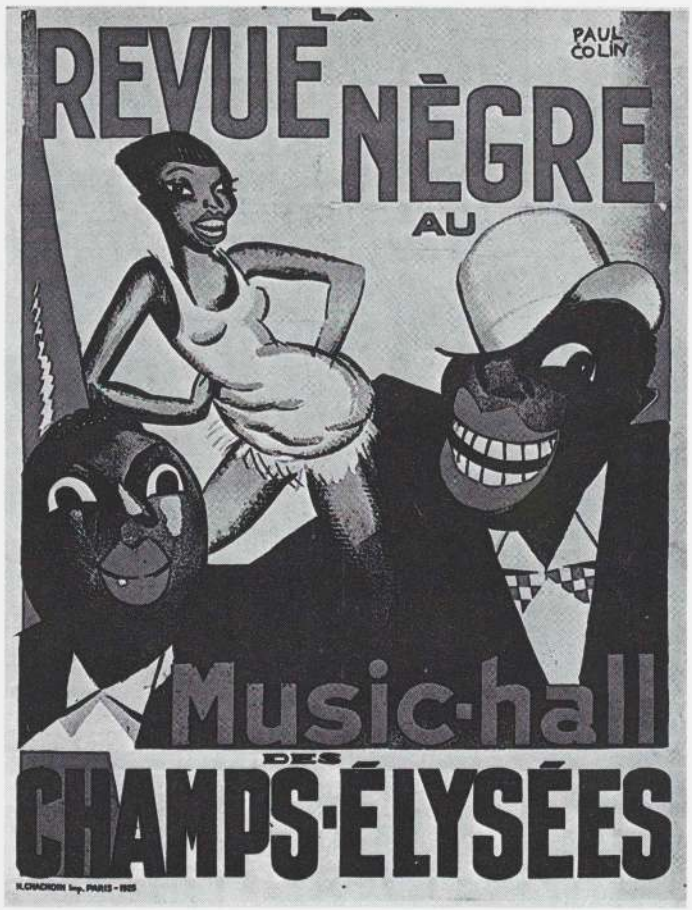
A l'époque de *La Création du monde*, la vogue naissante de la culture noire atteignait son apogée à Paris. L'« Art nègre » retenait l'attention des artistes d'avant-garde depuis 1906. Mais il demeura pratiquement inconnu du public jusqu'après la Première Guerre mondiale. Avant 1919, rares étaient, dans les galeries, les expositions comprenant des sculptures africaines. C'est alors qu'en mai 1919, Paul Guillaume organisa à la galerie Devambez à Paris une exposition d'art primitif intitulée *Première exposition d'art nègre et d'art océanien*. A cette occasion, Guillaume donna également une « Fête nègre [2] ». Bien que l'affirmation selon laquelle il s'agissait de la « première » manifestation du genre ne soit pas tout à fait exacte, cette exposition promut l'art africain qui devait trouver bientôt une plus large audience. Par la suite, de nombreuses expositions coloniales développèrent ce mouvement d'intérêt. En outre, plusieurs auteurs ont associé la popularité soudaine dont l'art africain jouit à Paris dans le courant des années 1920, à la présence des régiments de tirailleurs sénégalais et de Zouaves qui avaient été amenés en France pour combattre durant la Première Guerre mondiale [3]. Quels que fussent ses catalyseurs immédiats, cette tendance était certainement le reflet d'un désir largement répandu de formes artistiques nouvelles, plus directes, plus naturelles, moins étriquées aussi, que celles qui prévalaient dans la culture d'avant-guerre.

Les activités de l'avant-garde en matière de spectacles, de théâtre et de ballet, fournirent les modèles d'expériences nouvelles que le public recherchait. Entre 1917 et 1926, la participation des peintres modernes au décor des pièces de théâtre et des ballets fut plus importante qu'à aucune autre époque, aussi bien auparavant que depuis cette période ; le théâtre était devenu la préoccupation majeure d'alors. « Jamais, écrivait Léger [4], une époque n'a été aussi frénétique de spectacle que la nôtre. La ruée des foules vers l'écran ou la scène est un phénomène constant. » A ce moment, le théâtre, plus que toute autre forme d'art, contribua à révéler au grand public les mouvements d'avant-garde. Tout comme le décor de Picasso pour *Parade* avait confronté un auditoire plus vaste à certaines des idées cubistes, le théâtre familiarisa le public avec Dada et, un peu plus tard, avec le surréalisme, mouvements particulièrement concernés par la diffusion de la culture primitive.

Les dadaïstes, et dans une moindre mesure les futuristes, avaient cherché l'inspiration dans les chants et les danses des sociétés tribales, d'Afrique notamment. Des « Nuits africaines » furent organisées en 1916 au cabaret Voltaire de Zurich ; Richard Huelsenbeck y chantait ses « authentiques » poèmes nègres — conclus aux cris de « Umba, umba » sur un accompagnement de tam-tam. Huelsenbeck décrit ainsi ces soirées : « En même temps, nous improvisâmes un merveilleux concert nègre avec claquettes, maillets de bois, et bien d'autres instruments primitifs [...] nos danses [étaient] cubistes avec des masques de Janco (p. 537) et des costumes faits à la maison avec du carton coloré et des paillettes [5]. » Hugo Ball, quant à lui, organisa une soirée à la galerie Dada : « Je suis en train de répéter une nouvelle danse avec cinq filles de chez Laban vêtues en négresses avec de longs caftans noirs, et le visage couvert d'un masque [6]. » Tristan Tzara, le principal agent de l'intérêt des dadaïstes pour l'Afrique (il écrira quelque quatre-vingts « Poèmes nègres [7] », rédigea des articles comparant l'art primitif et l'art occidental, et donna des conférences sur la sculpture africaine) émailla sa pièce de 1916, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, d'expressions pseudo-africaines telles que « Dschilolu Mgabati Bailunda », ou « Soco Bgai Affahou ».

Il n'est pas étonnant que le primitivisme de Dada prît le plus souvent la forme de chants et de rythmes « africains », car ce genre de spectacles était aussi vocal que visuel. Il y eut, cependant, quelques exemples isolés de recherches plastiques d'inspiration africaine, tant de la part du mouve-





Ci-dessus : Paul Colin, *La Revue nègre au music-hall des Champs-Élysées*, 1926. Lithographie en couleur, 155 x 118 cm. Musée de la publicité, Paris.

A gauche : photographie de *La Grande Sauvage* de Fortunato Depero, 1918.

ment dada que des futuristes. Les *Balli Plastici* de Fortunato Depero et de Gilbert Clavel, présentés à Rome en 1918 au Teatro dei Piccoli, se déroulaient autour de *La Grande Sauvage* de Depero, une statue de bois plus haute qu'un homme, qui, à l'instar de la statuaire africaine, exhibait (dans la parodie de Depero) tout un harnachement : coiffure à crête, bâton, anneau nasal, nombril saillant. Le dessin de Marcel Janco représentant deux figures nègres rappelle de la même façon l'art africain (p. 536).

Si Dada et ses publications devaient demeurer pratiquement inconnus à Paris jusqu'en 1919, une mise en scène « africaine » avait cependant déjà été conçue pour le théâtre parisien à l'occasion de la création, en juin 1917, des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, pièce dans laquelle un seul acteur était censé représenter « le peuple de Zanzibar ». Ce personnage muet était « alimenté » par tout un ensemble de bruiteurs.

La culture noire américaine, elle aussi, devint populaire à cette époque, par suite de l'arrivée à Paris de vagues d'Américains qui, dans les années 1920, constituaient le plus important groupe d'étrangers présent dans la capitale. Bien que le ragtime et le cakewalk eussent pénétré l'Europe vers 1900 (John Philip Sousa lui-même joua de cette musique à Paris en 1903), la grande vogue de la culture noire américaine — ses revues, ses animateurs et son jazz — ne se manifesta réellement qu'après la guerre.

Le jazz avait été introduit en Europe en partie par les soldats américains stationnés là durant la guerre, par les émissions de radio, et par les albums Dixieland enregistrés en 1917 par la U.S. Victor Company. L'orchestre de Louis Mitchell, avec Sidney Bechet en vedette, fut le premier groupe de jazz noir à venir et à demeurer en Europe, et, en 1917, d'autres musiciens de jazz débarquèrent à sa suite. En 1918, des orchestres noirs américains se produisirent au Casino de Paris, dans des réceptions et de nombreux autres événements mondains. La première, peut-être, des soirées privées à avoir mis en vedette le jazz eut lieu en août 1918 chez Étienne de Beaumont. Le programme qui la décrit comme « une grande fête nègre », incluait une exécution de *Rhapsodie nègre* de Francis Poulenc, de même que du jazz interprété par des soldats noirs américains. Bien d'autres groupes de jazz suivirent en 1919, et, en 1921, le théâtre des Champs-Élysées mit à l'affiche « The Most Famous American Southern Syncopated Orchestra » qui exécuta un programme varié comprenant en particulier des negro spirituals et des démonstrations de percussions.

Avec le succès de Joséphine Baker, cet engouement fut à son comble. S'il faut en croire l'autobiographie de la danseuse, c'est Fernand Léger qui suggéra à Rolf de Maré de faire venir une troupe noire de New York à Paris. De Maré était directeur et administrateur du théâtre des Champs-Élysées qui, après la dispersion des Ballets suédois en 1925, fit office entre autres d'opéra et de music-hall. *La Revue nègre*, montée par Caroline Dudley, fut donc amenée d'Amérique et débuta à Paris en octobre 1925. Elle fit connaître Joséphine Baker qui, pratiquement en l'espace d'une nuit, devint une figure légendaire pour l'Europe tout entière[8]. Les artistes étaient sensibles à la nouvelle « mode nègre » et célébraient

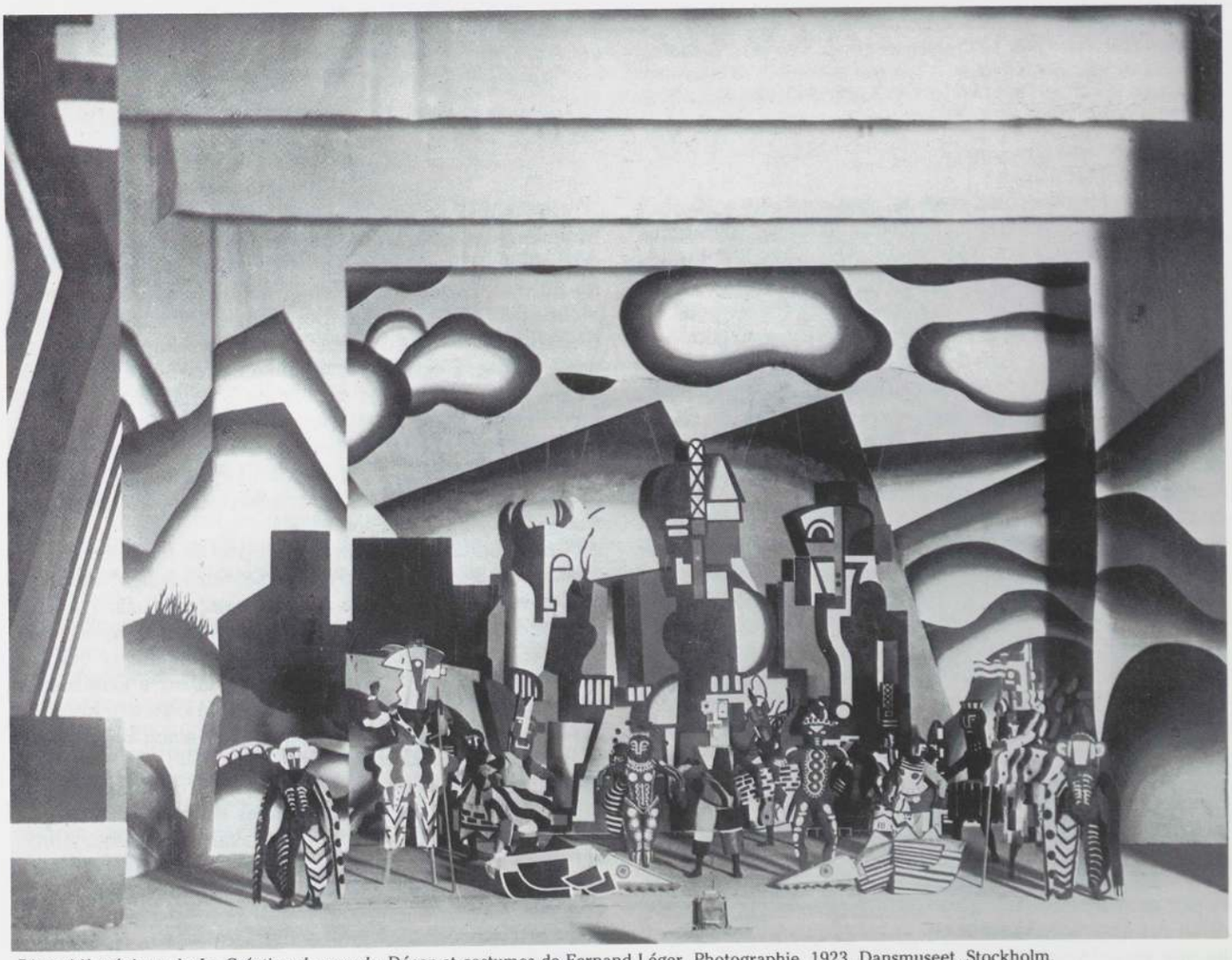
Baker. Paul Colin représenta *La Revue nègre* dans ses affiches ; la première sculpture en fil métallique achevée par Alexander Calder est probablement une représentation de Joséphine Baker datant de 1926[9].

Cet enthousiasme pour la culture noire se reflétait également dans le cinéma. Le film *Princesse Tam-Tam* (1935), interprété par Joséphine Baker, met en scène une jeune fille originaire d'Afrique, qui vient à Paris où elle passe pour une « princesse » et devient la coqueluche du beau monde. Auparavant déjà, Jean Renoir, dans *Charleston*, fantaisie satirique muette réalisée en 1927, avait imaginé un noir d'Afrique (interprété par Johnny Hudgins, vedette de *La Revue nègre*) arrivant en Europe en l'an 2028 après l'écroulement de la civilisation occidentale et rencontrant une « indigène » blanche (Catherine Hessling) en train de danser le charleston. Les scènes de réjouissances collectives dans des films tels que *L'Inhumaine* (1923) de Marcel L'Herbier avaient fréquemment souligné l'excellence des acteurs noirs dans le registre comique.

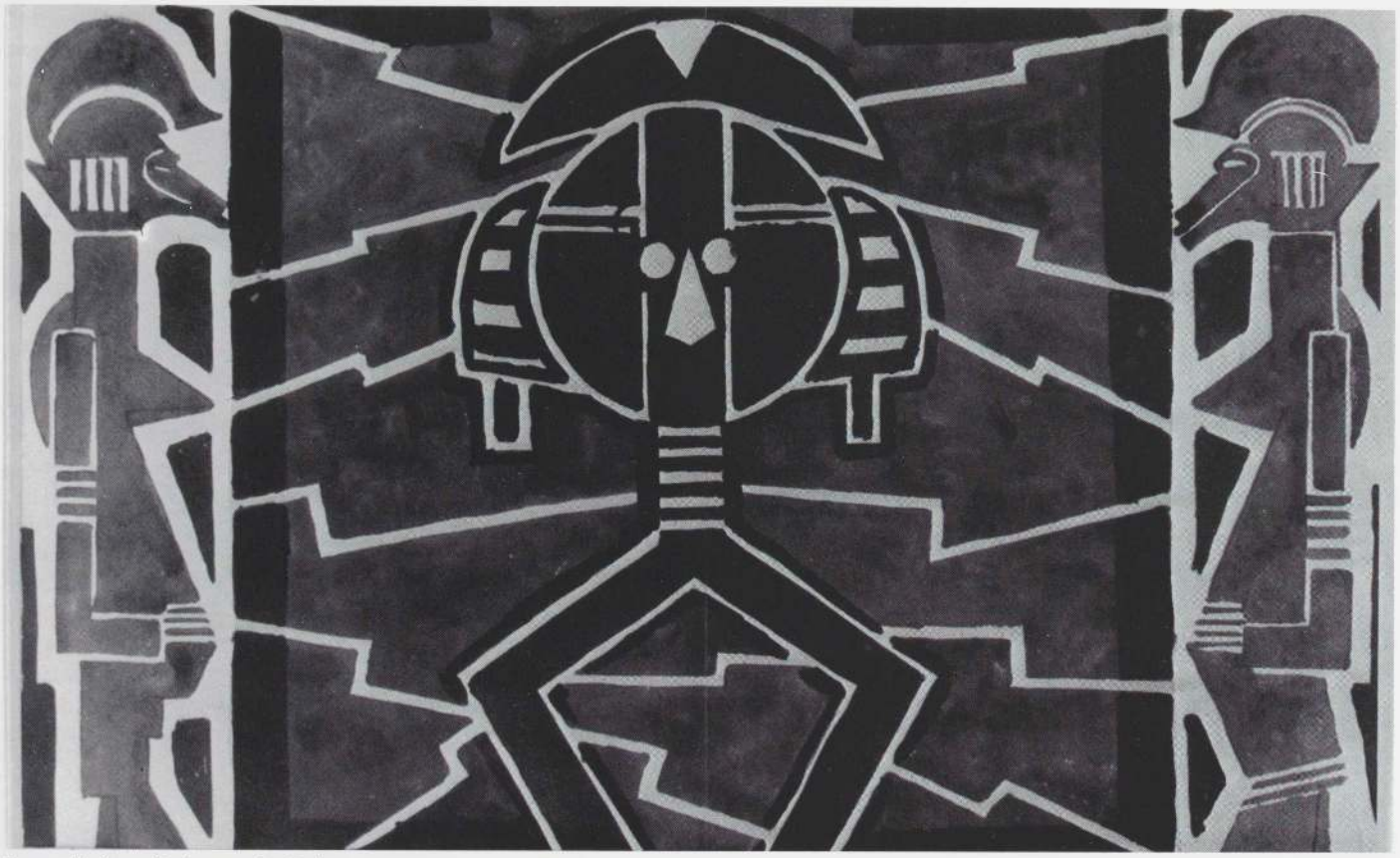
Les artistes d'avant-garde reflétaient dans leurs recherches créatrices leur propre fascination pour la culture noire américaine, en particulier le jazz. A New York, en 1913, Picabia peignit *Negro Song I* et *II* après, dit-on, avoir entendu des chansons nègres dans un restaurant. Albert Gleizes peignit *Jazz* à New York en 1915, et Cocteau lui écrivit en 1918 pour lui demander d'envoyer de New York quelques échantillons de « rag-time nègre[10] ». Le peintre américain installé en Europe Gerald Murphy possédait les tout derniers disques de jazz qu'on lui expédiait régulièrement depuis qu'il vivait en France. Dans leur maison de la Côte d'Azur, Murphy et sa femme divertissaient leurs amis en chantant des folk-songs et des negro spirituals, notamment quelques chansons inédites dont ils avaient trouvées trace dans des bibliothèques.

Le jazz intervient pour la première fois dans la musique française avec la partition d'Erik Satie pour la création de *Parade* par les Ballets russes en 1917, spectacle animé par des rythmes de jazz et des airs de music-hall. Les emprunts au jazz sont particulièrement nets dans le morceau intitulé « Ragtime du paquebot », qui accompagnait la danse du personnage nommé « la petite fille américaine », tandis que celle-ci mimait l'action de prendre un train, de conduire une voiture, de nager, de jouer dans un film, et de faire échouer une attaque de banque. A un moment donné, ce personnage imitait la démarche de Charlie Chaplin au son d'une mélodie au rythme syncopé[11].

Stravinsky, lui aussi, fut influencé par la nouvelle musique. Il avait reçu des partitions de ragtime du compositeur Ernest Ansermet durant la Première Guerre mondiale. Et il devait inclure tango, valse et ragtime dans l'*Histoire du soldat*, en



Dispositif scénique de *La Création du monde*. Décor et costumes de Fernand Léger. Photographie, 1923. Dansmuseet, Stockholm.



Fernand Léger, étude pour *La Création du monde*, vers 1922. Gouache, 28,5 x 44,5 cm. Collection particulière.

1918. Son *Ragtime*, composé la même année, s'efforçait d'élever la musique de danse populaire au rang de la musique de concert. Et son *Piano Rag Music*, composé en 1919, après qu'il eut enfin entendu des groupes de jazz autrement que par des enregistrements, manifestait son intérêt pour les principes rythmiques et l'esprit d'improvisation du jazz.

A Paris, après la Première Guerre mondiale, quelques jeunes compositeurs réunis autour de Satie,, auraient, dit-on, donné des concerts parmi les sculptures africaines de la galerie de Paul Guillaume [12]. Jean Cocteau, qui dédia au jazz américain des phrases pleines d'admiration dans sa plaquette de 1918, *Le Coq et l'Arlequin*, était leur chantre. Ces compositeurs — Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, et Darius Milhaud — furent plus tard baptisés « les Six » par le critique Henri Collet. Selon Milhaud, Satie était leur mascotte.

A partir de février 1921 , Cocteau et les Six fréquentèrent le bar Gaya, où le pianiste Jean Wiener jouait du jazz avec le saxophoniste noir américain Vance Lowry. Là, et plus tard au célèbre « Bœuf sur le toit » , Cocteau, Milhaud et Picabia auraient tenu la batterie à tour de rôle. Bien que Milhaud eût déjà été fasciné par des rythmes analogues, découverts au Brésil en 1917-1918 [13], sa première rencontre déterminante avec le jazz se produisit en 1920 à Londres, où jouaient Billy Arnold et son groupe de New York. En 1922, lorsqu'il visita New York, Milhaud entendit l'orchestre de Paul Whiteman, et prit goût au jazz New Orleans à Harlem, où la musique, disait-il, « absolument différente de celle que je connaissais, fut une véritable révélation pour moi [14] ».

Quoique la société africaine « primitive », à mieux dire traditionnelle, et le mode d'existence des Noirs américains de l'époque s'inscrivaient en deux cultures bien différentes, les Européens des années vingt les confondaient fréquemment ; dans leur compréhension simpliste de la culture noire, ils se représentaient ces deux mondes comme une seule et même chose. L'écrivain et diplomate Paul Morand, de passage à New York (après un voyage à Tombouctou l'année précédente), décrivait Harlem comme une « Afrique en miniature ». Le film *Charleston* associe le personnage de l'Africain à la musique du charleston. Le couturier Paul Poiret soutenait que « le jazz n'est pas américain, il est nègre, les vestiges africains, sans doute [15] ».

Cette confusion était largement due au fait que certains aspects de la musique africaine se retrouvaient dans les fondements du jazz : par là même le contexte urbain américain de l'époque, qui était le foyer réel de l'expression du jazz, se trouvait occulté. Il est largement admis que les rythmes syncopés de l'Afrique continuaient à être identifiables dans le jazz, même s'ils s'y combinaient à la musique populaire française et américaine, au folk-song, à la cadence des marches militaires, à la musique de danse. Bien des spécialistes du jazz ont fait état du lien étroit existant entre cette nouvelle forme musicale et ses sources africaines, et ont noté que les solos joués à Harlem avaient le même rythme et la même teneur expressive que les morceaux de tam-tam des cérémonies congolaises [16]. Robert Goffin insiste sur la survivance de la tradition africaine dans le jazz et prétend que le rôle du batteur de jazz dérive directement de celui des batteurs de tambours africains. « A la base du jazz »,



Statuette, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois. Publiée *in* Marius de Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, 1916.



Fernand Léger, projet de costume pour *La Création du monde*, 1922-1923. Gouache et encre, 30,5 x 20,3 cm. Collection Kay Hillman, New York.



Statuette, Tshokwe, Angola. Bois, h. 42 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Publié *in* Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

affirme-t-il, « nous trouvons donc l'expression rythmique africaine [17] ». En ce sens Marshall Stearns souligne la parenté du rythme du jazz avec le rythme ouest-africain, et détecte, dans le jazz, la survivance, encore que diluée, d'éléments de la musique du Dahomey, notamment ses rythmes complexes, son système, en « appels et réponses », la *blue note* et la gamme *blues*, le *drumming*, et l'usage du « *falsetto break* » [18] ».

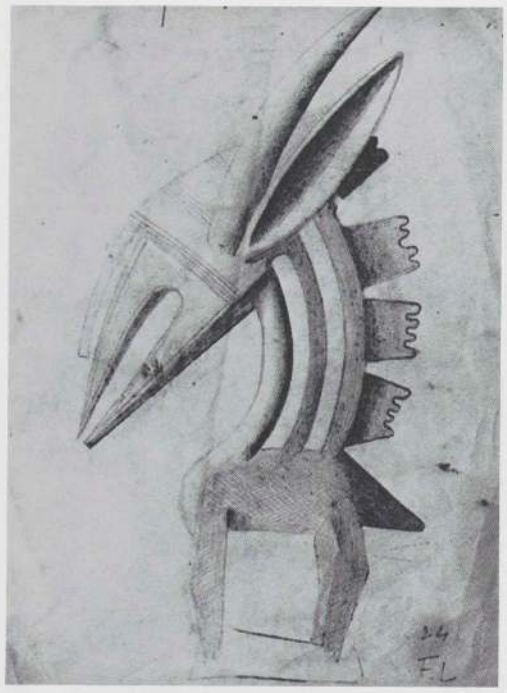
Il existe, néammoins, des différences évidentes et substantielles entre le jazz américain et la musique africaine. Les spécialistes ont remarqué qu'au contraire du jazz, les percussions africaines n'obéissent pas à un rythme structuré, et que l'harmonie native de la musique africaine n'est guère élaborée. Qui plus est, les éléments qui confèrent au jazz son système tonal et sa forme bien particulière sont européens et le situent sans réserves dans la mouvance de la musique occidentale [19] ».

Quelle que soit la relation existant entre les percussions africaines et le jazz, entre la danse africaine et le cakewalk ou le charleston, elle dépasse le cadre de cette étude. Il nous suffit de savoir que pour la société française des années vingt — le grand public tout comme les intellectuels —, l'Afrique noire et l'Amérique noire étaient inextricablement liées et fréquemment représentées l'une avec l'autre, en bref que la culture noire américaine était alors généralement considérée comme une extension de la vie tribale africaine.

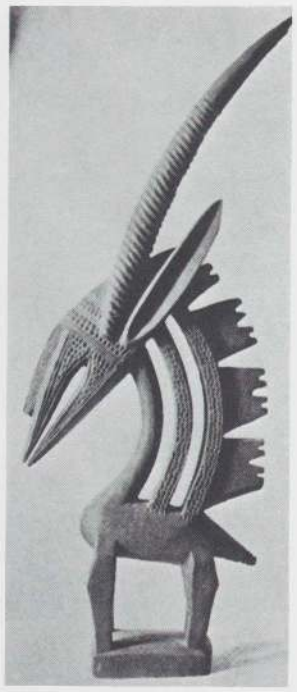
La confusion et le mélange des deux cultures sont évidents dans *La Création du monde*, montée par les Ballets suédois et exécutée pour la première fois le 25 octobre 1923 au théâtre des Champs-Élysées (p. 477). Les Ballets suédois



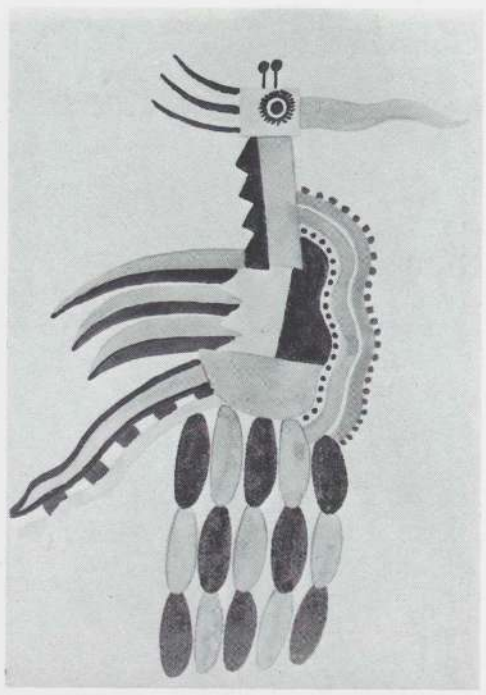
Börlin portant un masque africain pour sa danse *Sculpture nègre*. 1920. Dansmuseet, Stockholm.



Fernand Léger, étude d'un cimier de coiffure bambara en forme d'antilope, pour *La Création du monde*, vers 1922. Mine de plomb, 28 x 22 cm. Succession de l'artiste.



Cimier de coiffure, Bambara, en forme d'antilope, Mali. Bois. Publié *in* Marius de Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, 1916.



Fernand Léger, *Oiseau* (projet de costume pour *La Création du monde*), 1923. Aquarelle, 34 x 22,7 cm. Dansmuseet, Stockholm. Reproduction en couleur, p. 474.

avaient été fondés par Rolf de Maré[20] à Paris en octobre 1920. La compagnie s'aventura dans la danse expérimentale et le théâtre, en y incorporant parfois des rythmes de jazz : ainsi dans la musique des Six pour *Les Mariés de la tour Eiffel*, montés par Cocteau en 1921, ou dans celle de *Within the Quota* de Cole Porter en 1923[21].

Le livret de *La Création du monde* était de Blaise Cendrars qui, en 1921, avait publié *L'Anthologie nègre*, une compilation de récits africains traduits en français. Cendrars admirait la littérature orale africaine pour sa beauté et sa puissance évocatrice et considérait l'Afrique comme l'une des sources les plus riches pour la poésie et la philologie. Il tira l'argument de *La Création du monde* des mythes africains de la création ; les mammifères, les insectes, les oiseaux, enfin l'homme et la femme émergent d'une masse informe en présence des trois déités géantes de la Création.

Jean Börlin, chorégraphe et principal danseur de la compagnie, désirait créer un « ballet nègre » depuis 1919[22]. En 1920, à la comédie des Champs-Élysées, il exécuta seul une danse intitulée *Sculpture nègre* (p. 479). Pour *La Création du monde*, Börlin se documenta sur l'ethnographie des civilisations africaines dans les bibliothèques et les musées, et, selon André Levinson, fut particulièrement frappé par les danses sur échasses et à quatre pattes d'Afrique occidentale, qu'il adapta pour sa chorégraphie[23] ».

Milhaud de son côté souhaitait depuis 1922 écrire une œuvre de musique de chambre ou dramatique avec les éléments du jazz qu'il avait entendus à Harlem. « *La Création du monde* m'offrit enfin l'occasion de me servir des éléments du jazz que j'avais si sérieusement étudiés : je composai mon orchestre comme ceux de Harlem, de dix-sept musiciens solistes et j'utilisais le style jazz sans réserve, le mêlant à un sentiment classique[24]. » La partition que Milhaud composa pour le ballet reflète ce souci d'adaptation dans sa fugue écrite sur un thème de jazz et dans ses parties de « blues ».

Cependant, l'étendue de l'apport du jazz à la partition du ballet de Milhaud a été discutée. Certains critiques soulignent la dissemblance fondamentale du jazz et de toute forme de musique symphonique, et affirment que, bien que des compositions modernes comme celle de Milhaud aient inclu divers rythmes qui peuvent avoir été inspirés par le jazz, elles « ne présentent pas les caractères essentiels du langage du jazz »[25] », en particulier l'improvisation.

Le rideau de scène, le décor et les costumes de *La Création du monde* furent conçus par Léger, qui commença ses dessins pour le ballet en étudiant et en copiant directement des reproductions de sculptures africaines[26]. Comme l'a noté Jean Laude, les dessins de Léger sont souvent presque calqués d'après les planches de *Negerplastik* de Carl Einstein et de l'*African Negro Art : Its Influence on Modern Art* de Marius de Zayas. Par exemple, l'étude au crayon dessinée par Léger d'après un cimier de coiffure bambara en forme de tête d'antilope, reproduite dans l'ouvrage de De Zayas, est transformée en un projet de costume pour un oiseau au brillant plumage.

Des esquisses pour le rideau de scène montrent trois têtes inspirées de la sculpture africaine. Le décor consistait en trois figures représentant des dieux, qui furent réalisées en éléments découpés libres, mobiles et destinés à être déplacés (p. 477). Il est possible qu'elles aient été inspirées par les silhouettes découpées grandeur nature de musiciens de jazz, conçues par Andrée Parr, pour la précédente (1921) création des Ballets suédois, *L'Homme et son désir*. De fait, Léger et les autres collaborateurs de *La Création du monde* ont été photographiés dans les coulisses, assis parmi les éléments du décor d'Andrée Parr[27] (p. 482). Alors que les premières esquisses de Léger pour le décor avaient reçu un modelé encore illusionniste, le résultat final consista en des formes planes emboîtées, dépourvues de toute dimension sculpturales et peintes en rouille, en brun, en ocre, en blanc, en noir et en bleu. Trois panneaux, en haut et sur les côtés de la scène décorés de formes géométriques ou évoquant un



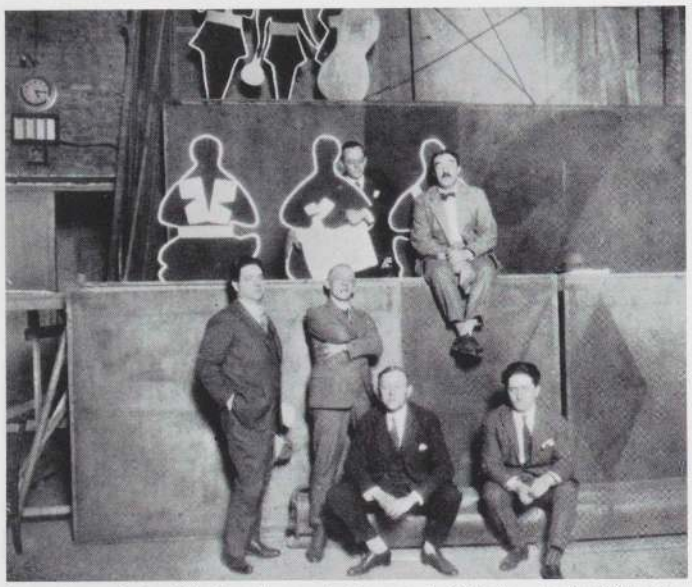
Ci-dessus : Fernand Léger, étude pour le décor de *La Création du monde*, 1923. Encre de Chine et gouache, 42,7 x 57,5 cm. Collection Bob Guccione et Kathy Keeton, New York.

En bas à gauche : Fernand Léger, étude pour *La Création du monde*, 1922. Mine de plomb, 21 x 27 cm. The Museum of Modern Art, New York.

En bas à droite : Masque-heaume, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois. Publié *in* Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.







Les auteurs de *La Création du monde*. De gauche à droite : Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Jean Börlin, Rolf de Maré, Fernand Léger (et Maurice Raynal). Des éléments du décor d'Andrée Parr pour *L'Homme et son désir* apparaissent à l'arrière-plan. Dansmuseet, Stockholm.

paysage (en relation, peut-être, avec le répertoire décoratif de la poterie africaine [28]) encadraient un fond de scène peint, simulant des montagnes et des nuages. Le plan des nuages était mobile.

Les costumes furent conçus pour une multitude de personnages : messagers (des dieux) perchés sur des échasses, que leurs formes emboîtées et leurs couleurs apparentaient aux divinités ; personnages aux masques immenses, figures composées de surfaces planes et noires (p. 479) ; animaux brillamment colorés (rouge, bleu, vert, jaune), aux membres, à la queue et au bec rapportés ; un homme et une femme travestis en léopards noirs rembourrés. Les surfaces ouvragées des costumes devaient évoquer les marques de scarification et autres motifs caractéristiques de la sculpture africaine.

Les costumes de Léger reflétaient son décor, particulièrement dans les couleurs et le traitement des formes en aplats. De ce fait les personnages perdaient leur identité propre et tendaient à devenir des prolongements de l'environnement scénique. Durant la représentation, le dispositif scénique devait participer à l'action des personnages, tout comme les danseurs costumés modifiaient le décor en évoluant sur la scène et estompaient l'écart entre les personnages et leur cadre. Au début du ballet, l'entassement et la fusion du décor et des diverses figures suggérait le règne du chaos, puis, lentement, le décor se divisait, les nuages s'élevaient, et l'ordre s'installait.

La Création du monde et son argument de création originelle située dans un contexte africain reflétaient à la fois le désir commun de régénération sociale — de nouvelles sources d'énergie — qui s'était manifesté après la guerre, et la conviction largement répandue selon laquelle les racines égyptiennes et grecques archaïques de l'art occidental avaient pris naissance en Afrique noire (p. 243). Léger aspirait à donner à ses divinités le caractère mystérieux et la saveur exotique que requérait un tel thème. De fait, observait Milhaud, « Léger voulait interpréter l'art primitif nègre et peindre sur le rideau et sur les décors des divinités africaines qui exprimeraient la puissance et les ténèbres. Il ne trouvait jamais ses réalisations assez terrifiantes [29] ».

Bien que le décor de Léger pour *La Création du monde* s'inspirât de la sculpture africaine, à aucun moment, tant avant qu'après ses travaux pour ce ballet, l'artiste ne fut profondément influencé par l'art primitif. Même dans ce cas, l'inspiration que Léger tirait de l'art africain était tout à fait différente de celle ressentie par Picasso et d'autres artistes qui, en général, prisaient l'art primitif pour ses propriétés formelles et magiques et tentaient de les assimiler dans leur œuvre personnelle. L'intérêt réel que Léger éprouvait pour l'art primitif dépendait moins de la structure de ce dernier que de ce qu'il prenait pour des qualités de vigueur et de spontanéité — en fait les qualités mêmes qui avaient retenu l'attention des dadaïstes. C'est précisément cette vitalité qui avait attiré Léger, dans le jazz comme dans les « revues » noires.

Léger formula ses conceptions artistiques dans une série d'essais rédigés au début des années vingt, essais qui traitent du spectacle moderne, du dynamisme de la vie quotidienne des villes, et de la technologie du nouveau monde mécanisé. Attiré par l'énergie et la mobilité des cirques, des salles de concert et de danse, où il se rendait avec Börlin et de Maré, il voulait exprimer cette vitalité et ces contrastes de rythmes dans son œuvre. Dans son recueil intitulé *Fonctions de la peinture*, il revient sans cesse sur ces composantes mais ne fait état qu'une seule fois du contexte africain de *La Création du monde*.

Pour Léger, le thème africain de *La Création du monde* n'était au fond qu'un prétexte parmi d'autres pour exprimer son goût du dynamisme et du spectacle. Grâce à un éclairage qui baissait et augmentait, grâce au décor constamment mobile et au dessin abstrait des costumes qui masquaient les formes humaines, il créa sur la scène une animation intense. Pour ce ballet il avait même imaginé de recourir à un système compliqué qui consistait à gonfler au gaz des baudruches représentant des fleurs, des arbres, des animaux, puis à les laisser s'élever dans l'air. Cependant, ce projet fut abandonné parce que le bruit du gaz aurait couvert la musique.

Résumant l'intention qui avait guidé ses recherches scénographiques, Léger écrivait : « L'homme devient un mécanisme comme le reste ; de but qu'il était, il devient un moyen. [...] Si je détruis la proportion humaine, si mon décor bouge, j'obtiens le maximum d'effet, j'obtiens un tout sur scène totalement différent de la salle [30]. » L'objectif essentiel de Léger dans *La Création du monde* était l'intégration de l'acteur au dispositif scénique et la transmutation du danseur en un élément mécanisé, déshumanisé. Vue sous cet angle, la structure mécanique de Léger contraste curieusement avec la notion courante, quoique erronée, d'une société africaine spontanée et dépourvue d'inhibitions.

Pour répondre au goût populaire, il s'avérait nécessaire, dans des spectacles tels que *La Création du monde*, d'altérer la réalité de l'art africain et de la rendre moins dérangeante. Dans un contexte légèrement différent, on a remarqué que « *La Création du monde* atténuait la brutalité de l'art primitif. Son primitivisme était, en un sens, classicisé, en sorte que le primitif eût valeur d'archétype [31] ». D'où l'aveu de Milhaud qui transformait le jazz pour communiquer un « sentiment classique », et la démarche de Léger simplifiant et aplanissant ses premiers projets pour le ballet en des formes plus décoratives. Comme ce dernier l'affirmait lui-même :

> Dans le *Ballet*, je ne conçois que l'ornemental. De simples surfaces couvertes de tons plats. C'est ce que je fis pour *Skating Rink*, ce que je fis pour la *Naissance du Monde*. En collaboration avec Darius Milhaud et Blaise Cendrars nous créâmes un drame africain. Tout y est transposé. Comme point de départ, je prends des statues nègres de haute époque. Comme documents, des danses originales. On y

assista, sous l'égide de trois dieux nègres de huit mètres de hauteur, à la naissance des hommes, des plantes et des animaux [32] ».

Vers 1925 cette vision réductrice et stéréotypée de l'art africain contamina des secteurs entiers de la mode, y compris la décoration d'intérieur. De fait, le couturier Paul Poiret eut même recours à un masque africain pour le prospectus de son autobiographie intitulée *En habillant l'époque* [33], et la collection de bracelets en ivoire que l'intellectuelle mondaine Nancy Cunard arborait à ses bras, depuis les poignets jusqu'aux coudes, devint célèbre. Mieux encore, l'Art déco, dont l'apogée fut l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels*, inaugurée au Grand Palais en juin 1925, assimila également les formes de l'art africain. De fait, Art déco et Art nègre présentaient fréquemment les mêmes qualités géométriques et la même simplicité de formes. Les sculpteurs Jean Lambert-Rucki (p. 507) et Gustav Miklos interprétaient les visages comme des masques africains mais les adaptaient au goût des collectionneurs européens, en en adoucissant la forme et l'expression, et en recherchant une stylisation de haut luxe. Les stylistes de l'Art déco incorporaient les dessins africains à leurs tapis et leurs tissus et utilisaient des motifs des arts primitifs dans leurs créations pour la joaillerie et l'orfèvrerie. Le mobilier s'inspirait lui aussi de l'art africain, comme en témoignent les sièges dérivés de tabourets cérémoniels.

L'utilisation de formes africaines par le mouvement Art déco conféra une dimension spectaculaire à la décoration d'intérieur, rappelant par là l'origine théâtrale de la popularisation de ces formes [34]. Comme nous l'avons vu, l'intérêt évident que le public manifesta durant ces années pour la culture africaine, et, simultanément pour la culture noire américaine, était dû à leur intrusion dans le théâtre et le ballet. Tout d'abord le théâtre avait été marqué par la spontanéité et les excès du dadaïsme ; le primitivisme étant un moyen de provocation parmi d'autres. Avec le temps, comme les artistes d'avant-garde se mettaient eux-mêmes de plus en plus au service de la mode et se trouvaient adoptés par l'establishment culturel, le primitivisme simplifié dont Léger avait fourni l'exemple, devint accessible et acceptable comme langage décoratif [35]. C'est cette assimilation par la mode qui fit du primitivisme un phénomène culturel majeur.

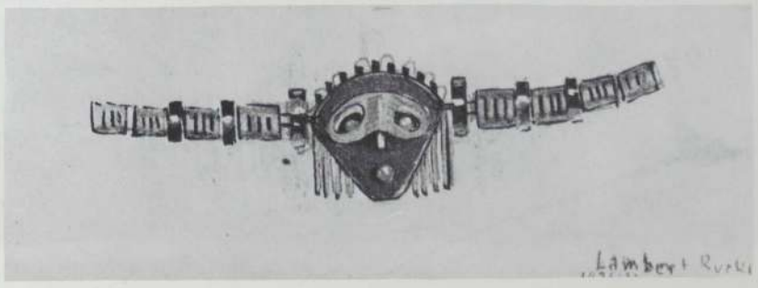




Ci-dessus à gauche : Jean Puiforcat, Pichet, 1929-1930. Argent et ébène, 24 x 17 cm. Collection N. Manoukian, Paris.

Ci-dessus à droite : Marcel Coard, Siège. Bois, 46 x 50 x 165 cm. Collection particulière.

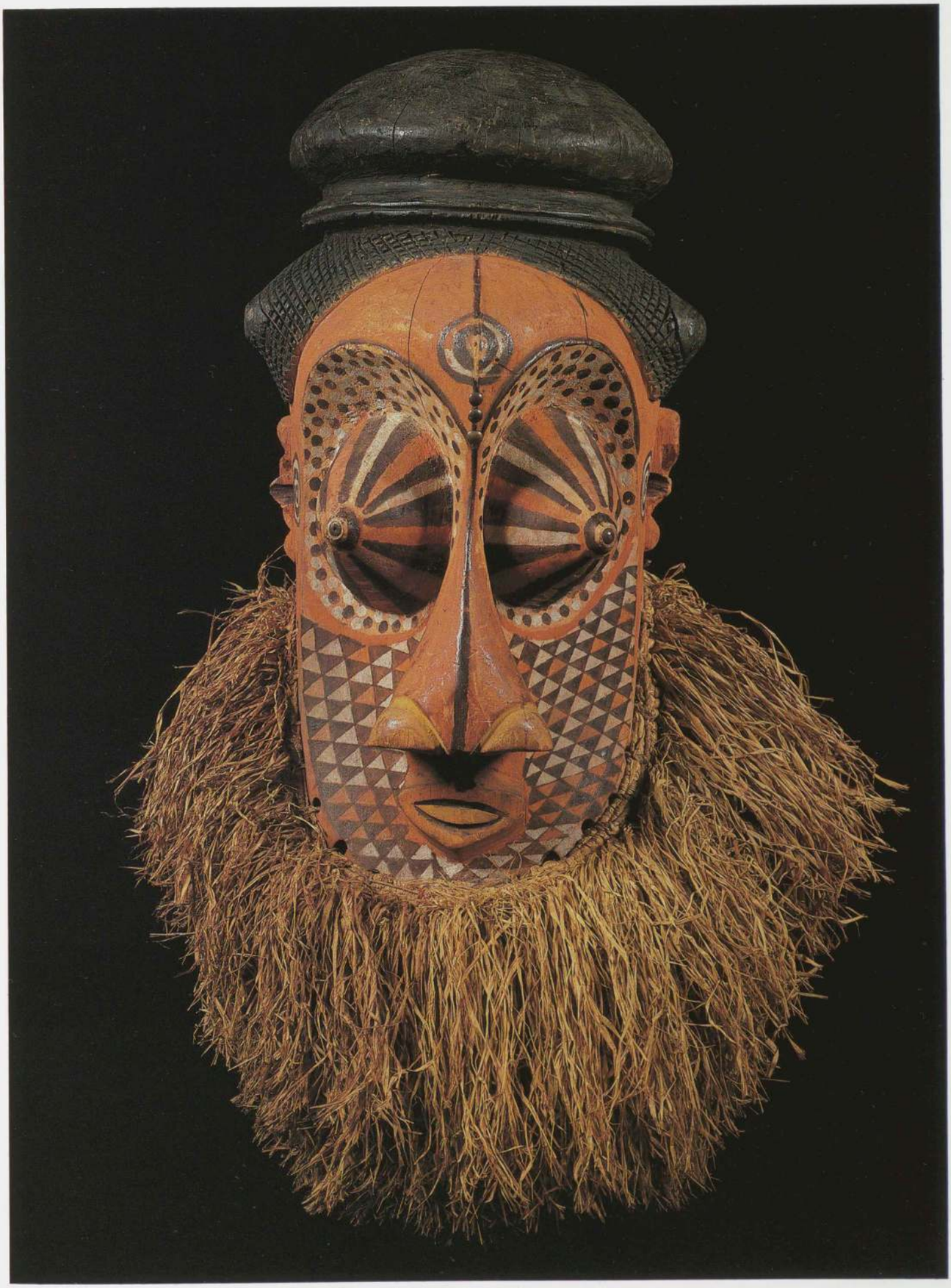
A droite : Jean Lambert-Rucki, *Projet pour un collier ou un bracelet*, 1936-1937. Encre de Chine, gouache, encres or et argent, 7,3 x 25 cm. Musée des Arts décoratifs, Paris.



NOTES

Je tiens à remercier Judith Cousins, Diane Farynyk, Beatrice Kernan, et Bernice Rose du Museum of Modern Art de la généreuse assistance qu'elles m'ont apportée dans la préparation de cet essai.

1. Fernand Léger, lettre à Rolf de Maré, 12 septembre 1922, Stockholm, Dansmuseet. Cité par Melissa A. McQuillan, *Painters and the Ballet, 1917-1926 : An Aspect of the Relationship between Art and Theatre*, thèse de doctorat, New York University, Institute of Fine Arts, 1979, p. 615.
2. Selon Guillaume Apollinaire, « M. Paul Guillaume prépare pour la session prochaine, un spectacle chorégraphique qui, dit-il, fera sensation. Il interprétera lui-même des danses dont les attitudes, les gestes et les voltes lui ont été inspirés par la contemplation des fétiches de l'Afrique ». « Échos et on-dit des lettres et des arts », *L'Europe nouvelle*, 20 juillet 1918, p. 1347 ; publié à nouveau *in* Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1928*, Paris, Gallimard, 1960, p. 443.
3. Francis Steegmuller, *Cocteau*, traduit de l'anglais par Marcelle Jossua, Paris, Buchet-Chastel, 1973, p. 108-110.
4. « Le spectacle : lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », *Bulletin de l'effort moderne*, 1924, n. 7, p. 5-6 ; publié à nouveau *in* Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 133. Cocteau affirmait que « Tout le monde s'occupe de théâtre... » ; Jean Cocteau, « Entre Picasso et Radiguet », *Carte blanche*, 7 avril 1919 ; cité *in* McQuillan, *Painters and the Ballet*, *op. cit.*, p. 364.
5. Richard Huelsenbeck, 1918. Cité *in* Henning Rischbieter, *Art and the Stage in the 20th Century*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1968, p. 164.
6. Hugo Ball. Cité *in* Rose Lee Goldberg, *Performance : Live Art 1909 to the Present*, New York, Abrams, 1979, p. 42.
7. Publiés dans le tome 1 des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara, Paris, Flammarion, 1975.
8. Sur la soiré inaugurale de Joséphine Baker au théâtre des Champs-Élysées, voir Janet Flanner, *Paris c'était hier*, Paris, Mazarine, 1981, p. 33.
9. H.H. Arnason, *Calder*, Princeton, Van Norstrand, 1966, p. 17. Voir aussi David Bourdon, *Calder*, New York, Mac Millan, 1980, p. 29.
10. Cocteau, lettre à Albert Gleizes, 30 janvier 1918 ; publiée *in* Steegmuller, *Cocteau, op. cit.*, p. 150.
11. Pour une description du rôle de ce personnage, voir Steegmuller, *Cocteau, op. cit.*, p. 141. Parmi les personnages de *Parade* figuraient des managers français et américain, ainsi qu'un cheval (interprété par deux danseurs) dont la tête s'inspirait de masques africains. Un cavalier nègre postiche devait à l'origine monter le cheval, mais il fut perdu durant les répétitions. Les deux Managers et le Nègre constituent les figures de base du music-hall français du XXe siècle. McQuillan, *Painters and the Ballet*, *op. cit.*, p. 418.
12. Steegmuller, *Cocteau, op. cit.*, p. 150.
13. Lors de son retour d'Amérique du Sud à Paris, Milhaud assembla quelques rythmes brésiliens — tangos, sambas, etc. — en une composition intitulée *Le Bœuf sur le toit* (1919), nom d'un chant de carnaval brésilien. Cocteau inventa un scénario pour accompagner la musique, et le ballet issu de cette collaboration fut dansé en février 1920.
14. Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, p. 154.
15. Milhaud, *ibid.*, p. 154. Cette tendance à attribuer à d'autres cultures des qualités propres à la culture africaine ne se limitait pas seulement à la seule société noire américaine. Un autre exemple de confusion entre des sources artistiques différentes peut être invoqué ici. En 1910, Stravinsky avait projeté d'écrire une partition de musique rituelle païenne russe. Ce devait être le point de départ du *Sacre du printemps*, donné au théâtre des Champs-Élysées le 29 mai 1913. La mise en scène était l'œuvre du peintre et archéologue des tribus slaves anciennes Nicholas Roerich, collaborateur de Stravinsky. La musique, quoique sans lien véritable avec la tradition russe, excepté pour la mélodie du solo de basson figurant dans la première partie, laquelle est empruntée à la musique folklorique lituanienne, revêt bien un caractère populaire et s'appuye sur des thèmes et des mélodies russes. Pourtant, elle est à tort fréquemment décrite en termes de rythmes africains primitifs. Le compositeur et pianiste américain George Antheil écrivait : « Depuis Wagner, la musique a subi deux énormes transfusions de sang ; la slave tout d'abord, puis la nègre. En ce qui concerne la dernière, deux événements font date : en 1913, la création du "Sacre du printemps" de Stravinsky, avec son primitivisme révolutionnaire, et, en 1917, l'arrivée à Paris du premier groupe de jazz nègre. » Cité *in* Alain Locke, *The Negro and His Music*, New York, Arno, 1969, *reprint* de l'édition de 1936, p. 109. Un autre auteur observe : « Après que Stravinsky eut introduit ses rythmes africains les plus primitifs dans *Le Sacre du printemps (1913)...* » ; Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974, p. 173.
16. La danse a fait l'objet d'un rapprochement analogue. « Les danses africaines sont les ancêtres des sambas et des rumbas. » Claus Raab, « Latin American Dances », *in* catalogue *World Cultures and Modern Art*, Munich, F. Bruckmann KG, 1972, p. 330. Dans les années 1930, les danses de Katherine Dunham, composées de divers thèmes caraïbes, frappaient les spectateurs par leur ressemblance avec les danses du Nigeria. Voir *Katherine Dunham : Her Dancers, Singers, Musicians*, Richard Buckle éd., Londres, Ballet Publications, 1949, p. 23. Le ragtime contenait, lui aussi, les rudiments de combinaisons rythmiques africaines, et, comme on l'a souligné, alors que les joueurs de ragtime se multipliaient à Chicago dans les années 1890, « les Dahoméens faisaient sursauter les visiteurs de l'Exposition universelle de 1893 [World's Columbian Exposition, Chicago] en interprétant les mêmes rythmes dans leur forme africaine d'origine » ; Rudi Blesh et Harriet Janis, *They All Played Ragtime*, New York, Knopf, 1950, p. 149 ; cité *in* Leonard Feather, *The Book of Jazz*, New York, Dell, 1976, p. 25.
17. Robert Goffin, *Jazz from the Congo to the Metropolitan*, traduit par Walter Schapp et Leonard G. Feather, Garden City, Doubleday, Doran, 1944, p. 14.
18. Marshall W. Stearns, *The Story of Jazz*, Londres, Oxford University Press, 1978, p. 3-15.
19. Pour une analyse de ces différences, voir Barry Ulanov, *A History of Jazz in America*, New York, Viking, 1952, p. 11-12 ; cité *in* Feather, *The Book of Jazz*, *op. cit.*, p. 25-26. Voir aussi André Hodeir, *Jazz : Its Evolution and Essence*, New York, Grove Press, 1979, p. 40-44.
20. Rolf de Maré voyagea en Afrique et collectionna l'art africain.
21. *Within the Quota* illustrait un thème américain et fut mis en musique par un compositeur américain. Les décors et les costumes étaient l'œuvre de Gerald Murphy. Parmi les personnages figuraient « The Colored Gentleman », qui exécutait une danse « vaudeville », et « The Baby Jazz », qui dansait un shimmy. *Within the Quota* fut donné pour la première fois avec *La Création du monde*, le 25 octobre 1923.
22. *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Trianon, 1931, p. 67.
23. André Levinson, « La Création du monde », *Comoedia*, 28 octobre 1923 ; cité *in* Elisabeth Blondel, *Fernand Léger et les arts du spectacle*, thèse de doctorat, Université de Paris, 1969, p. 45. Je suis reconnaissante à Judi Freeman et Judith Cousins de m'avoir signalé ce travail.
24. Milhaud, *Notes sans musique*, *op. cit.*, p. 167.
25. Wilder Hobson, *American Jazz Music*, New York, Da Capo, 1976, p. 82-83. Voir aussi Hodeir, *op. cit.*, p. 260-263, et Claus Raab, « Difficulties in the Fusion of Jazz and Symphonic Music », *World Culture and Modern Art*, cat. cité, p. 322. Milhaud et les autres musiciens européens tels que Stravinsky, qui introduisirent à titre expérimental des éléments du jazz dans leur musique, ne continuèrent pas longtemps dans cette voie. Durant un voyage aux États-Unis en 1926, Milhaud perdit son enthousiasme pour le jazz en découvrant combien cette musique (à l'instar de Harlem) était devenue populaire. Voir John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period. The New Society, 1917-1923*, New York, Pantheon, 1978, p. 159-160, et Milhaud, *Notes sans musique*, *op. cit.*, p. 215.
26. Lois Sacks, « Fernand Léger and the Ballets Suédois », *Apollo*, juin 1970, p. 465.
27. McQuillan, *Painters and the Ballet*, *op. cit.*, p. 290. Milhaud écrivit la musique du ballet *L'Homme et son désir* alors qu'il se trouvait en Europe. Je dois à la thèse de McQuillan (p. 614-629) une bonne partie de la description de *La Création du monde*, qui va suivre.
28. Blondel, *Fernand Léger et les arts du spectacle*, *op. cit.*, p. 46.
29. Milhaud, *Notes sans musique*, *op. cit.*, p. 166.
30. « Le ballet-spectacle, l'objet-spectacle », *Bulletin de l'effort moderne*, février 1925, p. 9 ; publié *in Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 145.
31. McQuillan, *Painters and the Ballet*, *op. cit.*, p. 614.
32. « L'esthétique de la machine : l'ordre géométrique et le vrai », *Propos d'artistes*, 1925 ; publié de nouveau *in Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 64.
33. Jean Laude, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Chêne, 1979, p. 20. Il n'est pas sans intérêt de lire dans l'autobiographie de Poiret : « A New York, j'ai demandé vingt fois, dans toutes les classes de la société, l'adresse d'un musée ethnographique que personne n'a été capable de me donner. Je l'ai découvert juste en haut de Broadway, et je n'y ai rencontré personne. » Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, réédition 1986, p. 196.
34. Le théâtre et le ballet non seulement contribuèrent à faire connaître au public les formes artistiques africaines, mais déclenchèrent le style Art déco en 1909 grâce aux décors et aux couleurs des Ballets russes de Paris.
35. Pour une étude précise du déclin de l'avant-garde parisienne dans les années 1920 et de sa récupération par l'establishment culturel, voir Willett, *Art and Politics in the Weimar Period*, *op. cit.*, p. 168-171. Voir aussi McQuillan, *Painters and the Ballet*, *op. cit.*, p. 373-377.



Masque, Kuba, Zaïre. Bois peint et fibres, h. 54 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Paul Klee, *Masque d'acteur,* 1924. Huile sur toile fixée sur carton, 36,7 × 33,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.

PAUL KLEE

Jean Laude

Sur son rapport au primitivisme, Paul Klee s'est expliqué en deux textes qui doivent être relevés. En 1912, déjà lié à Kandinsky et au groupe du Blaue Reiter, il écrit à un correspondant suisse : « ...J'aimerais apaiser les esprits qui, désorientés, cherchèrent vainement [à l'exposition de la galerie Tannhaüser] la référence à quelques favoris du musée, fût-ce du Greco. C'est qu'il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on en trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement, chez soi, dans la chambre d'enfant... [1]. » Le deuxième texte est, en fait, un entretien qu'il eut avec Lothar Schreyer et que ce dernier relata : « ...Les enfants, les fous et les primitifs ont conservé — ou retrouvé — la faculté de voir. Et ce qu'ils voient et les formes qu'ils en tirent sont pour moi la plus précieuse des confirmations. Car nous voyons tous la même chose, bien que nous la voyions tous de côtés différents. La même chose, pour l'ensemble comme pour les détails, au-dessus de toutes les planètes, non pas le produit d'une imagination délirante mais un fait réel [2]. » Ces deux fragments sont d'un intérêt d'autant plus grand que le premier est daté de 1912, alors que Paul Klee avait pris connaissance de l'*Almanach du Blaue Reiter* où, précisément, avaient été reproduits des dessins d'enfants et des œuvres d'« art primitif », et que le second date de l'époque où Lothar Schreyer enseignait au Bauhaus de Weimar (1921-1923) et où la problématique du primitivisme n'était pas à l'ordre du jour.

Au moins dix années séparent ces deux déclarations, années pendant lesquelles l'art de Klee subit de profondes transformations. Il n'est donc pas inutile de relever que, dans la première, l'accent fort doit être porté sur les mots : *les commencements primitifs* et que, dans la seconde, ce sont les termes *la faculté de voir* et *la plus précieuse des confirmations* qui sont pertinents. Enfin, de la déclaration faite à Weimar, se dégage un thème qui, avec une notable distorsion de sens, vers 1930, sera un des lieux communs dans la critique et le discours sur l'art entre les deux guerres : soit l'assimilation, dans une même catégorie esthétique, des « arts primitifs », des productions des « fous » et des dessins d'enfants. Cette assimilation, telle qu'opérée par Paul Klee entre l'art primitif et celui des enfants, avait déjà été le fait de S. Levinstein, qui reproduisit des œuvres de l'un et de l'autre, dans son ouvrage : *Kinderzeichnungen bis zum 14 Lebensjahre,* paru en 1904, à Leipzig. Et le peintre possédait le livre de H. Prinzhorn : *Bildenerei der Geisteskranken* paru à Berlin en 1922, ce qui situerait l'entretien avec Lothar Schreyer au plus tôt cette année-là.

Dans l'étude qu'elle a consacrée aux masques et aux marionnettes, dans l'œuvre de Paul Klee, Calliope Rigopoulou observe ceci (dans le *Masque d'acteur* [1924], du Museum of Modern Art, de New York) : « Robert J. Goldwater, cité par James Smith Pierce, pense pouvoir discerner une influence du Congo. James Smith Pierce, de son côté, le rapproche des masques de l'Océanie. Margaret Plant parle de l'influence de Hokusai et, spécialement, de son œuvre *Le Spectre de la lanterne,* tirée des *Cent contes.* Cette œuvre de Hokusai est reproduite dans le livre de Wilhelm Michel : *Das Teuflische und Groteske in der Kunst,* que Paul Klee connaissait [3]. » Insidieusement, se pose ici le délicat problème des limites de toute étude comparative.

Si trois auteurs, non suspects de légèreté, peuvent référer le même tableau à trois sources différentes c'est que le problème se situe ailleurs que dans la recherche d'une possible influence, qu'il est autre que celui d'emprunts localisables. C'est également que ces sources éventuelles présentent entre elles une certaine conformité et que seuls leurs caractères communs « tels qu'ils apparaissent dans le *Masque d'acteur* » sont pertinents. Il faut insister sur ces points : en premier lieu, Paul Klee ne *copie* pas l'objet, ou l'œuvre, qu'il lui aurait été donné de voir, dont il disposerait d'une reproduction ou qu'il posséderait. Au moment de peindre, ou de dessiner, il ne l'a pas sous les yeux : il s'en est formé une image mentale — et de ce fait transformée en fonction d'un problème précis (de

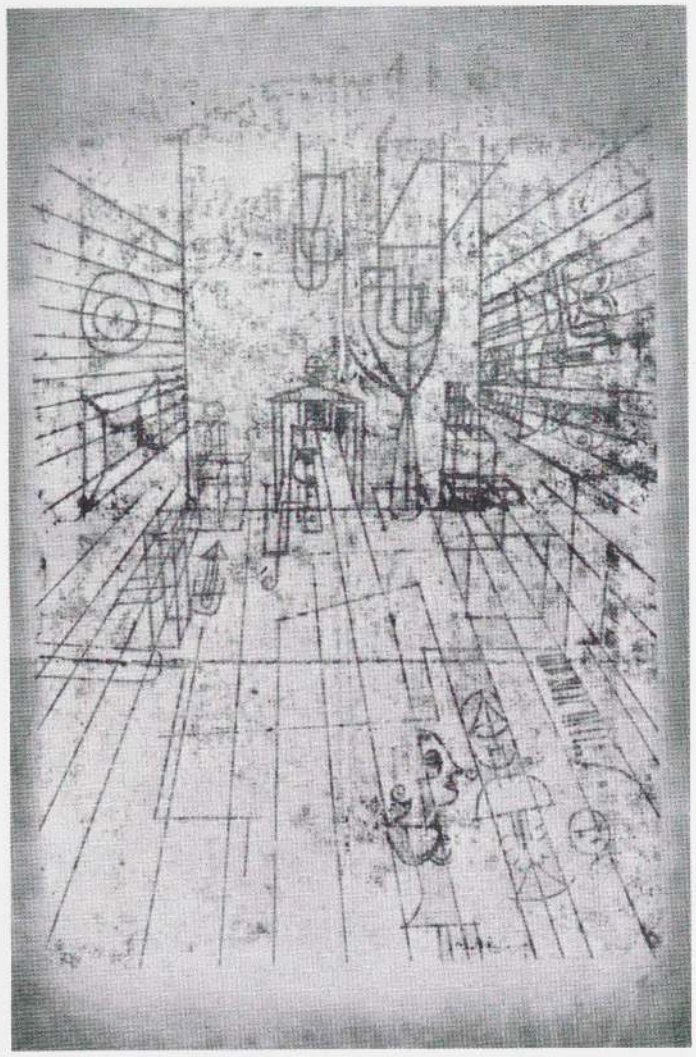
forme et/ou de contenu) qu'à ce moment, il entend résoudre, d'une problématique générale qui se fraye, d'ailleurs empiriquement, d'œuvres en œuvres. Très tôt, et déjà en 1908, Paul Klee avait pris conscience de ce fait, dont il s'acharne à tirer, dans son travail, les conséquences pratiques et théoriques. « De même que l'homme, le tableau, lui aussi, a un squelette, des muscles et une peau. On peut parler d'une anatomie du tableau. Un tableau ayant pour sujet : "un homme nu" n'est pas à figurer selon l'anatomie humaine, mais selon celle du tableau. On commence par construire une charpente pour la peinture à bâtir. Jusqu'à quel point s'en écarter, voilà qui est facultatif[4]. »

En second lieu, la difficulté de repérer une source éventuelle précise est celle-ci : lorsque Paul Klee situe son travail par rapport à une œuvre d'un autre artiste, il réduit sa référence initiale à l'un de ses aspects — qu'il abstrait d'un ensemble complexe. Autrement dit, il n'emprunte que ce qui lui paraît, à ce moment précis, susciter ou permettre ou confirmer sa démarche propre. Il s'ensuit que la source est inscrite dans un travail de frayage où elle ne signifie plus telle que dans son milieu originel de production mais où elle opère par les transitions et les avancées qu'elle permet d'effectuer, par le devenir de la genèse, qui la traverse désormais, dont elle n'est plus qu'un moment, et qu'elle alimente.

Chez Paul Klee, la théorie relève de la méthode, et non d'un système préétabli. Elle est informée par la pratique qui la précède et d'où elle se déduit. Mais elle participe également de l'environnement mental et culturel, au sein duquel elle se produit, et s'opèrent des échanges.

L'on peut affirmer, sans risques d'erreur, que Paul Klee connaissait des œuvres d'art « primitif », au sens large de l'époque, incluant les arts non classiques et non européens. Il en avait observé des exemplaires, dès 1906, lors de sa visite au musée d'Ethnographie de Berlin. Il avait nécessairement vu ceux qui illustraient l'*Almanach du Blaue Reiter* et l'ouvrage de S. Levinstein, qu'il possédait. Il avait probablement regardé les images reproduites dans le livre de Hermann Bahr, *Expressionismus*, publié à Munich en 1916. Par ailleurs, aussi bien dans ses écrits que dans ceux de ses amis du Blaue Reiter, le primitivisme se définit tout à la fois comme un ressourcement à une origine ou, plus précisément, à un *avant* de la Renaissance, ou à son *en dehors*, et comme le début d'une nouvelle « ère spirituelle ». Il apparaît donc plus comme une *Idée* au sens goethéen du terme, une sorte d'*analogon* de la *Urplantz* de la *Métamorphose des plantes*, que comme constituant un répertoire de formes où puiser et dont certaines auraient été privilégiées en raison de leur conformité avec une problématique exclusivement formelle.

Le second point sur lequel je voudrais porter un accent fort est celui-ci : le rapport de la forme à son contenu est chez Klee d'une nature particulière. Il n'est en tout cas pas réglé de la même façon que chez Picasso, Braque, ou Matisse, ni même chez Robert Delaunay dont, un moment, Paul Klee a pu se sentir voisin. Il est unifié par la médiation de la *stimmung* et il réfère à la notion novaliste de *moi magique* ou à celles, fort proches, de *cryptogramme de l'ineffable* et de *hiéroglyphe de l'expérience vécue*[5], telles que Ivanov les avait élaborées et dont Paul Klee avait pu avoir à connaître, par Kandinsky ou à travers ses écrits. Il faut également relever que, dès 1905, Paul Klee avait pratiqué les recherches de Ernst Mach et que la vive impression qu'il en reçut, il la partagea avec Carl Einstein qui en tira certains principes directeurs de *Negerplastik* et de son interprétation de l'œuvre de Picasso, de Braque et de Gris. L'interpénétration, que



Paul Klee, *La Chambre avec habitants. Perspective*, 1921. Superposition fixée sur carton : huile sur papier, dessin et aquarelle, 48,5 × 31,7 cm. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.

disait Ernst Mach, du *monde intérieur du sujet et de l'extérieur* éclaire singulièrement le rapport que Paul Klee entretint, après 1905, avec la nature : elle légitime le refus de l'imitation et doit, en même temps, être mise en relation avec ce qu'écrivait Hermann Bahr, lorsque, se fondant sur le texte de Goethe : « L'expérience considérée comme médiatrice entre l'objet et le sujet », il caractérisait l'impressionnisme comme représentant *le Plus de l'objet* et renonçant au *Plus du sujet*, et l'Expressionnisme comme ne connaissant que le *Plus du sujet* et renonçant au *Plus de l'objet*[6] ». Toutefois, quant à Klee, le *Plus du sujet* ne doit pas être interprété dans le sens d'une exaltation de l'ego, mais comme une disposition, vibration accordée, à accueillir les événements manifestes ou latents qui se produisent, ou se trament, dans le monde extérieur. Ré-émerge ici la problématique du « signe » — et plus précisément du « signe magique » — dont Hermann Bahr affirmait que, par elle, les modernes, vivant dans une situation historique insoutenable, se rapprochaient des « primitifs » : le thème décadentiste de la *Weltschmerz* reçoit, là, un contenu nouveau.

Tels que rassemblés autour de la notion de « primitivisme » et dégagés, à la fois, de la pensée de Paul Klee et des discours qui lui sont contemporains, ces éléments permettent de repérer quelques principes susceptibles de conduire les analyses formelles, de proposer les angles de vue selon lesquels les procédures doivent être engagées et de mieux fonder les

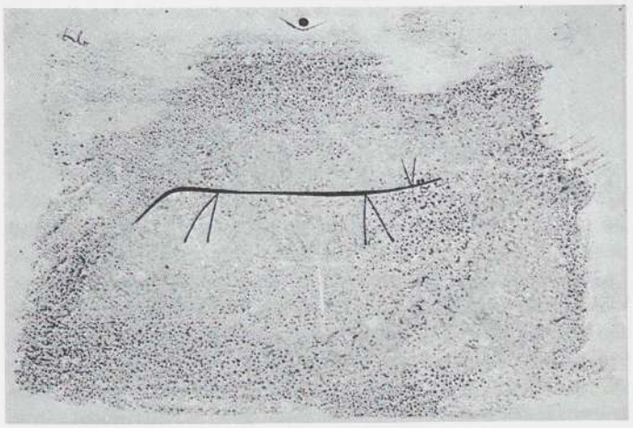
comparaisons éventuelles. Non que le « primitivisme » constitue le tout de l'œuvre et de la théorie du peintre. Mais, de ce tout, il est partie constituante : les œuvres — qu'accordé aux conceptions de son époque, Paul Klee en faisait relever — lui font accentuer *la faculté de voir* (donc de *rendre visible)* et le *confirment* dans ses recherches, dans sa démarche propre : ce sont là les maîtres-mots de l'entretien, de 1922, avec Lothar Schreyer.

D'un point de vue très général, l'œuvre peint, dessiné, gravé de Paul Klee tend à investir la surface. Et d'abord à l'investir par la ligne. Quant au problème de la figuration bidimensionnelle, qui respecte le plan, il importe de préciser qu'il ne se pose pas de la même façon, qu'il n'a pas, chez Paul Klee, la même histoire que chez Picasso et Braque, ni même chez Robert Delaunay. Pour les deux premiers de ces peintres, l'*espace pictural* vient au terme d'un travail méthodique et progressif, qui constitue d'abord *le fait pictural ;* il est conquis à travers une démarche qui, notamment par une étude des masques et statuettes de l'Afrique subsaharienne, procède par exhaustion : par l'étude du comportement des volumes dans l'éclairage, par la visée d'une préservation idéale du ton local, par un emploi, délibéré mais détourné, des « passages » cézanniens, par l'ambition d'instituer une *poétique de l'objet.* De son côté, Robert Delaunay (dont, avant le voyage tunisien, Paul Klee avait suivi attentivement le travail), entendait créer *des moyens nouveaux,* Cézanne ayant, selon lui, *brisé le compotier.* Telle qu'elle apparaissait dans les années d'apprentissage, la démarche de Paul Klee fut autre : venant d'horizons autres, frayant d'autres problématiques.

J'insisterai encore : Paul Klee se forme par une pratique de la gravure où domine l'élément « ligne » — que, de son côté, le *Jugendstil* avait déjà privilégié, notamment par une systématisation de l'arabesque — et d'arabesques aux connotations florales. Dès lors, le respect de la surface du subjectile doit être compris comme s'étant produit par de tout autres voies que celles que suivirent les peintres travaillant à Paris. A approcher, comme sa théorie génétique nous y incline, le devenir de l'œuvre de Paul Klee, malgré la « révélation tunisienne » dont, par ailleurs, l'on sait maintenant qu'elle fut longuement préparée [7], nous voyons le peintre attentif aux propriétés de la ligne qu'il étudiera, d'une manière méthodique, dans les *Esquisses pédagogiques* de 1925. Or cet ouvrage, sur les quarante-trois sections qui le composent, ne consacre que les trois dernières aux problèmes de la couleur, soit au terme d'une exploration du « mouvement » dont seraient porteuses les lignes et dont la flèche serait un idéogramme. Il se conclut ainsi : « Nous sommes parvenus au cercle des couleurs du spectre, à l'ethos chromatique, où tout flèche est superflue. Car maintenant, il n'est plus question de "vers là-bas", mais de "partout" et donc aussi de "là-bas" [8]. »

Deux éléments sont ici à prendre en considération : ils interviennent pour la compréhension de problèmes techniques qu'ils permettent de poser ou de résoudre : ils s'insèrent aussi dans l'élaboration de la conception du travail artistique comme genèse. En premier lieu, par la découverte des fixés sur-verre dont il découvre la pratique, dès 1906, donc avant Wassily Kandinsky et Gabriele Münter, il met au point une méthode qu'à plusieurs reprises il décrit dans son *Journal* [9]. En second lieu, les dessins d'enfants qu'il étudie, mais dont il entend se distancier, lorsque sa propre production leur est comparée et assimilée, le conduisent à des recherches dans l'ordre des espaces représentatifs (ainsi : *La Chambre avec habitants. Perspective,* 1921) et dans l'ordre de l'abréviation des figures et de l'économie des moyens, allant vers le signe (*Animal flairant,* 1930). Or cette dernière œuvre pourrait tout aussi bien être référée au bovidé en fer forgé bukoba (Tanzanie) qui est dans les collections du Linden Museum, de Stuttgart [10].

Les « arts paysans », tout autant que les dessins d'enfants, se caractérisent, ensemble, par un respect de la surface, excluant tout recours tant à la perspective linéaire qu'à l'aérienne. Par ailleurs, certains fixés sur-verre, parmi ceux qui furent reproduits dans l'*Almanach du Blaue Reiter* sont composés par la juxtaposition d'éléments distincts, dissociés de l'ensemble qu'ils constituaient. Dans *La Trinité* ou *Les Cinq Blessures du Christ* [11], le verrier a construit son œuvre autour du cœur rayonnant, ceint de la couronne d'épines, et sommé d'une croix à la base de laquelle ont été figurées deux ailes déployées. Les connexions entre les parties ne sont pas de l'ordre logique, comme dans la peinture européenne classique. Mais si elles s'effectuent incontestablement comme



Paul Klee, *Animal flairant,* 1930. Aquarelle et encre de Chine sur papier fixé sur carton, 31,9 × 47,8 cm. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.



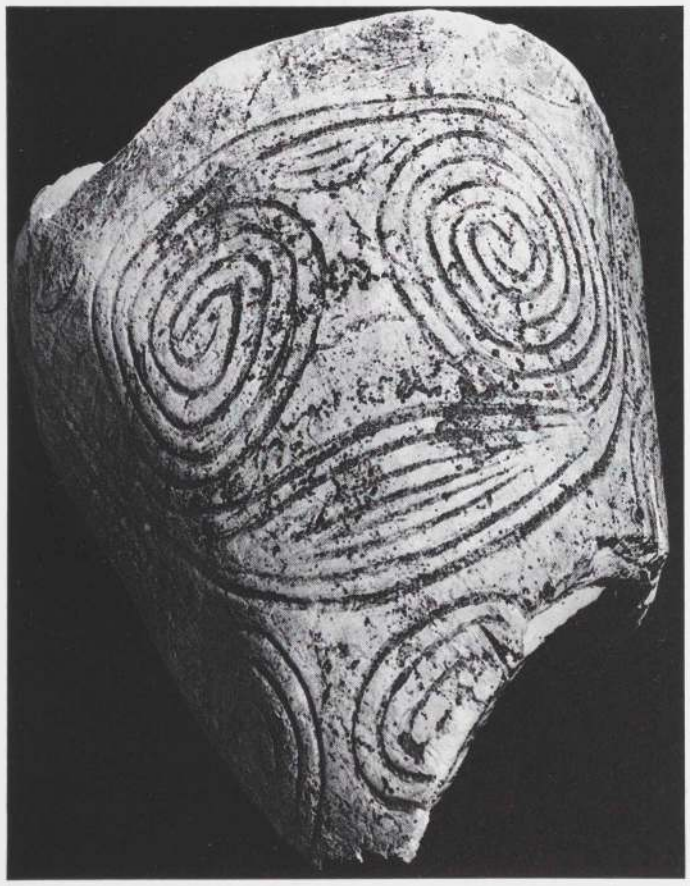
Figure zoomorphe, royaume de Karagwe, Bukoba, Tanzanie. Fer, h : 20 cm. Linden-Museum, Stuttgart.



Chinoise de Padaung, Birmanie, portant une parure de cou. Photographie publiée par Victoria Ebin dans *Corps Décorés,* Paris, Chêne, 1979, p. 12.



Masque, Kifwebe, Luba, Zaïre. Bois peint, h : 35 cm. Collection Gustave et Franyo Schindler, New York.



Coquillage avec motif gravé, baie de Collingwood, Papouasie-Nouvelle-Guinée. H : 8 cm. The Australian Museum, Sydney.

proposant un ordre plastique, elles sont, aussi et surtout, de l'ordre symbolique, y compris leur disposition sur la surface. Or un tel parti n'est pas sans avoir été pris par Paul Klee dans une série d'œuvres qui apparaissent dans sa production, de 1920 à 1940.

Lorsque Paul Klee déclare à Lothar Schreyer que les enfants et les « primitifs » possèdent, au plus haut degré, « la faculté de voir », il entend par là leur capacité à « rendre visible », à travers l'objet figuré, non point son au-delà, mais ce qui passe dans cette libre circulation entre le monde intérieur et l'extérieur dont la *stimmung* serait tout à la fois un signe et un signal. Avant d'aller — et pour aller — plus loin, il est nécessaire de situer et de poser ce problème. S'il nous renvoie bien à celui des analogies que l'on peut observer entre la méthode de Paul Klee et le fonctionnement de la pensée mythique, il nous conduit à l'examen de certaines conséquences, dans l'ordre formel. Car la circulation des sens ne peut être effectuée que si les éléments porteurs de ces sens sont aisément détachables des objets ou des figures où ils sont intégrés et peuvent migrer en d'autres ensembles, que s'ils peuvent constituer de nouveaux objets ou de nouvelles figures de la même manière que lorsque leur cohérence relevait de l'ordre naturaliste, c'est-à-dire s'ils sont, en eux-mêmes, des unités dont la signifiance dépend d'une combinatoire. Or les œuvres relevant des « arts tribaux » et même, quoique avec des charges symboliques moins fortes ou très atténuées, des « arts paysans », sont précisément constituées par des agrégats de « signes » simples qui, isolés, sont relativement neutres mais qui, en configuration, s'activent mutuellement.

Dès lors, ce en quoi les « arts primitifs » confirment Paul Klee dans sa propre démarche, ce serait beaucoup moins



Paul Klee, *Album d'images*, 1937. Gouache sur toile brute, 59,3 × 56,5 cm. The Phillips Collection, Washington, D.C.

leur structure visible, leur caractère architectural que leur capacité à créer des signes simples non imitatifs, qui sont des substituts plutôt que des abstractions tirées d'une analyse d'une réalité extérieure. Aussi bien, les rapports avec telle ou telle œuvre de l'Afrique subsaharienne, de l'Océanie ou des Indiens des Amériques ne peuvent-ils être établis qu'au registre d'emprunts ponctuels ou d'une organisation d'unités signifiantes, sur une surface, organisation dont, seules au demeurant, les modalités auraient été retenues.

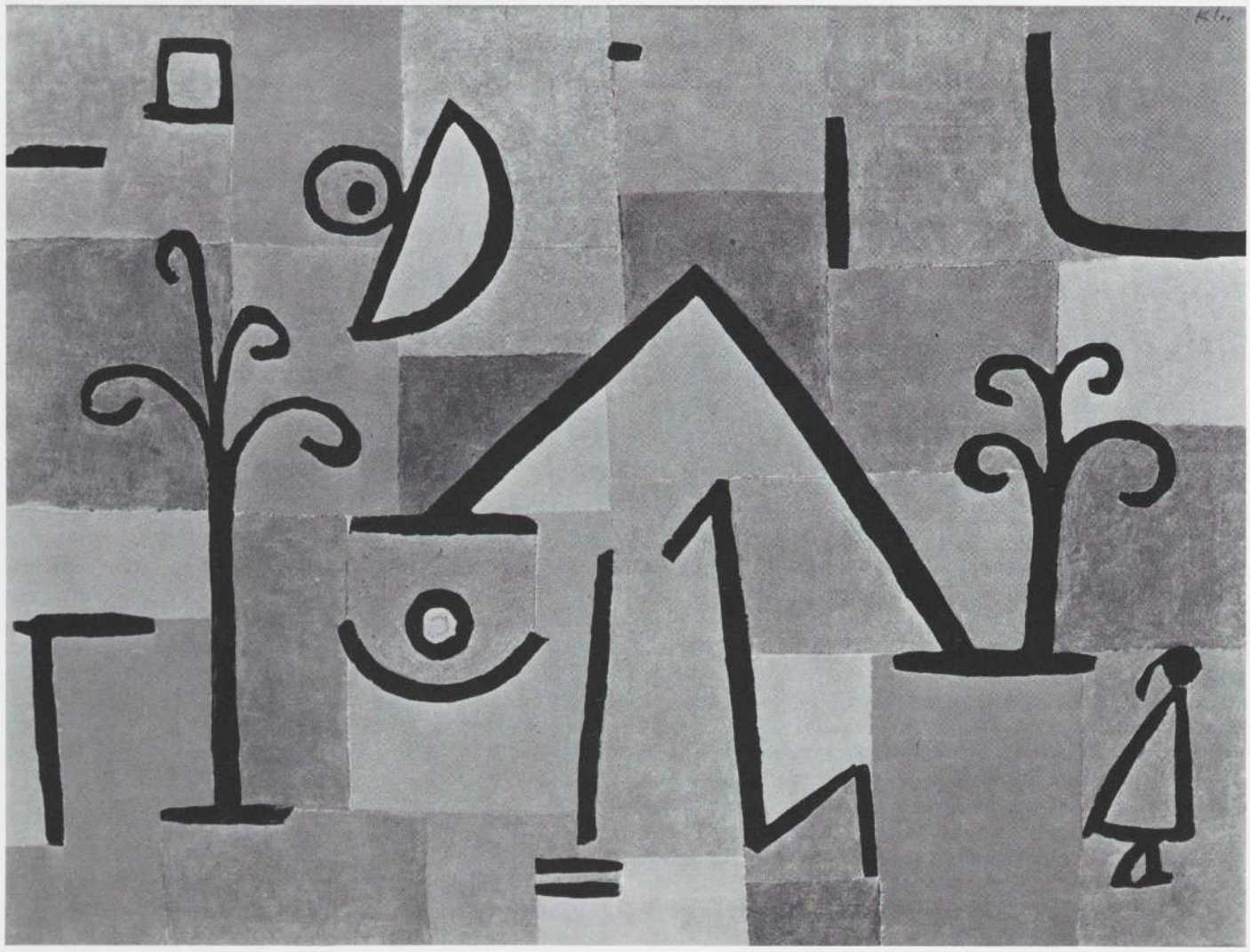
Or quant à ces points, il est nécessaire de resituer l'intérêt de Paul Klee, non plus seulement pour le primitivisme, mais pour certains aspects des arts tribaux, dans l'histoire de sa propre peinture. Car, pour autant que le corpus des œuvres actuellement répertoriées ou reproduites nous y autorise, ce n'est pas aux temps du Blaue Reiter — c'est-à-dire à ce moment où l'attention était délibérément focalisée sur les arts non classiques et non européens —, ce n'est donc pas, à de très rares exceptions près *avant* les années 1920-1940 que Paul Klee opérera des prélèvements dans le répertoire des « signes » de telle ou telle culture « primitive » ou sera à même de comprendre et de mimer les principes de leur organisation.

Il peut être utile d'évoquer, rapidement, le statut du signe dans l'œuvre de Paul Klee. Il est complexe. Il fonde le signe

tout à la fois comme intransitif et comme transitif. Intransitif, le signe est d'abord un pur graphisme, non délinéant, trace ou marque jouant sur une surface où il est posé, ou sur un plan qu'il constitue. Transitif, il est, en même temps, signe de quelque chose ; parfois pictogramme, voire parfois idéogramme. Et il ne peut, dans un corpus préalablement cerné, être examiné qu'une fois repérés les avatars sémantiques dont il est l'objet, au sein de l'ensemble iconographique où il est intégré. Un même signe, en des œuvres différentes, peut n'être pas investi du même sens.

Après le voyage en Tunisie, l'œuvre de Paul Klee tend, « mais par certaines de ses séries, » à se situer à la frontière exacte du visible et du lisible, sans pour autant la franchir d'un côté ou de l'autre. Après le voyage en Tunisie. Que ce soit à Tunis même, à Saint-Germain, à Sidi Bensaïd ou à Kairouan, Paul Klee a vu des inscriptions en caractères arabes. Il a vraisemblablement remarqué des poteries ou des « azulejos » de Nabeul [12]. Or, à cette époque, la demande touristique n'avait pas encore totalement infléchi la production des potiers et des céramistes dans le sens d'un privilège, presque exclusif, accordé à la figuration de tel ou tel élément exotique (chameau, palmier ou autres) aux dépens des motifs traditionnels qui sont plus « abstraits ». Bien plus, ces azulejos ont pu conduire Paul Klee à concevoir certaines de ses œuvres comme un arrangement de carrés, approximatifs, sur certains desquels s'inscrivent des signes. Ces azulejos certes, mais aussi les tapis des Bédouins et ceux dits de Kairouan. Or qu'il s'agisse de la calligraphie, des azulejos et enfin des tapis, ce sont tous, là, des arts de la surface qui ont requis l'attention de Paul Klee. Arts de la surface, mais aussi arts du signe.

Quant aux azulejos, l'on pourrait évaluer leur impact, lorsque, vers le milieu de son séjour tunisien, le peintre commence à compartimenter l'intérieur de ses surfaces par des quadrilatères irréguliers et de tons mélangés (prenant ainsi ses distances à l'égard du système des Delaunay), qui sont pourvus de signes abréviatifs [13]. Cette thématique formelle se dérivera en plusieurs séries dont celles des « architectures » et des « carrés magiques » des années 20. Elle se poursuivra, en se variant, jusqu'aux environs de 1938 — où elle se trouvera associée, parfois, à une iconographie d'inspiration orientale [14]. Quant aux tapis bédouins ou à ceux dits de Kairouan, ils pouvaient d'autant requérir l'attention de Paul Klee qu'en 1910, s'était tenue, à Munich, une grande exposition d'art islamique qui eut un très grand retentissement dans toute l'Europe et dont la grande presse, tout autant que l'artistique et la spécialisée, rendit largement compte [15]. Il serait fort étonnant que le peintre ne l'eût pas visitée, lui qui, si l'on en croit Willy Grohmann, aurait été attiré par le Proche-Orient, avant le voyage en Tunisie. Le tapis, et par extension, la pièce de tissu ouvragé, voire les tapa *confirment* le peintre dans son souci de respecter la surface. Il lui fournit aussi des exemples, plutôt que des modèles, d'un traitement particulier du plan (remarquable également dans la disposi-



Paul Klee, *Douceur d'Orient*, 1938. Huile sur bois, 49,8 × 66 cm. Collection particulière.

tion des azulejos) dont le champ est compartimenté et cloisonné par des carrés, parfois irréguliers, de dimensions et de teintes diverses, mais aussi par l'inscription de rectangles aux bords parallèles.

En tant qu'il renouvelait les sources, en regroupant dans un musée imaginaire des œuvres disparates, hétérogènes, qui n'avaient pour seuls traits communs que d'être non classiques et non occidentales, le primitivisme est-il une *donnée centrale* de l'art du XXe siècle ? Ou bien ne fut-il qu'un épisode, au sein d'une recherche qui le débordait de tous côtés mais qui se servit de lui, comme raison légitimante, pour opérer une rupture autrement radicale ?

Une aquarelle de Paul Klee doit, ici, requérir particulièrement l'attention. Et cette attention elle doit la requérir, en ce qu'elle me semble exemplifier la méthode du peintre, mais aussi pour l'emploi d'un procédé (et seulement d'un procédé) analogue à celui que l'on peut observer en certaines œuvres d'art tribal. Elle est intitulée *Le Ventriloque* et, plus énigmatiquement, sous-titrée *Crieur dans les marais* (p. 494). Elle date de 1923, de l'époque du Bauhaus de Weimar. Elle est notamment contemporaine de la publication de « Wege des Naturstudiums [16] ».

L'œuvre est complexe, en ceci : Paul Klee y combine deux recherches dont les orientations sont radicalement contradictoires. Le « fond » est constitué de rectangles disposés par bandes horizontales, de hauteurs égales mais de largeurs diverses, dont les teintes sont variées mais également différenciées selon leurs valeurs. Cette recherche fraye toute une série qui commence à s'élaborer avec certaines aquarelles tunisiennes [17], se poursuit avec les « tableaux-poèmes [18] », se développe avec les « architectures [19] » et avec des pages qui, si elles n'étaient pas titrées, pourraient passer pour abstraites [20]. Il serait toutefois abusif de la lier exclusivement au travail structural, tel qu'il s'opérait au Bauhaus de Weimar. Outre le fait qu'elle se constitue progressivement dès 1914, elle implique une conception musicale, par le réglage en portée de partition des rectangles et par la disposition polyphonique de tons et des valeurs : verts, jaunes, violets.

Sur ce fond, ainsi quadrillé, est inscrit à la plume un personnage qui le laisse apparaître en transparence, mais avec des tons nettement plus clairs (roses et vert pâle lumineux) et qui peut présenter certaines affinités avec l'apparence générale des dessins d'enfants, bien que le trait délinéant soit d'une grande précision et s'affirme avec autorité. La tête est en forme de cloche, ou de heaume, et n'est pas sans avoir une certaine parenté, mais fort lointaine, avec les masques d'initiation des jeunes filles mende, de la Guinée ou de la Sierra Leone. Quant au ventre, il est constitué par une forme indéterminée, au contour courbe, où, également vus en transparence, sont figurés, autour de l'ombilic, cinq animaux fantastiques, qui renvoient à une série d'œuvres « organiques » qui sera récurrente jusqu'en 1939 [21] (p. 495).

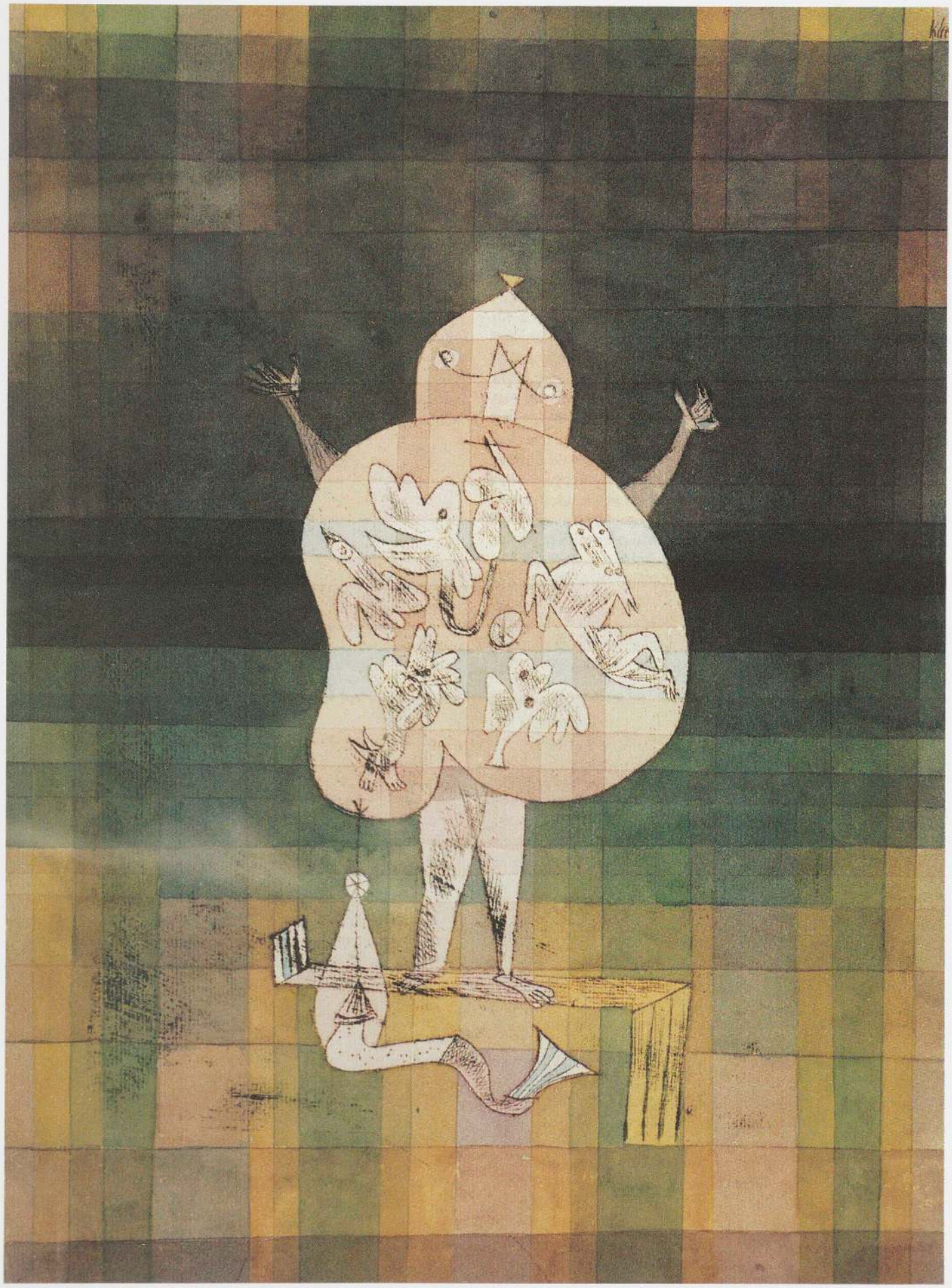
Je puis en venir maintenant à une particularité de l'œuvre qui mérite examen. Les formes animales sont vues en transparence, dans le ventre du personnage, de même que les rectangles qui ordonnent le « fond ». Il y a là une analogie avec les compositions dites *au rayon X* dont l'on trouve des exemples dans les peintures sur écorce de la terre d'Arnhem du Nord de l'Australie (p. 495), mais également dans certaines œuvres des Indiens tlingit, du Canada et dans les arts d'Océanie. Cependant, une différence existe, qu'il convient de relever. Alors que le fœtus dans les peintures sur écorce, les intestins et la colonne vertébrale sont figurés, selon la conception d'un « réalisme », qu'il s'agit de montrer l'intérieur d'un organisme vivant, tel qu'il est imaginé être connu, dans



Masque, Shira-punu, Gabon. Bois peint, h : 34 cm. Bernisches Historisches Museum, Berne.

l'œuvre de Paul Klee, ce qui nous est montré, ce sont des êtres monstrueux imaginaires, qui sont censés parler par l'intermédiaire du ventriloque. De même, dans une lithographie, de la même année, *L'Amoureux* (p. 495), le cerveau de l'amoureux est occupé par le corps de sa bien-aimée, jambes écartées, érotiquement pénétrée. En d'autres termes, Paul Klee utilise le procédé dit *au rayon X* essentiellement pour matérialiser des fantasmes. Il y a donc analogie de fonction (montrer ce qui n'est pas visible à l'œil humain). Mais ce qui est montré relève, dans un cas, d'un savoir anatomique, dans l'autre, d'un imaginaire ou de l'obsession.

Dans une toute autre tonalité et avec des moyens graphiques et picturaux différents, la jeune fille de *L'Amoureux* est, comme le sera *Le Ventriloque* de 1923, victime des monstres qui la hantent et qui l'assujettissent. Or ce qui est remarquable, en ces deux œuvres, c'est que la première par une forme empruntée, la seconde par la transposition d'un procédé figuratif, toutes deux sont à mettre en relation avec des arts non occidentaux. Ce serait à des fins « magiques » — en tant que celles-ci pourraient être éclairées par la psychanalyse — que Paul Klee effectuerait ses sorties hors de l'Occident. Certes, les références aux arts exotiques se légitiment pour des raisons formelles et picturales, qui, elles-mêmes, sont authentifiées par une conception de la forme comme genèse. Mais elles doivent être abordées par les connotations qu'elles pourraient produire dans l'œuvre où elles sont intégrées. Ce qui semblerait leur conférer une valeur d'« archétype ». En d'autres termes, le statut des emprunts éventuels doit être évalué sur un double registre : il est d'abord celui d'un signe élémentaire mais détaché de sa signification originelle (celle qu'il détient dans l'œuvre dont il a été tiré) ;



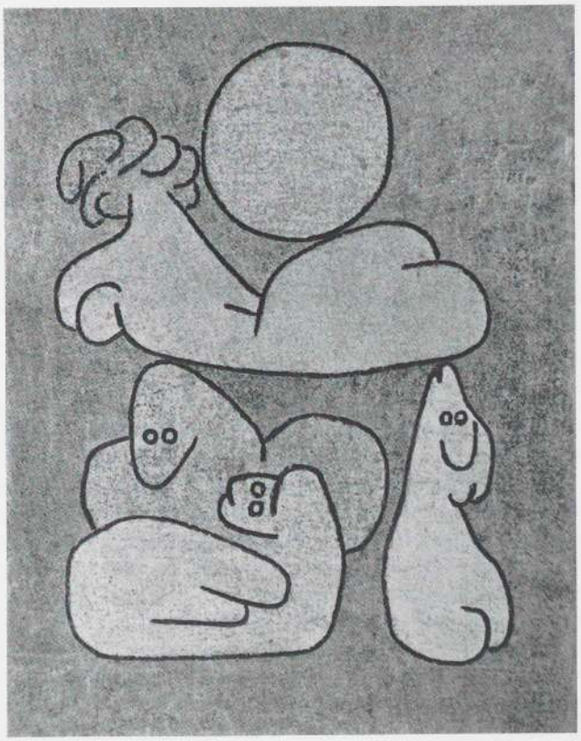
Paul Klee, *Le Ventriloque (Crieur dans le marais),* 1923. Aquarelle sur papier teinté, 39×28,9 cm. Collection Heinz Berggruen, Genève.



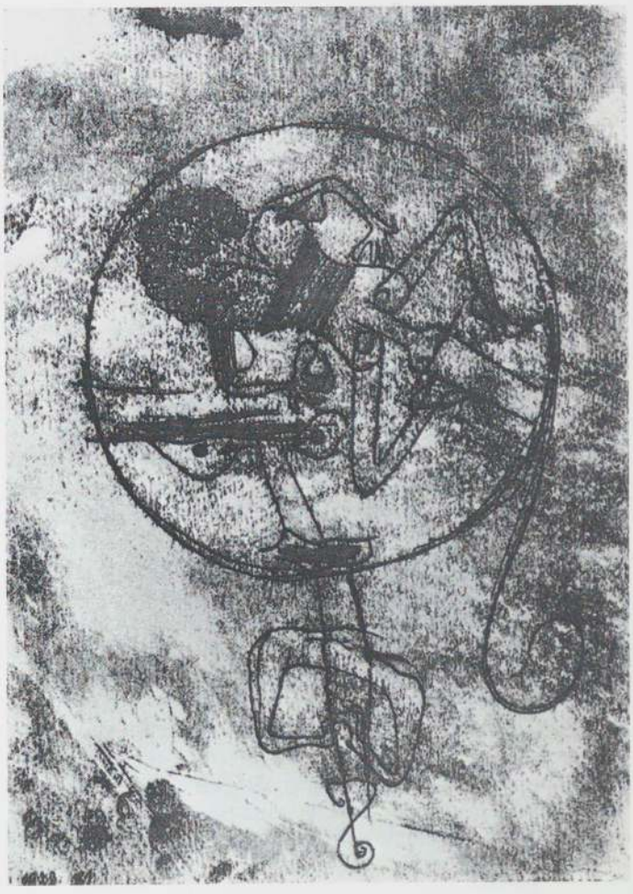
Peinture, Aborigènes, Australie. H : 50 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle.

il est aussi celui de la signification que le signe lui conférera — ou qui sera dévoilée — au sein d'un nouvel ensemble. Toutefois, l'*élémentaire* qui caractérise le signe ou la forme déportés d'une œuvre, non classique, non occidentale (et dont, précisément parce qu'élémentaire, la source est si malaisément discernable) fonctionne, lui-même, comme signe : signe de « primitivité », signe d'« originel », étant entendu que cet « originel » est tout à la fois celui qui est constitutif du psychisme propre de l'artiste *et* celui qui est prêté aux cultures qui ne retiennent pas la « représentation » comme mode de communication mais qui font s'interpénétrer le monde intérieur et l'extérieur.

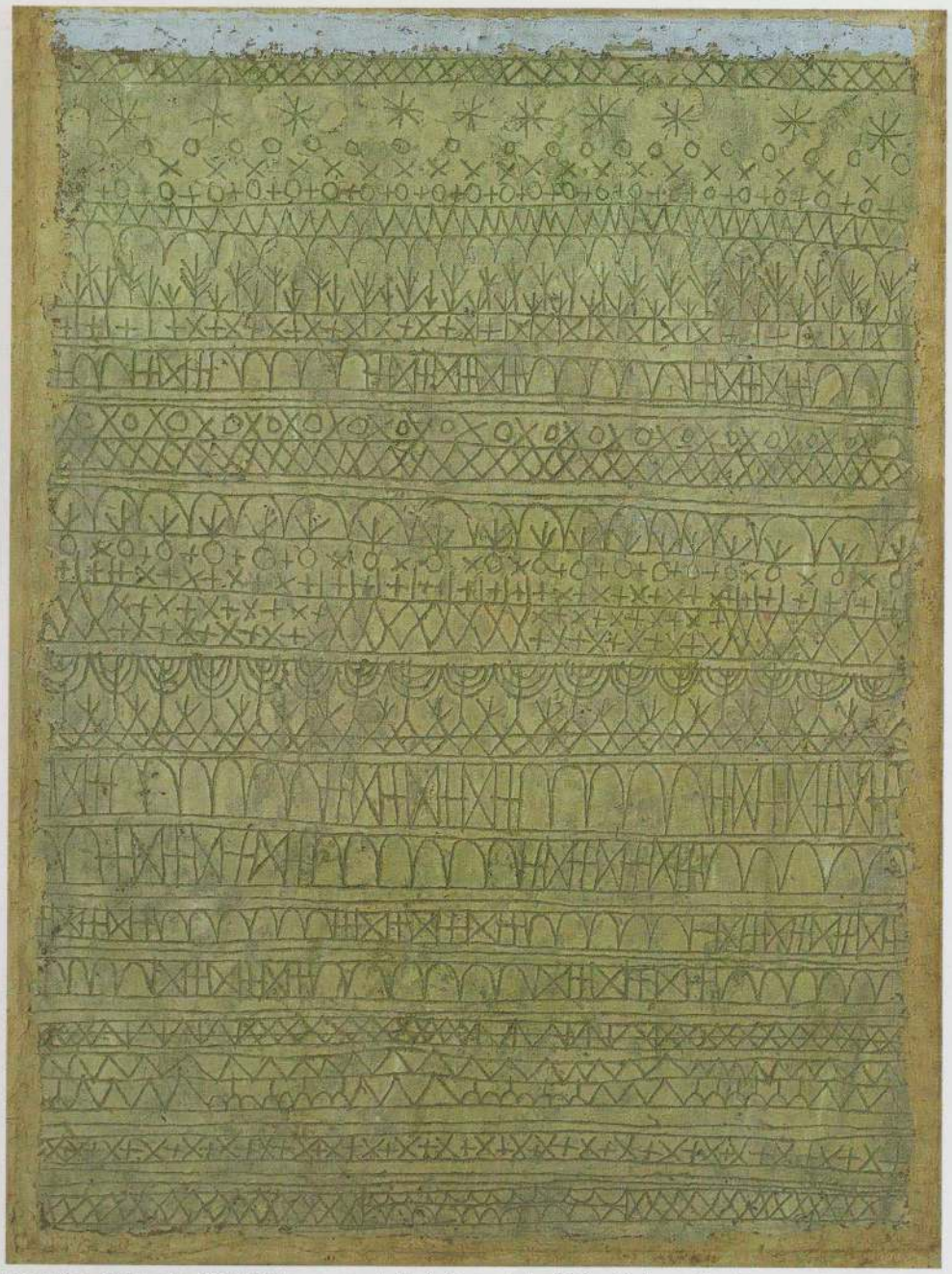
Une fois de plus, l'on se trouve donc confronté au problème irritant du repérage de la source exotique précise qui a été déportée en telle ou telle œuvre de Paul Klee. Cette source peut avoir été inscrite dans la conscience de l'artiste,



Au-dessus : Paul Klee, *Le Torse et les siens (par pleine lune),* 1939. Gouache à l'encaustique sur toile de jute plâtrée, 65,5 x 50,5 cm. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.



A droite : Paul Klee, *L'Amoureux,* 1922. Lithographie, 27,5 × 19 cm. Collection Carl Djerassi, Stanford.



Paul Klee, *Pastorale,* 1927. Détrempe sur toile fixée sur bois, 69,3 × 52,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.

quelques années avant d'être utilisée. C'est dire qu'elle revient à émergence, transformée par le travail inconscient de la mémoire et par le nouvel ensemble formel et iconographique où l'élément emprunté sera inséré, puis intégré. De surcroît, il lui arrive de relever à ce point de l'élémentaire qu'elle peut, de fait, avoir été indifféremment abstraite d'objets fort éloignés et dans le temps et dans l'espace. Et elle ne peut être discernée avec toute la précision souhaitable, faute d'archives qui l'attesteraient. Enfin, et c'est peut-être là le fait décisif, Paul Klee ne demande pas aux arts non classiques, non occidentaux, une systématisation du formel qui serait localisable dans l'organisation syntaxique : il y cherche, comme il le confiait à Lothar Schreyer, une *confirmation*. En revanche, et selon les nécessités de l'imaginaire qui règle telle ou telle œuvre, il étend et s'approprie un *vocabulaire* de formes et de signes, qu'il adapte à son objectif du moment.

Il convient cependant de ne pas hâter les généralisations, de ne pas étendre *a priori* à toute la production de Paul Klee ce mode d'intégration de formes et de signes empruntés. Car il semble bien qu'à plusieurs reprises, l'artiste a trouvé dans les arts exotiques un peu plus qu'une confirmation, et que sa problématique s'est frayée, à certains moments, en relation avec certains types d'objets. Je reviens momentanément à ce que j'ai précédemment écrit de l'analyse formelle : elle ne peut être réellement euristique qu'adaptée à son objet. Si l'on veut éviter qu'elle soit réductrice, il faut *inventer* (aux deux sens du terme : créer et dé-couvrir) les procédures selon lesquelles, pour une œuvre déterminée, elle doit être abordée et conduite. Et les inventer en se situant au plus près du projet tant pictural et graphique qu'iconographique, dans ses rapports avec son entour et son temps. Grâce à Mathilde Klee, des feuilles et des cahiers d'écolier ont été conservés, qui jalonnent la production de son frère, de sa première enfance jusqu'à l'adolescence.







Au-dessus : masque, Bwa, Burkina Faso. Bois peint, h : 38,5 cm. Collection particulière. Provenance : collection Tristan Tzara.

Au-dessus, à droite : tissu décoré, Bambara, Mali. Coton teint. Photographie publiée par Henri Clouzot dans *Tissus nègres,* Paris, 1931.

A droite : tissu décoré, Bambara, Mali. Coton teint. Photographie publiée par Henri Clouzot dans *Tissus nègres,* Paris, 1931.

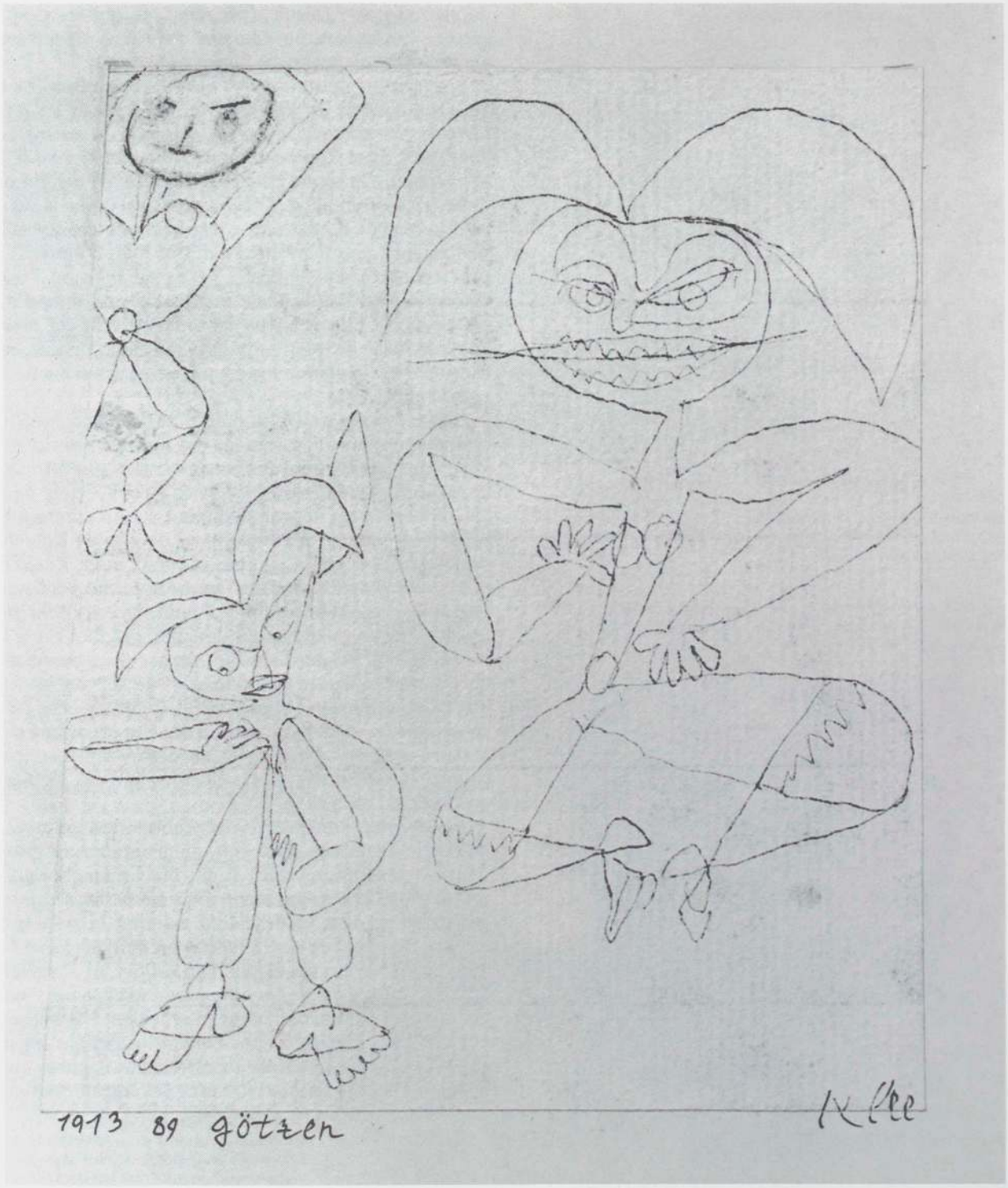
Or, précisément, sur un de ces cahiers, où, en 1897, Paul Klee a pris des notes de cours concernant un poème de Goethe : *Harzreise im Winter,* il a mêlé à son propre texte et couvert les marges de sa feuille d'agglomérats de dessins figurant des têtes, vues de face et de profil. Je précise, immédiatement, qu'aucun rapport, illustratif ou autre, ne lie ces dessins assez poussés au texte étudié [22]. Plutôt que de « portraits-charges » et même que des caricatures proprement dites, il semble bien que ces dessins, machinalement exécutés en écoutant distraitement le professeur, sont à ranger dans la catégorie des « grotesques », dont relèvent nombreuses œuvres, même tardives. Au moins deux de ces têtes, figurant à la base de l'agrégat qui occupe la partie supérieure gauche de la feuille doivent retenir l'attention : l'une d'elles présente des analogies avec certains masques dits « à la bouche tordue » des Iroquois et des Eskimo (p. 96), mais aussi avec des masques populaires suisses, intervenant lors de fêtes locales



Haut de reliquaire, Kota, Gabon. Bois, cuivre, laiton et fer, h : 54 cm. Collection Philippe et Maryse Dodier, Avranches.

ou du Carnaval. L'autre n'est pas sans rappeler certains masques tlingit ou haïda. Une troisième face, enfin, située au-dessus de la tête « à la bouche tordue » a quelques caractéristiques de certains crânes surmoulés (p. 34), ou même de masques mélanésiens.

Encore qu'à ma connaissance il n'en fit point mention dans son *Journal,* dans sa correspondance ou dans ses écrits « théoriques » ou pédagogiques, l'on peut être assuré que Paul Klee fréquenta le musée Historique de Berne et sa section ethnographique. Et qu'il y vit des objets qui servirent de source à quelques-uns de ses dessins, qui également le préparèrent à l'élaboration de sa conception du primitivisme. J'y reviendrai. D'autre part, parmi les objets « exotiques » reproduits dans l'*Almanach du Blaue Reiter,* cinq d'entre eux provenaient des collections bernoises (p. 493), la majorité des autres étant en possession du musée national d'Ethnographie de Munich [23]. Ce qui laisse penser que Paul Klee collabora au choix des illustrations en faisant une sélection des pièces appartenant au fonds du musée Historique, Wassily Kandinsky et Franz Marc se réservant de retenir les œuvres auxquelles ils portaient intérêt dans les collections munichoises [24]. Si, en 1906, il rend visite au musée Ethnographique de Berlin, c'est qu'il avait été préalablement sollicité par les œuvres « exotiques », lorsque, adolescent, il découvrit les



Paul Klee, *Idoles*, 1913. Plume et encre, 12,7 × 10,2 cm. Collection Joshua et Leda Natkin, West Redding, Connecticut.

objets de Berne. Par ailleurs, Paul Klee collectionna un moment les arcs et les flèches de l'Afrique subsaharienne, selon Ladislas Segy, auquel se réfère J.S. Pierce [25] et il aurait possédé dans son atelier munichois, entre 1906 et 1914, quelques masques africains. Mais Ladislas Segy ne nous informe nullement sur leur origine, ni sur leur nature [26].

L'on pourrait, et à juste titre, objecter que les têtes, dessinées dans les marges de son cahier d'écolier en 1897 l'ont été, pour ainsi dire, machinalement. Qu'elles ne répondaient pas à une intention artistique particulière. Et que, de ce fait, leur degré de pertinence est faible, quant au problème ici posé. Toutefois, elles portent témoignage de la connaissance qu'à cette époque déjà, Paul Klee avait des arts non occidentaux. Et surtout, elles nous mettent sur la voie de la façon dont l'adolescent perçut d'abord les œuvres « exotiques ». Enfin une preuve de la fréquentation du musée de Berne, à une époque très précoce, pourrait être décisive. J. Glaesemer a fait attirer mon attention sur des dessins, datés de la même année 1897 : *Dessin d'un relief avec animal exotique fabuleux ; Dessin d'un relief avec figure exotique.* Un troisième, intitulé *Animal fabuleux,* doit être associé à cette petite série : il figure de profil l'animal aux grandes oreilles qui, dans le premier, est présenté de face. Dernière remarque : Paul Klee a lui-même nommé les deux premières



Paul Klee, *Dessin d'un relief avec animal exotique fabuleux*, 1897. Plume et encre de Chine, 5×5 cm. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.

Paul Klee, *Dessin d'un relief avec figure exotique*, 1897. Plume et encre de Chine, 9×4,6 cm. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.



de ses œuvres : *Dessin d'un relief,* ce qui les désignerait comme des copies, ou « dessins d'après... » des objets qu'il avait pu voir au musée de Berne.

Ces dessins ne sont certes qu'œuvrettes d'adolescent. Et il serait abusif de les trop solliciter. En fait, par ses premiers et précoces contacts avec les arts non occidentaux, non classiques, Paul Klee, d'une part, fut orienté vers le *dessin d'invention*. Ou, pour être plus modéré, se sentit conforté dans cette orientation. D'autre part, par le biais du dessin satirique ou de la caricature, il se sentit en mesure d'opérer une rupture avec *l'art idéal* qui, très tôt, lui apparaît n'être plus adapté à son temps[27]. La sortie hors de l'Occident classique n'est pas la seule composante qui intervint dans cette rupture. Elle n'en joua pas moins un rôle qui, mais cette fois dépouillé de tout caractère satirique, éclaire certains aspects d'un imaginaire qui sera, progressivement, mis en œuvre après 1903.

Cette rupture ne doit toutefois pas être localisée au seul plan des systèmes formels. Quand Paul Klee considéra *l'art idéal* comme désormais inactuel, il n'était pas sans se situer dans la proximité de ce *nihilisme* qu'en bon lecteur de Nietzsche, il tenait pour un trait dominant de son temps et dont la pensée était l'objet des inquiétudes de Wassily Kandinsky et de Franz Marc. Or si, comme ses deux amis, il tenait pour nécessaire l'apparition d'un *homme nouveau,* s'il fit siennes, en partie, les grandes lignes de l'utopie directrice du Bauhaus (ce dont témoignent les derniers paragraphes de la Conférence d'Iéna), ses positions, par rapport à celles de ses amis puis de ses collègues de Weimar et de Dessau, n'en furent pas moins originales : elles avaient été distanciées du mysticisme des uns et du sociologisme des autres par une pratique initiatrice de la caricature et du dessin satirique, par une culture classique des plus solides et par des lectures plus positives et critiques.

Dans cette perspective, le primitivisme connote, chez Paul Klee, deux sens différents qui néanmoins ne cessent de s'entrecroiser. D'une part, il dit, mais métaphoriquement, un *nouveau commencement* dont les artistes seraient les initiateurs et dont ils devraient assumer la responsabilité. D'autre part, en tant que notion *et* en tant que s'exhibant en des œuvres hétérogènes que l'on estime lui appartenir, ou en relever, et qu'il unifie, il apparaît bien, pour Paul Klee, comme central à sa démarche. S'articulant à la pensée de la genèse, il ne se signale pas comme proposant un modèle *autre* qui se substituerait au classique : il porte en lui le devenir, l'infinité des variations et des transformations auxquelles il soumettra tout modèle.

NOTES

Jean Laude par ses travaux remarquables tant sur l'art européen moderne que sur celui des sociétés extra-occidentales, par les recherches qu'il a menées à l'université sur l'œuvre de Klee, était l'auteur qui s'imposait pour rédiger ce chapitre. Tombé très gravement malade pendant qu'il écrivait cette étude, il mourut quelques semaines après l'envoi à l'éditeur d'un manuscrit considérable qui mérite, à l'évidence, de faire l'objet d'une publication séparée. Avec l'accord de Jean Laude, son ami Pierre Daix a délimité les passages se rapportant le plus directement aux relations de Klee avec le primitivisme, non sans consulter l'auteur qui se trouvait hospitalisé. Jean Laude ne pouvant en raison de son état de santé mettre au point l'iconographie complète de son texte, l'éditeur s'est permis de compléter la documentation visuelle. Ainsi, par exemple, a été jointe une figure de reliquaire kota (p. 498) faisant écho aux *Idoles* de Paul Klee (p. 499). L'analogie entre ces œuvres avait d'ailleurs été relevée par J.S. Pierce dans *Paul Klee and Primitive Art,* New York et Londres, 1976.

Le texte de Jean Laude dont sont proposés ici des extraits a été dédié par son auteur à Jean Lancri.

1. P. Klee P., *Journal,* Paris, Grasset, 1959, p. 300.
2. L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus,* Münich, 1916.
3. C. Rigopoulou, *Masques et Marionnettes chez Paul Klee,* mémoire de maîtrise sous la direction de Fanette Roche, Paris, Université de Paris I, 1981, p. 23.
4. P. Klee, *Journal, op. cit., p. 300*
5. *Cf.* Ch.W. Haxthausen, « Klees kunstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre », *in Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922,* Munich, 1979.
6. H. Bahr, *Expressionismus,* Munich, 1916, p. 45.
7. *Cf.* Regula Suter-Raeber, « Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild », *in Paul Klee : Das Frühwerk, op. cit.,* p. 131-165 et *Die Tunisreise (Klee, Macke, Moilliet),* herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse, Stuttgart, Gerd Hatje, 1982.
8. P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch,* Munich, Langen, 1925. Je cite d'après la traduction de P.H. Gonthier, *in* Klee, *Théorie de l'art moderne,* Paris, Gonthier, 1964, p. 143.
9. P. Klee, *Journal, op. cit.,* p. 197-199. Néanmoins, dès 1902, il avait mis au point une technique, se rapprochant de celle des fixés sur-verre, *op. cit.,* p. 136, p. 180, p. 188.
10. Repris *in L'Art nègre. Sources, évolution, expansion,* Dakar-Paris, 1966, n° 345, p. 113. O.K. Werkmeister a analysé les rapports de Paul Klee à l'art des enfants : « The issue of childhood in the art of Paul Klee », *Arts Magazine,* 52, 1, sept. 1977, p. 138-151.
11. Reproduit *in Almanach du Blaue Reiter,* Paris, Klincksieck, 1981, p. 256.
12. Auguste Macke qui, avec Louis Moilliet, accompagnait Klee, nous a laissé un témoignage de cet intérêt pour les poteries locales, avec *Marchand et Cruches,* 1914. On y remarque également le compartimentage en carrés, de l'intérieur de la surface, semblable à celui d'un tapis bédouin. *Cf.* E.G. Güse, « Raum und Fläche — Europa und der Orient zu August Mackes Tunis Aquarellen », *in Die Tunisreise, op. cit.,* p. 144.
13. Je n'en donnerai que deux exemples : *Motif de Hammamet* (1914/48) et *Jardins du Sud* (1914/108). Repris in *Die Tunisreise, op. cit.,* p. 192 et 193.
14. *Cf.* notamment *Légendes du Nil* (1937/U15) (pastel), repris *in Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee,* Paris, Les Libraires associé, 1963 (3e planche après la page 56) et *Douceur d'Orient* (1938), repris *in* W. Grohmann, *Paul Klee,* Cologne, 1966, p. 331.
15. *Meisterwerke mohammedanischer Kunst,* Munich, mai-octobre 1910. Dans le premier volume du catalogue, sont reproduits 46 tapis de provenances diverses.
16. P. Klee, « Wege des Naturstudiums », *in Staatliches Bauhaus im Weimar 1919-1923,* Weimar, 1923.
17. Notamment dans *Coupoles rouges et blanches,* 1914-45, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Repris *in Die Tunisiereise, op. cit.,* p. 73 et dans *Sur un motif de Hammamet,* 1914-57, Kunstmuseum, Bâle, repris *in Klee. Das Frühwerk 1883-1922, op. cit., n°* 337, p. 403.
18. Notamment avec *Hoch und strahlend steht der Mond,* 1916-20, galerie Beyeler, Bâle, repris *in Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, op. cit., n°* 337, p. 456.
19. « Les architectures » débuteraient en 1919, avec *Herbstlicher Ort,* 1921, 104, collection privée, repris *in Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, op. cit.,* n° 449, p. 534, se poursuivraient, notamment avec *Orange-violett grüne Stufung, Orange vergehend-Grün-violett gegen Orange (liegend),* 1922-71. Repris *in 50 Werken von Paul Klee,* Berne, Kornfeld und Klipstein à Bern, catalogue de la vente 11-13 juin 1975, n° 479, pour aboutir aux *Drei Türme,* 1923, coll. Félix Klee, Berne, repris *in Paul Klee,* St-Paul-de-Vence, fondation Maeght, juillet-sept. 1977, n° 55, p. 77 et à *Architektur,* 1923, coll. Hermann Rupf, Berne, repris *in* W. Grohmann, *Paul Klee,* Cologne, 1966, p. 201.
20. Notamment *Freundlicher Blick,* 1923-54 Repris *in Klee,* catalogue de l'exposition, Paris, K. Flinker, mars-mai 1974, n° 20, *Alter Klang,* 1925-36, Kunstmuseum, Bâle, repris *in* catalogue Paul Klee, Paris, musée national d'Art moderne, nov. 1969-fév. 1970, n° 73, in *Harmonie der nördlichen Flora,* 1927-58, repris *in Paul Klee, Opere 1900-1940, dalla collezione Félix Klee,* Florence, Orsanmichele, juin-sept. 1981, n° 78, p. 115.
21. Cette série, que, par défaut d'un terme plus approprié, je qualifie d'« organique » en raison de l'indétermination des formes, flottantes dans un espace indifférencié, débuterait, dans le traitement des arbres, de *Park am See, ohne Haüser* 1920-(119). Repris *in Paul Klee, Opere 1900-1940, dalla collezione Felix Klee, op. cit., n°* 41, p. 94. Marie Bonaparte écrit en 1933 : « La théorie psychanalytique nous apporte, ici, ses lumières en nous montrant quel est l'âge de la magie ; j'entends : le moment de l'évolution humaine ontogénique et phylogénique où la magie est dominante ». M. Bonaparte, « La pensée magique chez le primitif », *Revue française de psychanalyse,* t. VIII, 1, 1934, p. 13.
22. Rep. *in* W. Grohmann, *Paul Klee, op. cit.,* p. 34. J'ai contrôlé cette absence de rapport *in* Goethe, *Poésies,* Paris, Albin Michel, 1949, où le poème figure p. 68-71 (trad. M. Betz).
23. Soit : sculpture dayak (Sud Bornéo), trois statuettes balinaises polychromes et un masque shira-punu du Gabon, *in l'Almanach du Blaue Reiter,* fig. 13, p. 87, fig. 46 et 47, p. 136, n° 54, p. 148, fig. 114, p. 247. L'erreur de légende qui, dans *l'Almanach,* attribue à la Chine le masque gabonais est significative. Elle conforte l'intérêt que, dès 1912, on portait à la Chine.
24. Une recherche serait, ici, à conduire, par le dépouillement de ce qui reste des archives du Blaue Reiter et par la consultation des registres des musées de Berne et Munich, où auraient été acquises les photographies et où, éventuellement, auraient été facturés les droits de reproduction. Les œuvres reproduites furent très vraisemblablement sélectionnées à partir d'un corpus plus étendu qu'il importerait de connaître, pour délimiter avec plus de précision le champ du goût, en matière d'œuvres exotiques, de Paul Klee, de Wassily Kandinsky, de Franz Marc.
25. *Cf.* les notes préparées par Paul Klee pour son cours au Bauhaus, le 3 avril 1922 et éditées par J. Spliller, *in Das Bildnerische Denken,* p. 409. Cité par J.S. Pierce, *Paul Klee and Primitive Art,* New York et Londres, 1976, p. 35.
26. L. Segy, *African sculpture speaks,* New York, 1952, p. 127. Cité par J.S. Pierce, *op. cit.,* p. 35.
27. *Cf. supra.* Sur le séjour en Italie, et la prise de conscience qu'il permit au jeune Paul Klee, Christian Geelhaar écrit justement : « A Gênes, Rome, Naples et Florence "un morceau d'histoire ressuscitait", et pourtant il faisait la douloureuse constatation "que la notion d'idéal dans le domaine des beaux-arts est tout à fait inactuelle". Une grande perplexité l'envahit, qu'il s'efforça de combattre par la satire et la caricature. » Et il ajoute que c'est dans ce climat que le jeune peintre réalisa, à son retour, entre 1903 et 1905, une série de gravures intitulées *« Inventions :* ce qu'elles sont bien au sens propre du mot, indépendantes d'un quelconque modèle naturel immédiat ». Chr. Geelhaar *Klee, Dessins,* Paris, Chêne, 1975, p. 12.

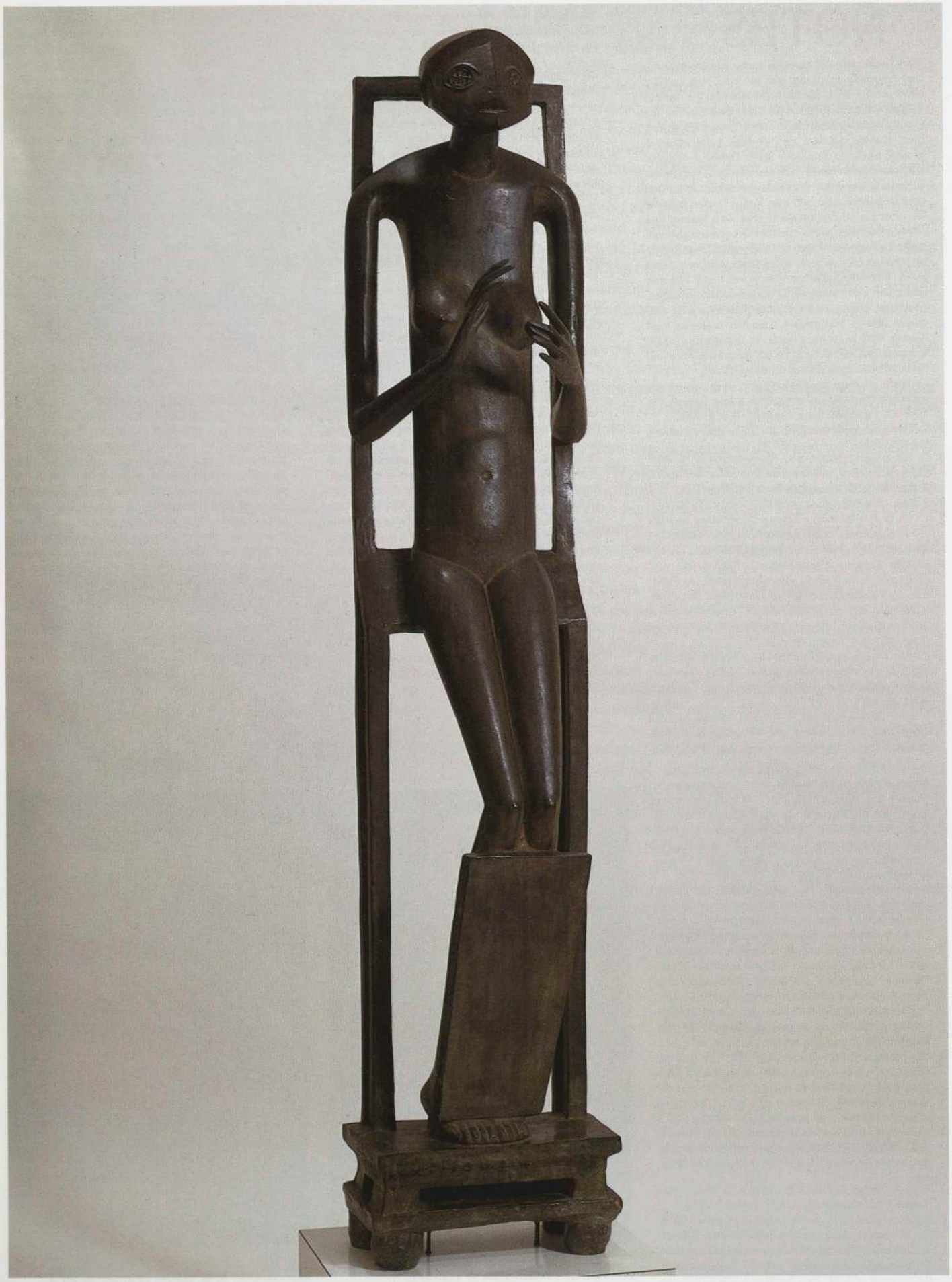
Je noterai que Rome, Florence et Naples, Gênes plus modestement, possédaient à l'époque dans leurs musées d'Ethnographie d'importantes collections d'art océanien. Paul Klee ne les visita point.



Paul Klee, *Clown aux grandes oreilles,* 1925. Marionnette, bois, plâtre et peinture, 20 × 16 × 6 cm. Coll. part., Berne.



Paul Klee, *Esquimau aux cheveux blancs,* 1924. Marionnette, bois, plâtre, peinture et fer à cheval, 15 × 8 × 6 cm. Coll. part. Berne.



Alberto Giacometti, *L'Objet invisible*, 1934. Fonte (de 1935), 154 × 32 × 4 × 28 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

GIACOMETTI

Rosalind Krauss

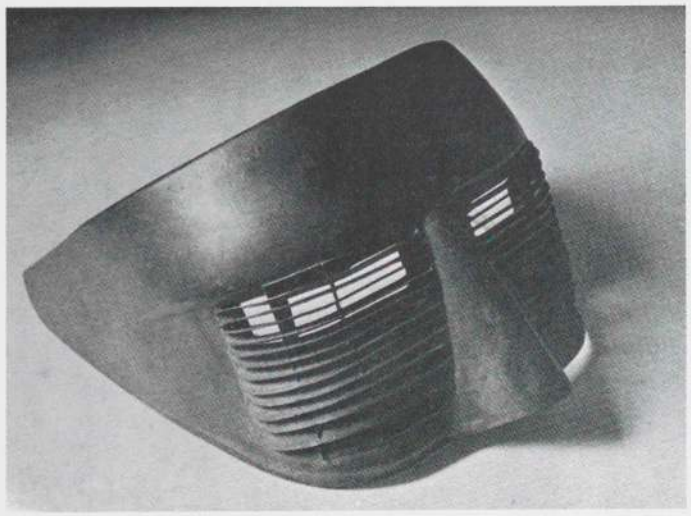
Voir dans *L'Objet invisible* de Giacometti (p. 502 et 504) une « jeune fille aux genoux mi-fléchis comme pour une offrande à celui qui regarde (attitude inspirée au sculpteur par celle d'une fillette vue une fois dans son pays natal) » revient à participer à cette réécriture de ses débuts inaugurée par l'artiste lui-même au cours des années quarante. Mais cette collaboration de la part de Michel Leiris, qui, dans un texte écrit pour le catalogue d'une exposition du sculpteur en 1951, met ainsi *L'Objet invisible* au service d'un principe de simple transparence envers le monde observable, est l'expression des ruptures et des réalignements qui transforment alors le Paris de l'après-guerre [1]. Une telle description est en effet une gifle au visage d'André Breton.

Qui pourrait oublier l'anecdote par laquelle Breton ouvre magistralement le monde de *L'Amour fou* aux mécanismes étranges mais impressionnants du hasard objectif ? Giacometti et Breton se rendent au marché aux Puces, où chacun d'eux se trouve « retenu » par un objet apparemment dépourvu d'usage qu'il lui faut absolument, comme contre son propre gré, acquérir. Giacometti acheta une sorte de masque de guerrier aux formes acérées (p. 504) dont il ne pouvait, pas plus que Breton, déterminer exactement la fonction première [2]. Quoi qu'il en soit, ce qui importe dans le récit de Breton est la destination ultime, et non initiale, de cet objet qui servit selon lui à résoudre les conflits qui paralysaient Giacometti lorsqu'il tentait de mettre au point certaines parties de *L'Objet invisible*. La tête, tout particulièrement, ne parvenait pas à s'intégrer au reste de l'œuvre, et le masque semblait offrir une solution à ce problème. « L'intervention du masque », écrivit Breton, « semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi [3]. » Ainsi, dans le récit de Breton, le monde des objets réels n'est en rien relié à un art de la mimésis ; les objets ne sont aucunement des modèles pour l'œuvre du sculpteur. Le monde est, au lieu de cela, une grande réserve où vient s'inscrire le relevé des mécanismes de l'inconscient, le papier de tournesol servant à lire les effets corrosifs du désir. Sans le masque, sans le rêve, Giacometti n'aurait pu achever *L'Objet invisible,* pas plus que Breton, sans la *trouvaille* que lui-même avait rapportée du marché aux Puces, n'aurait eu accès au monde écrit de *L'Amour fou*.

Mais la petite fille suisse qui apparaît ultérieurement dans le souvenir de Giacometti (et dans le texte de Leiris) n'a rien à voir avec cet exemple-clé du merveilleux et du hasard objectif. En servant de modèle direct, tiré du monde réel, à une œuvre d'art, elle soustrait *L'Objet invisible* à l'orbite du surréalisme et lui fait rejoindre l'atelier du Giacometti de l'après-guerre où l'artiste, comme c'est bien connu, s'efforçait, mois après mois, épreuve après épreuve, de saisir la ressemblance du modèle posant devant lui [4]. Leiris situe l'œuvre dans un nouveau contexte, la met en relation avec un nouveau groupe d'alliés et d'amis tels que Sartre et Genet, et la description qu'il en donne rapproche *L'Objet invisible* de *La Phénoménologie de la perception* tout en l'éloignant des *Vases communicants* [5].

Cette achronicité est bien entendu inacceptable pour l'historien, et Reinhold Hohl, le meilleur spécialiste de l'œuvre de Giacometti, ne mentionne même pas le souvenir concernant la petite fille suisse dans son analyse de ce chef-d'œuvre de la carrière du sculpteur avant la guerre. Mais le récit de Breton est, selon Hohl, tout aussi suspect. « Contrairement à ce que rapporte Breton », écrit-il, « au sujet d'un mystérieux objet découvert au marché aux Puces (il s'agissait en fait du prototype d'un masque de protection en fer conçu par le corps médical français lors de la Première Guerre mondiale) et ayant servi à l'artiste à trouver les formes de son œuvre, Giacometti emprunta la silhouette stylisée d'une statue assise d'une défunte provenant des îles Salomon, (p. 505) qu'il avait vue au musée ethnographique de Bâle, et la combina avec d'autres éléments tirés de l'art océanien, comme le démon de la mort représenté sous l'aspect d'un oiseau [6] ».

Malgré le ton catégorique de son propos, les preuves que donne Hohl à l'appui de ce rapprochement sont aussi minces qu'indirectes. En 1963, Giacometti avait parlé à un critique venu l'interroger d'une maison océanienne reconstituée dans l'une des salles du musée de Bâle [7]. La statue des îles Salomon ayant été exposée dans ce même musée au début des années trente, époque à laquelle l'expédition qui l'avait arrachée aux mers du Sud la rapporta en Suisse, Hohl pouvait du moins présumer que Giacometti connaissait l'objet en question [8]. Le détail qui donne le plus de crédibilité à l'affirmation de Hohl

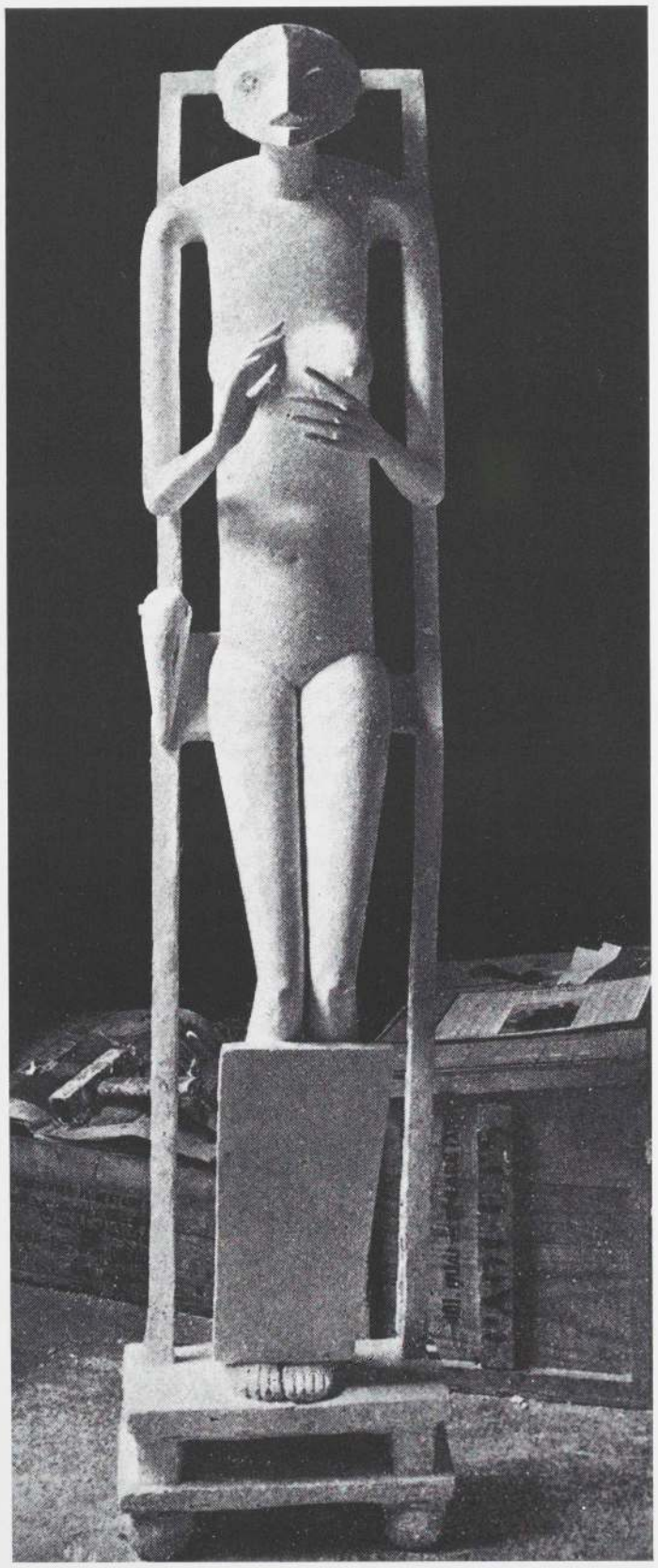


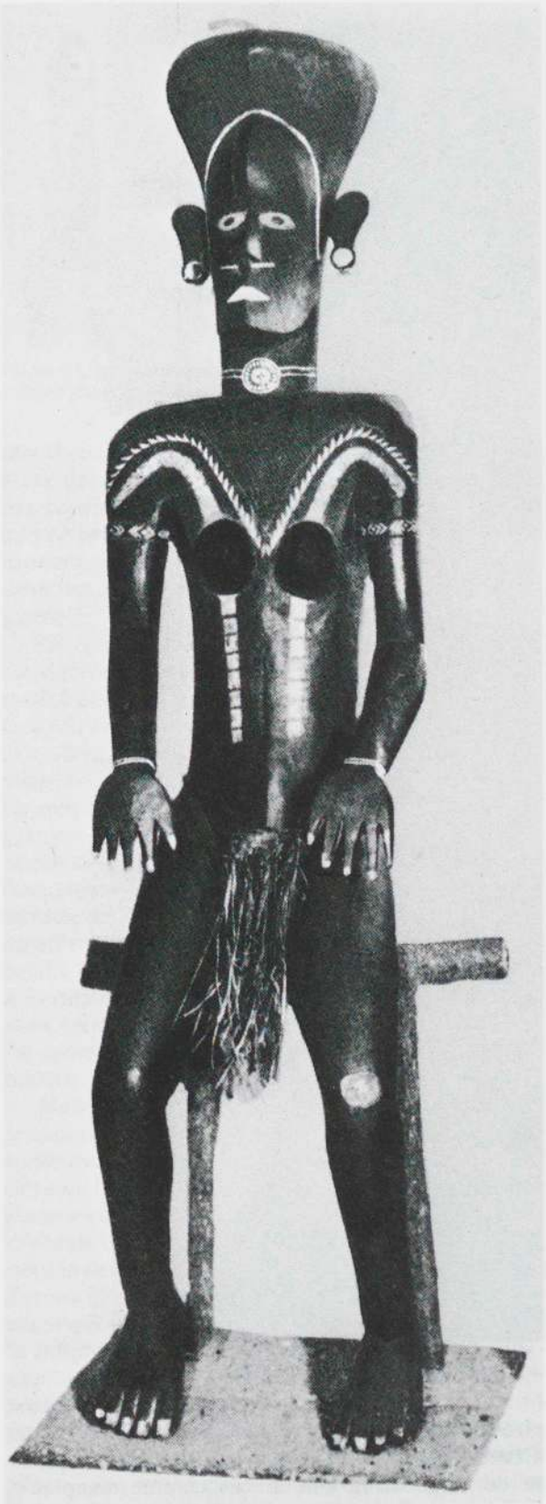
Masque de métal, photographie de Man Ray publiée dans *L'Amour fou* d'André Breton en 1937.

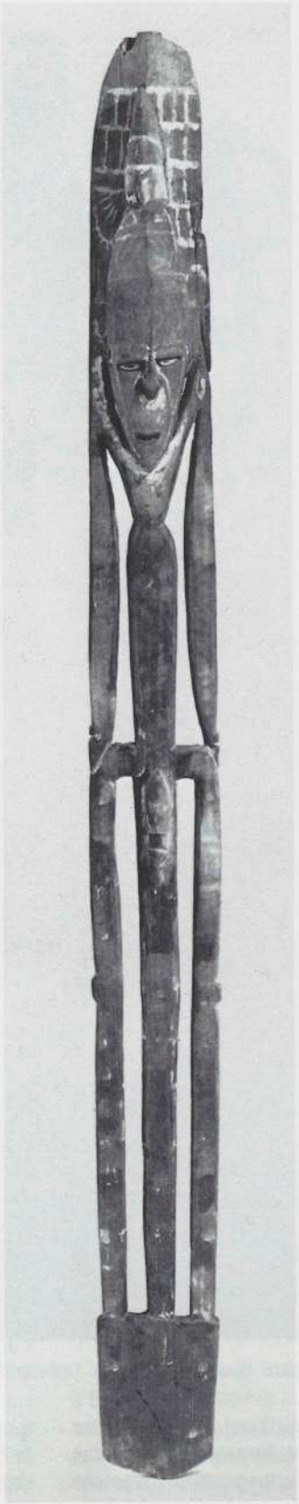
est cette sorte de claire-voie schématique soutenant la figure à demi assise, construction tout à fait caractéristique de ce genre de statue et qui ne se rencontre ordinairement pas ailleurs [9]. Du fait que, dans cette sculpture de Giacometti, la puissance de la pose tient en partie au rapport énigmatique instauré entre le personnage à demi agenouillé et les éléments structuraux qui semblent le contenir — une mince plaque appuyée contre les tibias de la figure, ainsi que ce curieux échafaudage placé derrière elle —, et du fait que cette construction n'est pas « naturelle » si l'on songe à un modèle posant en atelier, il a toujours été jugé probable que la source de l'œuvre fût à chercher dans une œuvre d'art. Et si l'on tient compte de la claire-voie, de la posture, de la saillie de la tête et de l'articulation des seins sur le corps, la statue des îles Salomon proposée par Hohl apparaît comme une source logique [10].

Une telle assignation d'origine puise dans tout un savoir concernant le rôle de l'art primitif dans l'œuvre de Giacometti jusqu'en 1934. Le primitivisme avait en effet été de toute première importance pour le sculpteur, lui permettant de se libérer à la fois de la tradition de la sculpture classique et des constructions cubistes qui semblaient au début des années 1920 la seule solution de rechange. L'œuvre de Giacometti parvint très précisément à maturité lorsque celui-ci put relier de manière plus étroite son invention à des sources primitives. Deux ans à peine après avoir quitté l'atelier de Bourdelle, il fut à même de réaliser une figure de grandes dimensions qui, parce qu'elle relevait très profondément de l'art tribal africain, était bel et bien « à lui ».

Cette figure grandeur nature, intitulée *Femme-cuiller* (p. 509) fut réalisée à la fin de 1926 ou au début de 1927. Sa portée dépasse celle de l'œuvre qui la précéda immédiatement, *Le Couple,* et nous permet de saisir quelques-unes des intuitions de Giacometti quant à la manière dont sa sculpture était reliée à l'art primitif [11]. *Le Couple* (p. 506), qui représente la première réaction de Giacometti aux sources africaines, ne se rattache à ce domaine que par son adhésion à la mode du « style nègre », très répandu dès le début des années 1920. Ainsi, les esquisses de Léger représentant des « personnages » de *La Création du monde,* publiées en 1924 dans un numéro de *L'Esprit nouveau,* usent de la même espèce de généralisation formelle — ovales, trapèzes — dans le rendu du corps en tant qu'entité, et du même type de détails ornementaux dans les indications anatomiques. Le genre de détail exploité par Giacometti aussi bien que par Léger provient, par exemple, des motifs scarifiés que l'on trouve sur les masques africains — motifs que les deux artistes employèrent en vue d'exprimer des formes anatomiques de manière décorative (ainsi les mains dans *Le Couple*). Selon la logique de ce style, ce détail tribalisant est inscrit de manière graphique sur un fond plan et simplifié. Les formes de ce champ d'inscription peuvent à leur tour être empruntées à l'art africain (il existe ainsi peut-être un rapport entre la forme générale de l'élé-









Ci-dessus : statuette, Santa Cruz, îles Salomon. Bois, cheveux et incrustations de fragments de coquillage, h : 37 cm. British Museum, Londres.

A gauche : figure, Kopar, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 161 cm. Musée Rietberg, Zurich. Ancienne collection von der Heydt.

A l'extrême gauche : figure funéraire féminine de Bougainville, îles Salomon. Bois peint, cache-sexe de feuilles effrangées, h : 175 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle.

Page ci-contre à droite : Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (mains s'emparant du vide)*, 1934. Plâtre, h : 156,2 cm. Yale University Art Gallery, New Haven. Provenance : collection Matta. Photographie de Dora Maar publiée dans *L'Amour fou* d'André Breton en 1937.

ment masculin dans *Le Couple* et le type de boucliers tribaux qui avait aussi attiré l'attention de Picasso) ; les combinaisons des figures peuvent même également correspondre à d'authentiques types africains, comme c'est le cas avec *Le Couple,* qui reprend le très courant « couple originel » des traditions dogon et baga (p. 50, 429). Mais ce recours à un détail aléatoire et profondément modifié ne produit, en l'absence de toute source sculpturale spécifique, qu'un afro-primitivisme vague et diffus.

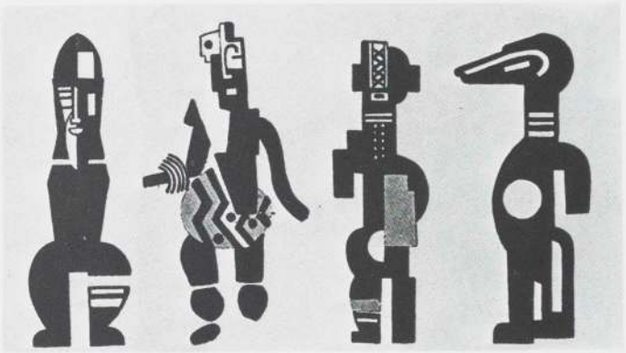
L'attitude stylisante qui permit à Giacometti et Léger cette nouvelle combinaison et cette transformation de traits typiquement africains les rattache en ce sens au vaste domaine de ce qu'on pourrait appeler le Déco noir. Dans ce contexte, des sculpteurs tels que Miklos et Lambert-Rucki produisirent des objets stylisés « africains » — masques, sculptures figuratives — dès 1925. De même, le styliste Pierre



Alberto Giacometti, *Le Couple*, 1926. Bronze, h : 60,1 cm. Collection Sylvia et Joseph Slifka.

Legrain dessina pour des clients comme Jacques Doucet des meubles élégants qui s'inspiraient directement de sièges et de tabourets de tribus africaines. Les hypothèses variées et contradictoires que l'on trouve dans la littérature sur Giacometti à propos de la « source » ethnographique exacte du *Couple*[12] témoignent du succès rencontré par le Déco noir dans la création, sans grand souci de préserver l'intégrité structurale de ses modèles, de ce que Roland Barthes aurait appelé l'africanité. C'est cette attitude stylisante envers la source primitive, sensible dans *Le Couple,* que *Femme-cuiller* abandonne.

Femme-cuiller, qui va plus loin dans l'assimilation des structures des objets sculptés africains, reprend la métaphore que l'on trouve fréquemment dans les cuillers à riz dan, où la partie creuse de l'ustensile est rapprochée de la partie inférieure du corps de la femme vue comme réceptacle, poche ou cavité[13]. Ces cuillers — dont un grand nombre présente un caractère « abstrait » — étaient tout à fait banales dans les années précédant 1927. Six d'entre elles, provenant de la collection de Paul Guillaume, furent montrées lors de la gigantesque exposition d'art africain et océanien organisée au musée des Arts décoratifs durant l'hiver 1923-24[14]. Reprenant la métaphore en l'inversant — de sorte que « une cuiller est comme une femme » devienne « une femme est comme une cuiller » —, Giacometti fut en mesure de donner à cette idée une intensité accrue, et parvint à lui conférer un carac-



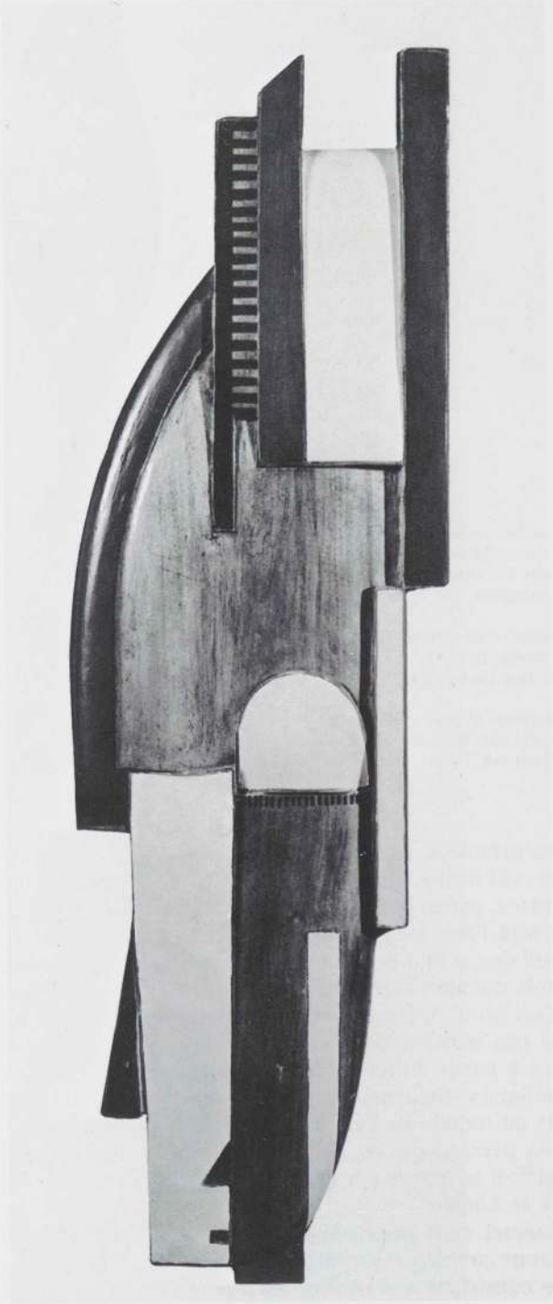
Fernand Léger, esquisses pour *La Création du monde*, publiées dans *L'Esprit nouveau*, n° 18, 1924.

tère d'universalité en généralisant les formes parfois naturalistes des sculptures africaines pour créer une abstraction plus prismatique. En surimposant au modèle dan l'image de la femme presque tout utérus, Giacometti rapprocha l'élégance formelle propre à l'objet africain de la conception plus grossière des Vénus, symboles de la fertilité, réalisées à l'âge de pierre [15].

En célébrant ainsi la fonction originelle de la femme considérée selon une logique primitivisée des formes, Giacometti s'était placé à la pointe extrême de l'avant-garde. Il se trouvait ainsi en parfait accord avec cette agressivité envers l'Occident qu'on retrouvait parmi l'avant-garde des arts visuels et que Georges-Henri Rivière, qui allait bientôt devenir sous-directeur du Trocadéro, avait exprimé dans un panégyrique de l'archéologie — « fille parricide de l'humanisme » — publié dans le premier volume des *Cahiers d'arts* [16]. Annonçant sans ambages, en ouverture de son texte, que le miracle de l'art grec avait fait son temps, Rivière poursuivait en affirmant que, si Louis Aragon et Jean Lurçat devaient se rendre en Espagne, leur but le plus pressant serait désormais, à la différence de leurs pères, de visiter non pas le Prado mais bien plutôt les grottes d'Altamira. *Femme-cuiller,* qui est contemporaine de cette déclaration, en est aussi la confirmation.

Mais *Femme-cuiller* n'est pas que cela. C'est aussi la manifestation de ce qu'une autre aile de l'avant-garde intellectuelle aurait taxé de primitivisme « doux », un primitivisme devenu formel et donc privé d'énergie. De fait, associer *Femme-cuiller* aux *Cahiers d'art* revient à la situer dans le contexte d'une conception formalisante du primitif, telle que nous la décelons, par exemple, derrière l'éloge que Christian Zervos fit de Brancusi, en qui il voyait le sculpteur le plus accompli de l'après-guerre. Evoquant l'immense apport de la culture noire, Zervos écrivit en 1929 : « Brancusi a depuis exploré toutes les perspectives que les nègres lui avaient laissé entrevoir et qui lui ont permis d'atteindre à la forme pure [17]... » *Femme-cuiller* témoigne du sens des proportions et de la simplification formelle auxquels Giacometti parvint, sans aucun doute grâce à sa connaissance de l'œuvre de Brancusi.

Un an avant que Giacometti ne fît cette sculpture, Paul Guillaume publia un livre qui représentait la tendance la plus radicale du mouvement consistant à esthétiser l'art primitif [18]. *Primitive Negro Sculpture,* conçu sous l'égide d'Albert Barnes, écrit à la Barnes Foundation et publié en anglais, ne se reconnaît comme réel précédent que l'analyse de la structure formelle de l'art africain faite par Roger Fry [19]. Etant donné la position importante de Paul Guillaume dans le monde de l'art, il ne fait pas de doute que son livre dut être bien connu



Jean Lambert-Rucki, *Masque.* Bois. Collection particulière.

à Paris avant même la parution de sa traduction partielle en français, et il est même tout à fait possible que l'une de ses illustrations soit venue renforcer chez Giacometti cette notion de femme/cuiller.

Partant de l'idée que chaque œuvre d'art africain peut être comprise comme la solution d'un problème formel, *Primitive Negro Sculpture* présente chacun des objets examinés comme « une variation rythmique, en termes de volume, de ligne ou de surface, à partir d'un thème donné », et décrit la manière dont les éléments, conçus de façon géométrique, sont tout d'abord articulés puis unifiés par le génie plastique du sculpteur primitif. Mais l'idée qui revient tout au long du texte est celle d'une présence permanente d'une volonté d'art, d'une pulsion esthétique comprise comme étant origi-



A gauche : cuiller, Dan, Côte-d'Ivoire ou Liberia. Bois, h : 52,1 cm. Indiana University Art Museum, Bloomington.

A droite : cuiller, Dan, Côte-d'Ivoire ou Liberia. Bois, h : 45 cm. Collection particulière.

A l'extrême droite : cuiller, Wè, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 30 cm. Musée de l'Homme, Paris.

nelle, première. Antérieur à toute conception religieuse ou autre, cet instinct est le bien commun des enfants de toutes les races, parmi lesquels ces « enfants » de la race humaine que sont l'homme et la femme primitifs. Ainsi, c'est le jeu créatif de l'enfant occidental avec la peinture, l'argile ou les pastels, qui nous livre accès aux processus qui sont le moteur de l'art primitif. Concluant son essai par l'affirmation qu'« il n'est pas difficile, dès lors, d'imaginer l'évolution de l'art nègre à partir du jeu naïf et sans contrainte de la pulsion esthétique », Guillaume fait se rejoindre les intérêts esthétisants du monde de l'art et la position euphorique adoptée par la psychologie du développement à la fin des années vingt[20]. Il se trouve par là en plein accord avec les travaux de G. H. Luquet.

Luquet était persuadé que l'art des enfants et l'art de l'homme primitif relèvent d'une seule et même catégorie, celle consistant à contester les valeurs de l'art « civilisé ». C'est sans doute ce qui intéressa Bataille et qui le conduisit à faire un compte rendu du livre de Luquet dans la revue *Documents*[21]. Néanmoins, lorsque Bataille se sépare nettement de l'idée simpliste que Luquet se fait des forces à l'œuvre derrière le développement de l'art primitif, nous commençons à mesurer l'ampleur de l'attaque lancée par cette aile de l'avant-garde radicale contre le primitivisme envisagé sous l'angle de l'art pour l'art. L'attitude de Bataille ayant eu, comme je vais m'attacher à le montrer, une grande influence sur la manière dont Giacometti en vint à concevoir et à utiliser le matériau primitif, la critique qu'il formule à l'égard de Luquet mérite d'être examinée.

Selon Luquet, l'enfant n'a initialement *aucune* intention figurative. Tout son plaisir réside plutôt dans la manifestation de sa propre présence, que ce soit en laissant traîner ses doigts sales le long des murs ou en couvrant de gribouillis des feuilles de papier blanc. Une fois ces marques faites, l'enfant commence à investir certaines d'entre elles d'une valeur représentationnelle. Grâce à cette « lecture » des lignes qu'il a tracées, l'enfant parvient finalement à répéter des images de son plein gré. Le fondement de l'interprétation étant extrêmement schématique, il y va dans ce cas d'un rapprochement entre une trace et l'idée d'un objet, processus lié à la faculté conceptuelle et non à la ressemblance. C'est pour cela que Luquet qualifie la figuration primitive de *réalisme intellectuel* et réserve le terme de *réalisme visuel* au souci de mimésis propre à l'homme adulte d'Occident.

Luquet présente l'évolution de la peinture rupestre de la préhistoire en suivant le schéma qu'il applique à l'enfant d'aujourd'hui : un marquage aléatoire se change graduellement en une organisation intentionnelle des formes, qui à son tour donne naissance à une lecture figurative. Ayant d'abord été « reconnue » à l'intérieur d'une organisation formelle non figurative, la ressemblance avec des objets extérieurs peut être élaborée et perfectionnée avec le temps.

Selon la théorie de Luquet, une liberté et un plaisir absolus sont à l'origine de la pulsion graphique. C'est cet instinct, et non le désir de rendre la réalité, qui est premier. Sur cette base se construit peu à peu une procédure destinée à ajuster la trace aux impératifs de la représentation, à partir de quoi se développe un « système » de figuration doté de caractéristiques constantes et repérables dans l'ensemble de l'art primitif, qu'il s'agisse de dessins dus à des enfants, des graffitistes, des aborigènes ou des paysans. Visages de profil avec deux yeux et deux oreilles, maisons et corps représentés transparents afin de révéler leurs contenus, libre combinaison du plan et de l'élévation, tels sont les éléments qui restent

Alberto Giacometti, *Femme-cuiller*, 1926-1927. Bronze, 144,4 × 50,8 × 17,5 cm. Collection Mr and Mrs Burton Tremaine, Meriden, Connecticut.



inchangés tout au long de la pratique du « réalisme intellectuel ». Dans l'ordonnancement de Luquet, le savoir est ainsi généreusement ajouté au plaisir.

Bien entendu, la chronologie de l'art préhistorique ne vient pas appuyer l'évolutionnisme enthousiaste de Luquet. Les grottes de Lascaux, d'un naturalisme étonnant, précèdent les représentations plus frustes des périodes ultérieures. Cependant, si Bataille attire l'attention de son lecteur sur cette faille manifeste dans l'ordonnancement proposé par Luquet, il ne le fait pas pour des raisons d'exactitude historique mais pour avancer une idée qui était déjà devenue un des points d'ancrage de sa pensée durant la période où il avait été secrétaire général de *Documents,* et qui devait le rester par la suite. Ce que souligne Bataille, c'est l'inégalité dans la représentation existant, à la même époque, entre les animaux et les hommes. « Les rennes, les bisons ou les chevaux », écrit-il, « sont représentés avec une minutie si parfaite que si nous pouvions voir d'aussi scrupuleuses images des hommes eux-mêmes, la période la plus étrange des avatars humains cesserait du même coup d'être la plus inaccessible. Mais les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et *beaucoup moins humains* que ceux qui représentent les animaux ; d'autres comme la Vénus hottentote sont d'ignobles caricatures de la forme humaine. L'opposition est la même à la période magdalénienne[22]. »

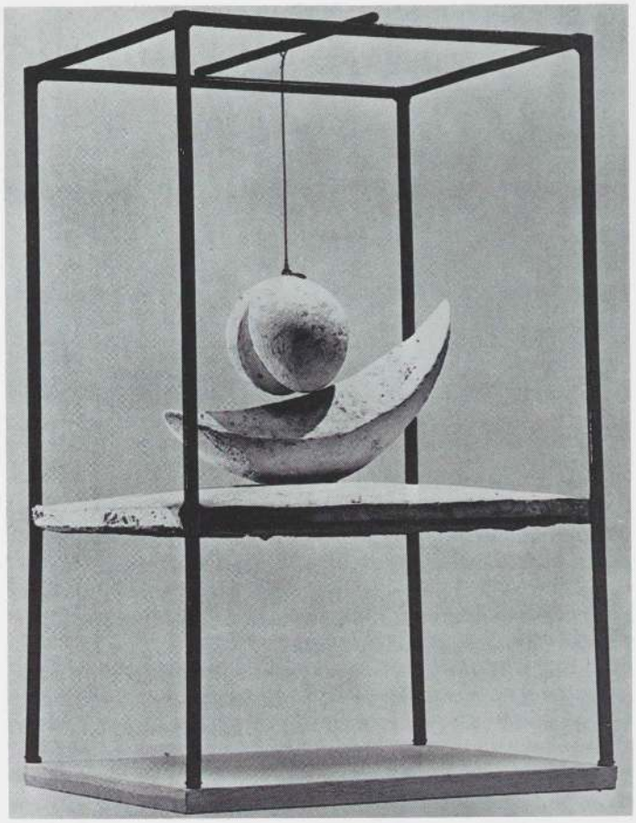
En raison du fait que « cet art grossier et déformant aurait été réservé à la représentation de la forme humaine », Bataille insiste sur son caractère délibéré, par quoi il est une sorte d'origine du vandalisme attentatoire aux images de l'homme. C'est cet aspect destructeur que Bataille souhaite substituer à la vision sereine de Luquet, qui pose le principe de plaisir à l'origine de la pulsion graphique. Les marques laissées sur les murs par l'enfant, ses griffonnages sur le papier, tout cela procède d'un désir de détruire ou de mutiler le support. Dans chacune des étapes de l'évolution décrite par Luquet, Bataille voit la mise en acte d'un désir sans cesse renouvelé d'altérer et de déformer ce que le sujet trouve devant lui : « L'art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu'il libère des instincts *libidinaux,* ces instincts sont sadiques[23]. »

Le terme auquel recourt Bataille afin de généraliser le phénomène du sadisme tant dans l'art des enfants que dans l'art rupestre est celui d'*altération.* Ce terme, dans la précision que lui confère son ambivalence, est typique de Bataille. Altération vient du latin *alter,* qui peut désigner un changement d'état tout aussi bien qu'un changement — une avancée — dans le temps, et contient donc les significations divergentes de *dégénérescence* et d'*évolution.* Bataille fait remarquer que le mot altération sert à décrire la décomposition des cadavres, mais aussi « le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le *tout autre,* c'est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre[24] ». L'altération — invoquée par Bataille pour définir l'origine pulsionnelle de l'autoreprésentation chez l'homme — devient ainsi un concept orienté simultanément vers le bas et vers le haut, tout comme *altus* et *sacer,* les concepts originaires à double orientation sémantique auxquels Freud s'était intéressé. L'originaire, ou le premier, est donc à caractère irrémédiablement diffus, à jamais fracturé par une dualité présente à la racine même des choses, dualité chère à Bataille dans sa proximité avec la pensée de Nietzsche. Ce jeu du contradictoire, parce qu'il défait la logique opposant des termes tels que haut et bas, ou ignoble et sacré, nous permet de penser cette vérité que Bataille ne se lassa jamais de démontrer, à savoir que la violence, comme le montre l'histoire, réside au cœur du sacré ; qu'afin d'être véritable, la pensée créatrice doit être dans le même temps une expérience de la mort ; enfin que tout moment de réelle intensité ne saurait exister indépendamment d'une cruauté elle-même extrême[25].

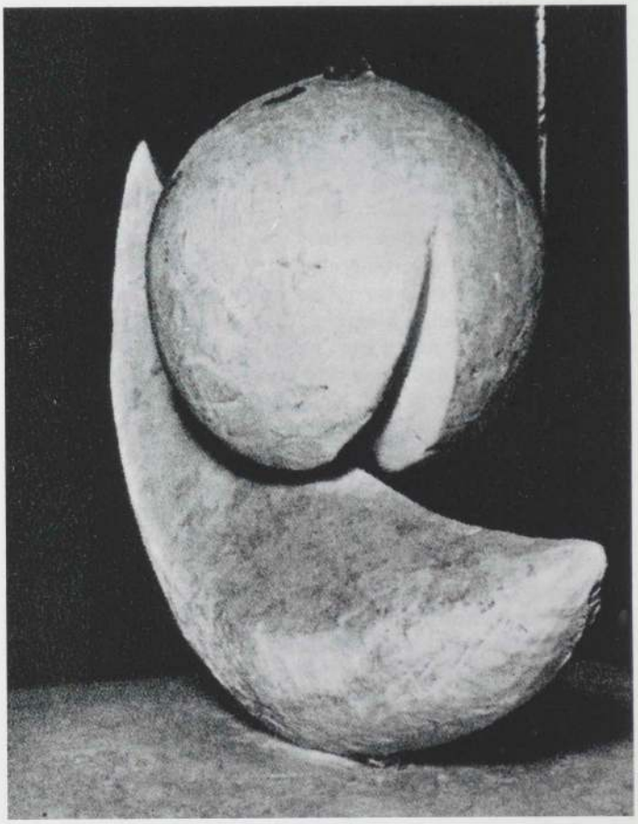
Bataille est parfaitement conscient du fait que l'Occidental civilisé puisse souhaiter se maintenir dans un état d'ignorance quant à la violence présente au sein des pratiques religieuses anciennes et que, de la sorte, il soit conduit à faire l'impasse sur la signification des anthropoïdes déformés qui apparaissent dans les grottes, ou bien encore à esthétiser l'ensemble de l'art africain. Dans le premier essai qu'il consacra à la civilisation primitive, Bataille relevait cette résistance de la part des spécialistes à reconnaître ce qu'il y a de hideux et de cruel dans les représentations des dieux de certains peuples. Ce texte, inclus dans un recueil d'essais ethnologiques suscités par la première exposition importante d'art précolombien à Paris, était intitulé « L'Amérique disparue » et Bataille s'y efforçait de comprendre la réalité dissimulée derrière la représentation des dieux aztèques sous l'aspect de créatures caricaturales, monstrueuses et difformes[26]. En dépit de sa connaissance alors encore quelque peu superficielle de la culture précolombienne, son analyse s'avéra extrêmement riche d'intuitions, ainsi que l'a remarqué l'ethnologue Alfred Métraux en revoyant avec le recul du temps cette œuvre de jeunesse de Bataille[27]. En effet, Bataille lut dans ces images la présence de dieux maléfiques et fourbes, des dieux charlatans faisant l'objet d'une ferveur religieuse dans laquelle une cruauté sans merci s'alliait à une certaine forme d'humour noir en vue de susciter une culture du délire : « [...] jamais sans doute plus sanglante excentricité n'a été conçue par la démence humaine : crimes continuels commis en plein soleil pour la seule satisfaction de cauchemars déifiés, phantasmes terrifiants ! Des repas cannibales des prêtres, des cérémonies à cadavres et à ruisseaux de sang, plus qu'une aventure historique évoquent les aveuglantes débauches décrites par l'illustre marquis de Sade.[28] » Cet élargissement de la référence — du Mexique à Sade — est caractéristique de la réflexion ethnologique dans les années vingt (notamment du cercle d'intellectuels réunis autour de Marcel Mauss), qui mettait l'accent sur la violence des célébrations sacrées en Afrique, en Océanie ou dans les Amériques. Cela devait affecter non seulement la pensée de Bataille mais aussi celle de Michel Leiris, ainsi qu'en témoigne un travail tel que : *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar.*

Mais en évoquant l'inextinguible soif de sang des Aztèques, leurs pratiques sacrificielles au cours desquelles le cœur de la victime encore vivante était arraché de sa poitrine et élevé tout palpitant au-dessus de l'autel par le prêtre, Bataille insiste sur « le caractère étonnamment heureux de ces horreurs ». Comme c'est le cas avec le concept d'altération, le sacrifice tel que le pratiquaient les Aztèques permet de faire l'expérience de la double condition du sacré. Comparant la culture aztèque à celle des Incas, qu'il trouvait bureaucratique et austère, Bataille écrit : « Mexico n'était pas seulement le plus ruisselant des abattoirs à hommes, c'était aussi une ville riche, véritable Venise, avec des canaux et des passerelles, des temples décorés et surtout de très beaux jardins de fleurs[29]. » Une culture sanguinaire qui faisait proliférer les fleurs et les mouches.

Giacometti, dont la conception de l'art primitif avait tout d'abord été, dans les années vingt-six-vingt-sept, du côté des



Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, 1930-1931. Plâtre et métal, 61 × 36,2 × 34,3. Fondation Alberto Giacometti, Kunstmuseum, Bâle.



Alberto Giacometti, *Boule suspendue* (détail).

idées de Luquet, avait déjà rallié celles de Bataille en 1930, année de publication de « L'Amérique disparue ». Il avait en effet rejoint entre-temps le groupe responsable de la revue *Documents*.

En 1928, un an après qu'il eut achevé *Femme-cuiller*, Giacometti exposa ses œuvres pour la première fois. Les pièces montrées furent deux des têtes et personnages semblables à des plaques qu'il avait réalisés cette année-là. Ces objets conféraient à la frontalité radicale de *Femme-cuiller* une simplicité et une élégance nouvelles. Conformément à la direction qu'impliquait une vision esthétisée du primitivisme, ses modèles d'abstraction et de simplification formelle devinrent alors les sculptures préclassiques. Ces modèles apparurent immédiatement à ceux qui virent les œuvres en question et Zervos, dans l'un des premiers commentaires écrits à propos de la sculpture de Giacometti, évoqua sa parenté avec l'art des Cyclades [30].

Après avoir vu ces deux objets exposés, André Masson demanda à rencontrer Giacometti, à la suite de quoi le sculpteur fut immédiatement intégré au groupe qui comprenait Masson, Desnos, Artaud, Queneau, Leiris et Bataille, groupe connu sous le nom de surréalistes dissidents et réuni autour de *Documents*. Pour avoir une idée de l'extrême intérêt porté par cette revue à l'art primitif, il suffit de songer que, parmi ses membres actifs, se trouvaient outre Bataille, qui prit une part importante au développement de la théorie ethnographique élaborée alors dans le cadre des séminaires de Marcel Mauss à l'Ecole des Hautes Etudes [31], Michel Leiris, qui était devenu ethnologue en 1931, et Carl Einstein, qui dès 1915 avait publié son essai *Negerplastik*. La longue et étroite amitié entre Giacometti et Leiris, qui date de cette époque, eut pour conséquence de familiariser le sculpteur avec les détails et les théories de l'ethnographie, ainsi qu'avec les divers usages assignés à celle-ci par le groupe de *Documents* [32]. En 1930, à la fin de sa période d'initiation à *Documents*, Giacometti réalisa *Boule suspendue* qui allait faire sensation parmi les surréalistes orthodoxes, rapprochant immédiatement Giacometti de Breton et de Dali, et qui allait lancer toute la vogue surréaliste des objets à forte charge érotique. Cette œuvre avait pourtant bien plus à voir avec Bataille qu'avec le surréalisme [33].

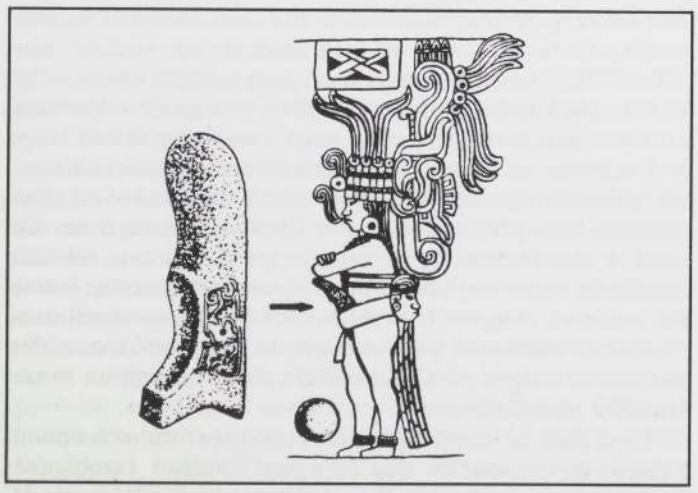
Maurice Nadeau se souvient des réactions que suscita à l'origine *Boule suspendue* : « Tous ceux qui ont vu fonctionner cet objet ont éprouvé une émotion violente et indéfinissable, en rapport sans doute avec des désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un agacement, comme celui que donne l'irritante perception d'un manque [34]. » Machine érotique, *Boule suspendue* est donc, comme le *Grand Verre* de Duchamp, un dispositif de déconnexion des sexes, de non-accomplissement du désir. Mais *Boule suspendue* est d'un sadisme bien plus explicite que *La Mariée mise à nu*. En effet le mouvement de glissement qui établit une relation manifeste entre la sphère fendue et son partenaire en forme de croissant suggère non seulement la caresse mais aussi l'incision, reprenant par exemple le geste médusant des premières images du *Chien andalou*, où l'on voit un rasoir trancher un œil ouvert [35].

C'est dans ce double geste où s'incarnent simultanément l'amour et la violence que l'on peut localiser l'ambiguïté fondamentale concernant l'identité sexuelle des éléments de la sculpture de Giacometti. Le croissant sur lequel la boule exerce son action peut être lu comme son partenaire féminin,

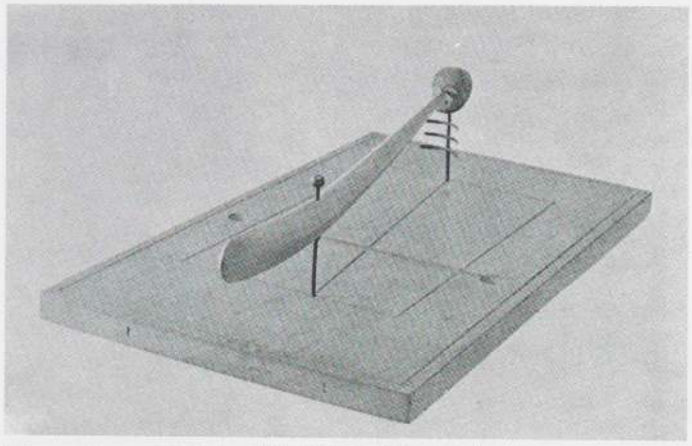
ou bien encore, de par son renflement et son arête vive, comme un instrument phallique agressivement dirigé contre la rotondité vulnérable de la boule — car il n'évoque pas seulement le rasoir du *Chien andalou,* mais aussi la corne de taureau de l'*Histoire de l'œil,* de Bataille, qui pénètre le matador et le tue en l'énucléant [36].

On peut encore voir dans cet élément un troisième substitut du phallus, relié d'une autre manière à l'univers de violence sacrée pour lequel, dès 1930, Giacometti et Bataille manifestaient un intérêt commun. Ce croissant est taillé comme les pierres en forme de palmettes du jeu de balle pratiqué dans l'ancien Mexique, éléments cunéiformes dont on pense qu'ils étaient portés en guise de protection par les participants quasiment nus d'un jeu dans lequel la balle ne devait être frappée qu'avec les genoux et les fesses (les noms mêmes servant à désigner le jeu mettent l'accent sur ce rôle particulier des fesses — ainsi l'on trouve dans le dictionnaire nahua établi en 1571 par Molina, *ollama* : jouer à la balle à l'aide des fesses ; et *olli* : sorte de gomme tirée d'arbres médicinaux et servant à faire des balles avec lesquelles ils jouent à l'aide des fesses [37]). Le jeu de balle toltèque, comme tout ce qu'admirait Bataille dans le Mexique, était une combinaison d'exubérance et de cruauté, et les récits qu'il nous en reste mentionnent des blessures jusqu'au sang causées par la balle, ainsi que des morts de joueurs sur le terrain. Les fesses étant l'un des principaux instruments du jeu, celui-ci était empreint de surcroît d'une connotation homosexuelle. Si, comme je le suggère, le jeu de balle mexicain a eu son importance dans la création de *Boule suspendue* — ouvrant par celle-ci la série d'investigations que poursuivit Giacometti sur la sculpture considérée en tant que terrain de jeux ou table à jouer, que l'on songe à *Pointe à l'œil, Circuit* (p. 529), et *On ne joue plus* (p. 513) — il convient alors d'ajouter un « troisième sexe » au cycle d'indétermination des signifiants sexuels de l'œuvre.

Les premières sculptures de Giacometti avaient déjà témoigné de l'intérêt qu'il portait à l'art précolombien, ainsi qu'à celui de l'Afrique et des Cyclades. Jacques Dupin, dont l'étude fut achevée du vivant du sculpteur, rapporte que les premières sources « exotiques » de Giacometti furent l'Afrique, l'Océanie et le Mexique [38]. Deux œuvres manifestent clairement ce rapprochement des débuts avec le Mexique : L'*Homme accroupi* de 1926 et une *Tête* en plâtre (p. 514), peut-être encore antérieure. Une troisième sculpture, *L'Heure des traces* (p. 514), de 1930, nous autorise à lire



Joueur de balle, Vega de Aparicio, Veracruz. Dessin d'une sculpture en pierre du musée d'Anthropologie de Mexico publié par St. et S. de Borhegyi dans *The Rubber Ball Game of Ancient America* en 1963.

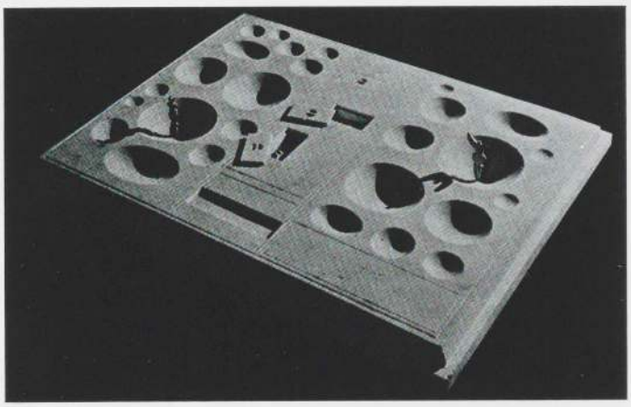


Alberto Giacometti, *Pointe à l'œil,* 1932. Bois et métal, 12,2 × 61 × 35,6 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

quelque chose de plus qu'un simple rapport esthétique au Mexique, quelque chose comme une expérience à la Bataille de l'ethos de la culture aztèque. L'imagerie de « L'Amérique disparue » et les autres articles concernant la culture aztèque publiés dans *Documents* — dont Giacometti conserva précieusement toute sa vie la collection complète [39] — nous permettent de lire *L'Heure des traces* comme une image extatique du sacrifice humain. En effet la figure située au sommet de l'œuvre, et dont le rictus peut exprimer aussi bien le comble de l'extase que celui de la douleur (ou, ainsi que Bataille l'eût fait remarquer, l'un *et* l'autre), semble placée sur un autel au-dessous duquel oscille la forme d'un cœur arraché au corps [40].

L'heure des traces précéda immédiatement *Boule suspendue.* Les deux sculptures ont une parenté de structure due à la présence, dans l'une et l'autre, d'un jeu avec un élément suspendu à un support en forme de cage. On peut aussi les relier thématiquement, toutes deux empruntant à l'univers des idées associées à cette époque avec la culture aztèque. Mais c'est sans la moindre hésitation qu'elles doivent être rapprochées des descriptions élaborées que Giacometti donna lui-même de ses tendances au sadisme et à la violence. Bien que publié à l'origine dans la revue de Breton, un texte comme « Hier, sables mouvants », avec ses fantasmes de viol (« toute la forêt retentissait de leurs cris et de leurs gémissements ») et de massacre, n'a que peu à voir avec l'idéal de beauté convulsive préconisé par le surréalisme [41]. Il se rapproche plutôt de Georges Bataille, dont l'écriture et les préoccupations personnelles semblent avoir permis à Giacometti d'exprimer ces fantasmes de brutalité. De même que son attachement à la revue de Bataille, les écrits de Giacometti sur la violence — comme son texte consacré à Jacques Callot, ou celui intitulé « Le rêve, le sphinx et la mort de T. » — se poursuivirent bien au-delà des années trente et de sa répudiation du surréalisme. Tant par leur structure que par leur imagerie, ces textes évoquent fréquemment Bataille [42].

J'ai dit auparavant que l'*altération* fonctionne comme un concept bataillien en raison de la contradiction première qui gouverne son rapport au sens et place le signifiant en oscillation constante entre deux pôles. La même oscillation du sens — la complexité de la chose serait rendue plus précisément par le mot de *migration* — se retrouve mise en jeu dans *Boule suspendue.* En effet, bien que la structure de l'œuvre repose sur une opposition binaire dans laquelle les deux sexes, masculin et féminin, sont en même temps



Alberto Giacometti, *On ne joue plus*, 1933. Marbre, bronze et bois, 5 × 40 × 30 cm. Collection Mrs Julien Levy, Bridgewater, Connecticut.

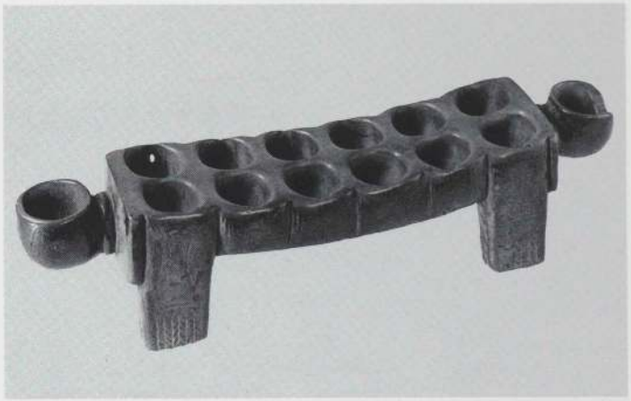


Table du jeu des douze cases, Gio, Liberia. Bois, h : 55,8 cm. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

juxtaposés et mis en balance, la valeur de chacun de ces deux termes ne reste pas fixe. Chaque élément peut être lu comme le symbole du sexe masculin tout aussi bien que du sexe féminin (quant à la boule, outre l'interprétation qui y verrait des testicules, il est aussi possible de la lire comme des fesses ou comme un œil, lesquels ne sont pas déterminés par la différenciation sexuelle). Dans toute lecture donnée de l'œuvre, l'identification de l'une ou l'autre forme n'est possible que par opposition à son complément ; de plus, ces lectures se déplacent à travers un théâtre de rapports en perpétuelle transformation, parcourant ainsi tout le cycle qui va de l'affirmation métaphorique de l'union hétérosexuelle jusqu'au domaine de la sexualité transgressive — masturbatoire, homosexuelle, sadique — pour revenir ensuite au point de départ. Notons que la transgression contenue dans le geste éloquent de la sculpture l'éloigne simultanément de Breton, qui rejetait sans appel toute perversité sexuelle, et des très formels jeux d'esprit auxquels se livrait Picasso dans ses transformations du corps humain à la fin des années 1920, œuvres dont est souvent rapprochée *Boule suspendue*[43].

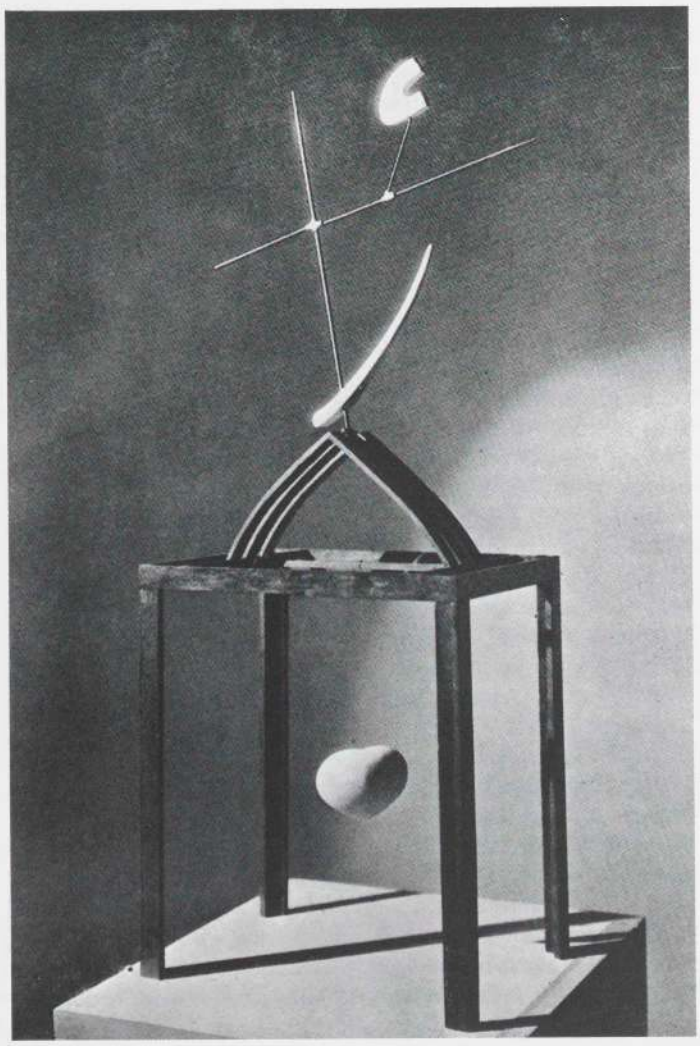
Malgré son caractère fondamentalement alter(n)é, *Boule suspendue* s'organise selon un principe entièrement structuré par les possibilités d'expansion métaphorique de ses deux éléments — coin et sphère — et par les oscillations de leurs valeurs sexuelles. Ce jeu érotique à l'intérieur d'un système à structure close fait que la sculpture participe de la logique démoniaque de l'*Histoire de l'œil*. Dans cette œuvre de Bataille, qui, ainsi que l'a montré Roland Barthes, est littéralement l'histoire d'un objet — l'œil — et de ce qui lui arrive (et non de ce qui arrive aux personnages du récit), s'instaure une condition migratoire par laquelle l'objet se trouve « décliné » suivant diverses formes verbales. D'aspect sphérique, l'œil passe par toute une série de métaphores qui, à tout moment du récit, le remplacent par d'autres objets sphériques : des œufs, des testicules, le soleil. En tant qu'objet contenant un liquide, l'œil engendre simultanément une seconde série en rapport avec la première : jaune d'œuf, larmes, urine, sperme. Ces deux séries métaphoriques établissent ainsi un système combinatoire par lequel leurs termes peuvent être mis en interaction afin de produire une quasi-infinité d'images. Le soleil, sous la forme métaphorique de l'œil et du jaune d'œuf, peut être décrit comme « une luminosité molle », et peut donner naissance à l'expression « une liquéfaction urinaire du ciel ». Il est cependant plus juste de définir les deux séries métaphoriques comme deux chaînes de signifiants, « car en chacune d'elles, il est bien certain que chaque terme n'est jamais que le signifiant du terme voisin[44] ». Et si, du fait que chaque partie de chaque chaîne est reliée à une partie de l'autre, cette combinatoire constitue une machine à produire des images, il est essentiel de noter qu'en raison des contraintes logiques qui organisent les chaînes, ces « rencontres » n'ont absolument rien de surréaliste et ne doivent rien au hasard.

Ainsi la structure de ces substitutions métaphoriques ne produit pas seulement le déroulement de l'action érotique qui nous est racontée, mais aussi le tissu verbal dont tout le récit est tissé. Il est également important de comparer cet aspect de l'*Histoire de l'œil* avec le fonctionnement de *Boule suspendue*. En effet, si on la considère comme résultat du jeu de la métaphore, l'histoire de l'œil n'est pas l'histoire d'un œil au sens littéral. Privée d'une origine dans le monde réel, d'un moment premier qui serait antérieur aux transformations métaphoriques et qui conférerait à celles-ci leur point de départ et leur sens, l'histoire de l'œil ne comporte pas de terme privilégié. Comme le dit Barthes à propos de la structure de l'œuvre, « le paradigme ne commence nulle part ». L'identité sexuelle de l'œil demeurant parfaitement ambiguë (un phallisme rond), le récit ne recèle pas dans ses profondeurs un fantasme sexuel caché qui donnerait à l'œuvre son sens ultime : « [...] il [Bataille] ne laisse donc d'autre recours que de considérer dans l'*Histoire de l'œil* une métaphore parfaitement sphérique : chacun des termes y est toujours le signifiant d'un autre terme (aucun terme n'y est un simple signifié), sans qu'on puisse jamais arrêter la chaîne[45]. »

Ce phallisme rond, cet effondrement de la distinction entre ce qui est spécifiquement masculin et ce qui est spécifiquement féminin, cette oblitération de la différence, est à la logique ce que les perversions sont à l'érotisme : une transgression. Ainsi que Bataille l'explique dans l'article « Informe » qu'il rédigea pour le « Dictionnaire » de *Documents*, la tâche de la philosophie est de s'assurer que chaque chose a bien une forme propre, des frontières précises, des limites. Mais certains mots, parmi lesquels « informe », ont une mission contraire. Leur tâche est de défaire les classifications, d'arracher la « redingote mathématique » dont la philosophie revêt chaque chose. Parce qu'il ouvre sur l'absence de forme, sur l'effondrement de la différence, « *informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat[46] ». *Informe* dénote ce que produit l'altération : la réduction au sens ou de la valeur, non par la contradiction — ce qui serait de l'ordre de la dialectique — mais par la putréfaction, en crevant les limites tracées autour du terme,



Alberto Giacometti, *Tête*, vers 1925. Plâtre, 28,5 × 29,5 × 72 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.



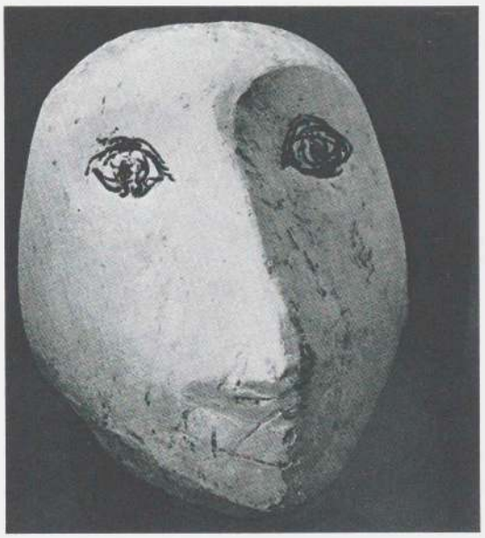
Alberto Giacometti, *L'Heure des traces*, 1930. Bois, plâtre et métal. Localisation actuelle inconnue.

en le réduisant à l'état de cadavre — ce qui constitue une transgression. Le phallisme rond est une destruction du sens de l'être. Cela ne signifie pas que les objets et les images de l'*Histoire de l'œil* ou de *Boule suspendue* n'ont littéralement aucune forme et ressemblent à des crachats, mais plutôt qu'ils sont des machines qui travaillent à l'effondrement de la différence.

Le « dictionnaire » de Bataille se proposait de révéler la besogne des mots [47]. *Documents*, qui était sa revue et abritait dans ses pages le dictionnaire, avait aussi une « besogne », et elle consistait en partie à utiliser des données ethnographiques pour transgresser les frontières bien définies d'un monde de l'art qui fondait ses catégories sur la *forme*. C'est là l'usage « dur » du primitivisme, par opposition à ce que j'ai appelé sa version « douce », ou esthétisée, et il ne peut en aucun cas se limiter à emprunter telle ou telle forme au répertoire des objets primitifs, ainsi que les étudiants des écoles d'art, notamment dans le domaine des arts décoratifs, étaient encouragés à le faire durant les années vingt [48]. Au lieu de cela, cet usage « dur » prend le « primitif » dans un sens élargi (tout en prêtant néanmoins l'attention la plus grande au détail ethnographique), afin d'enserrer l'art dans un réseau qui, dans sa dimension philosophique, est violemment anti-idéaliste et antihumaniste. Bataille termine son article « L'art primitif » en invoquant l'art moderne qu'il respecte, un art ayant « présenté assez brusquement un processus de décomposition et de destruction qui n'a pas été beaucoup moins pénible à beaucoup de gens que ne le serait la vue de la décomposition et de la destruction du cadavre [49] ». Le « réalisme intellectuel » — cette catégorie esthétisante et cognitivement constructive qu'avait définie Luquet, et qui doit elle-même tant aux premiers défenseurs de la peinture cubiste [50] — n'est pas plus en mesure d'aborder les conditions de cette « peinture pourrie », souligne Bataille, que celles de toute la sculpture en général. Lorsque, à son tour, Bataille en vient à réfléchir, dans *Documents*, sur l'œuvre de Picasso, il le fait sous la rubrique « Soleil pourri [51] ».

Ce n'est qu'en reprenant aux surréalistes dissidents cette conception élargie de la « besogne » du primitivisme que nous pouvons apprécier tout l'éclat d'une sculpture comme *Boule suspendue*, ou encore décider quelle est la plus plausible parmi les prétendues « sources » de *L'Objet invisible*. En effet, la question du primitif se présentait au début des années trente comme un réseau tellement élaboré qu'une sculpture telle que *L'Objet invisible* devient du coup susceptible de multiples rapprochements, tous reliés les uns aux autres, qui appuient aussi bien les affirmations de Hohl que celles de Breton ou de Leiris concernant cette œuvre, et ouvrent même des perspectives nouvelles quant à l'origine de celle-ci.

Si nous revenons sur ce que rapporte Leiris de la petite fille suisse, qui est certainement, vu le contexte de ce moment dans l'art de Giacometti, un référent des plus discutables, nous nous apercevons que cela correspond en fait aux circonstances entourant l'élaboration de cette œuvre. Breton rapporte qu'au tout premier stade, la tête, qui devait finalement être remplacée par le masque trouvé au marché aux Puces, était plate et sans traits définis, cela bien que les deux grandes roues figurant les yeux — la droite intacte, la gauche brisée — se retrouvent encore dans la première et la seconde version [52]. Juste avant *L'Objet invisible*, en 1934, Giacometti fit un plâtre qui répond à la description de Breton et qui était sans aucun doute l'ébauche de la tête initiale de la figure. Alors que la version finale est cristalline et nettement définie, l'ébauche en plâtre est comme flasque et presque sans forme. Outre les yeux semblables à des roues, les deux sont néan-



Alberto Giacometti, *Tête*, 1934. Plâtre. Localisation actuelle inconnue.

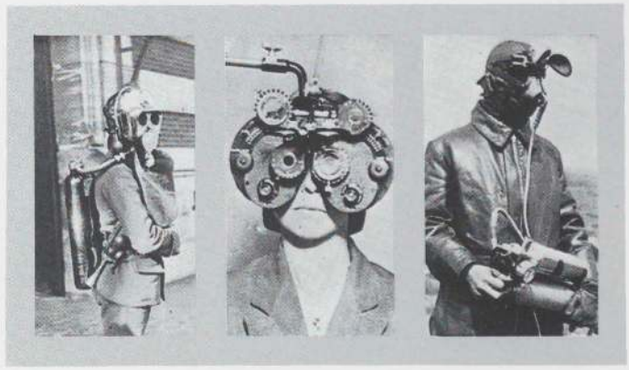
moins reliées par le fait qu'elles sont des masques [53]. En effet, la tête en plâtre est à l'évidence la copie d'un des masques de carnaval photographiés par Jacques-André Boiffard et reproduits dans *Documents* pour accompagner le texte de Georges Limbour intitulé « Eschyle, le carnaval et les civilisés [54] ».

La méditation de Limbour sur ce sujet a pour décor une mercerie-papeterie chaotique dans lequel l'auteur observe une petite fille qui s'empare timidement d'un masque de carnaval représentant un homme barbu, l'essaie, et se transforme en une sorte de Lolita passant lascivement la langue sur les lèvres du visage de papier mâché. La description frappante que donne Limbour de cette « Salomé de la rue » a bien pu être le moteur de l'association avec la petite fille suisse.

Le reste de l'article de Limbour mérite aussi notre attention. Evoquant tout d'abord la conception de la mort qu'expriment, en gelant la mobilité du visage humain, les masques de la tragédie grecque, Limbour en vient ensuite aux masques primitifs. Pour le groupe de *Documents*, de même que pour les surréalistes orthodoxes, le domaine privilégié de l'art primitif n'était plus l'Afrique (dont l'art était considéré trop rationnel, trop formaliste) mais l'Océanie, et c'est à celle-ci que se réfère Limbour [55]. Dans un passage tout à fait représentatif des sentiments violemment anticolonialistes des deux groupes, il dénonce la violation de ces territoires par l'homme blanc, qui substitue « ses missionnaires de carême, ses jésuites de papier mâché » à l'incroyable puissance de la conception mélanésienne du masque [56]. Et dans une image directement dérivée du *Soleil pourri* de Bataille, il évoque les visages sculptés sur les immenses poteaux plantés dans la terre, « regardant le soleil en face [57] ». Ayant violé les mers du Sud afin d'en expédier les objets sacrés vers les marchés de l'art et les Trocadéros de la « civilisation », l'Occident a aussi élaboré ses propres masques, qui sont, écrit Limbour, dignes d'Eschyle. Il s'agit bien entendu des masques à gaz, qui seuls appartiennent authentiquement à notre époque. « Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et les fêtes de Dionysos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation générale de ce temps nous oblige à porter tous le même. »

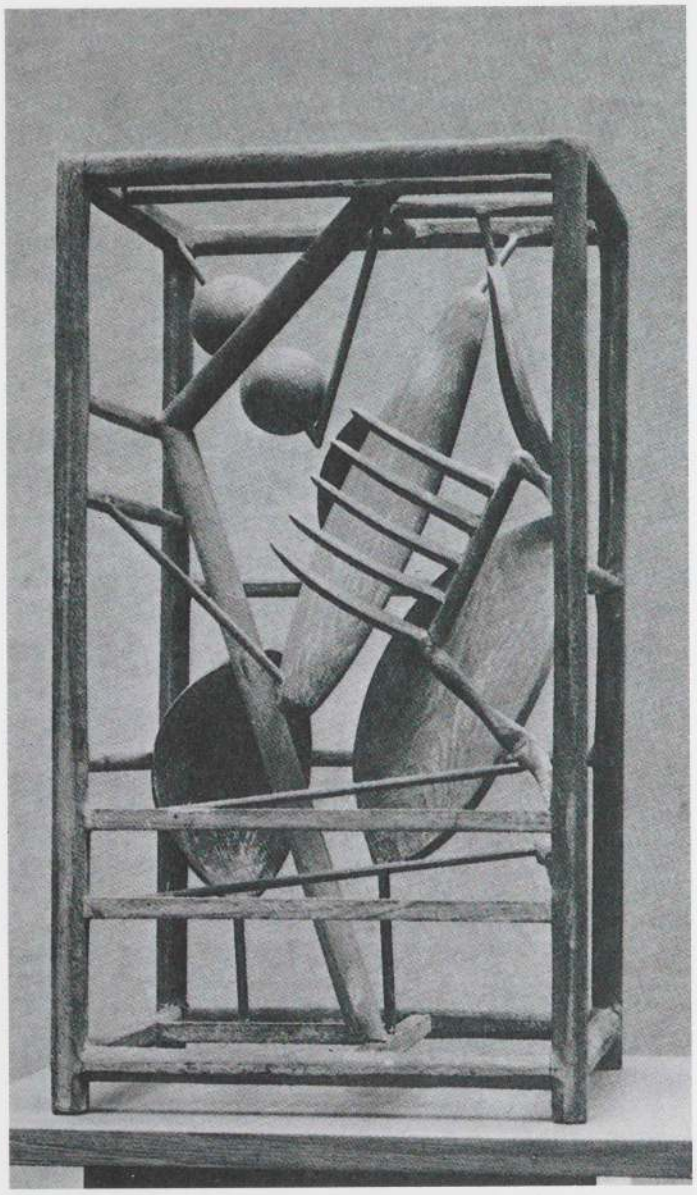


Masque de carnaval. Photographie de Jacques-André Boiffard publiée dans l'article de Georges Limbour « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *Documents*, n° 2, 1930.



Protection des hommes, photographie publiée dans « Aboutissements de la mécanique », *Variétés*, janvier 1930.

Le masque à gaz, qui remplace l'« humanité » du visage par une image terrifiante de la brutalité propre à la guerre industrialisée, était devenu une image extrêmement répandue parmi l'avant-garde des années vingt. *Variétés* publia une série de photographies de personnes portant des masques à gaz et d'autres types d'appareils mécaniques qui met en évidence cette fascination pour tout ce que l'imagination moderne rêva de substituer à la tête de l'homme [58]. Comme c'est le cas pour tous ces « candidats mécaniques à la succession, » mais avec une force extraordinaire qui lui est particulière, le masque à gaz évoque, non des stades supérieurs dans l'évolution de l'espèce, mais au contraire des stades infiniment inférieurs. Car celui qui porte un masque à gaz ne ressemble à rien tant qu'à un insecte.



Alberto Giacometti, *Cage*, 1931. Bois, h : 49 cm. Moderna Museet, Stockholm.

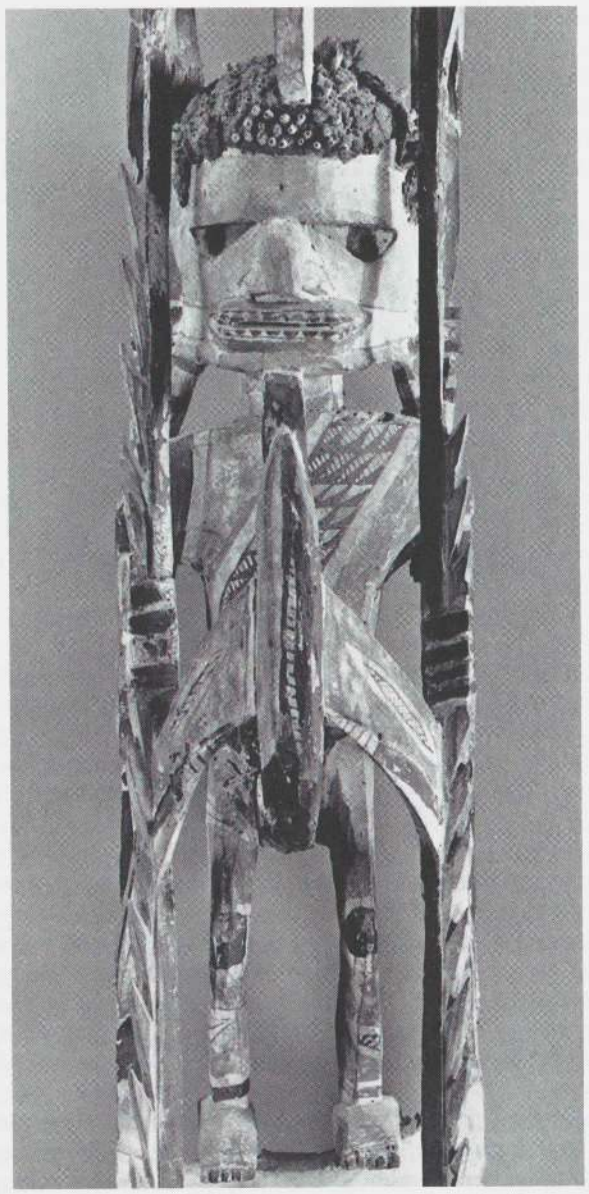


Figure malanggan (détail), Nouvelle-Irlande. Bois peint, hauteur totale : 175,6 cm. Collection Dorothea Tanning, New York. Ancienne collection Max Ernst.

L'homme à tête d'insecte est *informe,* altéré. Ce qui était censé être le siège de ses facultés les plus hautes, de sa pensée, de son esprit, a perdu toute noblesse et fait songer à l'araignée écrasée ou au ver de terre. L'homme à tête d'insecte est, comme les anthropoïdes difformes des grottes préhistoriques, *acéphale :* une conception transgressive de l'humain [59]. Le terme renvoie bien sûr à Bataille, qui l'employa dans son œuvre comme une sorte de mot de passe donnant accès au théâtre conceptuel où se déploie dans toute sa richesse la condition contradictoire de l'humanité. En effet l'*acéphale* amène à l'expérience de la verticalité de l'homme — de son élévation, au sens biologique et moral — en tant que négation, évolution vers le primitif, avancée vers le bas. Ainsi que nous le verrons, cette inversion conceptuelle joua aussi un rôle structural dans la nouvelle définition de la sculpture que Giacometti explora durant ces années. Mais son impact le plus évident, pour Giacometti comme pour beaucoup d'autres artistes, fut d'ordre thématique.

Dans l'imaginaire de la période dont nous traitons, l'homme à tête d'insecte est aussi la *femme* à tête d'insecte : la mante religieuse. Symbole de l'effondrement de la distinction entre la vie — le fait de procréer — et la mort, la mante religieuse fascina l'avant-garde de *Variétés, Documents,* et *Minotaure,* grâce à ce seul détail : la femelle de cette espèce dévore son partenaire après la copulation, ou même durant celle-ci. En raison du caractère fortement anthropomorphe de cet insecte, son mode d'accouplement parut extrêmement monstrueux aux surréalistes. L'essai de Roger Caillois sur la mante religieuse fut publié par *Minotaure* en 1934 et devait devenir la base de ses recherches ultérieures concernant la fonction du mythe et l'ambiguïté du sacré. On y apprenait entre autres choses que Breton, Éluard et Dali gardaient tous trois chez eux, dans des cages, de nombreux spécimens de cet insecte [60].

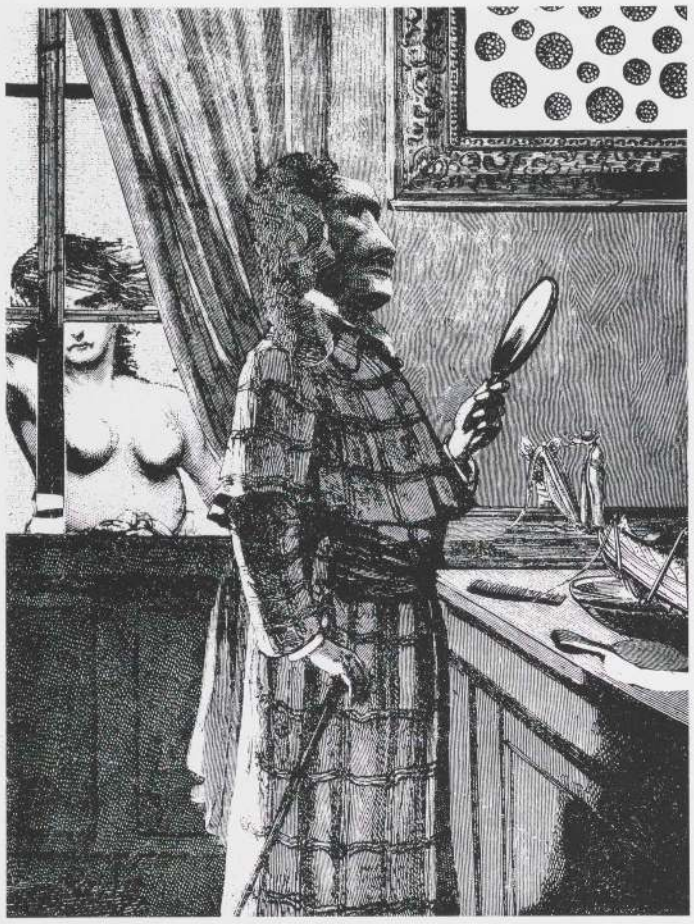
L'essai de Caillois lâcha dans la peinture surréaliste tout un essaim de mantes religieuses [61]. Mais avant même 1934, cet insecte était apparu dans les œuvres de Giacometti et de Ernst. *Femme, Tête, Arbre,* réalisé en 1930 par Giacometti, représente la femme sous la forme d'une mante et semble avoir été à l'origine des deux *Cage* de l'année suivante. Dans celles-ci, une mante, figurée de manière schématique et contenue par les limites cauchemardesques de la sculpture,



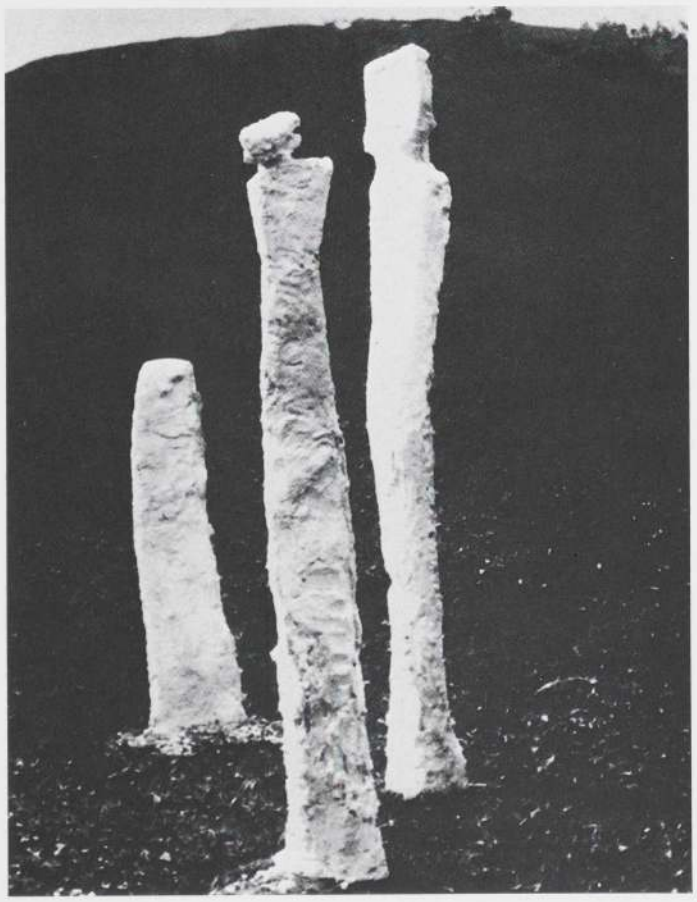
Figure malanggan, Nouvelle-Irlande. Bois peint, h : 175,6 cm. Collection Dorothea Tanning, New York. Ancienne collection Max Ernst.



Figure malanggan, Nouvelle-Irlande. Bois peint, h : 134 cm. Musée national des Arts africains et océaniens, Paris.



Collage extrait d'*Une semaine de bonté*, « jeudi, le soir, autre exemple : l'île de Pâques ».



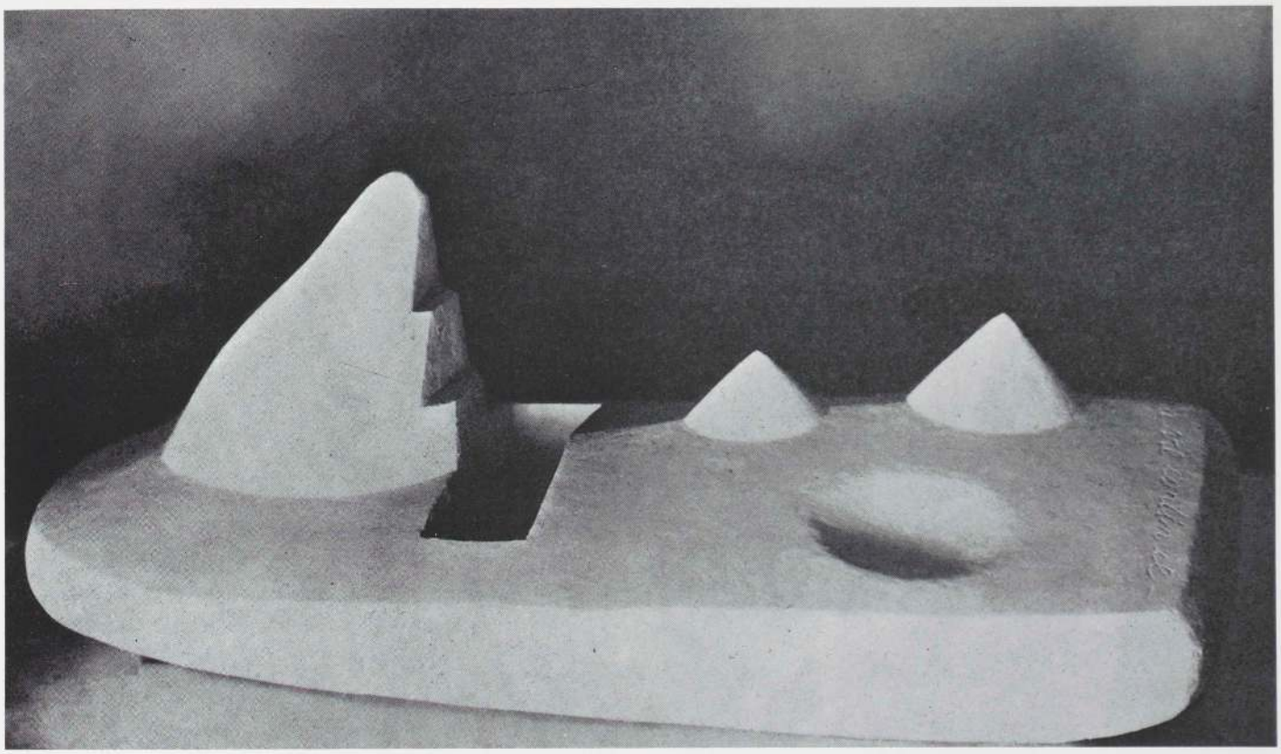
Alberto Giacometti, *Trois personnages dans un pré*, 1930, Œuvre détruite.

s'attaque à son partenaire mâle, représenté par une simple sphère, ou crâne [62]. Avec ces *Cage*, la mante semble par ailleurs avoir été pensée selon le principe d'extrême disjonction formelle qui était considéré comme la principale caractéristique visuelle de l'art océanien, comme la source de sa puissance et de sa poésie sauvage. Parmi les divers *malanggan* de Nouvelle-Irlande que Giacometti avait peut-être pu voir à l'époque, il en est un qui, de manière très convaincante, semble fournir une source à l'idée d'une figure disloquée et mise en cage [63] (p. 517). De surcroît, dans l'analyse de motifs mélanésiens publiée par Carl Einstein en 1926, la structure du *malanggan,* conçu comme un crâne contenu à l'intérieur d'un échafaudage d'os qui est la réinvention primitive du squelette, suggère encore plus fortement une lecture iconologique de la *Cage* [64].

Ce fut ensuite Ernst qui reprit le thème de la mante religieuse, et l'on en trouve une image insérée dans *Une semaine de bonté,* œuvre exécutée en 1933 et tout entière consacrée aux conditions de l'*acéphale* [65]. Dans l'un des chapitres de ce roman-collage, qui remplace la tête humaine (masculine) par toutes sortes de choses (des vers jusqu'aux lions, en passant par des oiseaux), les protagonistes de l'action sont représentés avec des têtes de statues de l'île de Pâques. L'un d'eux, en train de se regarder dans un miroir, jouxte une mante qui dévore son partenaire [66].

Les rapports entre Giacometti et Ernst au début des années trente firent que Ernst effectua un séjour dans la résidence d'été de la famille Giacometti, à Majola, en 1934. Là, avec l'aide de Giacometti, Ernst réalisa une série de sculptures en retravaillant légèrement et en gravant de grosses pierres que les deux hommes avaient tirées de la moraine du glacier (p. 29). Ernst choisit de représenter sur ces sculptures des oiseaux servant aux cultes de l'île de Pâques, ainsi que l'oiseau Papou de Nouvelle-Guinée avec lequel il s'identifiait et dont il fit plus tard son alter ego, Loplop [67]. Une grande partie des sculptures réalisées par Ernst dans les années qui suivirent témoigne des effets de ce séjour sur son art. *Les Asperges de la Lune* (1935) (p. 564), par exemple, doivent manifestement quelque chose à *Trois personnages dans un pré,* œuvre riche en associations primitives et installée par Giacometti en 1930 dans la campagne suisse [68]. Mais l'intérêt fut aussi à l'évidence réciproque, ainsi qu'en témoigne le *Projet pour une place* (1930-1931) de Giacometti, si proche d'images telles que *Anatomie d'une jeune mariée* ou *La Belle Jardinière,* de Ernst.

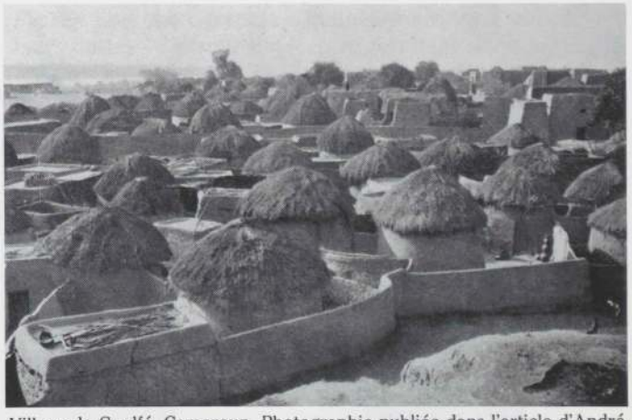
Ainsi l'association, dans *Une semaine de bonté,* de la mante religieuse avec le contexte de l'Océanie et avec le lieu d'origine de l'oiseau-esprit Papou nous fournit un aperçu supplémentaire des multiples facteurs qui déterminèrent la conception de *L'Objet invisible,* lequel comporte une tête d'oiseau rappelant celle de Loplop. Se trouve ainsi établi un site conceptuel à l'intérieur duquel on peut observer comment la logique de *L'Objet invisible* travaille à la combinaison de l'esprit des morts des îles Salomon avec cette pourvoyeuse de mort mythique/biologique que représente la forme de la mante. Dans la substitution, telle qu'elle est rapportée par Breton, d'une version de la tête de la sculpture par une autre, nous apercevons désormais un facteur constant : l'idée de la tête comme masque, et donc de la figure comme *acéphale.* A mesure que le masque gagne en cruauté, il présente une ressemblance de plus en plus nette avec la face de la mante, avec sa forme en pointe et ses grands yeux fixes [69]. L'attirance de Giacometti pour le masque du marché aux Puces était donc bien, pour parler comme Freud, surdéterminée.



Alberto Giacometti, *Tête/paysage*, 1930-1931. Plâtre, 24,1 × 69,8 cm. Localisation actuelle inconnue.

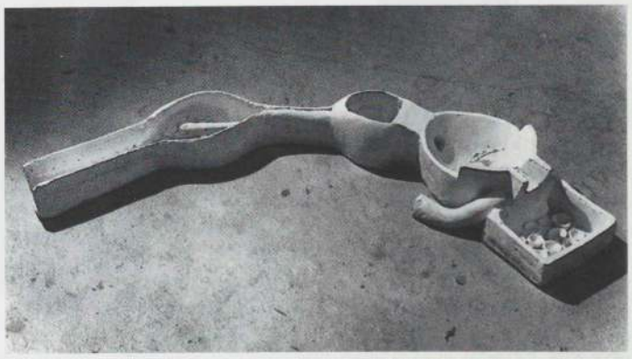


Cercueil d'enfant, Nouméa, Nouvelle-Calédonie. Bois et fibres, h : 40 cm. Musée de l'Homme, Paris.

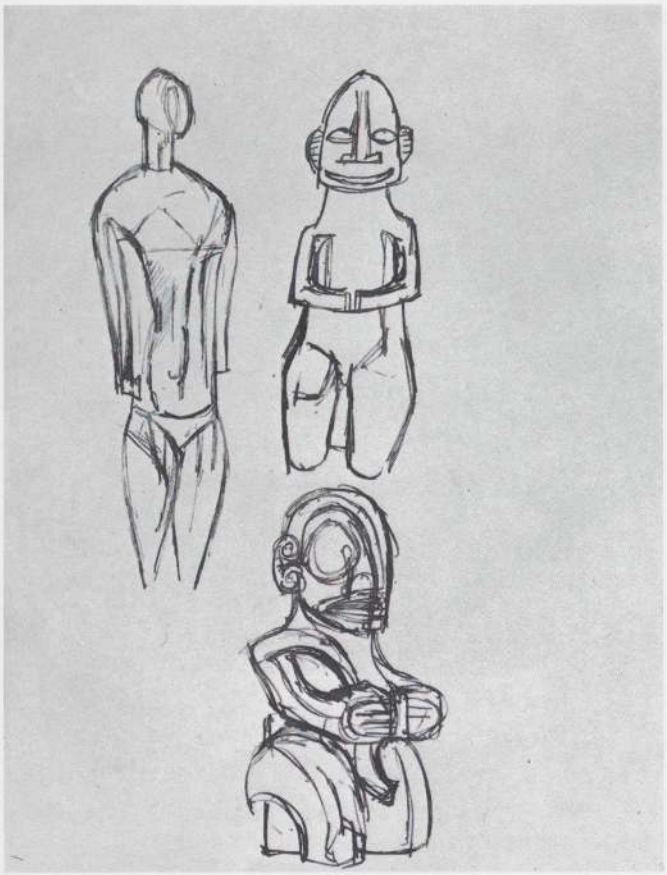


Village de Goulfé, Cameroun, Photographie publiée dans l'article d'André Gide « Architectures nègres », *Cahiers d'art,* n° 7-8, 1927.

Toute une partie des spécialistes de Giacometti se concentre à l'extrême sur les fondements psychologiques de son art[70]. A ce qui a été dit concernant les facteurs ayant influé sur *L'Objet invisible,* leur stratégie interprétative ajouterait certainement l'ombre d'une présence maternelle hallucinatoire derrière l'esprit des morts des îles Salomon. Vêtue de noir, la femme que Giacometti viole et massacre dans ses fantasmes adolescents est la même que celle qui entre dans *Le Palais à quatre heures* pour mettre fin à l'idylle érotique qui s'y déroule. Il s'agit d'Annetta Stampa Giacometti, figure majeure par laquelle l'interdit pèse sur la sexualité de l'artiste[71]. Il est possible de repérer la manière dont cette force maternelle fut associée aux idées de mort qui hantent l'œuvre du sculpteur et aussi, simultanément, à celles de grossesse et de naissance. Giacometti était obsédé par l'idée d'une roche



Alberto Giacometti, *Projet pour une place*, 1930-1931. Plâtre, 15,2 × 127 × 43,2 cm. Fondation Alberto Giacometti, Kunsthaus, Zurich.



Alberto Giacometti, *Sculptures tribales*, vers 1929. Mine de plomb, 27 × 21 cm. Collection particulière, Paris.

gravide, l'idée que, comme Arp l'a écrit : « Les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo. Bravo[72]. » Aussi intéressante que puisse être son exploration, ce territoire ne présente qu'un rapport oblique avec le sujet de cette étude, encore que pour ce qui suit, où il va être question de la mort et du monument, le témoignage supplémentaire apporté par cette motivation personnelle, biographique, ne soit en rien mal venu.

L'œuvre de tout artiste peut s'envisager selon deux perspectives éventuellement incompatibles. La première considère l'œuvre d'après la totalité de l'individu. La seconde la situe, de manière beaucoup plus impersonnelle, dans une dimension historique — autrement dit de manière comparative, par rapport à l'œuvre des autres artistes et à l'évolution collective d'un médium donné. Il arrive souvent que ces deux perspectives se chevauchent. La carrière de Mondrian, par exemple, coïncide dans son allure globale avec la position que ce peintre occupa à l'avant-poste de l'évolution générale de l'abstraction au XXe siècle.

Il n'en va pas de même dans le cas de Giacometti. En effet, la sculpture de Giacometti, considérée dans la perspective de son œuvre individuelle, se rattache irrésistiblement au monument : figure isolée, verticale, érigée de manière commémorative dans l'espace, hiératique, immobile, élancée. De *Femme-cuiller* à *L'Objet invisible,* jusqu'à n'importe laquelle des figures en pied des années cinquante, on peut suivre la trace de cette préoccupation, qui permet d'attribuer une unité conceptuelle à l'art de Giacometti. Mais du point de vue de l'histoire de la sculpture — selon un mode d'évaluation impersonnel et beaucoup moins empreint de sympathie — les monuments verticaux de Giacometti sont dans leur ensemble



Statuette, Nukuoro, îles Carolines. Bois, h : 50 cm. Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.



Statuette, îles Marquises. Bois, h : 35 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Statuette, îles Marquises. Bois, h : 33,5 cm. Etnografiska Museet, Stockholm.

beaucoup moins intéressants, c'est-à-dire moins pleinement innovateurs, que les œuvres qu'il réalisa de 1930 à 1933. En effet la sculpture de cette période est horizontale.

L'innovation formelle de ces sculptures, que pratiquement rien, dans l'histoire du médium, ne laissait présager, résida dans leur rotation à 90° de l'axe du monument, ramenant ainsi sa dimension verticale à l'horizontalité de la terre. Dans des objets comme *Projet pour une place, Tête/paysage* (p. 519), et ces extraordinaires sculptures/tables de jeu que sont *Circuit* et *On ne joue plus*, l'œuvre même est conçue de manière simple et directe comme un socle. Nous pourrions mettre en cause le caractère innovateur de cette invention en rappelant que, dès les années dix, Brancusi avait annulé la distinction entre sculpture et socle, mais ce serait manquer tout ce qui fait l'originalité profonde du geste de Giacometti. En effet les socles/sculptures de Brancusi demeurent verticaux. Ils continuent à loger l'objet dans cet espace créé par l'opposition première entre ce qui n'est pas déterminé de manière artistique — le sol — et ce qui l'est — la sculpture. L'axe vertical proclame la séparation existant entre le champ représentationnel de la sculpture et le monde du réel. Cette dimension verticale est traditionnellement introduite par le piédestal, qui élève l'œuvre au-dessus du sol et la soustrait à l'espace que nous habitons. De même que le cadre d'un tableau, le piédestal instaure une frontière entre le champ virtuel de la représentation et l'espace réel qui l'entoure.

Mais si le tableau n'est d'une certaine manière qu'un cadre, cette distinction cesse d'être aussi facile à établir, et la représentation commence à se confondre avec son environnement littéral. C'est ce type de transformation que Giacometti opéra dans la sculpture entre 1930 et 1933. En effet, le rabattement de l'axe vertical sur le plan horizontal se trouva précisé par le contenu des œuvres, qui consistait en un « abaissement » de l'objet, relié du coup au sol et au réel — à la réalité de l'espace et à la littéralité du mouvement en temps réel. Du point de vue de l'histoire de la sculpture moderne, c'est là l'acte inaugural de l'art de Giacometti, et il influa sur une grande partie des tentatives pour repenser la sculpture après la Seconde Guerre mondiale. C'est précisément dans le cadre de ce théâtre d'opérations que nous rencontrons à nouveau le rapport de Giacometti à l'art tribal et au primitif.

La plus ancienne des sculptures en question est *Projet pour une place* (1930-1931) (p. 519) objet proche des « anatomies » de Ernst et déterminé en outre par la métaphore ethnographique du corps comme agglomération de huttes africaines en argile [73] (p. 519). Le second titre donné par Giacometti à cette œuvre — *Le Labyrinthe* — renforce ses liens avec le monde du primitif [74]. En effet, la pensée du début des années 1930, obsédée par la figure du Minotaure, met le labyrinthe en opposition fondamentale avec l'architecture classique, qui connote la lucidité et la domination de l'espace. Dans l'étau du labyrinthe, c'est l'homme qui est dominé, désorienté et perdu [75].

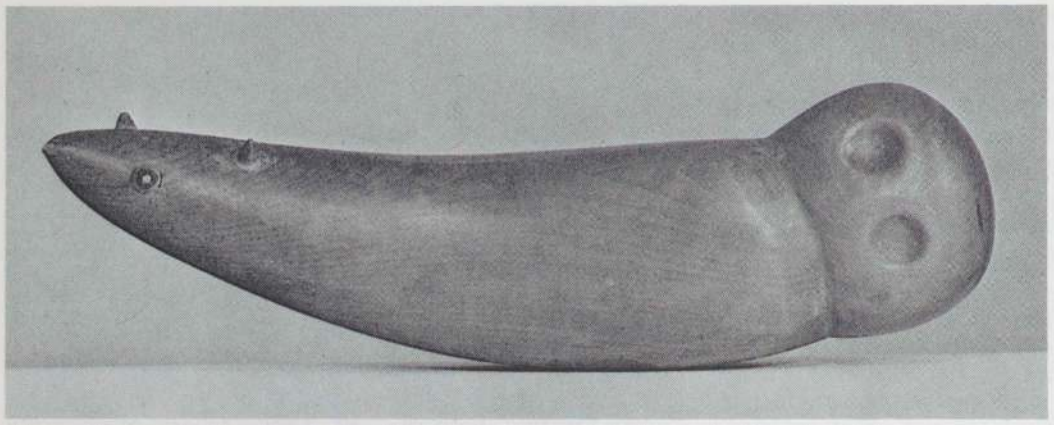
La seconde de ces sculptures horizontales insiste encore plus sur cette *rotation* de l'axe. *Tête/paysage* (1930-1931) s'intitulait initialement *Chute d'un corps sur un graphique*, et cette notion de chute d'un corps rend bien verbalement ce que réalise visuellement la sculpture [76]. Le principe structural de *Tête/paysage* repose sur une relation métaphorique établie ente les deux parties de l'œuvre selon le procédé de l'anamorphose : rabattu sur le plan horizontal, le visage ressemble à un paysage. Ce type de relation fut explicité, en une démonstration de sa méthode d'analyse « paranoïaque-critique », par Salvador Dali lorsqu'il « lut » comme une tête de



Alberto Giacometti, *Masque nimba et femmes*, vers 1956. Mine de plomb, 29,2 × 21 cm. Collection particulière, Paris.

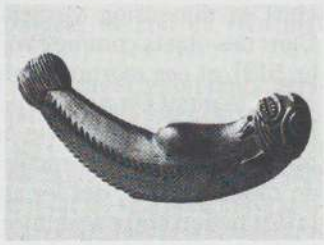
Picasso une photographie d'indigènes africains assis devant leurs huttes — (erreur de) lecture résultant selon lui du fait qu'il se trouvait dépourvu de repères d'orientation devant cette photo. Telle que Dali la regarde, l'image, de même que *Tête/paysage*, a subi une rotation à 90° [77]. Cependant la sculpture de Giacometti est moins une tête soumise à une rotation qu'un masque ou qu'un quelconque revêtement sans relief. Quant au paysage (cette autre lecture possible), il ne ressemble pas au terrain neutre de l'exemple proposé par Dali, mais plutôt, avec ses ouvertures rectangulaires suggérant une tombe, à une nécropole [78]. (Cette combinaison de la tombe et de la nécropole sera accentuée l'année suivante par les cercueils enfoncés dans le sol de *On ne joue plus*.)

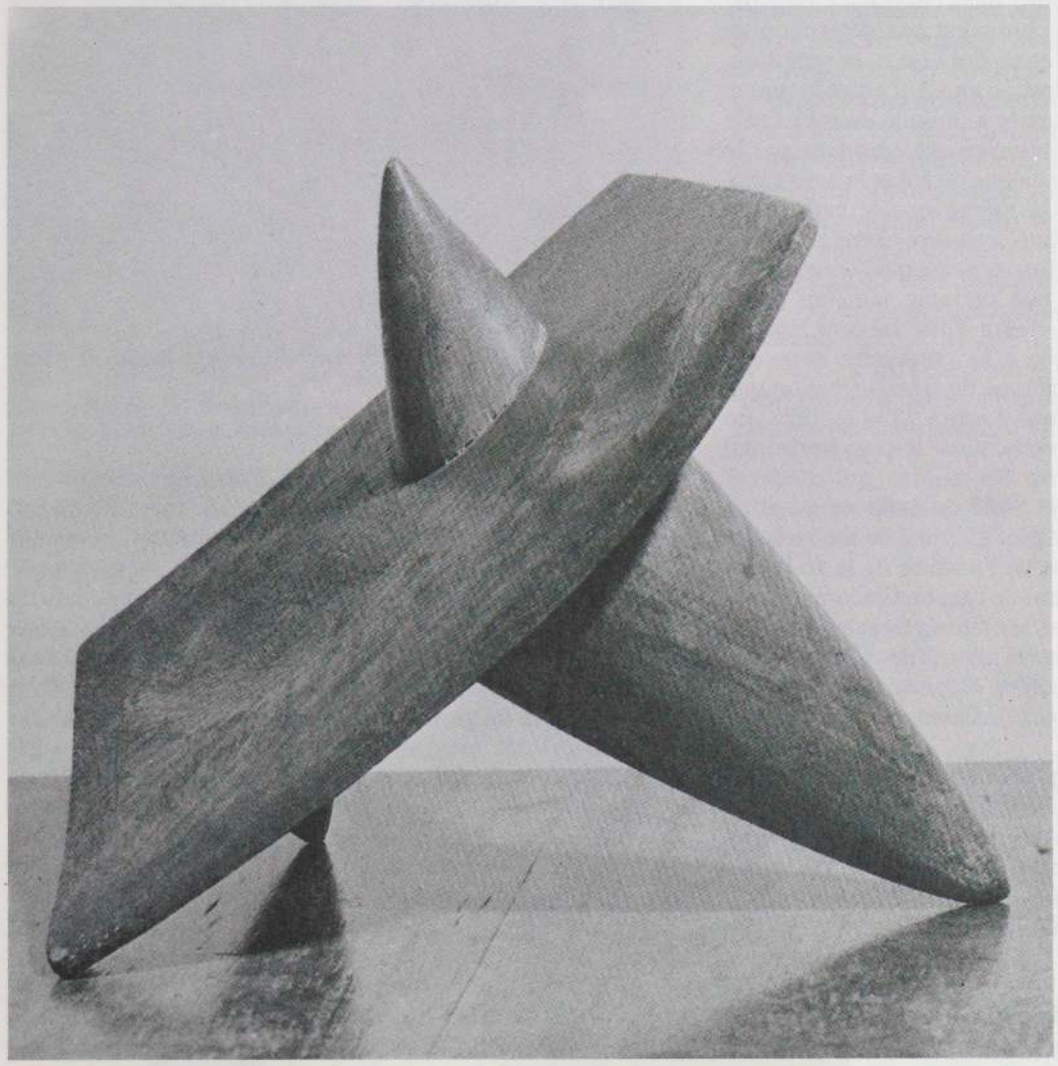
Divers masques africains, photographiés posés sur le sol et publiés dans des revues, ont pu contribuer à suggérer à Giacometti la morphologie de *Tête/paysage* [79]. Cependant, l'objet qui noue entre elles la plupart des associations suscitées par le jeu métaphorique de l'œuvre, et qui pour cette raison pourrait bien avoir été l'une de ses sources, est le couvercle d'un cercueil d'enfant originaire de Nouvelle-Calédonie et conservé au musée de l'Homme (p. 519). La photographie de cet objet figurait parmi les nombreuses illustrations du numéro spécial que les *Cahiers d'art* consacrèrent à l'Océanie en 1929, numéro que Giacometti possédait et d'après les reproductions duquel il fit beaucoup de dessins. Giacometti a toujours insisté sur le fait que les nombreux dessins qu'il réalisa d'après d'autres œuvres d'art furent la plupart du temps exécutés à partir d'illustrations, et non devant les objets eux-mêmes [80]. Les dessins d'objets océaniens qu'il fit avant 1945 (p. 520) confirment ses affirmations, puisqu'ils prennent en effet presque tous comme source la même publication [81]. Cette réserve d'images, à l'époque le plus grand parmi les répertoires aisément accessibles d'objets



Alberto Giacometti, *Objet désagréable*, 1931. Bois, l : 48,3 cm. Collection particulière, New York.

Poisson (rei miro), île de Pâques. Bois, l : 17,2 cm. Ancienne collection du Museum für Völkerkunde, Berlin. Localisation actuelle inconnue.





Alberto Giacometti, *Objet désagréable à jeter*, 1931. Bois, l : 21,6 cm. Collection particulière, Londres.

Ornement d'oreille, îles Marquises, Ivoire, h : 9 cm. Collection particulière. Ancienne collection Tristan Tzara.



océaniens (contenant de surcroît de nombreuses pièces provenant des collections des surréalistes, notamment celles de Breton, Aragon et Tzara), a peut-être suggéré à Giacometti des rapprochements avec la *Tête/paysage* autres que celui du couvercle de cercueil (figure 122). L'oiseau/poisson de l'île de Pâques (fig. 180) ci-dessus, a pu jouer un rôle dans la conception des très phalliques *Objets désagréables* (1931), et la boucle d'oreille en forme de défense (fig. 169) que possédait Tzara présente un rapport frappant avec l'*Objet désagréable à jeter* de la même série[82]. Par ailleurs, la statue d'oiseau/femme de la figure 46 ressemble à l'un des deux personnages habitant la nécropole de *On ne joue plus*. Et ainsi que nous l'avons suggéré auparavant à propos de l'objet que possédait Max Ernst, les divers *malanggan*, en particulier celui qui appartenait à Louis Aragon (fig. 65), contiennent l'idée d'échafaudage sculptural qui se retrouve chez Giacometti dans l'emploi répété de la cage.

Compte tenu de l'identification quasiment exclusive des surréalistes avec l'Océanie, le surgissement de ces sources parmi les diverses images primitives qui alimentaient alors

l'imagination de Giacometti pourrait venir renforcer l'étiquette d'« époque surréaliste » que l'on applique généralement à cette période de son travail (1930-32)[83]. Cependant, les rapports de Giacometti avec les surréalistes orthodoxes ne commencèrent pas vraiment en 1930. *Boule suspendue*, l'objet qui excita leur curiosité, ne fut pas exposée avant la fin de cette année-là. Ce n'est pas du côté du domaine conceptuel surréaliste, de sa fascination pour l'aléatoire, pour l'*objet trouvé* et les jeux de hasard, que nous devons chercher la matrice des idées qui suscitèrent chez Giacometti cette rotation de l'axe de la sculpture et aboutirent à la table à jouer horizontale, au mouvement en temps réel, à la sculpture comme socle et au socle comme nécropole. Tout cela commença en 1930, et à l'époque Giacometti était encore lié à *Documents*. Le souci du temps réel qui fait irruption dans son œuvre avec *Boule suspendue* et *L'Heure des traces* entraîne une prise en compte de l'espace réel, et celui-ci se trouve défini par une sculpture qui n'est plus que socle, base verticale vouée par rotation à la « bassesse ». C'est à cette opération que se livra continuellement Bataille lorsqu'il élabora dans *Documents* le concept de « bassesse », de « bas matérialisme[84] ».

Dans la géographie anatomique de la pensée de Bataille, l'axe vertical est l'emblème des prétentions de l'homme à l'élévation, au spirituel, à l'idéal. L'homme revendique ainsi la station verticale comme la marque le distinguant de l'animal sur le plan non seulement biologique mais aussi éthique. Bataille, bien entendu, ne croit pas en cette distinction, et insiste sur l'importance — derrière les postulats répressifs de la verticalité — du bas en tant que source réelle de l'énergie libidinale. Le bas est ici à la fois un axe et une direction, l'horizontalité de la boue du réel. Si les pieds sont des objets fortement investis, insiste Bataille dans « Le gros orteil », c'est parce que, points de mire du dégoût comme de l'éros, ils ancrent le corps dans la boue du sol. « Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit bassement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux : les écarquillant ainsi devant un gros orteil[85] ».

Dans l'article *Bouche* du « Dictionnaire », cette opposition entre les axes vertical et horizontal est pensée de manière spécifique grâce à une mise en œuvre de la rotation. L'axe mental est celui qui relie les yeux et la bouche et aboutit au langage, fonction expressive qui est l'emblème de l'humain. L'axe biologique, lui, relie la bouche et l'anus — lieux des fonctions alimentaires d'ingestion et d'excrétion. L'abaissement de l'axe mental, ou spirituel, au niveau de l'axe biologique entraîne une réflexion sur la transformation des sons articulés en sons animaux — ceux-ci apparaissant alors comme réellement excrétoires — qui a lieu au moment où l'homme atteint un plaisir ou une douleur extrêmes. D'où l'idée d'une ouverture au sommet du corps, sans aucun rapport avec l'idéationnel mais bien plutôt comme un trou ressemblant à l'anus. Dans *Documents*, ce texte était illustré par une photographie en pleine page due à Boiffard et montrant une bouche grande ouverte et humide de salive[86].

Cette idée d'un trou situé en haut de la tête de l'homme — et dont la fonction serait de désidéaliser, de dérationaliser, de déséquilibrer — conduisit Bataille à tenter de construire la légende mytho-anatomique de l'œil pinéal. Dans la pensée de Bataille, cette glande placée au sommet de la structure humaine était un point aveugle. A l'exact opposé de l'opinion de Descartes, qui voyait en l'œil pinéal l'organe reliant l'âme au corps, cette glande était selon Bataille ce qui propulse l'homme vers le haut, ce qui l'attire vers l'empyrée — symbole de tout ce qui est élevé — et le contraint à regarder le soleil en face, la rançon de tout cela étant la folie et la cécité[87]. L'obsession du soleil engendrée par l'œil pinéal (aveugle) est donc un autre exemple de ce rabattement du vertical sur l'horizontal, l'homme perdant littéralement et symboliquement la tête sous l'effet de la désorientation[88]. L'image de l'homme pourvu d'un trou au sommet du crâne — autre forme de l'*acéphale* — est ainsi à relier à l'expérience du labyrinthe, espace de l'implosion, la distinction entre intérieur et extérieur, entre début et fin, se trouvant dans les deux cas brouillée.

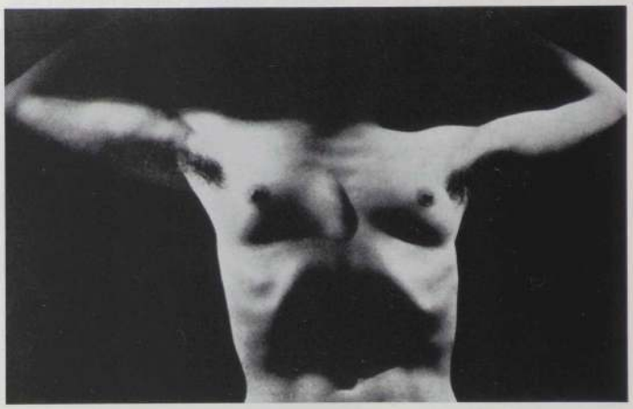
Le soleil qui rend aveugle et fou est le *soleil pourri* que contemplent fixement les idoles de l'île de Pâques, et sous le signe duquel Bataille plaça son essai sur la « peinture pourrie » de Picasso. Mais il faut voir que chez Bataille toute la problématique de la peinture moderne sous-tend l'idée des commencements de l'art en tant que représentation du sacrifice, corrélat symbolique de la mutilation du corps humain. L'espace de cette mutilation est à l'origine la caverne ou la grotte des peintres préhistoriques, premiers occupants du labyrinthe. Là commence l'art, mais non par un acte d'auto-





Ci-dessus, à gauche : photographie sans titre de Jacques-André Boiffard, vers 1930, 8,2 × 27,7 cm. Collection particulière.

Ci-dessus, à droite : photographie de Jacques-André Boiffard publiée dans l'article « Bouche » de Georges Bataille, *Documents*, n° 5, 1930.



Man Ray, photographie publiée dans *Minotaure*, n° 7, 1935.



Autel (asen), Fon, république populaire du Bénin (ancien Dahomey). Argent, hauteur totale : 117 cm. Ancienne collection Charles Ratton, Paris.



Alberto Giacometti, *Table*, 1931. Bronze, h : 142,9 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.

duplication, comme un rapprochement entre les origines de la peinture et le mythe de Narcisse pourrait le faire croire. La peinture naît conjointement du refus opposé par l'homme à sa propre représentation, et d'un acte d'automutilation [89].

Cette série de rapprochements entre la peinture, la fascination du soleil et la mutilation du corps en un acte de folie sacrificielle, apparaît de manière explicite dans l'essai de Bataille intitulé « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh ». Selon Bataille, le geste de Van Gogh n'a rien d'aberrant mais témoigne au contraire parfaitement de la fonction essentielle et archaïque de l'art. Ainsi que l'écrit un spécialiste de l'œuvre de Bataille : « L'automutilation demande à être pensée comme un geste, et même *le* geste, pictural par excellence. Car la peinture n'est rien si elle ne s'en prend pas à l'architecture du corps humain. Cette architecture qui, précisément, n'est pas simple parce qu'elle implique l'automutilation [90]. » C'est le Minotaure, et non Narcisse, qui préside à la naissance d'un art dans lequel la représentation représente l'altération.

L'une après l'autre, les sculptures horizontales/tables à jouer de Giacometti mettent en acte l'union du champ de la représentation avec le socle, le bas, le sol, la terre. Ce rabattement de l'axe sur la dimension du physique correspond au changement de direction de l'*acéphale*. Mais ces œuvres résultant d'une rotation sont encore d'une autre manière en rapport avec les thèmes de l'homme sans tête et du labyrinthe. En effet, à une exception près, elles sont toutes de surcroît porteuses d'un certain sens de la mort. *On ne joue plus* conçoit la sculpture comme un jeu, et sa table est creusée de cratères semi-circulaires empruntés au *i* (p. 513), un jeu dogon qui se joue avec des cailloux [91] ; mais en son centre sont enfoncés deux minuscules cercueils aux couvercles posés de biais. L'espace littéral de la table à jouer, sur laquelle les pièces peuvent être déplacées en temps réel, se confond avec l'image de la nécropole.

Parmi les sens premiers du mot « représentation » le Littré fait figurer le drap dont on recouvre un cercueil vide. La représentation, doublure du mort, oscille ainsi sur le plan conceptuel entre la corruption symbolique et réelle de la matière. C'est là la condition exacte de l'altération. L'idée de « bas matérialisme », chez Bataille, opère ainsi à égale distance du littéral et du symbolique, car elle conçoit le champ des relations sociales comme entièrement structuré par les impératifs de la représentation, autrement dit par le langage. Mais le langage est pensé comme un labyrinthe sans fin dans lequel, pour prendre un exemple, le sacré dépend de la nature du mot même — *sacer*, comme *altus*, renvoyant dans deux directions opposées, vers les élus et vers les damnés. La philosophie classique tente de refouler cette dualité et de reconstruire un langage où chaque élément possède une valeur spécifique, et une seule. Elle veut bâtir des monuments verticaux afin de recouvrir la nécropole où le sens est enfoui dans la boue de la décomposition, de la contamination, de la mort. L'espace de cette nécropole linguistique, dans laquelle le langage est à la fois ce qui façonne et ce qui représente les vrais désirs de l'*acéphale*, est le labyrinthe.

La table de jeu de *On ne joue plus* n'est pas un *ready-made*, son horizontalité n'a rien à voir avec l'inclinaison sans modulation de la pelle à neige de Duchamp dans *In Advance of a Broken Arm*. Cette table de jeu, avec ses pièces de petites dimensions, est une représentation dans laquelle le symbolique est subordonné à l'idée de *bassesse* élaborée par Bataille, concept très éloigné de la poétique surréaliste, forgée quant à elle à partir d'une vision du primitif.

En 1935, l'art de Giacometti changea brusquement. Celui-ci commença à travailler d'après la réalité. Des modèles vinrent poser dans son atelier, et il cessa de réaliser des sculptures qui — comme il le dit plus tard à propos de son œuvre du début des années 1930 — « me venaient toutes faites dans la tête [92] ». La rupture que cela entraîna avec les surréalistes laissa à Giacometti un sentiment de violente

hostilité. Il déclara que « tout ce qu'il avait fait jusque-là était "de la masturbation" et qu'il n'avait pour le moment d'autre objectif que d'essayer de "mettre en place" une tête humaine [93] ». Dans la logique de cette répudiation, il nia tout rapprochement avec l'art primitif, prétendant qu'il n'avait emprunté à des objets de ce type que parce que l'art nègre était à la mode au début de sa carrière [94].

Ce que rejeta ainsi Giacometti, ce n'était pas simplement le surréalisme, ou un lien avec l'art tribal en rapport avec le surréalisme. A un niveau plus profond, structural, il renonça à l'horizontal et à tout ce qu'il signifiait, à la fois comme dimension selon laquelle repenser les préoccupations formelles de la sculpture et comme matrice servant à « altérer » l'anatomie humaine. A partir de 1935, il se consacra à la sculpture verticale. Cette décision prise, il abandonna ce dont la combinaison avait fait tout l'éclat de son œuvre au début des années trente : le bas * et le primitif.

* : En anglais *the base*, c'est-à-dire aussi « le socle ». (*N.d.T.*)



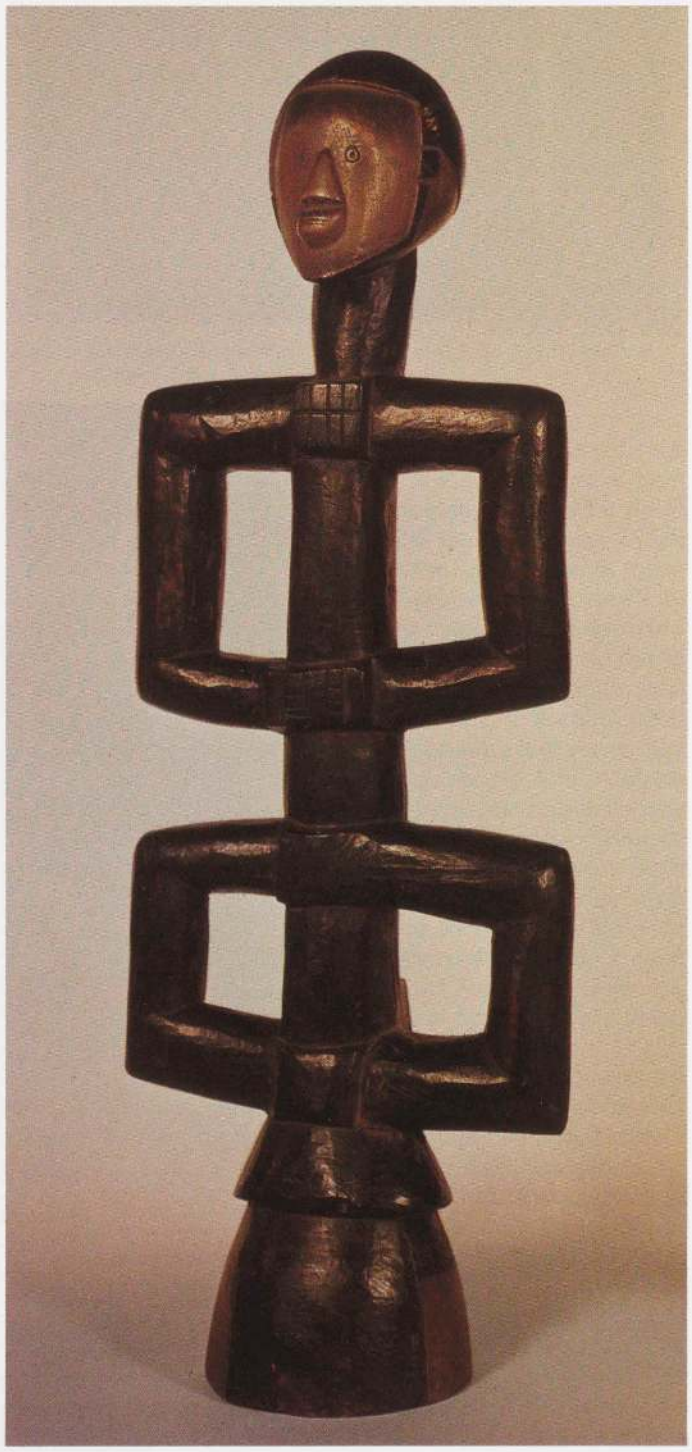
A droite : Alberto Giacometti, *Trois yeux-deux bras*, 1931-1932. Marbre, h : 37 cm. Collection particulière, Paris.

Ci-dessous : poupée, Mossi, Burkina Faso. Bois, h : 40 cm. Collection particulière, Belgique.





Statue, Mbole, Zaïre. Bois, h : 94 cm. Collection Jacques Blanckaert, Bruxelles.



Statuette, Zulu, république d'Afrique du Sud. Bois, h : 62 cm. British Museum, Londres.



Alberto Giacometti, *Apollon*, 1929. Bronze, 39,9 × 30 × 9,5 cm. Collection Ruth et Frank Stanton.

NOTES

1. Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *Brisées,* Paris, Mercure de France, 1966, p. 149.
2. André Breton, *L'Amour fou,* Paris, Gallimard, 1937, p. 40-57. Publié à l'origine sous le titre « L'équation de l'objet », *Documents 34,* n° 1, juin 1934, Bruxelles, p. 17-24.
3. Breton, *Documents 34,* « L'équation... », p. 20.
4. L'un de ces modèles a livré par écrit un compte rendu détaillé de ce processus, notant que « pour autant que cela s'exprimait alors dans le fait de peindre et le fait de poser, il y avait des éléments sado-masochistes dans nos rapports. [...] Cependant [...] il aurait été difficile de déterminer exactement quels actes étaient sadiques et/ou masochistes d'un côté ou de l'autre, et pourquoi ». James Lord, *Un portrait par Giacometti,* trad. P. Leyris, Paris, Mazarine, 1981, p. 76-77.
5. Voir Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge,* Paris, Gallimard, 1960, p. 409-503.
6. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti,* New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1974, p. 22. Voir aussi Hohl, *Alberto Giacometti,* Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 298, note 15.
7. Jean Clay, *Visages de l'art moderne,* Lausanne, éditions Rencontre, 1969, p. 160.
8. La statue arriva au musée à la suite de l'expédition menée en 1929-1930 par Félix Speiser, et fut reproduite en 1933 *in Führer durch das Museum für Völkerkunde Basel, Salomonen,* (fig. 11, *Totenstatue, Bougainville,* p. 21). En 1930, l'art des îles Salomon fit l'objet d'un essai, publié dans *Documents,* qui traitait de la signification visuelle et religieuse de la production de ces îles. Voir Louis Clarke, « L'art des Iles Salomon », *Documents,* II, n° 5, 1930.
9. Voir, par exemple, la figure *duka* du British Museum, 1944, Oc. 2.1177.
10. Hohl reproduit cette figure des îles Salomon dans sa monographie (p. 291, fig. 30) sans la « claire-voie », bien que ce support structural apparut sur la photographie publiée par le musée ethnographique de Bâle en 1933 (à la suite de quoi les barres de support furent perdues). Hohl propose au lieu de cela une influence de la statuaire égyptienne sur les éléments architecturaux de *L'Objet invisible* (Hohl, *Alberto Giacometti,* 1971, *op. cit.,* p. 300, note 34). William Rubin a suggéré que des figures d'esprit de la rivière Sepik pourraient être une autre source de la structure placée derrière le corps de la femme dans la sculpture de Giacometti. L'une de ces figures, qui fait maintenant partie des collections du Rietberg Museum (RMe 104), appartenait à cette portion de la collection von der Heydt déposée au musée de l'Homme en 1933, et exposée au public. Il se peut donc que Giacometti l'ait vue. (Je dois cette information à Philippe Peltier, qui m'a généreusement fait profiter de sa connaissance des grandes collections d'art océanien à cette époque.) Quoi qu'il en soit, la présence d'une structure verticale flanquant le corps ou paraissant le contenir se retrouve aussi dans les *malanggan* de Nouvelle-Irlande, objets océaniens qu'admiraient et que collectionnaient les surréalistes. Mais les sculptures de la Nouvelle-Irlande, pas plus que celles de la rivière Sepik, n'ont de rapport morphologique avec les surfaces lisses et le type de simplification anatomique qui caractérisent le style de *L'Objet invisible.* Evan Maurer suggère l'influence d'un type de figure propre aux îles Carolines, en se fondant sur une certaine similitude stylistique et sur le fait que l'un des dessins faits par Giacometti à partir d'objets océaniens représente une telle figure. Voir Maurer, « In Quest of the Myth : An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism », thèse inédite, University of Pennsylvania, 1974, p. 318. Cependant on ne retrouve dans ce type de figure ni la flexion des genoux si frappante dans *L'Objet invisible,* ni une quelconque structure de soutien. Il existe un précédent, dans le domaine de la sculpture moderne, à la stylisation du corps et au geste du personnage de *L'Objet invisible.* Il s'agit d'une œuvre de Georg Kolbe intitulée *Assunta* et datant de 1921, dans laquelle les mains allongées de la Vierge forment un curieux geste de prière. Voir Jeffrey Spalding, *Max Ernst from the Collection of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst,* Glenbow Museum, Calgary, Alberta, Canada, 1979, p. 12. Sans même parler de l'absence d'information que Giacometti pouvait avoir au sujet de cette œuvre, le rapprochement est infirmé par la disparité de thème entre les deux sculptures, le sujet primitivisé de Giacometti étant très éloigné des idées de la doctrine chrétienne conventionnelle.
11. *Femme-cuiller* est généralement datée de 1926, sauf dans la monographie de Hohl où, pour des raisons qui ne nous sont pas données, elle est datée de 1927, ainsi que dans la thèse de doctorat de Michael Brenson, « The Early Work of Alberto Giacometti : 1925-1935 », The Johns Hopkins University, 1974, p. 225. Je retiendrai la datation proposée par Hohl et Brenson, qui va dans le sens d'une plus grande maturité stylistique et d'une plus grande réussite dans l'exécution, en me fondant en cela sur l'évolution chez Giacometti du rapport aux sources primitives.
12. Les tentatives faites jusqu'à maintenant pour trouver la source de la moitié féminine du *Couple* dans la sculpture tribale paraissent peu convaincantes, aussi bien du point de vue de la comparaison morphologique que de la comparaison conceptuelle. Maurer suggère une figure de reliquaire mahongwe, et Cowling des boucliers makonde (voir Maurer, *op. cit.,* p. 316, et Elizabeth Nesbit Cowling, « The Primitive Sources of Surrealism », mémoire de maîtrise inédit, Londres, Courtauld Institute, 1970, p. 46). Mais aussi peu convaincantes que puissent être ces propositions, elles concordent néanmoins quant à la perception, par leurs auteurs, d'un caractère africanisant dans les figures du *Couple.* C'est cette particularité qui jette quelque peu le doute sur les hypothèses avancées par d'autres spécialistes attribuant à l'œuvre une source néolithique. Il existe une forte ressemblance de composition — mais non d'ordre conceptuel — entre la figure féminine du *Couple* et l'une des figures-menhirs de Saint-Sernan-sur-Rance, œuvre reproduite dans le catalogue du musée de Carnac paru en 1927. Ce rapprochement fut suggéré tout d'abord par Stephanie Poley (« Alberto Giacomettis Umsetzung Archaischer Gestaltungsformen in Seinem Werk Zwischen 1925 und 1935 », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,* 22, 1977, p. 177), puis par Alan Wilkinson (*Gauguin to Moore, Primitivism in Modern Sculpture,* Art Gallery of Toronto, 1981, p. 222). On peut trouver d'autres exemples de cette influence des images et des objets préhistoriques sur l'œuvre de Giacometti, le plus évident étant la main gravée sur la surface de *La Caresse,* une sculpture de 1931, en une imitation directe des mains au pochoir des cavernes de la préhistoire. L'intérêt pour ce détail de la peinture préhistorique se retrouve partout dans les années vingt, voir par exemple la célèbre couverture du livre d'Ozenfant, *Art. Bilan des arts modernes et structure d'un nouvel esprit,* Paris, 1928. Mais dans *Le Couple,* l'image préhistorique, si elle a pu en effet influencer la composition, a été transformée en un style nègre évident.
13. La source dan a tout d'abord été avancée par Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre,* Paris, Klincksieck, 1968, p. 13. Michael Brenson suggère l'influence d'une statue funéraire bakota que Giacometti avait empruntée au peintre-sculpteur Serge Brignoni dans les années 1926-30 (*op. cit.,* p. 56-57). Lors d'une conversation avec William Rubin en janvier 1984, Brignoni a précisé qu'il avait en fait vendu la statue bakota à Giacometti, et qu'elle avait selon lui affecté la forme de l'élément féminin du *Couple.* Cette opinion est renforcée par une figure en plâtre désormais perdue qui forme une transition entre les œuvres cubistes, inspirées par Léger, de 1925-1926 et *Le Couple* (et de fait Diego Giacometti a confirmé que le plâtre perdu précéda immédiatement *Le Couple*). Cette conception plutôt architecturale de la figure humaine, qui combine les formes ovoïdes de la statuaire kota et une sorte de plaque rectangulaire afin de susciter le corps du personnage, pourrait aussi dénoter une connaissance et une reprise des serrures anthropomorphes produites par les tribus de l'Ouest de l'Afrique et représentées dans les collections d'objets bambara et dogon, entre autres.
14. L'*Exposition de l'art indigène des colonies d'Afrique et d'Océanie,* musée des Arts décoratifs (novembre 1923-27 janvier 1924), fut organisée par André Level. Pour cette exposition des pièces furent empruntées aux collections de Félix Fénéon, André Lhote, Patrick Henry Bruce, Paul Guillaume, et bien entendu à celle du Trocadéro. Guillaume prêta 79 objets, parmi lesquels six cuillers étiquetées « Côte-d'Ivoire ». Jean-Louis Paudrat pense qu'il y avait en fait parmi elles des objets dan. Giacometti a pu voir aussi deux autres femmes-cuillers : la cuiller lega, dans Carl Einstein, *La Sculpture africaine,* Paris, éditions Crès, 1922, pl. 42 ; et l'ustensile reproduit à la planche 3 du livre de Paul Guillaume et Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture,* New York, Harcourt, Brace, 1926. L'édition française de ce livre parut en 1929.



Alberto Giacometti, *Femme*, vers 1926-1927. Plâtre. Œuvre détruite.

15. Voir la copie de la Vénus von Laussel faite par Giacometti, reproduite dans Luigi Carluccio, *A Sketchbook of Interpretive Drawings,* New York, Harry N. Abrams, 1968, pl. 2. Il est difficile de dater ces dessins, mais sur cette page apparaît aussi l'esquisse de l'idée des *Trois personnages dehors,* que Giacometti réalisa en 1929.
16. Georges-Henri Rivière, « Archéologismes », *Cahiers d'art,* n° 7, 1926, p. 177.
17. Christian Zervos, « Notes sur la sculpture contemporaine », *Cahiers d'art,* n° 10, 1929, p. 465.
18. Guillaume et Munro, *Primitive Negro Sculpture. op. cit.*
19. Roger Fry, « Negro Sculpture », *Vision and Design,* New York, Brentano's, 1920.
20. Parmi les nombreux exemples du discours esthétisant qui analysait l'art primitif comme un simple moment de la représentation collective de l'art en général, et donc de la pulsion esthétique commune à toute l'humanité, voir A. Ozenfant, *Art, Bilan des arts modernes et structure d'un nouvel esprit, op. cit.*
21. G.H. Luquet, *L'Art primitif,* Paris, Gaston Doin, 1930. Pour le compte rendu de Bataille, voir « L'Art primitif », *Documents,* II, n° 7, 1930, p. 339-97. Repris dans G. Bataille, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1970, vol. 1, p. 247-254.
22. *Ibid.,* vol. 1, p. 251.
23. *Ibid.,* vol. 1, p. 253.
24. *Ibid.,* p. 251. Cette idée d'un double sens s'attachant à la racine des mots qui désignent certains concepts prend en compte l'intérêt manifesté par Freud pour ce genre d'étude étymologique, Freud se penchant précisément sur les mots *altus* et *sacer.* Voir S. Freud, « Sur le sens opposé des mots originaires », dans *L'Inquiétante Etrangeté,* Paris, Gallimard, 1985, paru

à l'origine en 1910 dans le *Jahrbuch für psychoanalytisches und psychopathologisches Forschungen*, vol. I, en tant que compte rendu du livre de Karl Abel, *Gegensinn der Urworte*. Quant à la connaissance qu'avait Bataille de ce texte, voir Denis Hollier, *La Prise de la concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 240.

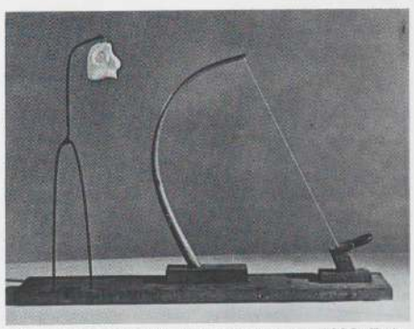
25. Il est clair que Bataille dépendait des données ethnographiques dont il pouvait disposer à l'époque, données parmi lesquelles il opéra une sélection personnelle afin d'étayer sa critique de la philosophie. Pour une discussion des rapports de Bataille avec l'ethnographie dans les années vingt et trente, voir Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n. 195-196, 1963, p. 677-684.
26. *In* « L'art précolombien », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, Paris, Les Beaux-Arts, s.d. Ce recueil d'essais était censé accompagner l'exposition *les Arts anciens de l'Amérique* montrée en 1928 au pavillon de Marsan, et comprenait entre autres des textes d'Alfred Métraux et Paul Rivet. L'art précolombien était considéré à l'époque comme ne présentant pas de solution de continuité avec les arts africain et océanien ; ainsi, dans le texte intitulé « L'Art nègre » que Zervos écrivit en guise d'introduction à un numéro spécial des *Cahiers d'art* (n. 7-8, 1927), il est question de « l'attachement de notre génération pour l'art nègre », et Zervos précise : « C'est ce qui s'était produit, il y a vingt ans, avec les sculptures nègres, c'est ce qui se produit actuellement avec l'art mélanésien et précolombien » (p. 230). Sur ce même sujet, Breton écrivit : « L'intérêt tout particulier que les peintres du début du XXe s. éprouvaient pour l'art africain se retrouve aujourd'hui dans l'influence élective que l'art américain d'avant la conquête et l'art océanien exercent sur les artistes. » (*Mexique*, Paris, Renous et Colle, 1939, préface.) Les collections de Breton et d'Éluard qui furent mises en vente en 1931 donnaient presque autant d'importance à l'art précolombien qu'aux objets océaniens. L'*Exposition surréaliste d'objets* organisée en 1936 à la galerie Charles Ratton comprenait des pièces provenant d'Amérique aussi bien que d'Océanie ; le catalogue précise que les œuvres américaines étaient eskimo, péruviennes et précolombiennes.
27. Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », art. cit.
28. Bataille, *œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 152.
29. *Ibid.*, p. 157.
30. Zervos, « Notes sur la sculpture contemporaine », art. cité, p. 472.
31. Sur la manière dont la pensée de Bataille fut influencée par Mauss, voir Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », art. cité. Ce lien est analysé différemment par James Clifford dans « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, XXIII, octobre 1981, p. 543-564.
32. Hohl met l'accent sur le fait que la connaissance et l'utilisation par Giacometti d'informations ethnographiques précises auraient été facilitées par ses rapports avec Leiris (Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 79), Leiris, lors d'un entretien qu'il nous a accordé le 24 février 1983, a reconnu, sans donner de renseignements plus précis, que Giacometti avait assisté à des discussions concernant l'ethnographie au sein du groupe de *Documents*.
33. A l'automne 1930, Giacometti exposa avec Miró et Arp à la galerie Pierre. Georges Sadoul se souvient : « A la fin de 1930, j'ai fait la connaissance d'Alberto Giacometti. Il venait d'être admis dans le groupe surréaliste. [...] Il avait apporté au surréalisme, en 1930, une nouvelle mode avec ses sculptures qui étaient des objets mobiles. De là est partie la vogue des objets surréalistes à fonctionnement symbolique ou érotique dont la confection devint presque obligatoire. » (Cité par Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 248.) La date des « Objets à fonctionnement symbolique » de Dali (*Le Surréalisme au service de la révolution*, n. 3, 1931, p. 16-17) fait la preuve de cette tentative qui eut lieu par la suite pour intégrer l'œuvre novatrice de Giacometti au surréalisme.
34. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 176.
35. L'article de Bataille intitulé « L'œil », *Documents*, I, n. 4, 1929 — numéro où parut le premier essai sur l'œuvre de Giacometti : Michel Leiris, « Alberto Giacometti », p. 209-210 —, s'ouvre sur une analyse de cette image et énumère les diverses projections du *Chien andalou*, ainsi que les différentes revues dans lesquelles l'image avait été reproduite. La manière dont Bataille s'attache au thème de l'œil prolonge les préoccupations qui étaient les siennes dans *Histoire de l'œil*, mais il convient également de remarquer que la présence, toujours dans le même numéro, de l'article de Marcel Griaule sur le mauvais œil et sa signification dans les systèmes de croyance primitifs établit à nouveau le lien reliant l'analyse ethnographique et les intérêts de la thématique moderne.
36. Dans l'article intitulé « La pointe à l'œil d'Alberto Giacometti », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n. 11, 1983, p. 64-100, Jean Clair avance qu'il existe un rapport direct entre la conception érotisée et phallique de l'œil chez Bataille, telle qu'on la trouve dans *Histoire de l'œil* et dans les textes pour *Documents*, et la sculpture de Giacometti ayant pour titre *Pointe à l'œil*. Son analyse de cette œuvre repose en partie sur l'idée présente chez Bataille d'une exorbitation de la vue, d'une érectibilité de l'œil.
37. Voir Frans Blom, « The Maya Ball-Game Pok-Ta-Pok », *Middle American Papers*, Tulane University, 1932. Cet essai est représentatif de ce que savaient de ce jeu de balle les ethnologues des années trente.
38. Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris, Maeght, 1962, p. 88.
39. Jacques Dupin m'a rapporté que, lorsqu'il a commencé à travailler à sa monographie sur Giacometti, le sculpteur lui avait prêté, afin de l'aider dans son travail, sa collection complète de *Documents*, conservée avec le plus grand soin. Pour l'un des articles de *Documents* consacrés à ce sujet, voir Roger Hervé, « Sacrifices humains du Centre-Amérique », *Documents*, II, n. 4, 1930, illustré par des images de codex montrant victimes et lieux de sacrifices.
40. On trouve dans le n. 10 des *Cahiers d'art*, 1929, p. 456, une photographie montrant une pyramide aztèque surmontée par un autel dont la structure rappelle celui de *L'Heure des traces*.
41. Alberto Giacometti, « Hier, sables mouvants, » *Le Surréalisme au service de la révolution*, n. 5, 1933.
42. Alberto Giacometti, « A propos de Jacques Callot », *Labyrinthe*, n. 7, 15 avril 1945, p. 3. Cet essai traite de la fascination pour l'horreur et la destruction que l'on trouve chez Callot, Goya, et Géricault : « Il y a chez ces artistes un frénétique désir de destruction dans tous les domaines, jusqu'à la destruction de la conscience humaine. » Dans une réflexion manifestement proche de Bataille, Giacometti conclut qu'en vue de comprendre cela « il faudrait parler maintenant d'une part du plaisir à la destruction chez les enfants, de leur cruauté,... et d'autre part du sujet dans l'art ». « Le rêve, le sphinx et la mort de T. », *Labyrinthe*, n. 22-23, 15 décembre 1946, p. 12-13. L'histoire de l'araignée, dans le rêve que rapporte ce texte, rappelle le thème de l'*informe* cher à Bataille, et la description de la tête de T., que la mort a rendue hideusement objective, est du pur Bataille. « Cette tête devenue objet, petite boîte, mesurable, insignifiante, » est vue comme un cadavre en train de se décomposer, « débris misérable à jeter » dans la bouche duquel, à la grande horreur de Giacometti, pénètre une mouche.
43. Hohl affirme par exemple : « Il est certain que les éléments en forme de massues et de sphères que Picasso a élaborés dans ses *Projets pour un monument* (1928-1929) ont influencé la structuration de la *Boule suspendue*. » (Hohl, *op. cit.*, 1974, p. 81.)
44. Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », *Critique*, n. 195-96, 1963, p. 722. (Article repris dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 238 et *sq*). Mon analyse de la structure de la métaphore dans le roman de Bataille suit celle de Barthes.
45. *Ibid.*, p. 773.
46. L'article « informe » fut écrit par Bataille pour le « Dictionnaire » de *Documents*, I, n. 7, 1929.
47. Pour une analyse du « Dictionnaire » de Bataille dans le contexte des divers dictionnaires de l'avant-garde, voir Denis Hollier, *La Prise de la concorde*, *op. cit.*, p. 59-65.
48. Quatre volumes de reproductions photographiques, destinés spécialement à la formation des étudiants en arts décoratifs, furent ainsi publiés sous le titre général de *La Décoration primitive*, Calavas éditeur, Paris, 1922. Ces volumes consacraient une importance égale aux objets africains, océaniens, et précolombiens — sculptures et textiles.
49. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 253.
50. Ainsi Apollinaire, dans *Les Peintres cubistes*, Paris, 1913, insiste sur le fait que le cubisme « n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception ». De même Léger, dans son essai intitulé « Les origines de la peinture et sa valeur représentative » (*Montjoie !*,



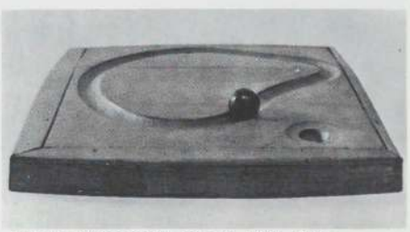

Jean Arp, *Tête*, 1929. Plâtre, publiée dans *Variétés*, n° spécial : *Le Surréalisme en 1929*.



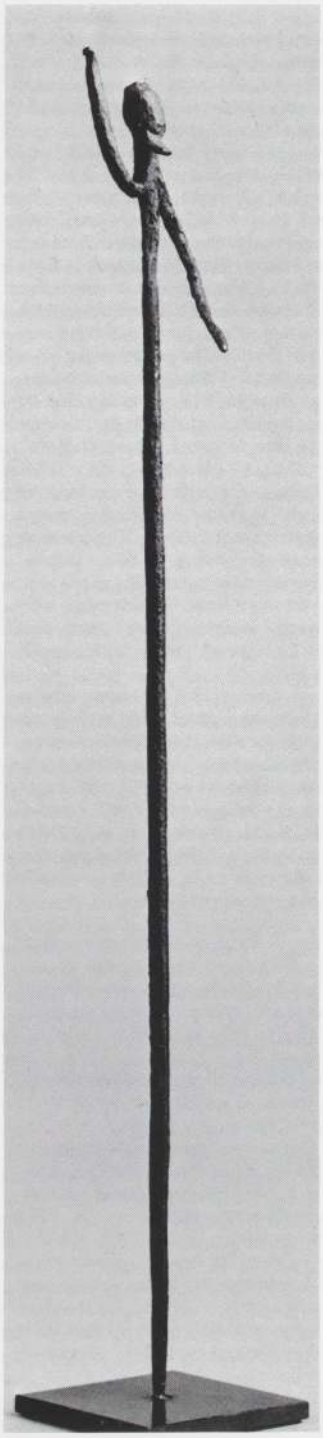
Pyramide aztèque, Castillo de Teayo, Mexique, publiée dans *Cahiers d'art*, n° 10, 1929.



Alberto Giacometti, *Fleur en danger*, 1933. Bois, métal et plâtre, 55,7 × 78,1 × 18,1 cm. Fondation Alberto Giacometti, Kunsthaus, Zurich.



Alberto Giacometti, *Circuit*, 1931. Bois, 5 × 47 × 47 cm. Coll. Henriette Gomès, Paris.



Figure, Dogon, Mali. Fer, h : 47,6 cm. Collection Lester Wundermann, New York.



Figure, Bambara, Mali. Bois, h : 108 cm. Collection Maud et René Garcia, Paris.



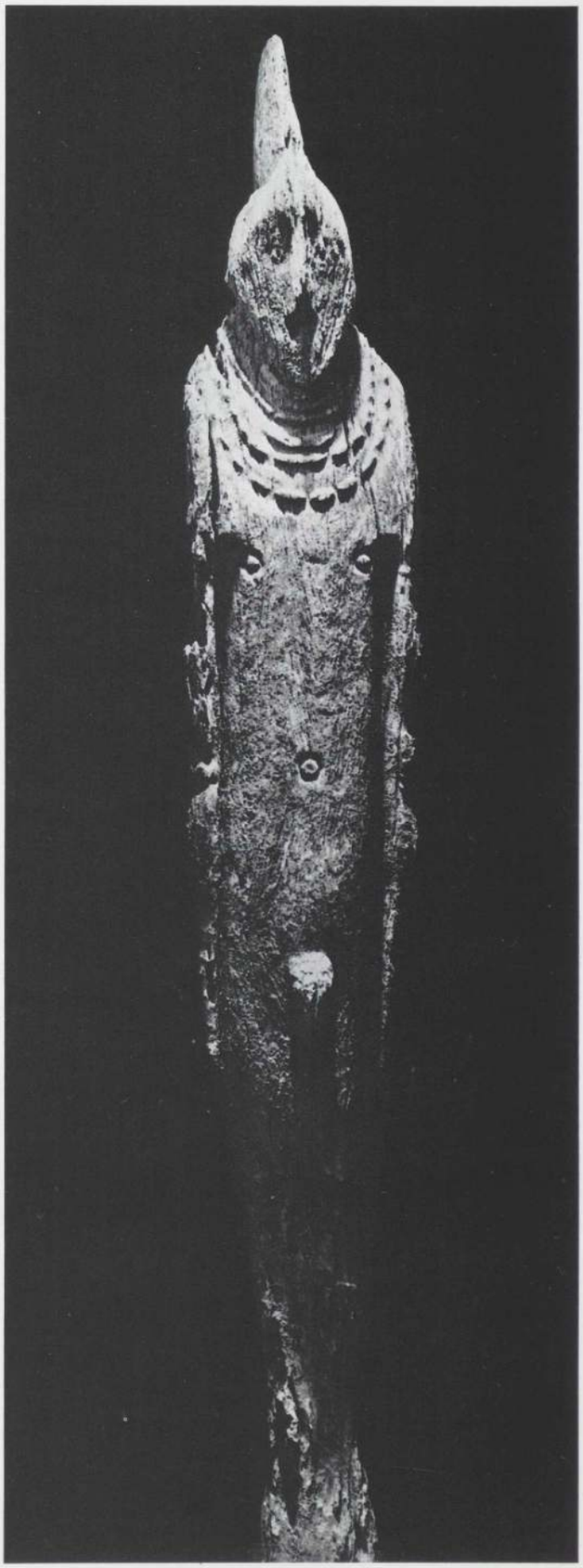
Sommet de canne, Mbuun, Zaïre. Bois et métal, h : 83,8 cm. Collection Erle Loran, Berkeley.



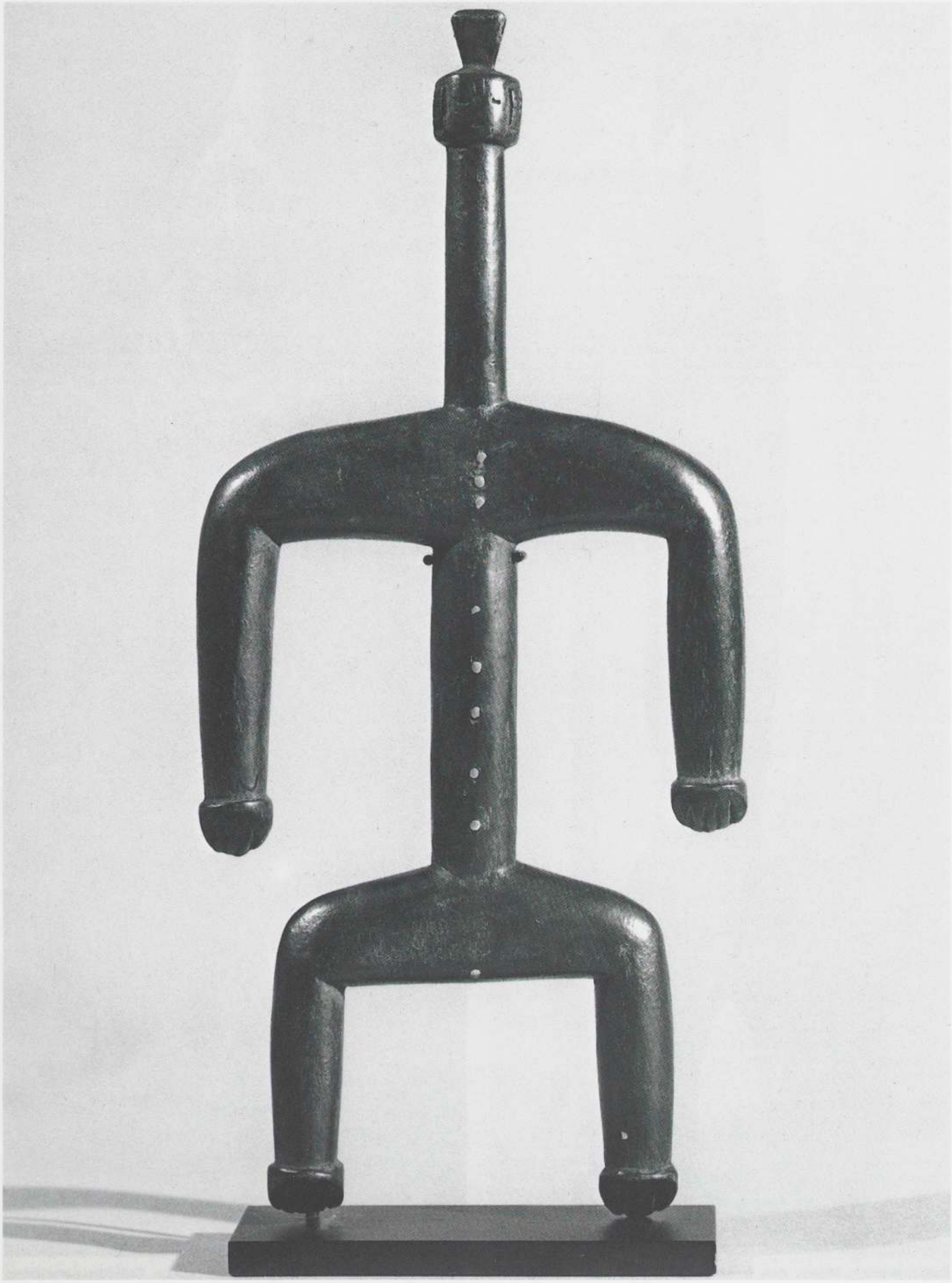
Statuette, Koulango, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 45,7 cm. Collection Friede, New York.



Statue, Mumuye, Nigeria. Bois, h : 120,7 cm. Collection particulière.



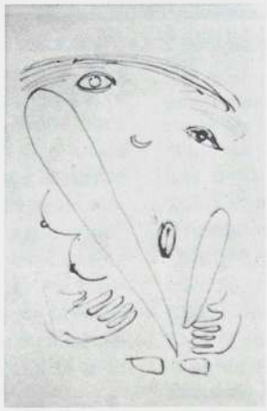
Poteau funéraire, Konso, Ethiopie. Bois, h : 213 cm. Collection particulière, Paris.



Statuette, Namshi, Cameroun. Bois, h : 36,9 cm. Collection particulière.

n. 8, mai 1913, p. 7), met l'accent sur la différence entre le « réalisme visuel » et un « réalisme de conception ».

51. Texte publié dans le numéro spécial sur Picasso, *Documents*, II, n. 3, 1930.
52. Breton, *Documents 34*, Bruxelles, 1934, p. 20.
53. L'année qui précéda la réalisation du masque en plâtre/ébauche pour *L'Objet invisible*, Giacometti fit un autre « masque » en plâtre : la tête déformée de *Fleur en danger* (1933). Cette sculpture, qui montre un début de décapitation de la tête/fleur, est une sorte de petite machine destinée à la production de l'*acéphale*. Il est possible qu'une tête en plâtre de Arp, reproduite dans le numéro spécial de *Variétés* consacré au surréalisme (juin 1929), ait influé sur l'idée de la tête comme masque en train de se décomposer.
54. *Documents*, II, n° 2, 1930, p. 97-102.
55. Ainsi la carte du monde surréaliste de 1929 a pour centre l'Océanie (*Variétés*, juin 1929 : le surréalisme en 1929).
56. En 1931 Louis Aragon organisa une exposition anticolonialiste dans une salle de réunion de l'avenue Mathurin Moreau, afin de protester contre l'*Exposition coloniale* officielle. Giacometti y participa en montrant des caricatures politiques. Deux photographies de la salle installée par Aragon, Éluard et Tanguy pour l'exposition *La Vérité sur les colonies* parurent dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931.
57. « Soleil pourri » s'attache particulièrement au culte de Mithra et aux pratiques convulsives résultant du fait de fixer le soleil du regard. Ce thème fut développé dans la série de textes intitulée « L'œil pinéal ».
58. « Aboutissements de la mécanique », *Variétés*, II, n° 9, janvier 1930.
59. L'intérêt extrême porté par Bataille à l'*acéphale* mena en 1936 à la création d'une revue portant ce titre. C'est André Masson qui en conçut la couverture. L'un des premiers textes de Bataille traitant de la représentation de l'homme comme *acéphale* dans les cultures de l'Antiquité est « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, II, n° 1, 1930, p. 1-8. Leo Frobenius aborde ce thème dans « Bêtes, hommes ou dieux », *Cahiers d'art*, n° 10, 1929.
60. Roger Caillois, « La mante religieuse », *Minotaure*, n° 5, mai 1934, n° 25. Voir aussi « La Nature et l'amour », *Variétés*, II, n° 2, juin 1929.
61. William Pressly, « The Praying Mantis in Surrealist Art », *Art Bulletin*, LV, décembre 1973, p. 600-615.
62. Hohl retrace l'emploi de la sphère comme représentation métonymique du mâle dans les œuvres de ces années (Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 81-82).
63. Cote D 62.2.10 au musée des Arts africains et océaniens, anciennement dans la collection du docteur Girardin.
64. Carl Einstein, « Sculptures mélanésiennes », *L'Amour de l'art*, n° 8, 1926, p. 256.
65. *La Femme 100 têtes* de Ernst, bien qu'elle n'en soit pas une illustration directe, était explicitement consacrée à ce thème.
66. *Une semaine de bonté*, p. 285 dans Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970.
67. Bien que son importante collection d'objets océaniens ait aussi contenu d'autres sortes de choses, Ernst s'était grandement spécialisé dans les objets du golfe de Papouasie (Nouvelle-Guinée), ainsi que le montrent les recherches de Philippe Peltier publiées dans cet ouvrage.
68. A présent détruite, cette œuvre fut reproduite dans *Minotaure*, n° 3/4, 1933, p. 40. Il y a une ressemblance évidente entre ces personnages semblables à des pieux et enfoncés directement dans le sol et les totems tribaux en bois sculpté qui sont fichés dans la terre à l'entrée des villages ou des maisons afin de protéger une aire donnée. Ces totems étaient largement connus à l'époque.
69. Giacometti a dit de son attirance pour la sculpture océanienne qu'elle était due à l'importance qui y était accordée aux yeux : « La sculpture des Nouvelles-Hébrides est vraie, et plus que vraie, parce qu'elle a un regard. Ce n'est pas l'imitation d'un œil, c'est là bel et bien un regard. Tout le reste est le support du regard. » Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, René Julliard, 1959, p. 166.
70. Cela est vrai non seulement de la monographie de Hohl, mais aussi de l'approche adoptée par Yves Bonnefoy, qui prépare une étude importante sur l'artiste. Voir « Études comparées de la fonction poétique », *Annuaire du Collège de France*, 1982, p. 643-653.
71. Giacometti, « Le palais à quatre heures », *Minotaure*, n° 3/4, 1933, p. 46.
72. Il s'agit de l'exergue au chapitre de *Une semaine de bonté* contenant les images de statues de l'île de Pâques. Le texte de Giacometti, « Hier, sables mouvants », débute en évoquant la grande pierre percée d'une fente dans laquelle l'artiste, lorsqu'il était enfant, se réfugiait durant des heures entières.
73. Voir André Gide, « Architectures nègres », *Cahiers d'art*, n° 7/8, 1927, notamment l'image de la page 265.
74. *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung*, Kunsthaus, Zurich, 1971, p. 94.
75. C'est Bataille qui trouva le nom de la revue *Minotaure*, en 1933.
76. Dans le texte de Zervos intitulé « Quelques notes sur les sculptures de Giacometti », (*Cahiers d'art*, 1932, p. 337-342), l'œuvre, qui portait l'inscription « la vie continue », fut reproduite avec pour titre *Chute d'un corps sur un graphique*. Par la suite Giacometti, évoquant son art à cette époque, appela cette sculpture désormais perdue *Paysage-Tête couchée*. Voir « Lettre à Pierre Matisse », *Alberto Giacometti*, New York, galerie Pierre Matisse, 1948. Carola Giedion-Welcker, qui connut Giacometti, proposa comme source d'inspiration possible de *Projet pour une place* un bronze votif étrusque conservé au musée de Piacenza (reproduit dans Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, New York, Wittenborn, 1960). Selon Hohl, l'œuvre étrusque en question, du fait qu'elle est couverte de runes, serait plutôt à rapprocher de *Chute d'un corps sur un graphique*, dont elle aurait inspiré le titre. Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 299, note 29.
77. Salvador Dali, « Communication : visage paranoïaque », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 40.
78. Voir Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 82.
79. Voir par exemple le numéro spécial sur l'art nègre de *La Nervie*, n° 9/10, 1926, figure 9.
80. Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *L'Ephémère*, n° 1, 1966, p. 104-108. Diego Giacometti m'a confirmé que les dessins reproduits dans Carluccio, *A Sketchbook of Interpretive Drawings*, *op. cit.*, avaient bien été copiés d'après le numéro des *Cahiers d'art* de 1929.
81. La planche 5 du livre de Carluccio montre trois sculptures du musée de Bâle : figures 104, 106 et 114 dans le numéro des *Cahiers d'art* de 1929. La planche 6 représente des statues de l'île de Pâques, figures 188 et 187 des *Cahiers d'art*. La planche 8 montre deux objets de Nouvelle-Guinée copiés respectivement d'après les figures 43 et 41. En planche 9, des copies des figures 2, 153 et 157 dans les *Cahiers d'art*.



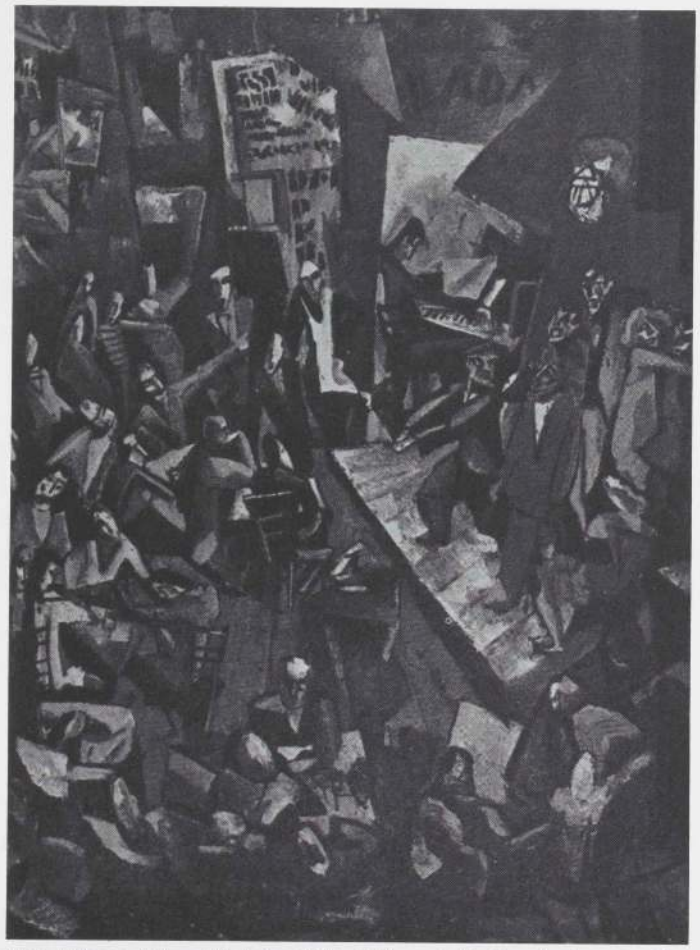
Alberto Giacometti, *Nu*. Encre sur papier, 17,8 × 12,7 cm. Collection particulière.

82. Également probable, l'influence des casse-tête tout à fait phalliques de Nouvelle-Calédonie et des îles Fidji, dont le musée de l'Homme possédait depuis la fin du XIXe siècle de nombreux exemplaires.
83. Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 81.
84. Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », art. cité.
85. Bataille, « Le gros orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 302.
86. Dans un nu dessiné en 1926, Giacometti rend cette rotation axiale par la fusion de la bouche avec les organes génitaux. On retrouve cette idée, qui est un motif courant dans l'art africain, exprimée formellement dans la figure féminine du *Couple* de la même année.
87. Les cinq textes sur l'œil pinéal furent écrits de 1927 à 1930. Restés inédits, ils sont réunis dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 13-50.
88. Voir « Soleil pourri », où Bataille parle d'« un être anthropomorphe *dépourvu de tête* » (p. 174). Hollier analyse cette idée de changement d'axe dans *La Prise de la concorde*, *op. cit.*, p. 137-154.
89. Dans « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », Bataille rejette la thèse du « doigt plié », avancée par Luquet pour expliquer les mains auxquelles il manque un ou plusieurs doigts qu'on trouve peintes au pochoir dans les cavernes néolithiques (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 267). Objet de grande fascination, la main au pochoir est reprise dans *La Caresse* (1930).
90. Hollier, *La Prise de la concorde*, *op. cit.*, p. 148.
91. Hohl parle de tables à jouer en bois du Bénin que Giacometti aurait pu voir à la galerie Charles Ratton, et qui auraient pu servir de modèle à cette œuvre. (Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 299, note 27). M. Charles Ratton, cependant, affirme qu'il n'a jamais présenté d'objets de ce type provenant du Bénin. En revanche, il suffit de penser aux tables à jouer en bois qui servent au jeu des douze cases, et qui sont encore produites aujourd'hui. Les surfaces servant à ce jeu étaient souvent improvisées, et creusées dans la terre ou la pierre. L'étude de Marcel Griaule en montre une taillée dans une pierre (*Jeux dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938, figure 95).
92. James Lord, *Un portrait par Giacometti*, *op. cit.*, p. 101.
93. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 228.
94. C'est ce qu'aurait dit Giacometti, à la fin des années



Le jeu de *i*, Dogon, Mali, publié par Marcel Griaule dans *Jeux dogons*, 1938.

1930, à Greta Knutson, alors mariée à Tristan Tzara et pour qui Giacometti posa pour un portrait (je tiens ce renseignement de madame Tzara, la belle-fille de Greta Knutson).



Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916. Huile sur toile. Localisation actuelle inconnue.

dix mois au cours desquels, sur un terrain d'un peu moins de six kilomètres, les pertes allemandes et françaises ont été estimées à 420 000 morts et 800 000 gazés ou blessés [5].

Les tensions causées par cette tragédie invraisemblable, insensée, eurent un puissant effet sur ceux qui vivaient à Zurich, en particulier sur les jeunes artistes et écrivains qui, venus de l'Europe entière, s'étaient rassemblés là. L'effet psychologique et émotionnel de la guerre parmi les civils de cette enclave neutre fut plus immédiat que ce qu'on pouvait attendre. La proximité des combat porta le bruit de la bataille jusqu'aux abords mêmes de la ville ; comme se le rappelait Marcel Janco, on pouvait entendre le canon à quelques kilomètres seulement de Zurich [6]. L'artiste et poète dada et surréaliste Jean Arp commentait lui aussi l'imminence physique du conflit lorsqu'il écrivait : « A Zurich [en 1915], désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale, nous nous adonnions aux Beaux-Arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifiions, nous chantions de toute notre âme [7]. »

Le rejet dadaïste de l'ordre établi, de son esthétique et de ses valeurs sociales nécessairement liées entre elles les conduisit vers l'art primitif et vers les domaines qui s'y rattachent, comme l'art populaire, l'art naïf et l'art des enfants. Lesquels étaient considérés comme l'expression d'idées et de sentiments premiers laissés intacts par les valeurs occidentales traditionnelles et faisant appel à des moyens artistiques différents. Arp faisait allusion à ces questions lorsqu'il écrivait qu'au début du mouvement dada à Zurich : « Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer [8]. »

De même que c'était, dans une certaine mesure, le cas à Montmartre au début du siècle, le centre d'activité de Dada à son commencement à Zurich était constitué par le cabaret ; l'atmosphère, la nourriture, la boisson, les bruits et les conversations créaient un contexte très favorable aux représentations, aux expositions et au lancement de publications et de feuilles satiriques. L'aspect théâtral et fiévreux des soirées dada était marqué par une tapageuse mixture : poèmes amphigouriques et bruitistes, récitations en diverses langues, morceaux pour piano, battements de tambour et jazz. La poésie et la musique africaines, les masques d'inspiration nègre, les cris et les rires, les pantomines et les insultes étaient tous exprimés avec une force et une sincérité telles qu'elles devaient stimuler et entraîner le public.

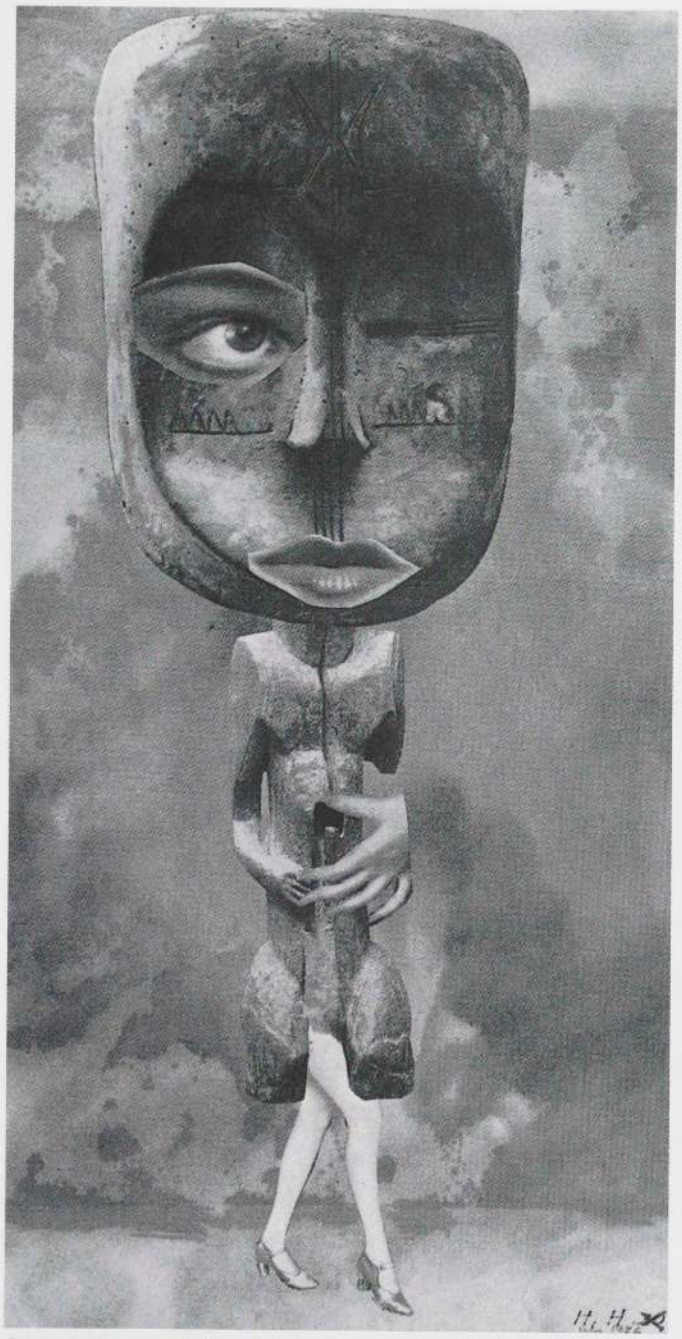
Le seul témoignage pictural de ces premières soirées dada est un tableau de Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, de 1916, qui non seulement suggère l'action et l'animation décrites par Richter, mais fournit encore une preuve évidente de l'engagement de Dada dans le primitivisme. Accroché au mur derrière l'estrade, un grand masque jette sur le public un regard menaçant. C'était l'un des nombreux masques réalisés pour ces manifestations par Janco, jeune Roumain venu étudier l'architecture à Zurich. D'après les récits que les dadaïstes eux-mêmes nous ont laissés, les masques de Janco constituaient un élément important de leurs représentations. Quoique fabriqués à partir de divers matériaux grossiers et communs, ils se dégageaient d'eux une troublante énergie. En 1948, Arp écrivait à propos de Janco : « Je n'ai pas oublié les masques que tu fabriquais pour nos "manifestations Dada". Ils étaient terrifiants et ordinairement badigeonnés d'un rouge sang. Avec du papier, du carton, du crin, du fil de fer et des étoffes, tu confectionnais tes fœtus langoureux,



Marcel Janco, *Invitation à une soirée dada*, 1916. Fusain, 73 × 55 cm. Kunsthaus, Zurich, cabinet des dessins.



Marcel Janco, *Masque*, 1919. Papier, carton, ficelle, gouache et pastel, 45 × 22 × 5 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris.



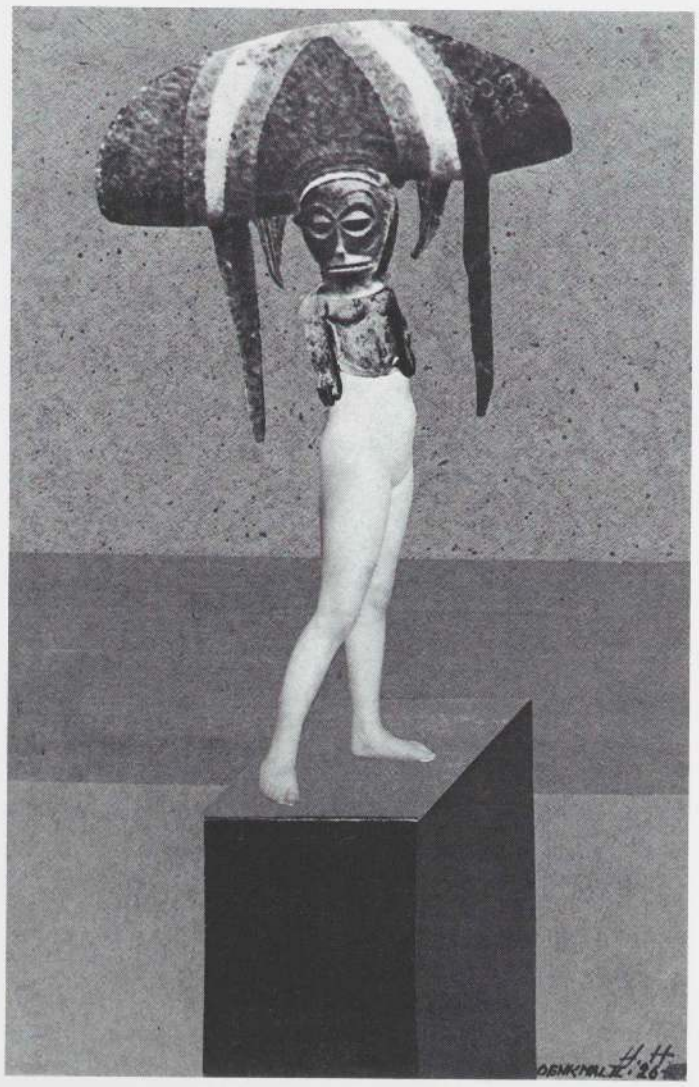
Hannah Höch, *La Douce*, de la série « Dans un musée ethnographique », 1926. Collage, 30 × 15,5 cm. Collection Eva-Maria et Heinrich Rössner, Backnang, Allemagne.

tes sardines lesbiennes, tes souris en extase[9]. » Le choix de Janco, porté sur des matériaux non traditionnels et éphémères, était aussi lié à la façon dont les dadaïstes comprenaient l'art des sociétés primitives, en particulier celles de l'Océanie. Décrivant ses propres collages, Arp comparait son œuvre à celle des artistes des mers du Sud : « Au lieu de couper le papier, je le déchirais avec la main, j'employais des objets trouvés au bord de la mer, et je composais des reliefs et des collages naturels. J'agissais ainsi comme les Océaniens qui ne se préoccupent aucunement, pour leurs masques, de la durée des matériaux, et qui emploient des matériaux périssables comme les coquillages, le sang, les plumes[10]. »

Bien qu'il n'existe aucune preuve documentée de l'inclusion de véritables masques africains ou océaniens dans ces représentations — ni aucune référence à ceux-ci — les masques de Janco étaient très fréquemment appelés « masques nègres » par ses camarades dadaïstes (« nègre » s'appliquant dans ce cas aussi bien à l'art africain qu'à l'art océanien[11]). Alors que les masques de Janco ne copiaient jamais un prototype connu d'Afrique ou d'Océanie, ses compagnons les associèrent immédiatement avec ce qu'ils percevaient comme la puissance spirituelle inhérente à l'art primitif. Aux yeux de Hans Richter, cette force évocatoire était exprimée par « les masques nègres de Janco qui transportaient le public du langage vierge de la nouvelle poésie dans la forêt vierge des visions artistiques[12] ».

L'art primitif constituait pour Janco l'une de plusieurs sources d'inspiration non traditionnelles, libres et directes dans leurs formes et dans leurs modes de représentation du monde. Au cours d'un récent entretien, l'artiste affirmait : « Non seulement nous considérions l'art primitif comme l'art vrai, mais nous regardions également l'art de l'enfance comme un art vrai. Nous en vinmes même à l'idée d'exposer l'art des aliénés[13]. » Cet intérêt profond porté dans trois directions — l'art du primitif, de l'enfant, de l'aliéné — allait plus tard devenir un des aspects majeurs de la littérature et de l'art surréalistes.

De même que les masques primitifs qui constituaient leur inspiration générale, les masques de Janco étaient destinés à être portés par des danseurs qui se produisaient en musique. Lorsqu'un danseur africain revêt un masque pour un rituel

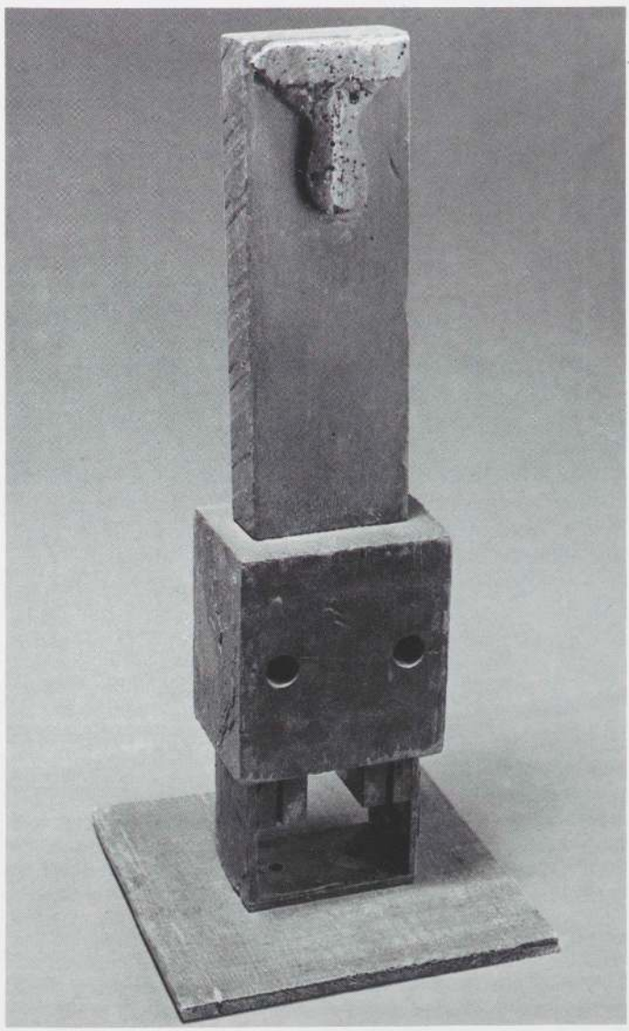


Hannah Höch, *Monument II-La Vanité*, de la série « Dans un musée ethnographique », 1926. Collage, 25,8 × 16,7 cm. Collection Eva-Maria et Heinrich Rössner, Backnang, Allemagne.

sacré, il devient en même temps le véhicule de l'esprit représenté par le masque. Celui-ci constitue ainsi un élément significatif du processus de transformation de la conscience individuelle de l'humain vers le mythique. Hugo Ball, fondateur du cabaret Voltaire, l'avait compris, et il était fasciné par la façon dont les masques de Janco affectaient le comportement des artistes qui les portaient. Il écrivait :

Nous étions tous présents lorsque Janco est arrivé avec ses masques, et chacun de nous voulut en essayer un immédiatement. C'est alors qu'il s'est passé quelque chose d'étrange : non seulement le masque réclamait aussitôt le costume, mais il imposait également des gestes précis, pathétiques, qui frôlaient la démence.[...] Le pouvoir de ces masques se communiquait à nous avec une irrésistible violence, nous faisant comprendre du coup la signification de tels masques pour la pantomine et le théâtre. Les masques exigeaient simplement de celui qui les portait qu'il se mît à danser une danse tragique et absurde à la fois.[...] Ce qui nous fascine tous dans ces masques, c'est qu'ils incarnent des caractères et des passions dépassant de loin l'échelle humaine [14].

Outre ces masques, Janco produisit un vigoureux projet d'affiche directement inspiré de l'esthétique sculpturale africaine. Son *Invitation à une soirée dada* (p. 536) montre une figure frontale assise et une figure debout vue de dos. Les deux corps sont constitués de larges plans noirs qui simplifient jusqu'à l'abstraction les jambes, les bras et le torse, selon le style et la couleur de surface caractéristiques de la statuaire africaine. La tête de la figure assise est également décomposée en plans abstraits, avec un accent porté sur la grande bouche ovale aux dents découvertes, le nez proéminent et la coiffure en pointes élaborée. Ce type facial est très semblable à celui que l'on retrouve dans les sculptures du Cameroun, en particulier à celles des Bangwa. Il n'est pas absolument certain que Janco connût la forte tradition de la sculpture camerounaise, mais ces statues et ces masques figuratifs puissants étaient accessibles au public intéressé dans les musées ethnographiques, en particulier en Allemagne, et par le biais des publications [15].



Man Ray, *By Itself I/Par soi-même,* 1918. Fer, bois et liège, 43 × 18,5 × 19 cm. Westfälisches Landesmuseum, Münster.



Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926. Impression argent sur tissu, 21,9 × 27,7 cm. Zabriskie Gallery, New York.

Hannah Höch fit directement référence à l'intérêt des dadaïstes pour les collections publiques d'art tribal dans une série de photomontages intitulée « Dans un musée ethnographique ». Des collages tels que *La Douce* et *Monument II-La Vanité,* tous deux de 1926, font la satire des idéaux traditionalistes européens de la beauté en combinant des photographies de sculptures africaines avec des parties du corps humain peintes et dessinées. On ne peut déterminer avec précision le musée ethnographique auquel se réfère le titre de la série, Höch ayant quitté Berlin pour la Hollande l'année même où elle réalisa ces collages. On peut cependant reconnaître dans les images africaines qu'elle employa un masque tshokwe (Zaïre) pour le *Monument II-La Vanité,* et un masque de style gabonais, peut-être tsogho, pour *La Douce.*

L'œuvre d'un autre dadaïste, Man Ray, montre des affinités avec l'art primitif. Sa sculpture *By Itself I/Par soi-même* de 1918, abstraite et minimale, rappelle, dans l'ensemble des styles primitifs, l'esthétique schématique des masques dogon [16]. En 1921, il quitta les Etats-Unis pour venir à Paris où il travailla avec les dadaïstes qui allaient bientôt former le noyau du mouvement surréaliste. A cette époque, le style Art déco favorisait l'interprétation mondaine des formes primitives. La photographie de Man Ray *Noire et Blanche* de 1926 constitue un commentaire élégant mais troublant de l'utilisation de « l'art nègre » par l'Art déco. Le visage désincarné, tel un masque, forme contraste avec celui de style baoulé, dont les proportions trop raffinées et la surface hautement polie semblent indiquer qu'il s'agit d'un des nombreux objets africains à la mode à l'époque et produits à des fins commerciales.



Cimier de masque, Sénoufo, Mali. Bois, h : 60 cm. Collection Pierre Harter, Paris.

Un autre aspect important du primitivisme de Dada à Zurich résidait dans l'intérêt porté outre à la sculpture, mais aussi à la poésie et aux prétendus « chants nègres », chants d'inspiration africaine accompagnés au tambour. Le principal représentant de cette tendance reste Tristan Tzara, compatriote de Janco qui allait également jouer par la suite un rôle important dans l'expérience dada à Paris.

Tzara, un des membres les plus actifs de Dada à Zurich, manifestait un intérêt tout particulier pour l'art africain et océanien, et pour les concepts du primitivisme. Il semble qu'à cette époque il fût le seul membre du groupe de Zurich à posséder des échantillons de la sculpture du continent noir. Emmy Hennings, qui comptait avec Hugo Ball parmi les fondateurs du cabaret Voltaire, mentionne une exposition à la galerie Dada en 1917 centrée sur ce qu'elle décrit comme une très belle et coûteuse sculpture africaine appartenant à Tzara. Celle-ci était d'une telle force sur le plan artistique qu'elle soutenait la comparaison avec les peintures de Kandinsky, Feininger, Klee et Campendonk accrochées dans la même salle [17].

La même année, en 1917, Tzara publiait une étude sur l'art africain et océanien qui allait être suivie, en 1929, par des articles sur l'art océanien et précolombien [18]. Sa courte « Note 6 sur l'art nègre » parut dans *SIC*, revue d'art parisienne orientée vers le futurisme [19]. Tzara y mettait l'accent sur le besoin d'un nouveau système de représentation des objets qui les libérerait de la limitation des définitions et des connotations conservatrices. L'art devait aller au-delà de la simple représentation de surface et de l'imitation servile des formes extérieures de la nature pour exprimer leurs véritables qualités intrinsèques. Pour illustrer cette conception, Tzara utilisait l'analogie de deux frères, l'un représentant la dépendance morne et étroite à des formes dépassées, et l'autre jouissant de la liberté artistique et de l'énergie créatrice du primitif. Le sculpteur primitif n'aurait pas été tenu de respecter le canon des proportions comme en Occident ; les dadaïstes pensaient à tort que, dégagé de toutes les contraintes conventionnelles, il créait ainsi des sculptures qui se développaient à partir du processus des associations libres. Ceci servit de définition exemplaire à la démarche dadaïste et surréaliste.

Tzara était fortement attiré par l'art primitif, non seulement pour des raisons formelles mais parce qu'il le percevait comme un art exprimant une vision intégrée de la vie. Dans « Note 6 sur l'art nègre », il reprenait l'idée alors répandue que l'art des cultures tribales fournissait un exemple primordial de la créativité humaine dans sa forme la plus ancienne et la plus pure. Il estimait qu'à ce stade élémentaire puissant, l'art reflétait aussi les relations entre les choses dans la nature et le pouvoir associatif des formes à suggérer d'autres idées ou émotions fondées sur le principe des correspondances universelles. Il est particulièrement significatif que Tzara mentionne dans son premier texte les pouvoirs créateurs de la parole comme ceux de la main. Ceci reflète sa propre activité de poète, établissant encore un autre lien entre Dada et le primitivisme dans le domaine de la littérature et des arts du spectacle.

Musique, danse et poésie « nègres » sont souvent citées comme les éléments majeurs des manifestations de Dada à Zurich. Accompagnés par le tambour incessant de Richard Huelsenbeck, qui était obsédé par la musique africaine, Tzara et d'autres récitaient leurs propres « chants » inspirés de l'Afrique. Tzara expliqua plus tard l'intérêt que portait Dada aux qualités premières des arts primitifs et à la nécessité sociale fondamentale de ceux-ci en tant qu'expression des pouvoirs créateurs conscients et inconscients :

> L'art des peuples primitifs, imbriqué dans les fonctions sociales et religieuses, apparaissait comme l'expression même de leur vie. Dada, qui préconisait la « spontanéité dadaïste », entendait faire de la poésie une manière de vivre bien plus que la manifestation accessoire de l'intelligence et de la volonté. Pour lui, l'art était une des formes, communes à tous les hommes, de cette activité poétique dont la racine profonde se confond avec la structure primitive de la vie affective. Dada a essayé de mettre en pratique cette théorie reliant l'art nègre, africain et océanien à la vie mentale et à son expression immédiate au niveau de l'homme-contemporain, en organisant des soirées nègres de danse et de musique improvisées. Il s'agissait pour lui de retrouver, dans les profondeurs de la conscience, les sources exaltantes de la fonction poétique [20].

Pour Tzara, cette « poésie primitive » était une véritable expression artistique de la vie parce qu'elle était utilisée au

service de toutes les activités de celle-ci. En 1918, Tzara résumait ce point de vue dans sa « Note 2 sur la poésie nègre » en déclarant que l'on « crée un organisme quand les éléments sont prêts à la vie. La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail[21] ».

Engagé avec enthousiasme dans le primitivisme, Tzara produisit également des adaptations de chants océaniens pour la revue *Dada,* chants qui servaient d'exemples d'« art primitif » et de modèles comparatifs à ce que certains écrivains ont désigné comme le langage « pseudo-africain » de Dada[22]. Ces trois « poèmes nègres » étaient des variantes de mythes totémiques empruntés à la tradition orale des tribus aborigènes d'Australie[23]. Ils reflètent l'intérêt de Dada pour le primitivisme non seulement en termes de formes élémentaires, mais aussi à cause de ses rapports profonds avec le mythique comme principale préoccupation de la création artistique. Dada recherchait une alternative philosophique et artistique aux modes européens traditionnels qu'il considérait comme des entraves du point de vue psychologique et esthétique. Le primitivisme offrait à Dada un modèle positif, qui servirait aussi plus tard au mouvement surréaliste.

Le surréalisme a été créé au début des années vingt par un groupe d'écrivains et de poètes français qui, en tant que membres du mouvement dada, avaient recherché une façon nouvelle d'affronter un environnement artistique et social qu'ils trouvaient étouffant et répugnant. Dans cette quête d'une nouvelle approche de la vie, d'une vision neuve du monde, les surréalistes pouvaient s'appuyer sur une tradition d'avant-garde forte et bien établie, qui attachait une grande valeur au changement. Les surréalistes étaient résolus à créer toute une philosophie de la vie et de l'art, et leurs intérêts, tout d'abord essentiellement littéraires, impliquaient un contact intime non seulement avec les tendances contemporaines des arts visuels et de la littérature, mais avec la psychologie, l'anthropologie, la philosophie et la politique. Ce bagage intellectuel quelque peu éclectique les soumettait à des influences diverses et souvent disparates qui eurent des conséquences variées sur leur évolution. Beaucoup de ces influences découlaient d'un intérêt direct pour le primitivisme, tandis que d'autres véhiculaient des idées sur les formes élémentaires de la conscience humaine qui reflétaient des attitudes et des concepts similaires à ceux qu'on estimait être à l'origine de l'expérience primitive.

La conviction que le rêve forme une partie valide et intégrante de l'expérience de la vie, la croyance dans le pouvoir créateur de l'inconscient, la constatation du besoin universel du mythe, qui dériverait d'une base mentale commune partagée par l'humanité entière et unirait quasi tous les peuples et toutes les cultures, tels sont trois des éléments les plus importants da la philosophie surréaliste. Dès les débuts du mouvement, les surréalistes étudièrent les idées et les créations des penseurs et des artistes du passé, en quête d'une inspiration et d'un support historique utiles pour la formulation et la justification de leur propre philosophie.

Dans leur recherche de précédents, ils furent attirés non seulement par les objets primitifs mais par la vision du monde de l'homme primitif, sujet qui avait été de plus en plus étudié tout au long du XIXe et au début du XXe siècle par les ethnographes, les anthropologues, les psychologues et les philosophes les plus divers. Telle que la décrivaient les érudits qui se livraient à ces recherches, la mentalité primitive exprimait directement les qualités mêmes que les surréalistes essayaient désespérément d'intégrer à leur propre vie et à leur art. Nous pouvons comprendre l'essence de cette



Statuette, San Cristobal, îles Salomon. Bois peint et plumes, h : 72,4 cm. British Museum, Londres.

explication intellectuelle européenne du primitif, qui était à la base des intérêts théoriques des surréalistes, en considérant les écrits de quatre personnalités représentatives principales dont l'œuvre était familière aux surréalistes : Sir James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Sigmund Freud et Henri Bergson.

Frazer croyait à l'existence d'une mentalité humaine commune qui se révèle dans la façon similaire dont les peuples de situations géographiques, de cultures et de périodes diverses conceptualisent et expriment leur relation avec le monde dans lequel ils vivent. *Le Rameau d'or,* très en faveur auprès des surréalistes, constitue un énorme recueil de sources culturelles dans lequel un certain nombre de thèmes fondamentaux de la pensée humaine sont illustrés par des milliers d'exemples tirés des mythes et légendes du monde antique, de l'Orient, de la culture populaire européenne, des cultures



Statue, Abelam, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 305 cm. Collection Friede, New York.

primitives d'Afrique, d'Océanie et des Amériques.

L'une des plus importantes contributions de Frazer à l'étude de l'esprit primitif reste son investigation de la fonction du rêve. Par le biais de nombreux récits captivants et souvent charmants, *Le Rameau d'or* expose la croyance implicite de l'homme primitif que ses rêves constituent une partie intégrante et essentielle de sa vie quotidienne, et que de telles expériences, d'ordre intellectuel et spirituel, sont tout aussi importantes par l'influence qu'elles exercent sur son comportement que les événements et les pensées qui animent ses moments de veille. De plus, Frazer cite de nombreux exemples prouvant que la vie de l'homme primitif pendant le rêve est considérée comme porteuse d'une vérité d'un niveau plus élevé que les expériences de sa conscience en état de veille. Dans un exemple emprunté à une tribu du Gran Chaco, il dit que « les Indiens sont fermement convaincus de la vérité de ce qu'ils racontent [au sujet des rêves] ; car ces aventures merveilleuses sont simplement leurs rêves : ils ne savent pas faire la distinction entre le songe et la réalité de l'éveil [24] ».

Dans *Le Rameau d'or,* Frazer montre aussi que les peuples des cultures primitives considèrent que, dans l'univers qui les entoure, chaque objet, chacune des forces qui animent la nature est investie d'une âme ou d'un esprit au même titre que les êtres humains. Par nécessité, une telle vision du monde les conduit à une relation beaucoup plus étroite avec leur environnement, car ils considèrent les objets, la flore et la faune avec lesquels ils vivent comme doués d'un pouvoir spirituel capable du même type d'action et de réaction que celui que leur procure leur propre force vitale. Ainsi, dans une culture primitive, la relation harmonieuse avec les forces de la nature est le gage de la réussite, au contraire l'Occidental moderne qui tend à considérer l'homme comme supérieur à la nature, se sépare donc de celle-ci à la fois physiquement et psychologiquement. L'enquête menée par Frazer sur la structure dualiste de la vision primitive du monde et l'importance fonctionnelle du rêve constituait un pas important dans le développement de la conscience et de la compréhension de la culture primitive en Europe.

Au cours du premier tiers de ce siècle, les spécialistes français établirent une solide tradition de recherches anthropologiques. Un des fondateurs de ce mouvement, Lucien Lévy-Bruhl, qui jouissait d'une large audience, exerça une influence particulière sur les surréalistes. Dans ses deux ouvrages majeurs, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* de 1910, et *La Mentalité primitive,* de 1922, Lévy-Bruhl tenta de définir les différences fondamentales entre les façons dont les individus de culture primitive et européenne contemporaine envisageaient le monde et structuraient leur relation avec celui-ci. Sa thèse principale est que l'homme primitif organise le monde selon un principe dualiste qui accorde une grande valeur aux forces spirituelles mystiques qui animent toutes choses et donne son impulsion à toute motivation causale. De même que Frazer et d'autres auteurs qui publièrent sur ce sujet, Lévy-Bruhl affirmait encore que le rêve constituait le point de rencontre le plus important de la réalité physique et d'entités spirituelles causales plus insaisissables [25]. Cependant, tout en déclarant que l'état de rêve est l'intermédiaire le plus évident entre l'homme et les esprits, Lévy-Bruhl soutenait que l'une des caractéristiques principales de la société primitive est que ses membres se considéraient dans un état de communication ininterrompue entre la réalité matérielle temporelle et le royaume des esprits [26]. Ses théories étaient donc particulièrement séduisantes pour les surréalistes qui essayaient de développer la

capacité d'utiliser le rêve et l'inconscient comme moyens d'éclairer l'expérience consciente et d'enrichir le processus de la création.

Dans ses recherches sur la perception et la cognition primitives, Lévy-Bruhl mettait l'accent sur l'importance du totémisme — système selon lequel un certain groupe social s'identifie à quelque élément naturel, plante ou animal, et reconnaît celui-ci comme son esprit dominant et son gardien. Bien que ce groupe ne s'identifie qu'à un seul élément naturel particulier, il est conscient que les autres animaux, plantes et forces naturelles du monde sont liés de la même façon mystique à d'autres groupes. La reconnaissance mutuelle qui en résulte sous-tend ce que Lévy-Bruhl appelait le processus de représentation collective. Il expliquait comment, pour le « primitif » qui appartient à une communauté totémique, chaque animal, chaque plante, chaque élément tel que le soleil, la lune, les étoiles, faisait partie d'un totem. Même dans des communautés où cette forme n'existait pas, la représentation collective de certains animaux était de caractère mystique[27]. Le rôle totémique des catégories végétales et animales exploitées sur le plan spirituel telles que les décrivait Lévy-Bruhl a été d'une grande importance, on le verra, dans l'œuvre des artistes surréalistes, en particulier André Masson et Max Ernst.

Cette relation entre la théorie de Lévy-Bruhl de la vision primitive du monde et les intérêts des surréalistes a été discutée pour la première fois en 1945 par Jules Monnerot dans *La Poésie moderne et le Sacré* où l'auteur mettait l'accent sur le rêve et le mythe comme les éléments les plus importants qu'avaient en commun le primitivisme et le surréalisme. L'ouvrage de Monnerot est particulièrement pertinent, ayant été acclamé par André Breton en ces termes : « Monnerot [...] a [...] excellemment mis en évidence les affinités de la pensée surréaliste et de la pensée indienne[...][28]. »

L'auteur qui exerça l'influence la plus profonde sur le développement des liens idéologiques du surréalisme avec le primitivisme reste Sigmund Freud. *L'Interprétation des rêves,* publié en 1900, faisait entrer dans le champ de la psychanalyse moderne la croyance en la validité des phénomènes du rêve discutés ici en relation avec l'intelligence primitive. Freud posait comme principe que tous les sentiments et toutes les émotions auxquels on ne pouvait faire face quand la conscience est en état de veille apparaissent sous une forme déguisée et métaphorique pendant la période du rêve ; la clé de ses théories de l'interprétation des rêves était donc la combinaison du processus des associations libres avec la lecture des symboles des rêves. Ces deux méthodes revêtaient une grande importance aux yeux des surréalistes dont l'intérêt marqué pour les rêves et leur symbolisme était fondée sur un désir d'incorporer les ressources de l'inconscient à des œuvres d'art, afin de doter celles-ci de cette puissance de suggestion et d'élargissement du champ de la conscience qui réside dans l'expérience onirique.

Totem et Tabou de Freud, paru en 1913, eut également une grande influence sur les surréalistes, leur intérêt pour le primitivisme et leur compréhension de celui-ci. Freud tentait dans cette étude de combler le fossé qui sépare l'anthropologie sociale, le folklore et la psychologie, afin de déduire la signification originelle du totémisme à partir des vestiges reconnaissables qui en subsistent chez l'enfant dans la culture européenne. En conséquence, le livre essaie d'établir une relation entre l'intelligence primitive et certains éléments psychologiques toujours manifestes dans la société occidentale, ceci afin de mieux comprendre chacun d'entre eux. Dans son introduction à *Totem et Tabou,* Freud affirmait qu'il



Planche ajourée, Sawos, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 208,3 cm. Collection Milton et Frieda Rosenthal.



Spatule à chaux ornée d'une roussette, îles Trobriand, région de Milne Bay, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 26 cm. Coll. Friede, New York.

existe toujours dans le monde contemporain des hommes proches par leurs structures des premiers êtres humains, les « premiers primitifs » :

[...] il existe encore des hommes que nous considérons comme étant beaucoup plus proches des primitifs que nous ne le sommes et dans lesquels nous voyons les descendants et successeurs directs de ces hommes de jadis. C'est ainsi que nous jugeons les peuples dits sauvages et demi-sauvages, dont la vie psychique acquiert pour nous un intérêt particulier, si nous pouvons prouver qu'elle constitue une phase antérieure, bien conservée, de notre propre développement. Admettons que cette preuve soit faite ; en établissant alors une comparaison entre la « psychologie des peuples primitifs », telle que nous la révèle l'ethnographie, et la psychologie du névrosé, telle qu'elle ressort des recherches psychanalytiques, nous devrons trouver entre l'une et l'autre de nombreux traits communs et être à même de voir sous un jour nouveau, dans l'une et dans l'autre, des faits déjà connus [29].

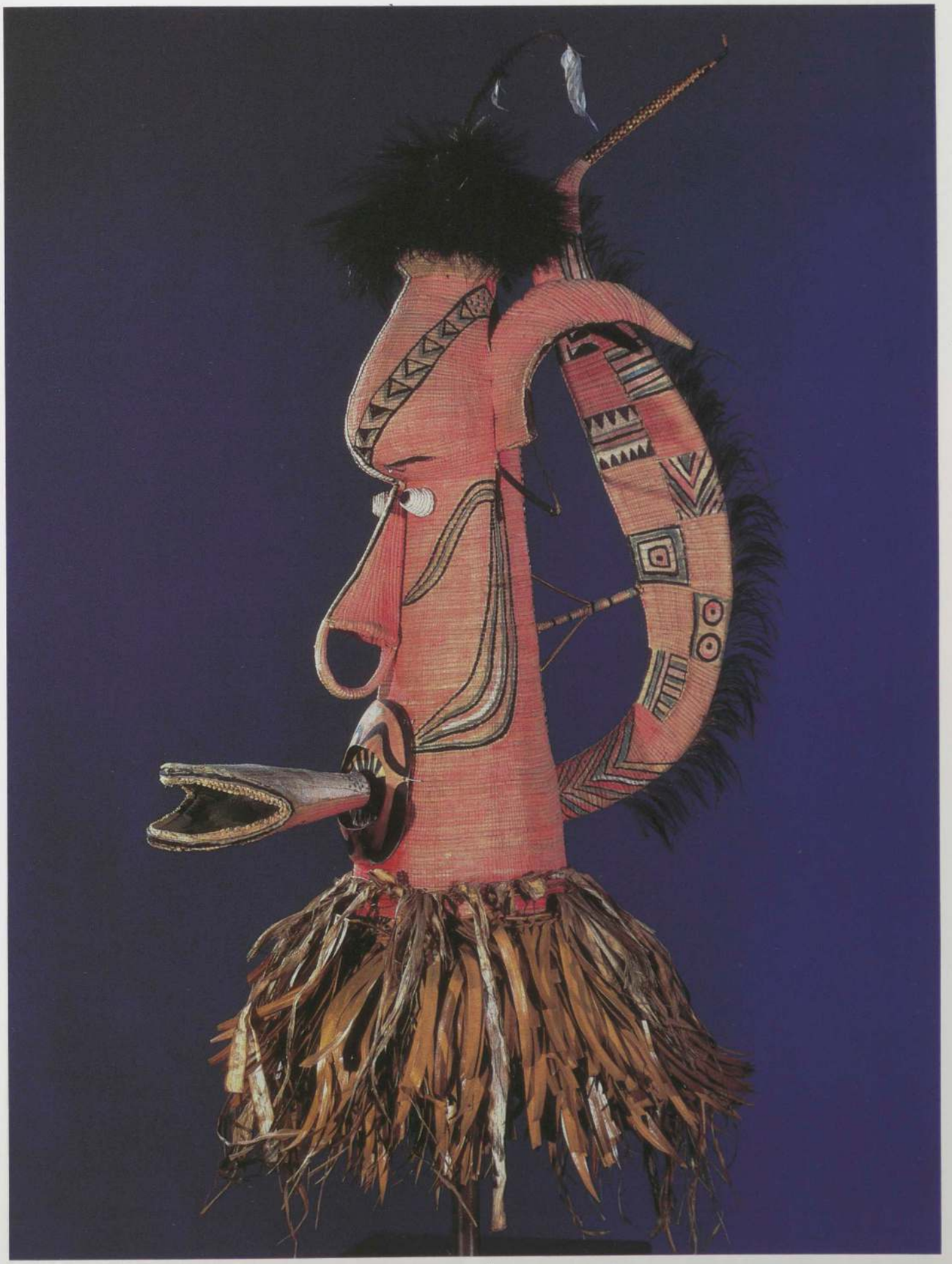
Se référant fréquemment aux idées de Frazer et Lévy-Bruhl, ainsi qu'à celles d'ethnographes célèbres, Freud reconnaissait la vision dualiste du monde chez le primitif, l'exprimant en termes d'âme-corps pour les individus et d'esprit-objet pour les choses. Il écrivit, par ailleurs, que la causalité est attribuée aux forces spirituelles dans la société primitive et, à la suite de Frazer dans *Le Rameau d'or,* il insista vigoureusement sur le pouvoir de la magie homéopatique, sur le pouvoir des forces mentales qui peuvent modifier le cours des choses selon le primitif. Freud désignait ce pouvoir comme « la toute-puissance des idées ».

Dans le chapitre de *Totem et Tabou* intitulé « Animisme, magie et toute-puissance des idées », Freud discute le rôle de l'art en relation avec la psychologie humaine :

L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement, il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction ; et grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel. C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien. Mais cette comparaison est encore plus significative peut-être qu'elle le paraît. L'art, qui n'a certainement pas débuté en tant que « l'art pour l'art », se trouvait au début au service de tendances qui sont aujourd'hui éteintes pour la plupart. Il est permis de supposer que parmi elles se trouvaient bon nombre d'intentions magiques [30].

On verra au cours de notre discussion de l'œuvre de Max Ernst et de Wifredo Lam que cette image de l'artiste magicien, utilisée au siècle dernier par Baudelaire et Mallarmé, convenait particulièrement à l'artiste surréaliste. Dans le chapitre de *Totem et Tabou* intitulé « Le retour du totémisme dans l'enfance », Freud trouva dans sa théorie du complexe d'Œdipe une explication du clan totémique. Il établissait un parallèle entre l'intelligence primitive et certains états mentaux observés chez l'homme moderne. On verra que les ramifications de cette théorie exercèrent une grande influence sur l'œuvre de Max Ernst qui connaissait en profondeur les écrits de Freud, ayant étudié la psychologie à l'Université de Bonn avant la Première Guerre mondiale.

A l'époque des publications de Freud et de Lévy-Bruhl, Henri Bergson explorait aussi l'inconscient et le rêve. Beaucoup de ses théories sont fondées sur la primauté de l'intuition dans le processus mental de l'homme. Ce concept avait été formulé par de nombreux penseurs du XIXe siècle qui avaient influencé les symbolistes et stimulaient encore l'inspiration des surréalistes dans leur recherche d'une alternative créatrice au rationalisme étroit de la société occidentale. La philosophie de Bergson, avec laquelle les surréalistes étaient tout à fait familiers, posait pour principe l'existence d'un monde dualiste dans lequel les pouvoirs de la raison et de l'intellect abstrait tendent à s'opposer à « l'élan vital », force de vie créatrice guidée par l'intuition. De la même façon que l'homme primitif considère son univers comme un amalgame spatial et temporel d'esprit et de matière, Bergson envisageait le caractère essentiel du mouvement ascendant de la vie et son évolution comme l'interpénétration du temps et de l'espace dans une masse déferlante de multiples variations. Ce qui constitue le rythme même de la vie. La « durée », non différenciée, dans laquelle l'esprit animé de cette pulsion vitale est libre de se mouvoir, est très proche de la conception européenne de l'intelligence primitive dans laquelle le passé, le présent et le futur se confondent dans un état de communication constante. A cet égard, les artistes surréalistes et les membres des sociétés primitives tels que les ont décrits les auteurs que nous avons abordés ici pourraient être considérés, d'une certaine manière, comme la vivante incarnation de la philosophie bergsonienne de la force vitale et de l'évolution créatrice.



Masque, Sulka, Nouvelle-Bretagne. Moelle peinte, bois et plumes, h : 120 cm. Übersee-Museum, Brême.



Vue de l'*Exposition surréaliste d'objets*, galerie Charles Ratton, Paris, 1936.

Dans les premières années du surréalisme, l'intérêt grandissant pour l'art primitif s'observait aussi bien dans les galeries et les revues d'art que chez les membres du groupe surréaliste lui-même. Parmi les nombreux auteurs qui écrivaient alors sur ce sujet, Guillaume Apollinaire était le plus directement associé aux surréalistes. Dès 1912, il avait fait mention dans son poème « Zone » des arts primitifs d'Afrique et d'Océanie. Il y décrivait un individu qui attache peu de valeur aux formes traditionnelles de la culture occidentale.
Après une journée de quête pensive,

> Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
> Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
> Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance
> Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances[31].

L'intérêt d'Apollinaire pour les objets primitifs et les croyances attachées aux cultures dont ils proviennent se confirme dans sa préface à *Sculptures nègres,* livre du marchand d'art parisien Paul Guillaume publié en 1917 ; en avril de cette année, Apollinaire écrivait un article sur la sculpture fétichiste des races noires, qui devait toucher un public plus vaste grâce au célèbre *Mercure de France.*

Les premières années du surréalisme à Paris virent se multiplier les livres et les articles consacrés à la culture et à l'art des primitifs. En 1919 par exemple, alors que la galerie Devambez organisait l'une des premières expositions d'art africain et océanien à Paris, Henri Clouzot et André Level publiaient *L'Art nègre et l'Art océanien.* Cette tendance se poursuivait l'année suivante avec la parution dans la revue *Action* de l'article « Opinions sur l'art nègre » qui contenait des témoignages de Picasso, Gris, Lipchitz, Cocteau et d'autres[32]. La popularité grandissante de l'art primitif et de son corollaire, le primitivisme, se reflétait également dans l'importance croissante de photographies d'objets primitifs dans les revues d'art de la fin des années vingt et des années trente, en particulier *Documents, Cahiers d'art, La Révolution surréaliste* et *Minotaure*[33].

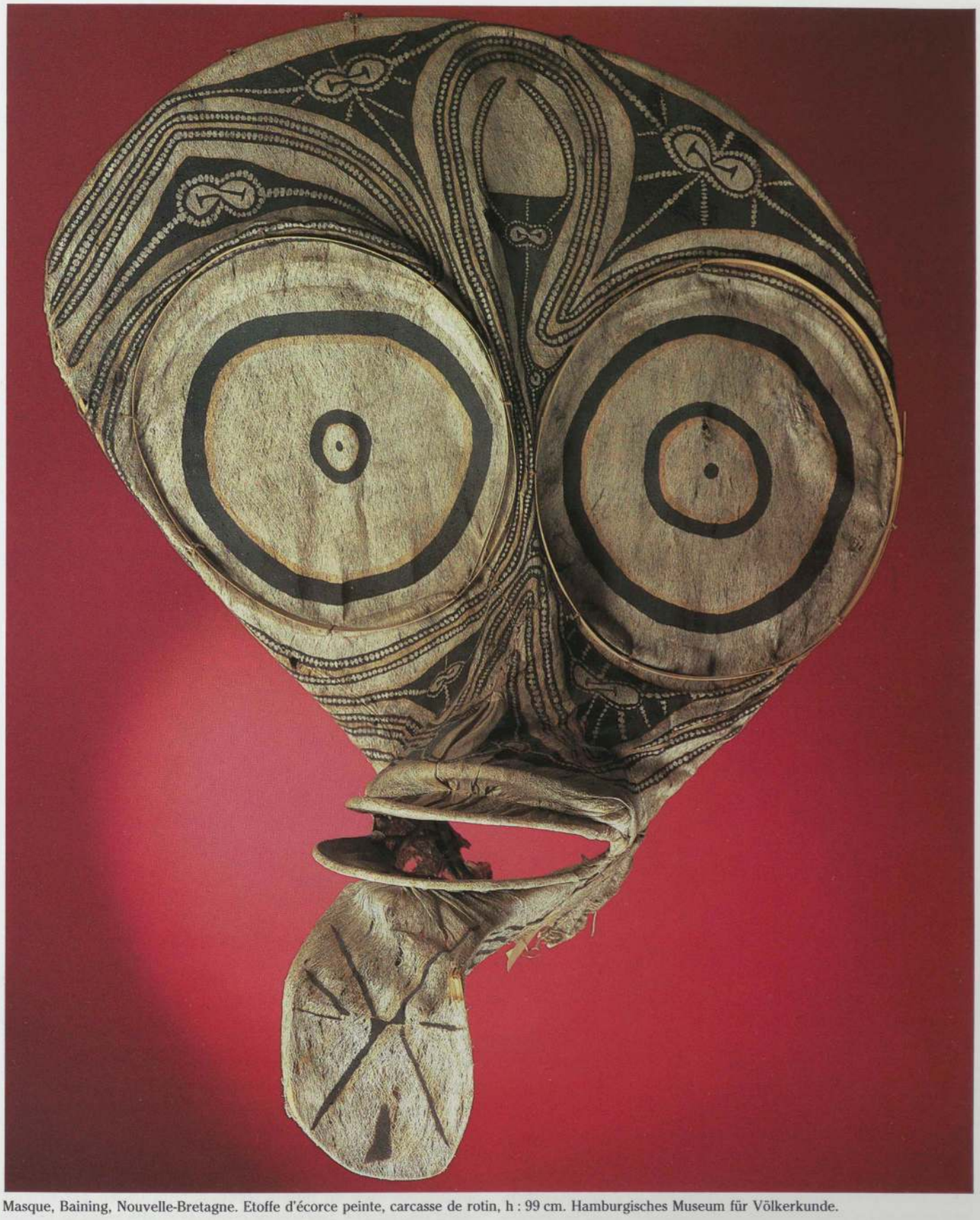
Tandis que cet intérêt se manifestait dans les domaines anthropologique, philosophique et littéraire, beaucoup de membres du groupe surréaliste étaient eux-mêmes d'actifs collectionneurs d'art primitif. Nous avons déjà noté que Tzara possédait des sculptures africaines lorsqu'il était à Zurich. Après s'être installé à Paris à la fin de 1919, il continua à manifester ce goût de la collection que nombre de ses collègues allaient maintenant partager. Parmi les premières collections, celles de Breton et Paul Éluard étaient exceptionnelles. La préférence des surréalistes pour l'art océanien, amérindien et eskimo par rapport à l'art africain se reflète dans le nombre d'objets de chaque pays répertoriés dans le catalogue de leurs deux collections réunies ; de graves difficultés financières les avaient contraints à les mettre en vente à l'hôtel Drouot en juillet 1931. Sur un total de 313 pièces, 30 provenaient d'Afrique, 134 d'Océanie, 127 des Amériques, 15 de Malaisie et 7 de régions diverses[34]. La vente Breton-Éluard est l'une des ventes aux enchères d'art primitif les plus importantes du Paris de l'entre-deux-guerres ; son ampleur montre la disponibilité considérablement accrue de ces objets sur le marché, de même que la variété et l'étendue de l'intérêt manifesté par les surréalistes.

L'art primitif était également présent dans diverses expositions organisées par les surréalistes eux-mêmes. La première de celles-ci, l'exposition inaugurale à Paris, de la galerie Surréaliste ouverte le 16 mars 1926, réunissait des œuvres de Man Ray et une sélection d'objets océaniens des collections de Breton, Éluard, Aragon, etc. Autre événement important du même type, l'*Exposition surréaliste d'objets* se tint du 22 au 29 mai 1936 dans une galerie réputée d'art primitif, celle de Charles Ratton. Dans cet incroyable mélange d'objets se trouvait une vaste sélection de pièces provenant des cultures primitives océaniennes et amérindiennes. Celles-ci étaient placées côte à côte avec des objets naturels, interprétés ou réalisés par les artistes et les poètes surréalistes[35]. L'*International Surrealist Exhibition* organisée à Londres en 1936 par un groupe d'artistes anglais avec le soutien de Breton, d'Éluard et de Man Ray, reprenait la même disposition sur une plus vaste échelle. Elle comprenait plus de quatre cents peintures, sculptures et objets, parmi lesquels se trouvaient un grand nombre de pièces africaines, océaniennes et amérindiennes[36]. La plupart des objets présentés dans ces deux expositions provenaient des collections mêmes des surréalistes.

La société primitive aurait trouvé les réponses aux questions de la vie dans le monde spirituel et le royaume du rêve. En étudiant les cultures et les arts primitifs, les surréalistes suivirent une voie semblable. On a reconnu que, dans les sociétés primitives, la relation entre l'art et le processus créateur est étroitement influencée par la magie, sujet qui présente une autre affinité entre les surréalistes et les primitifs. Pour ces derniers, la qualité magique de l'objet dépend de son rôle en tant qu'incarnation d'une puissance. Dans la philosophie surréaliste, la capacité d'un objet à évoquer des images mentales et, à travers celles-ci, de puissantes émotions, constitue sa mesure de « merveilleux ». Breton cherchait un moyen par lequel l'artiste contemporain pourrait créer des formes qui auraient le même degré de pouvoir psychique et de signification associative que les objets du magicien-artiste primitif. C'est donc à travers son rôle en tant qu'artiste que le surréaliste approche au plus près la culture primitive, car c'est dans l'art — littérature et arts visuels — qu'il réalise le mieux ses buts et ses aspirations.

Dans son rôle de « l'homme révolté », Breton était très proche du Maldoror de Lautréamont, personnage qu'il admirait et cherchait à imiter en faisant de sa vie entière une quête de nouvelles façons de rétablir des liens avec le monde. Cette quête conduisit Breton, comme Maldoror, à un état impliquant une union spirituelle et un contact plus étroits avec les éléments fondamentaux du monde, d'une manière qu'ils attribuaient tous deux à l'homme primitif. Clifford Browder écrit :

Il n'est pas surprenant que Breton ait très tôt manifesté un intérêt



Masque, Baining, Nouvelle-Bretagne. Etoffe d'écorce peinte, carcasse de rotin, h : 99 cm. Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

pour l'art primitif [...], qu'il ait visité les réserves d'Indiens d'Amérique et qu'il ait assisté à Haïti à des cérémonies vaudou qui offraient la preuve vivante de la survivance, chez les sauvages, de l'état d'esprit même que les surréalistes allaient cultiver. Dans la mesure où elles avaient échappé à la « contamination » du christianisme, les sociétés primitives offraient, pour Breton, le spectacle de l'homme en harmonie avec la nature, exprimant sans inhibition les désirs exubérants que réprime la culture occidentale. En conséquence, l'espoir de cette dernière ne résidait pas dans l'étude anthropologique de telles sociétés, mais dans la re-création de leurs modes d'expérience. C'est en exerçant cette audacieuse imagination et cette crédulité systématique qui sont communes à l'enfant et au





Ci-dessus : André Masson, *Apollon et Daphné*, 1933. Huile sur toile, 88,9 × 115,9 cm. Collection particulière.

A droite : André Masson, *La Légende du maïs*, 1943. Détrempe sur bois, 50 × 61 cm. Collection particulière.

sauvage qu'on retrouverait le paradis perdu du « surréel[37] ».

Breton prisait l'art océanien et l'art indien d'Amérique pour les juxtapositions provocantes de plasticité sculpturale et de bidimensionnalité décorative par lesquelles s'exprimaient des métaphores du monde de la nature et de celui de l'esprit, et il estimait qu'ils lui fournissaient un modèle pour les images évocatrices qu'il recherchait dans ses poèmes. « Voyez quelle justification ces objets apportent à la vision surréaliste, quel nouvel essor même ils peuvent lui prêter. Ce masque eskimo figure le cygne qui conduit vers le chasseur, au printemps, la baleine blanche [...], dans l'encadrement crénelé de la tête [d'une poupée Hopi] vous découvrez les nuages sur la montagne ; dans ce petit damier, au centre du front, l'épi ; autour de la bouche, l'arc-en-ciel ; dans les stries verticales de la robe, la pluie descendant dans la vallée [...][38].

L'évocation de l'environnement physique des cultures primitives était un thème fréquemment utilisé par Breton dans ses œuvres. Les scènes étranges et attirantes de nature sauvage et sans entraves jouent un rôle majeur dans *Martinique charmeuse de serpents,* écrit avec Masson en 1948. En 1937, Breton avait publié *L'Amour fou* où il décrit des plantes et des décors exotiques qui incarnaient pour lui les merveilleuses incongruités et les prodiges mystérieux que seule la nature préservée des artifices modernes peut produire. La

nature qu'il exalte est en dehors du temps, située en Océanie et profondément enracinée dans un passé primordial ; une nature qui transcende l'homme et qui pourtant peut le conduire au-delà des barrières et des limitations des réalités manifestes, quotidiennes. Breton voyait dans ce cadre naturel primordial et évocateur « un pays de rêve [39] », où les restrictions de la société étaient abolies et où un état d'harmonie naturelle permettait à l'homme d'exercer les désirs profonds et innés de l'inconscient.

L'engagement durable et très poussé de Breton dans l'art et la vie des cultures primitives culmina avec *L'Art magique,* en 1957. Ce livre interminable, discursif et malheureusement souvent décousu, apporte peu d'informations nouvelles à la connaissance des rapports entre surréalisme et primitivisme, mais il contribua grandement à démontrer la forte sympathie de Breton pour les nombreux types et régions artistiques en rapport avec les théories de la magie ainsi que ses connaissances étendues dans ce domaine. Cet ouvrage permit de comprendre également la façon dont Breton rattachait les formes d'art primitif aux diverses représentations utilisées par les magiciens, les occultistes et les alchimistes dans l'histoire de l'Europe, établissant ainsi encore un autre lien entre les cultures primitive et occidentale.

De même que Breton, André Masson était engagé dans le primitivisme sur le plan intellectuel comme sur le plan artistique. En 1943, il réalisa une peinture reflétant ces liens interculturels entre les mythes classiques et tribaux qui, à partir des années vingt, exercèrent une si grande influence sur son évolution. Intitulé *La Légende du maïs,* ce tableau illustre une légende iroquoise sur la relation mythique entre la déesse du maïs et le soleil. Masson avait utilisé *Le Rameau d'or* de Frazer comme source du mythe [40], mais son attirance pour celui-ci résidait en partie dans sa duplication presque exacte de la légende d'Apollon et Daphné, thème qu'il avait traité en 1933. Il est significatif que Masson ait peint *La Légende du maïs* alors qu'il vivait aux Etats-Unis, comme si la proximité du pays où était née la légende indienne lui avait donné l'inspiration nécessaire pour produire cette œuvre. Cette dernière, par sa composition, est très proche de l'œuvre antérieure se rapportant au mythe classique [41]. Les deux tableaux montrent un mouvement de droite à gauche, celui du dieu soleil poursuivant la femme récalcitrante qui, terrorisée, jette un regard en arrière tandis qu'elle s'enfuit vers l'extrémité de la toile. Les deux mythes comportent la même trame de désir, de conflit, de poursuite et d'attirance, ainsi qu'une transformation qui résulte de l'alliance d'entités anthropomorphes avec des formes végétales, laurier ou maïs. Masson était attiré par ces mythes qui tous deux montrent le potentiel humain d'unité physique avec d'autres aspects de la nature. Ils impliquent que non seulement les plantes, les arbres, la terre et les rochers possèdent un esprit d'incitation dont la source et le pouvoir sont similaires à celui que possède l'homme, mais que les êtres eux-mêmes sont physiquement apparentés aux éléments naturels et ont un potentiel de transformation corporelle que symbolise et révèle le processus de la métamorphose.

La Légende du maïs est l'œuvre la plus souvent retenue pour illustrer l'intérêt que portait Masson à la mythologie primitive. Il existe cependant d'autres contes et mythes qui, familiers à l'artiste, contribuèrent à lui donner une impulsion pour ses nombreuses images de métamorphoses de l'humain en végétal. Il suffit de se tourner vers la source favorite de Masson pour la mythologie primitive, *Le Rameau d'or,* pour trouver une série de références à la transformation symbolique et rituelle de l'être humain en plante. Dans une partie concernant les représentations humaines de l'esprit de l'arbre, Frazer introduit ainsi une liste d'exemples :

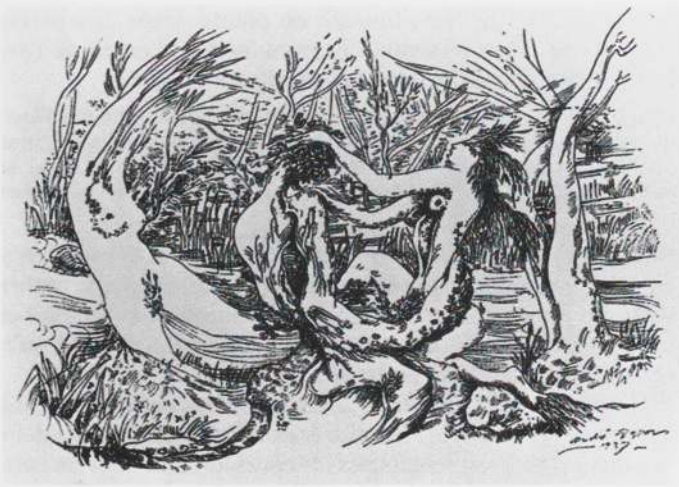
> La représentation de l'esprit par un arbre, une branche ou une fleur, disparaît quelquefois entièrement, tandis que la représentation par une personne subsiste. Dans ce cas, on marque en général le caractère représentatif de la personne en l'habillant de feuilles et de fleurs [...] [42].

Nous montrerons que cette conception peut être associée à l'œuvre de Masson après avoir pris note de deux autres sources importantes de ses « métamorphoses ». Celles-ci impliquent la référence à des objets d'art primitif ainsi qu'à celle des ouvrages qui en traitent.

Depuis le début du siècle, les recherches sur l'art primitif ont reconnu le fait que les cultures primitives qui produisaient des images magico-religieuses les considéraient dans un contexte interprétatif entièrement différent de celui que l'Europe avait traditionnellement appliqué à sa propre production artistique. Dans une culture primitive, les masques, statues et autres objets qui font partie de l'héritage artistique ne sont pas envisagés comme des objets essentiellement commémoratifs ou esthétiques, mais plutôt comme des incarnations d'entités spirituelles qui, pendant le rituel, véhiculent une charge considérable et immédiate de pouvoir spirituel [43]. Ce concept s'applique de façon particulière aux masques et aux costumes de cérémonie qui jouent un rôle si important dans la vie religieuse et artistique de ces sociétés. Au cours du rituel, la personne qui porte le masque afin de représenter une entité spirituelle spécifique perd pendant ce temps son identité individuelle pour devenir l'esprit lui-même ; selon la croyance primitive, l'homme possède ainsi la capacité de se



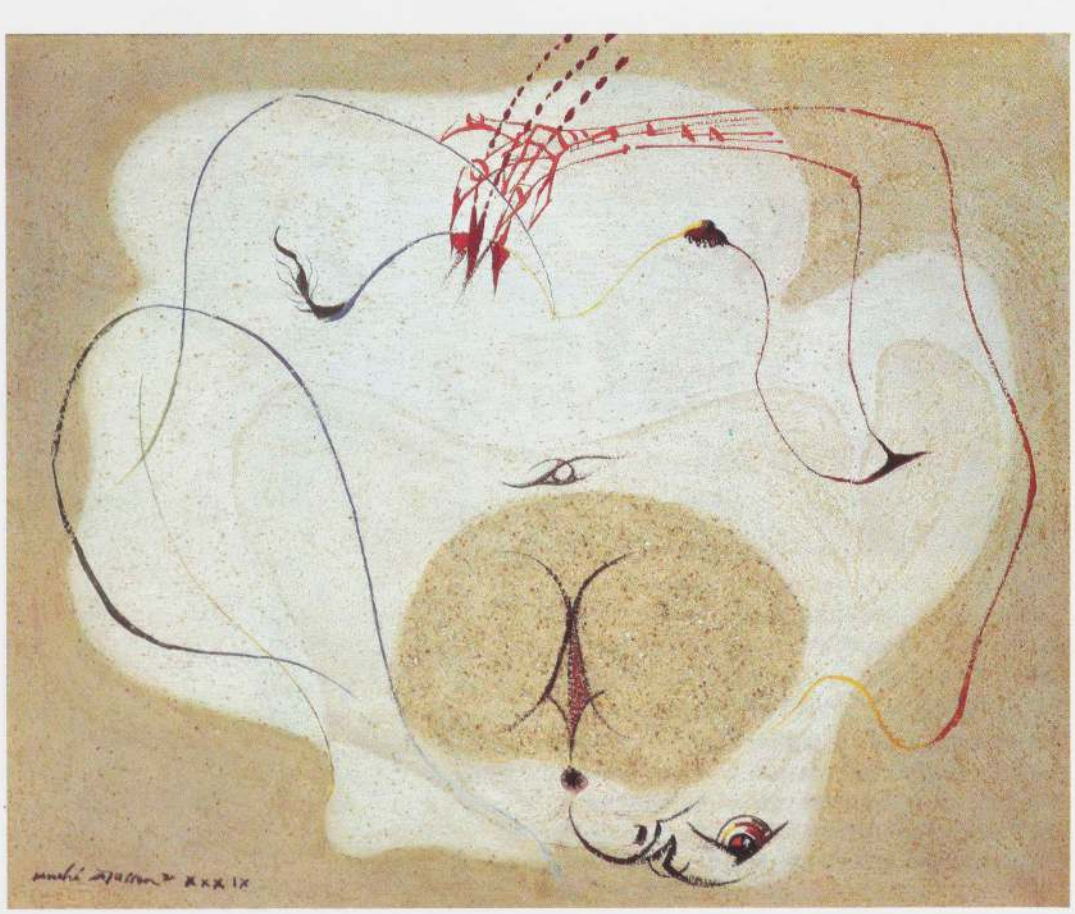
Masque et costume de danse, Asmat, Irian Barat (ex-Nouvelle-Guinée hollandaise). Bois peint, rotin, fibres et matériaux divers, h : 170 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection.



André Masson, *Sur les rives de l'ennui*, 1938. Plume et encre. Tiré de *Mythologies*, 1946.

transformer temporairement en un autre esprit, celui d'un ancêtre, d'un animal ou d'un arbre. La transformation est tout autant visuelle que psychologique, car le masque et son costume modifient en général complètement l'apparence de l'acteur du rituel. Un bon exemple en est fourni par les costumes de fibres des Asmat (Irian Barat) qui, tout en cachant le corps de ceux qui les portent, conservent suffisamment les formes de la tête, du visage et des bras pour que ces objets de rotin, de chanvre tressé et autres matériaux naturels, constituent une image obsédante de la correspondance de l'arbre mythique avec une personne vivante. Masson a utilisé de façon très fréquente l'image de l'arbre anthropomorphe dans ses dessins de la fin des années trente et du début des années quarante, tout particulièrement dans *Mythologies* de 1938, série consacrée à son exploration du mythe et publiée en 1946. Dans le chapitre intitulé « Mythologie de la nature », sept des quinze dessins sont des images de femmes-arbres. *Sur les rives de l'ennui* en fournit un exemple typique : les corps voluptueux des femmes au premier plan possèdent des caractères distinctement arborescents. Un tronc, des branches et des brindilles forment leur torse, leurs bras et leurs doigts, leurs jambes et leurs orteils ; leur chevelure est une masse feuillue. Masson parvient à une véritable synthèse des formes végétales et humaines, et il se réfère à celles-ci d'une manière si ambivalente et si cohérente à la fois que l'image produite n'est, en définitive, identifiable ni à l'une, ni à l'autre source.

On pourrait également citer la notion très connue de Terre-Mère ; laquelle correspond à l'idée ancienne selon laquelle les femmes sont associées symboliquement à la puissance génésique à l'œuvre dans le monde. Frazer attachait tant d'importance à cet aspect des premières religions que, dans son ouvrage de 1926, *The Worship of Nature,* il ne consacrait pas moins de six chapitres à étudier le culte de la terre dans des civilisations allant des peuples aryens de l'Antiquité jusqu'aux tribus africaines et amérindiennes[44]. Ces chapitres renferment de nombreuses anecdotes concernant le rôle de la divinité féminine qui représente la terre en tant que mère nourricière ; beaucoup de ces cultures faisant de la terre l'élément central de la pérennité du cycle vital. Dans un exemple illustrant ce point, Frazer cite une source de première main disant que « les Indiens considèrent la terre comme leur mère universelle. Ils croient qu'ils ont été créés



André Masson, *La Terre*, 1939. Sable et peinture à l'huile sur bois, 43,2 × 53 cm. Musée national d'Art moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris.

dans son sein où ils auraient séjourné pendant longtemps avant de venir vivre à sa surface [45] ».

Cette solide croyance en une terre-mère nourricière dans les cultures primitives du monde entier a également été notée par Lévy-Bruhl. Masson adopta cette conception ancienne et primitive de la femme-idole avec sa promesse de fertilité éternelle, en en faisant une des sources majeures de ses représentations symboliques. Ce thème se rencontre dans nombre de ses œuvres. *La Terre,* de 1939, dans laquelle il a mêlé du sable à la peinture, reste l'une des plus efficaces. La figure féminine représentant la terre est clairement identifiable. Les seins opulents de la partie supérieure de la toile sont contrebalancés par le sexe exhibé que vient accentuer une zone circulaire de sable coloré plus foncé. Le bras droit de la figure est levé au-dessus du torse ; la curieuse main en forme de serre fait jaillir le lait du sein gauche, autre symbole de sa capacité à donner la vie. L'emploi du sable comme moyen technique d'expression évoque l'idée sous-jacente de la terre elle-même incarnée par la femme ; thème qu'on rencontre fréquemment aussi dans les croyances primitives [46].

Tout au long des nombreuses années où il est resté attentif à l'art primitif, Masson est toujours parvenu à entretenir un certain détachement intellectuel et une honnêteté exemplaire quant aux qualités esthétiques et culturelles pour lesquelles il ressentait une telle attraction créatrice. Il a reconnu qu'il existerait toujours une brèche entre l'appréciation des arts primitifs par l'homme occidental et sa capacité à les déchiffrer et à les saisir, et la façon dont ils sont compris par les cultures qui les ont produits [47]. Dans *Le Plaisir de peindre,* Masson mettait en garde contre les dangers que représentait « l'assimilation d'une œuvre peinte à Paris à l'ouvrage d'un naturel des Nouvelles-Hébrides, avec lequel [...] nous n'avons rien de commun sur le plan de l'art, de la métaphysique, de la manière de vivre [48] ». C'est à cause de tels facteurs que l'homme occidental, s'il est capable d'apprécier la valeur plastique et, dans une certaine mesure, l'intention expressive de l'art primitif, ne peut cependant espérer en saisir toutes les significations inhérentes, profondément intuitives et émotionnelles, qui opèrent sur le plan de la magie et du spirituel. Toutefois, c'est cette étrangeté même, cette ambiguïté qui pourrait bien être l'une des principales attractions qu'exercent ces formes d'art sur la société occidentale.

La prédilection des surréalistes pour les arts des cultures océaniennes plutôt que l'art africain a déjà été mentionnée. Commentant l'apparition de l'art océanien à Paris dans les années vingt, Masson affirmait que les surréalistes y portaient un intérêt plus esthétique qu'anthropologique : ils « ont découvert cet art pour les artistes, pas pour les ethnographes mais pour le monde de la culture [49] ». Dans une tentative de définir exactement ce qui constituait l'attraction esthétique de l'art océanien, Masson devait reconnaître l'immensité des territoires et les divergences qui existent entre les groupes culturels qui les habitent, mentionnant non seulement les ensembles d'îles tels que la Polynésie, mais aussi la Nouvelle-Zélande, la Nouvelle-Guinée, les Marquises, l'archipel Bismarck et l'Australie [50]. Mais tout en admettant leur diversité, il identifiait par ailleurs un impératif stylistique qui caractérise beaucoup de types d'art océanien et les différencie des formes africaines les plus connues. Pour illustrer ses observations, Masson citait les sculptures anthropomorphes des Maori de Nouvelle-Zélande qu'il trouvait particulièrement réussies en raison de « l'enchevêtrement du corps — cette combinaison viscérale qu'on ne rencontre pas dans l'art africain [51] ».



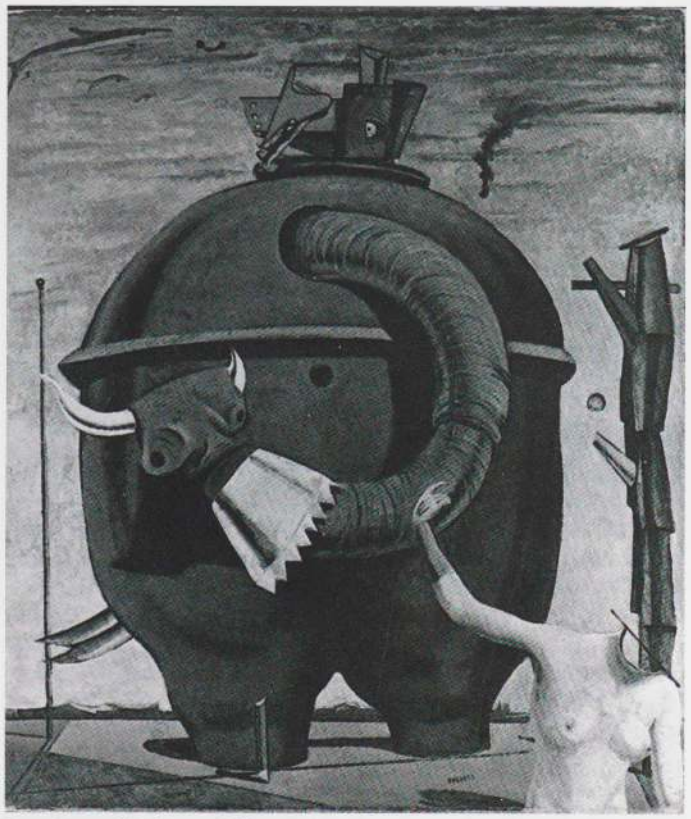
André Masson, *Aube à Montserrat,* 1935. Huile sur toile, 50,8 × 66 cm. Snite Museum of Art, University of Notre Dame.



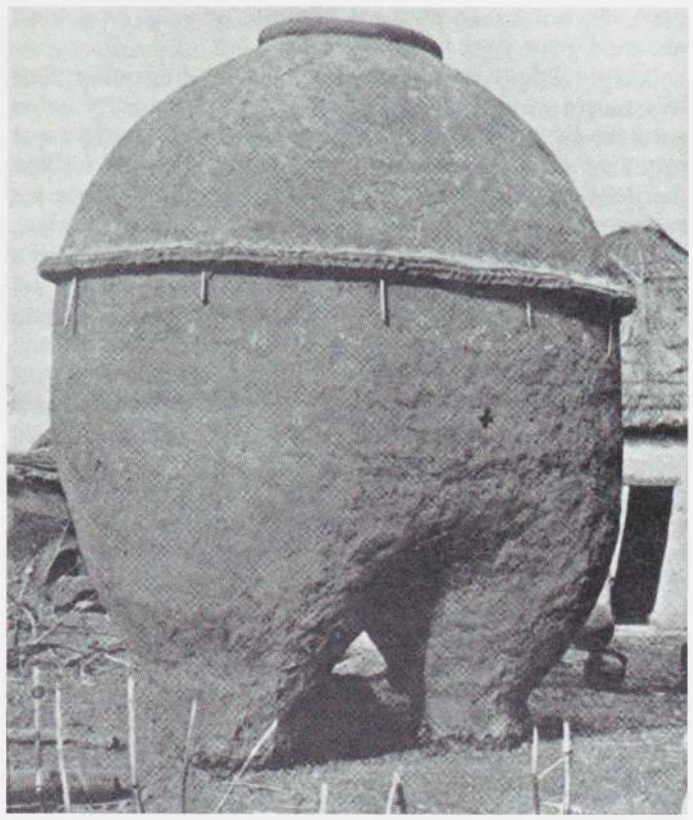
Vue de l'île de Pâques. Dessin à la plume attribué à Pierre Loti, 1872.

Comme c'est le cas pour la plupart des artistes qui puisent des formes ou des thèmes à des sources primitives, on ne peut établir que peu de relations spécifiques entre l'œuvre de Masson et tel exemple particulier d'art primitif. Son incorporation de formes ou de styles tribaux à ses propres œuvres est plutôt analogue au phénomène de l'apprentissage du vocabulaire d'un nouveau langage, mais en utilisant les mots ou les images dans une structure syntaxique personnelle. On peut suivre les effets indirects de l'influence primitive sur Masson dans ses œuvres des années 1930-1940, qui comprennent ses trois importants recueils de dessins : *Mythologies, Anatomie de mon univers* et *Nocturnal Notebook,* ainsi que d'autres dessins, des estampes et des peintures.

En 1935, Masson exécuta deux toiles qui sont des sommes visuelles de sa philosophie de l'unité cosmique : *Paysage aux prodiges* et *Aube à Montserrat.* Dans ces œuvres, la terre, l'air, le feu et l'eau sont représentés dans un paysage de cataclysme animé par un mouvement élémentaire mais puissant. Des corps astraux tourbillonnent à travers le ciel, tandis que la terre se déchire dans une éruption volcanique signalant un moment de création. Le sentiment de genèse qui émane d'*Aube à Montserrat* témoigne également de l'engage-



Max Ernst, *L'Eléphant Célèbes*, 1921. Huile sur toile, 125,1 × 107,9 cm. Tate Gallery, Londres.



Grenier à mil, Konkombwa, Ghana ou Togo. Publié par Roland Penrose dans *Max Ernst's Celebes*, 1972.

ment de Masson dans le primitivisme, et constitue l'un de ses rares emprunts directs à des œuvres spécifiques d'art primitif. Le paysage contient des références aux énigmatiques figures de pierre de l'île de Pâques que Masson connaissait à la fois par les publications et par la sculpture qui est toujours exposée au musée de l'Homme à Paris. Il a choisi avec à-propos ce type célèbre et inexplicable de sculpture polynésienne de grande échelle pour figurer comme un témoin silencieux dans son paysage primordial : placées de la même façon que dans la réalité — sur les pentes de l'île, regardant le Pacifique — elles sont imprégnées d'un mystère hors du temps. Dans *Aube à Montserrat,* ces figures primitives géantes représentent l'humanité telle qu'elle était et telle qu'elle sera, élément intégrant en même temps qu'observateur conscient de la force spirituelle créatrice du monde.

Le pouvoir de créer des hallucinations est le pouvoir d'exalter l'existence. On peut arguer de ce que ceci constitue une forme de folie, mais je pense que Max Ernst l'accepte comme faisant partie de la tâche de l'artiste [...]. En ce sens, Max Ernst est un homme primitif, même s'il ne vit pas dans une société primitive [52].

Ce témoignage de Matta est caractéristique de la façon dont de nombreux compagnons surréalistes de Max Ernst ont associé les procédés de création artistique de ce dernier à la mentalité des sociétés primitives. La carrière longue et active d'Ernst, qui débuta avant la Première Guerre mondiale et se poursuivit jusqu'à sa mort en 1976, fut marquée par un intérêt artistique et intellectuel profond pour les cultures primitives. Etudiant en psychologie et en philosophie à l'Université de Bonn de 1909 à 1914, il combina ses lectures d'auteurs tels que Hegel, Nietzsche et Freud, avec celles de Frazer *(Le Rameau d'or)* et de Wilhelm Wundt [53] *(Völkerpsychologie).* Il resta fidèle à son intérêt pour l'ethnologie tout au long de sa vie universitaire et bien au-delà, enrichissant sa connaissance du sujet par la lecture des études de Lévy-Bruhl, Claude Lévi-Strauss — plus tard un ami — et d'autres auteurs. Par ailleurs, il entreprit très tôt de visiter les nombreuses et excellentes collections d'art tribal qui lui étaient accessibles dans les musées ethnographiques allemands, et il se mit à lire des monographies s'y rapportant. Ce qu'il y apprit des cultures primitives exerça sur lui une influence majeure. On peut clairement en constater les effets dans ses écrits comme dans son art. Roland Penrose a montré comment Ernst avait utilisé, dès 1920, un grenier à mil africain qu'il avait trouvé dans une revue d'anthropologie anglaise comme modèle de *L'Eléphant Célèbes* [54]. Deux ans plus tard, il se tourna à nouveau vers une source ethnographique pour l'image de la figure tatouée de sa *Belle Jardinière,* clairement inspirée par une étude des décorations corporelles des Marquises.

En tant que l'un des membres fondateurs du mouvement surréaliste, Ernst élabora une représentation complexe de lui-même qu'il cerna de façon succinte dans son très célèbre essai *Au-delà de la peinture* publié en 1936. L'ouvrage se divise en trois parties principales dont la dernière, intitulée « Identité instantanée » présente les descriptions les plus révélatrices de son appropriation de la vision primitive du monde. Comme Breton et Masson, et comme leurs prédécesseurs jusqu'à Gauguin, Ernst estimait que l'artiste surréaliste devait regagner l'harmonie spirituelle mythique avec la nature qui avait disparue avec l'essor du christianisme, du rationalisme occidental et de la technologie. La nature sous toutes ses formes devint le motif central de toute son œuvre, et c'est en relation avec ses sentiments pour la nature qu'il définit ses liens avec le primitif. Dans « Identité instantanée », il écrit de lui-même à la troisième personne :

Envers la « nature » par exemple, on peut observer chez lui deux attitudes en apparence inconciliables : celle du dieu Pan et de l'homme Papou qui en possèdent tous les mystères et réalisent en se jouant l'union avec elle (« il épouse la nature », « il court après la *nymphe Echo* », disent-elles) et celle d'un Prométhée conscient et organisé, voleur de feu, qui, guidé par la pensée, la poursuit d'une

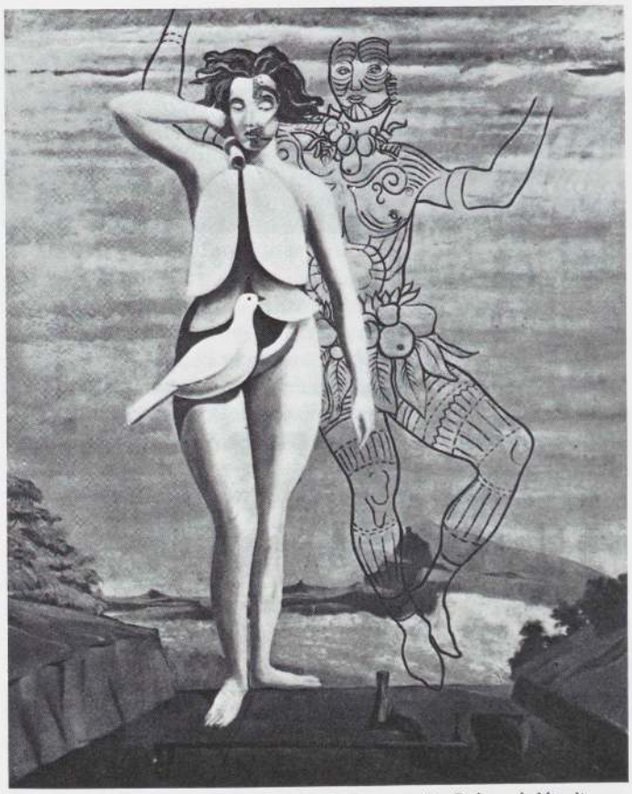
haine implacable et lui adresse des injures grossières. « Ce monstre ne se plaît qu'aux *antipodes du paysage* », disent-elles encore. Et une petite plaisantine d'ajouter : « Il est à la fois un cérébral et un végétal[55]. »

Ernst définissait la première moitié de sa relation double avec la « nature » par deux figures qui représentaient la tradition de la mythologie classique et celle de l'homme primitif ; car de même que Masson, Ernst les percevait toutes deux comme des sources d'inspiration et d'identification. Sa fascination pour la mythologie dérivait de sa prise de conscience du besoin urgent de l'Occident d'un système nouveau et plus approprié de croyances ; il mettait l'accent sur ce problème lorsque, après avoir décrit les influences culturelles de son enfance, il exprima l'espoir qu'« un jour, quelques éléments d'une nouvelle mythologie jailliront de ce drame[56] ».

Pan est le dieu arcadien des bergers et des forêts, figure complexe aux facettes multiples, mi-homme, mi-animal, et qui était de plus tenu pour posséder le pouvoir de l'inspiration et de la prophétie[57]. Outre le dieu Pan, Ernst s'identifiait aussi à un Papou. L'art de la région du golfe de Papouasie avait été l'un de ses styles favoris[58], et « l'homme Papou » est clairement destiné à représenter l'homme tribal en général. Ernst considérait celui-ci comme vivant en relation harmonieuse avec la nature, conservant intactes les structures mythiques qui établissent et définissent cette relation. Ainsi, le Papou est l'équivalent du dieu Pan, dans la mesure où lui aussi « en [possède] tous les mystères et [réalise] en se jouant l'union avec elle ("il épouse la nature", "il court après la *nymphe Echo,*" disent-elles[59]) ». La part primitive qu'Ernst voyait en lui-même lui permettait non seulement de vivre en harmonie avec la nature, mais l'aidait à en explorer tous les mystères et à s'en approprier les pouvoirs créateurs.

Dans la mythologie classique comme dans la mythologie tribale, les animaux et leurs variantes anthropomorphes apparaissent comme les symboles des forces spirituelles de la nature et de la relation mystique de l'homme avec ces forces. Des images de ce type se rencontrent tout au long de l'œuvre de Max Ernst — ménagerie bizarre d'insectes, de poissons, d'animaux et d'hybrides fantastiques qui constituent son bestiaire personnel. Cependant, l'oiseau est de loin sa créature favorite, celle qu'il représente le plus souvent ; et c'est dans cette association intime avec les oiseaux que nous trouvons la relation la plus étroite d'Ernst avec le primitif.

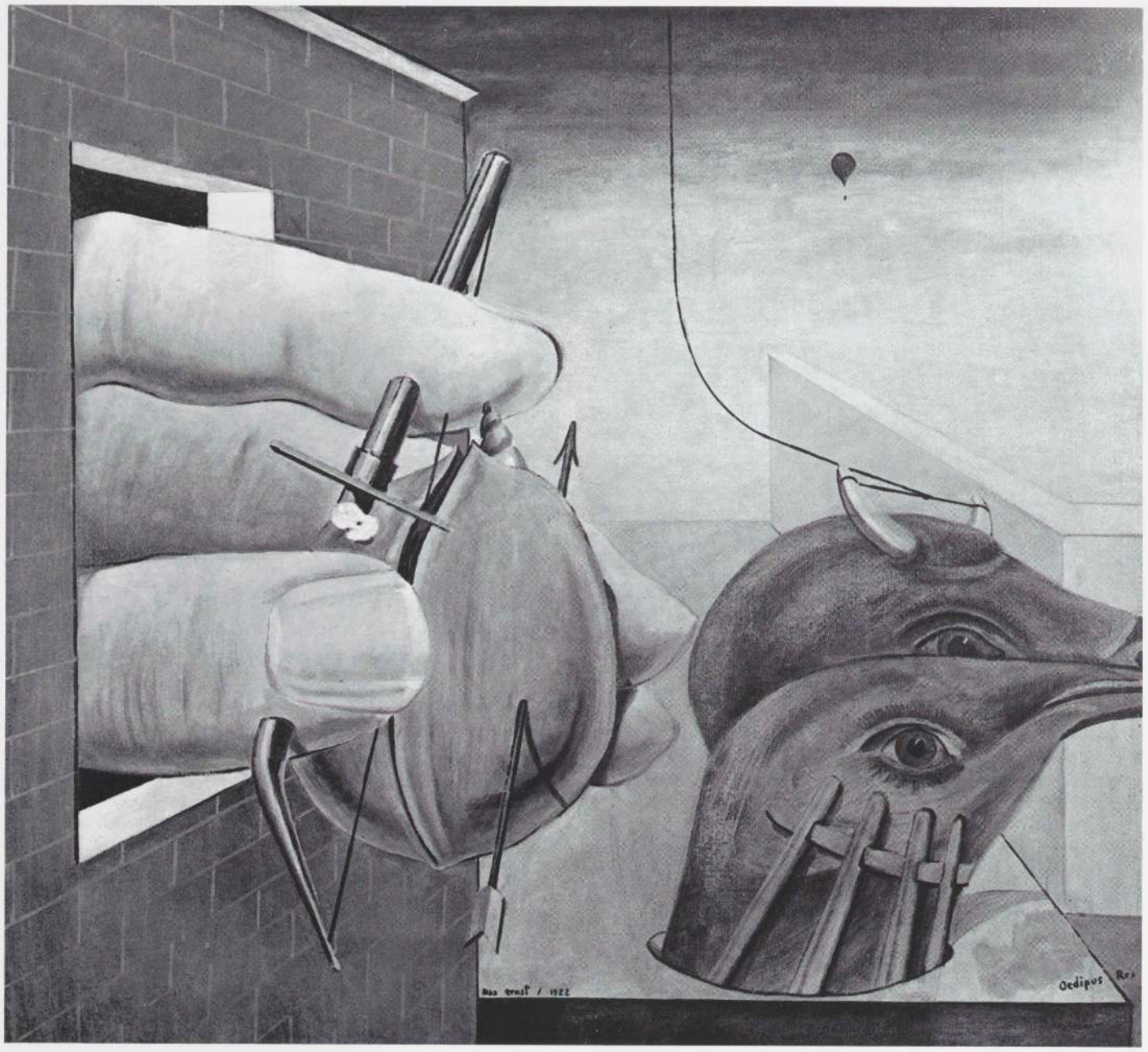
En 1948, Ernst écrivait une fantaisie autobiographique qui s'ouvre sur une description de sa naissance en termes ornithologiques : « Le 2 avril (1891) à 9 h 45 du matin, Max Ernst eut son premier contact avec le monde sensible lorsqu'il sortit de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé pendant sept ans[60]. » Les oiseaux continuèrent à être des symboles vitaux au cours de son enfance. Il décrit dans le même document la mort de son oiseau apprivoisé, dont il trouva le cadavre le matin suivant, au moment même où son père lui annonçait la naissance de sa sœur. La perturbation était si grande, se rappelait Ernst, qu'il s'évanouit. Le peintre raconte comment, dans son imagination, il liait les deux événements, accusant le bébé de la mort de l'oiseau ; une série de crises mystiques, de crises de nerfs, d'exaltation et de dépression suivit, et « une dangereuse confusion entre les oiseaux et les humains » s'installa dans son esprit et allait s'affirmer plus tard dans ses œuvres. C'est ainsi qu'il devait par la suite s'identifier volontairement à « Loplop, le Supérieur des oiseaux[61] ».



Max Ernst, *La Belle Jardinière*, 1923. Huile sur toile. Présumé détruit.



Insulaire des Marquises avec tatouage corporel. Dessin, 1804. Publié par A.J. von Krusenstern dans *Voyage around the World*, Londres, 1913.



Max Ernst, *Œdipus Rex*, 1922. Huile sur toile, 88,9 cm × 116,2 cm. Collection particulière.

Comme l'a compris Patrick Waldberg, ami et biographe d'Ernst, l'oiseau était devenu son « totem [62] ». Le récit de Max Ernst est en effet un exemple classique de la relation totémique décrite par Frazer, Wundt et Lévy-Bruhl parmi d'autres, comme l'un des éléments fondamentaux de la culture primitive. Mais la source la plus marquante qu'Ernst avait consultée sur ce sujet était sans doute l'ouvrage de Freud de 1913, *Totem et Tabou* et dont l'artiste adopta le titre pour une peinture de 1941 dans laquelle un oiseau et des formes féminines se détachent contre un fond qui rappelle les groupes de mâts totémiques de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord. Les textes de Freud contiennent des descriptions de la relation totémique qui correspondent exactement à l'identification d'Ernst avec des oiseaux. Freud démontra qu'en général, le totem était non seulement un animal de clan, avec lequel des individus s'identifiaient, mais aussi « leur esprit tutélaire et leur auxiliaire qui leur envoie des oracles [63]. »

Le but principal de Freud était de retrouver l'origine du complexe d'Œdipe à travers l'étude du totémisme des cultures primitives. D'après des sources biographiques et ses propres écrits, il est clair qu'Ernst montrait des attitudes œdipiennes très marquées, méprisant son père mais entretenant avec sa mère des liens émotionnels étroits [64]. Sa tentative d'exprimer ses sentiments sur un plan artistique à la lumière des théories de Freud donna lieu à l'une de ses peintures les plus fascinantes, *Œdipus Rex* de 1922, qui marque également sa première utilisation importante de l'image totémique de l'oiseau [65].

Œdipus Rex, peut-être la dernière œuvre majeure d'Ernst avant son installation à Paris au cours de l'été 1922, est clairement redevable à Giorgio De Chirico, à son espace théâtral et à sa mystérieuse imagerie. A droite, deux têtes sortent du sol par des trous ronds. De l'autre côté, les doigts d'une énorme main gauche émergent d'une fenêtre percée dans un mur de brique. Ils tiennent une très grosse noix partiellement ouverte et transpercée d'une flèche. Le pouce et l'index sont également transpercés, mais cette fois par les

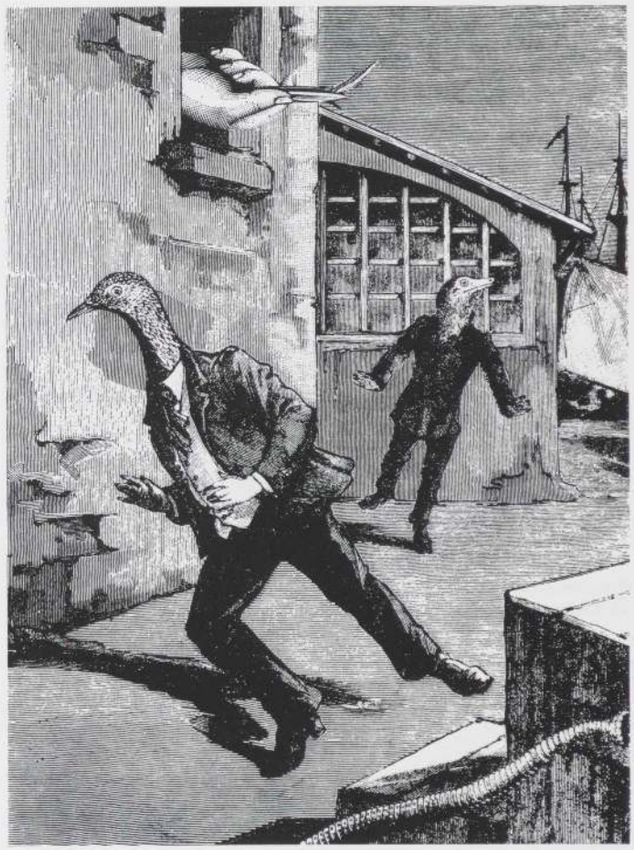
deux moitiés d'un instrument mécanique qui, à cause de la corde qui réunit ses extrémités, ressemble beaucoup à un arc. Enfin, l'ensemble est complété par une forme émergeant de derrière la noix et appuyant sur la chair de l'index, forme spiralée qui rappelle une sorte de coquille d'escargot ou peut-être l'extrémité d'une grosse vis. Le fond du tableau est seulement constitué du plan dégagé du sol, du mur nu, de la fenêtre et d'un ciel clair dans lequel flotte au loin un ballon.

Fondant notre interprétation sur le texte de Freud et sur le récit autobiographique d'Ernst, nous pourrions identifier les deux oiseaux comme les parents de l'artiste — le plus petit, emprisonné, à la tête plus gracieuse, symbolisant sa mère, et le plus gros, avec des cornes, son père. La coquille de noix entrouverte suggère le sexe de la femme, et la flèche qui la transperce est un symbole phallique évident. Le pouce et l'index tenant la noix sont également transpercés par un instrument métallique et un objet en forme de corne qui sont réunis par une corde tendue, établissant ainsi une relation avec le dispositif similaire des cornes de l'oiseau mâle. Les oiseaux représentant le totem, la main et la coquille de noix transpercées illustrent les désirs et les restrictions du tabou [66]. Ernst utilise ainsi dans *Œdipus Rex* les théories de Freud sur la relation entre le complexe d'Œdipe et le totémisme pour exprimer de façon très personnelle ses sentiments contradictoires à l'égard de ses parents, et sa recherche de l'identification avec l'oiseau. Cette interprétation est corroborée par son roman collage de 1934 *Une semaine de bonté*. Ernst y utilise des hommes à tête d'oiseau comme image centrale de la série de Mercredi consacrée à Œdipe. L'exemple reproduit ici montre deux des créatures à tête d'oiseau au-dessus desquelles on voit une grosse main tenant un instrument pointu qui sort d'une fenêtre — référence directe à la peinture d'*Œdipus Rex* exécutée douze ans auparavant.

La série célèbre de frottages, *Histoire naturelle* de 1925, comprend quatre images dont le sujet est constitué par de gros animaux placés au centre. Le plus frappant, *L'Origine du pendule* (p. 560), présente une ressemblance étroite avec les représentations d'oiseaux aux ailes déployées qu'on rencontre souvent dans l'art des Indiens d'Amérique du Nord. Pour cette forme, il a pu s'inspirer de n'importe laquelle des nombreuses images peintes d'oiseau-tonnerre des tribus de la côte nord-ouest ou des Indiens de la Grande Prairie. Un bouclier de guerrier sioux (p. 560) constitue un bel exemple de ce dernier type. Les lignes de force émanant des ailes de l'oiseau y sont très proches de la composition d'Ernst et des deux formes d'arbres au grain veiné derrière l'oiseau, ce dernier étant présenté de la même manière. Cette comparaison est pertinente pour Ernst, car le bouclier était pour le guerrier de la Grande Prairie une forme de totem personnel.

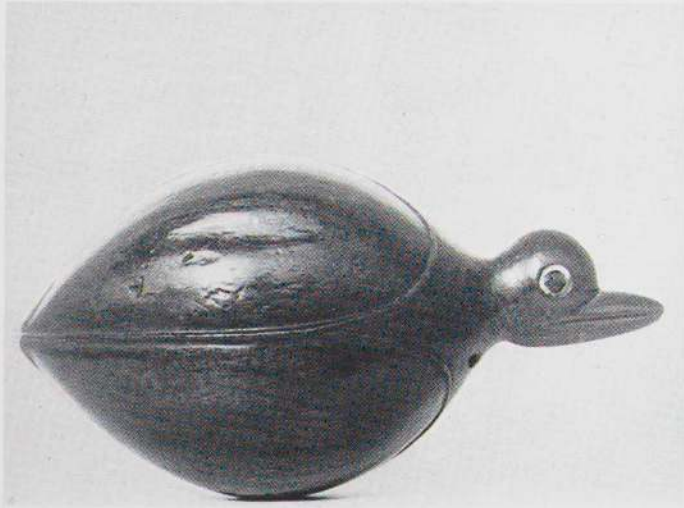
En 1927, la série *Monument aux oiseaux* conduisait Ernst à une nouvelle image découlant à la fois de son identification personnelle avec les oiseaux et de l'osmose dont, enfant, il avait fait l'expérience lors de la mort de son oiseau apprivoisé et de la naissance de sa sœur. Le résultat, cette « dangereuse confusion entre les oiseaux et les humains » dont il avait parlé, est manifeste dans *Après nous, la maternité* (p. 557), où les ailes et la queue de l'oiseau prennent l'apparence de bras et de jambes. L'image centrale représente un oiseau anthropomorphe assis étreignant contre lui un oiseau plus petit, et suggérant à la fois la naissance métaphorique d'Ernst à partir d'un œuf dans un nid d'aigle, et la naissance de sa sœur qu'il associait à la mort de son oiseau.

Dans *Max Ernst : Loplop,* Werner Spies a donné un précieux récit de l'association complexe de l'artiste avec des images d'oiseaux. On peut cependant trouver une autre source fascinante de ses oiseaux anthropomorphes dans l'art de l'île de Pâques, qui eut une influence significative sur bien des aspects de son œuvre. On peut mesurer l'estime dans laquelle les surréalistes tenaient cette petite île par la dimension démesurée qui lui est attribuée dans la « Carte surréaliste du monde » publiée en 1929 dans *Variétés* (p. 556). Depuis sa découverte par une expédition hollandaise le jour de Pâques 1722, cette île et son art ont fasciné les érudits, les collectionneurs et les artistes occidentaux. La vaste bibliographie relative à l'île et à sa culture comprend au moins soixante-cinq titres pour la période 1900-1927 [67]. Max Ernst était fortement attiré par cette culture et, comme on le verra, l'art pascuan constitue la source d'un grand nombre de ses œuvres et ceci selon des techniques diverses [68].

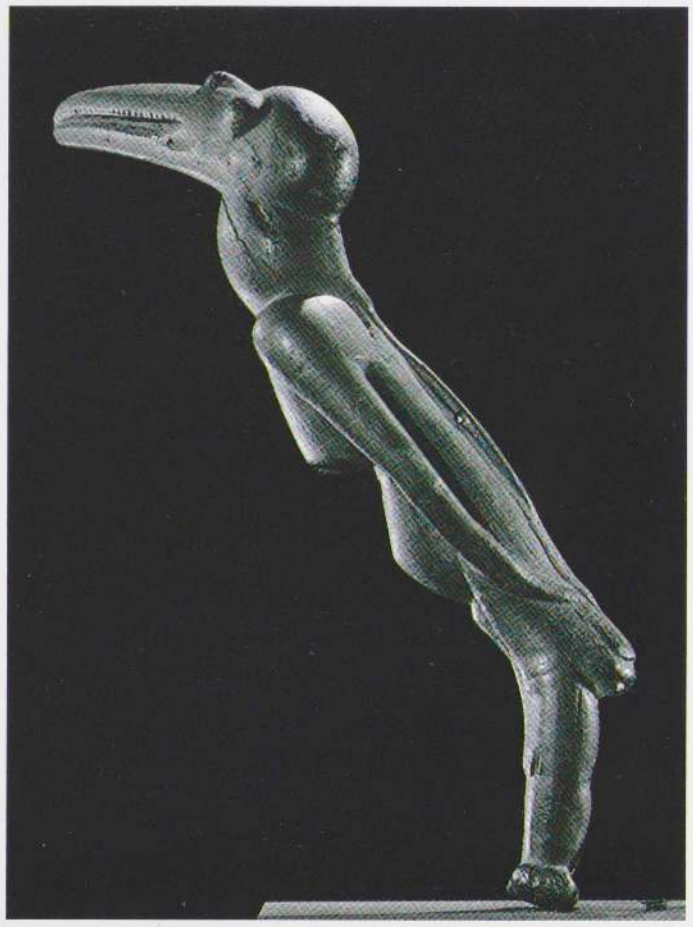


Max Ernst, collage tiré de *Une semaine de bonté*, 1934. Quatrième cahier : Mercredi. Elément : le sang. Exemple : Œdipe.

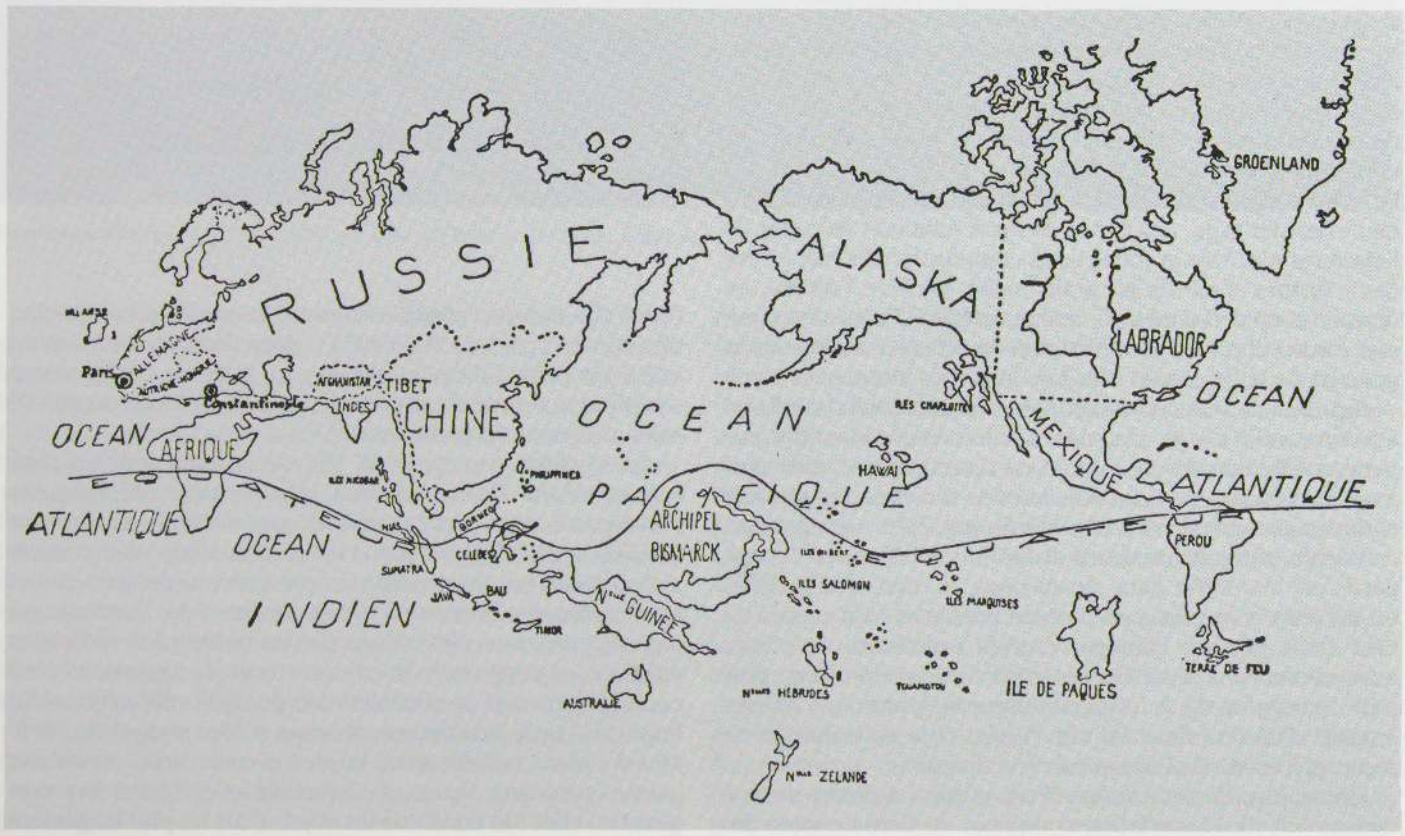
La divinité principale de l'île de Pâques était un dieu nommé *Make Make*, qui était représenté par des figures possédant à la fois des caractéristiques d'homme et d'oiseau (p. 556). *Make Make* était associé à la sterne fuligineuse, oiseau marin qui constituait avec ses œufs une des principales nourritures des insulaires. Chaque printemps, l'homme qui nageait jusqu'aux nids, situés sur les petites îles rocheuses voisines, et rapportait le premier œuf de la saison, était considéré comme la réincarnation du dieu, rôle cérémoniel important qu'il jouait pendant un an [69]. Des images de *Make Make* étaient taillées dans la pierre ou le bois, ou encore peintes sur pierre. Avec les célèbres têtes et figures de pierre géantes, elles ont constitué les objets d'art les plus largement divulgués de cette culture. C'est parmi elles qu'on trouve



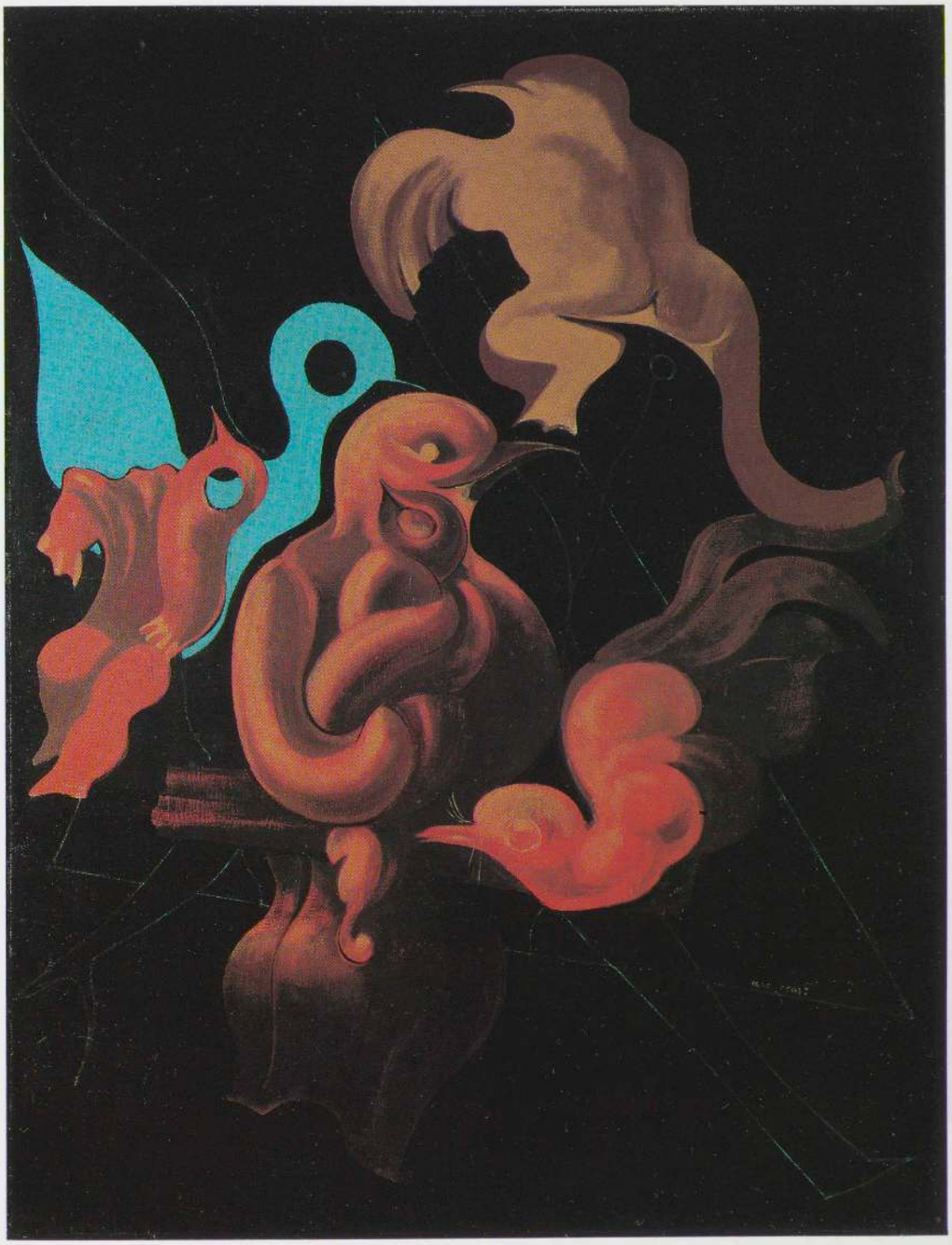
Ornement dorsal, île de Pâques. Bois, h : 9,5 cm. Congregazione di SS. Cuore, Rome.



Homme-oiseau, île de Pâques. Bois, h : 33 cm. American Museum of Natural History, New York, département d'anthropologie.



« Carte surréaliste du monde. » Publiée dans *Variétés*, 1929.



Max Ernst, *Après nous, la maternité*, 1927. Huile sur toile, 141,6 × 114,9 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

la principale source visuelle des oiseaux anthropomorphes d'Ernst.

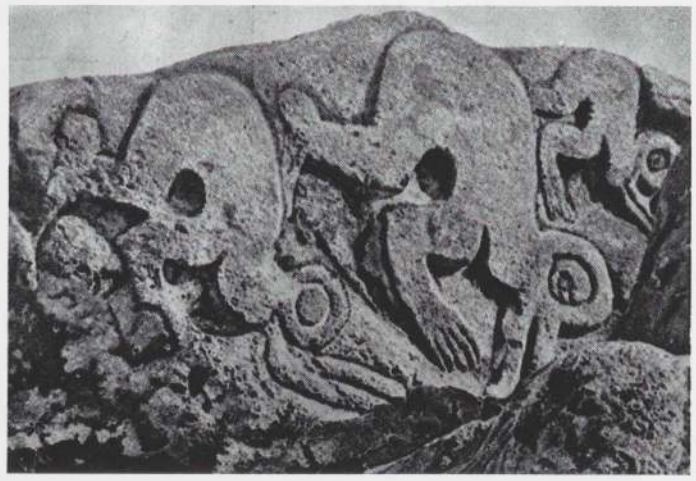
Les premières adaptations de ces formes se rencontrent dans les corps ronds et gonflés des oiseaux flottants de la série *Monument aux oiseaux*. Celle-ci présente de fortes ressemblances avec des ornements dorsaux en bois sculpté représentant des oiseaux de l'île (page ci-contre). Le corps plein et segmenté, les traits caractéristiques de la tête, de l'œil et du bec de la sculpture pascuane trouvent un écho dans les deux oiseaux principaux qui dominent la plus grande peinture de la série (p. 558). Ses images d'oiseaux anthropomorphes apparurent peu après et sont pleinement reconnaissables dans *Après nous, la maternité,* dont les traits individuels et la composition rappellent étroitement les groupes d'images similaires gravées et peintes sur les rochers d'Orongo (p. 558-559).

L'une des phases les plus intéressantes de cette utilisation de l'oiseau anthropomorphe se situe dans les années trente. Dans *Nature à l'aurore* de 1936 (p. 559), l'être humain à tête d'oiseau est vu de profil, penché vers l'avant dans un décor de jungle, avec de grands bras repliés et des mains gesticulantes[70]. Cette pose — et ce type corporel — utilisée dans beaucoup de peintures, est clairement liée aux images d'oiseaux anthropomorphes de l'île de Pâques telles que les montraient des photographies de rochers sculptées publiées à Paris juste un an avant la réalisation de *Nature à l'aurore*.



Max Ernst, *Monument aux oiseaux*, 1927. Huile sur toile, 162,5 × 30,2 cm. Collection particulière.

Nous avons noté qu'un aspect important du culte de l'oiseau dans l'île de Pâques était lié à la découverte du premier œuf de sterne de la nouvelle saison. Une fascinante illustration de ce thème est fournie par une pierre en forme d'œuf (p. 28) sur laquelle est gravée et peinte la figure familière du dieu rampant à tête d'oiseau qui tient un autre œuf dans sa main. Cette pierre, découverte en 1914, fut publiée pour la première fois en 1919 dans un livre qu'Ernst aurait pu se procurer soit en Allemagne, soit à Paris[71]. L'artiste produisit à partir de 1927 une série de grandes compositions en forme d'œuf, remplies d'oiseaux ronds stylisés et de figures d'oiseaux anthropomorphes très proches des thèmes pascuans. Puis, en 1929, il peignit une série de huit œuvres



A droite et page ci-contre : pétroglyphes d'hommes-oiseaux, falaises d'Orongo, île de Pâques.



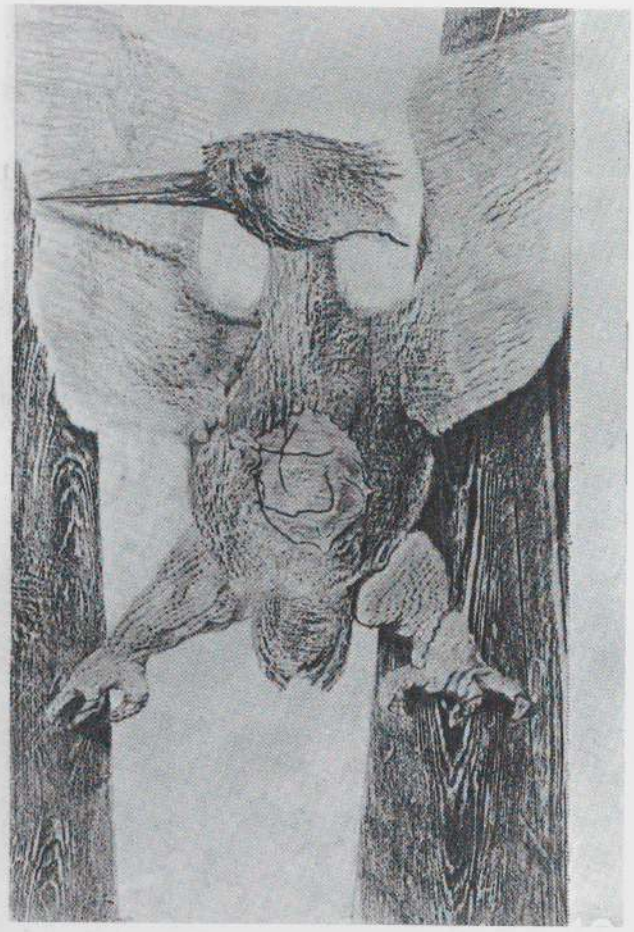
Max Ernst, *Nature à l'aurore,* 1936. Huile sur toile, 23,8 × 34,9 cm. Städelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main.

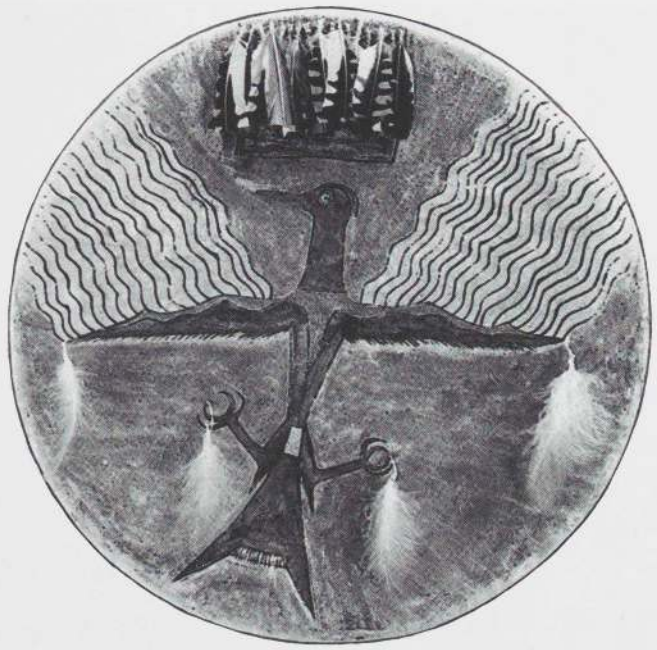
ayant pour titre commun : *A l'intérieur de la vue : l'œuf* (p. 560), chacune présentant un grand registre ovoïde rempli de formes d'oiseaux curvilignes divers. Dans quatre de ces tableaux, Ernst ajouta une autre référence à l'île de Pâques en plaçant un ou deux œufs plus petits dans le bec des oiseaux ou autour de ceux-ci (p. 560). Il s'inspira de nouveau des pierres gravées en 1934 lorsqu'il tailla et peignit un groupe de sculptures de granit au cours de l'été passé avec Alberto Giacometti à Majola en Suisse. Tandis que plusieurs de ces pierres ovales sont décorées d'oiseaux abstraits, la sculpture intitulée *Oiseau ovale* (p. 29) est la re-création la plus fidèle de l'image de l'île de Pâques à laquelle Ernst soit parvenu :



par la forme et les proportions de la pierre et de la figure seule, mi-homme mi-oiseau, les deux objets sont presque identiques. Ernst évita l'imitation directe en omettant la jambe et le pied pliés et en substituant à l'œuf un petit oiseau. Mais si l'image a été modifiée dans certains détails, les deux sculptures présentent d'étroites affinités dans les caractéristiques les plus essentielles quant à la forme et à l'esprit.

Un nouvel exemple de l'influence directe de l'art pascuan sur son œuvre apparaît encore dans le roman collage *Une semaine de bonté,* de 1934. Le roman se divise en cahiers correspondant aux jours de la semaine. « Jeudi » contient deux sujets. Le premier, « Le Rire du coq », comporte des corps humains à tête de coq similaires aux formes mi-homme mi-oiseau de l'île de Pâques ; le second, « L'Île de Pâques », comprend neuf collages dont les protagonistes possèdent des têtes du type de celles qui ont valu à l'île sa célébrité. Des reproductions de ces sculptures de pierre monumentales (p. 561) apparaissaient dans de nombreuses publications, et certaines d'entre elles se trouvaient dans des collections publiques, comme la tête exposée au musée du Trocadéro depuis 1930. Dans cette série, Ernst a fréquemment utilisé les têtes de profil, par exemple dans le collage mettant en scène « l'homme de l'île de Pâques » et une femme sensuelle (p. 561). En 1935, il utilisa une fois de plus une source pascuane dans son énigmatique groupe sculpté *Les Asperges de la lune* (p. 564), dans la mesure où les grandes « asperges » étirées et couronnées de têtes anthropomorphes simplifiées lui ont été inspirées par les formes très similaires de massues de l'île. Parmi ces dernières, certaines présentent des sortes





Ci-dessus : bouclier, Sioux, Dakota ou Minnesota. Cuir peint et plumes, h : 45 cm. Denver Art Museum.

A gauche : Max Ernst, *L'Origine du pendule*, 1925. Mine de plomb et frottage, 42 × 26 cm. Cabinet des estampes de Strasbourg.

de têtes humaines de proportions identiques, parfois de la même hauteur (p. 564).

Ernst continua à trouver stimulantes les images de l'Île ; *Maximiliana,* livre illustré publié en 1964, l'atteste [72] (p. 565). Il s'agit d'un ensemble d'eaux-fortes, de collages et de calligraphies, avec un texte très restreint, dédié à la vie de Wilhelm Leberecht Temple (1821-1889), astronome amateur qui avait découvert un astéroïde jusque-là inconnu et l'avait appelé Maximiliana. Une grande partie du livre consiste en une forme étrange d'écriture-image que l'artiste créa pour cette publication. Cette graphie merveilleuse, quoique dénuée de signification, dérive de formes tout aussi intéressantes qu'on rencontre sur des plaques de bois gravées de l'île de Pâques (p. 189). Les formes d'Ernst sont moins précises que les caractères pictographiques de la source, mais ils ont en commun le style du dessin et l'arrangement linéaire. Nous avons déjà noté que dans *Au-delà de la peinture,* Ernst reconnaissait son identification à une culture océanienne mélanésienne, celle de la région du golfe de Papouasie en Nouvelle-Guinée. Au début des années 1960, sa collection de sculptures de cette région s'était développée et comportait plus de vingt-cinq figures pour la plupart découpées dans des pièces de bois plates, sculptées en bas-relief et peintes. Un exemple tiré de cette collection (p. 565) montre que ces figures sont marquées par un contour très affirmé, et par des lignes internes qui



A droite : Max Ernst, *A l'intérieur de la vue : l'œuf,* 1929. Huile sur toile, 77,2 × 79,4 cm. Collection de la Fondation de Menil, Houston.



Max Ernst, collage tiré de *Une semaine de bonté*, 1934. Dernier cahier. Elément : le noir. Autre exemple : île de Pâques.



Tête, île de Pâques. Publiée par Stéphen-Chauvet dans *L'île de Pâques et ses mystères*, 1935.

délimitent de façon schématique les traits du visages, les os et les organes.

Des figures du golfe de Papouasie de ce genre, qui avaient fortement attiré Ernst en tant que collectionneur, semblent également avoir constitué une source générale pour presque cinquante peintures produites en 1927 et comprenant la série de *La Horde*. Des exemples typiques de cette série (p. 566) présentent des contours de figures et des motifs linéaires internes obtenus par grattage. Comme les figures de Papouasie, les hordes d'Ernst sont frontales et témoignent d'une semblable variété de poses et de formes de têtes et de corps. Leurs contours nets et leur système de lignes internes ont des affinités visuelles directes avec les lignes anatomiques que trace l'artiste papou. Ernst les couvrit d'une épaisse couche de peinture qui atténue l'effet de la liberté de la ligne mais accentue par ailleurs celui de faible relief qui caractérise également sa source. Dans toutes les peintures de cette série, Ernst chercha à capter les qualités de mystère et d'effroi de l'art des Papous, utilisant ses formes spectrales amaigries et démembrées pour créer ses propres fantômes, obsédants et menaçants comme elles.

Semblable en cela à tant d'Européens, Ernst était fasciné par les Indiens d'Amérique du Nord qu'il avait d'abord rencontrés, étant enfant, dans les romans extrêmement populaires de Karl May. Bien qu'il utilisât par la suite l'imagerie indigène de la Grande Prairie et de la côte nord-ouest, c'est celle des Hopi et des Zuñi du sud-ouest qui suscita le plus d'intérêt chez lui. Breton fut le premier à rapprocher l'œuvre d'Ernst des divinités pueblo, se référant dans l'étude qu'il consacra au peintre en 1927 aux « poupées du Nouveau-Mexique », ces « poupées » *kachina* des Indiens hopi et zuñi. Ces sculptures de bois peint de petit format sont en fait des objets destinés à l'instruction des enfants ; elles représentent quelque deux cents *kachina* ou êtres surnaturels du firmament religieux des Hopi et des Zuñi. Elles sont sculptées à l'imitation des danseurs du rituel *kachina* ; des costumes spécifiques identifient les esprits *kachina* individuellement, tels qu'ils apparaissent au cours du cycle de danses cérémonielles qui dure huit mois par an.

Après avoir émigré en Amérique en 1941, Ernst put constituer une vaste collection de figures *kachina*, visibles pour la plupart sur une photographie de l'artiste prise en 1942 à New York par James Thrall Soby (p. 566). Cette disponibilité nouvelle d'objets hopi et zuñi a également pu inspirer les sculptures créées en 1944. La principale d'entre elles, *Le Roi jouant avec la reine* (p. 568), se réfère au jeu d'échec, thème d'une exposition de la Julien Levy Gallery. La tête rectangulaire surmontée d'une paire de cornes recourbées évoque la configuration d'objets tels que la *kachina* de buffle zuñi que tient Ernst sur la photographie de Soby[73] (p. 569). Ernst continua bien sûr à s'intéresser à d'autres formes d'art tribal à cette période, et cette même œuvre montre des affinités avec des flûtes mossi anthropomorphes d'Afrique, comme me l'a suggéré W. Rubin (p. 569). On notera avec intérêt d'autres affinités évidentes entre son œuvre et l'art africain dans sa *Femme de Tours* de 1960 (p. 567), à rapprocher de typiques têtes de terre cuite ashanti, ainsi que dans sa *Tête d'homme* peinte en 1947 (p. 570) qu'on comparera avec un masque *kono* des Bambara du Mali montrant la même abstraction (p. 571). Ernst en possédait un exemple dans sa collection.



Max Ernst, photographie d'Arnold Newman, 1942.



Kachina, Zuñi, Arizona ou Nouveau-Mexique. Bois peint et divers matériaux, h : 81,3 cm. Collection M. et Mme Kelley Rollings, Tucson. Provenance : collection Max Ernst.

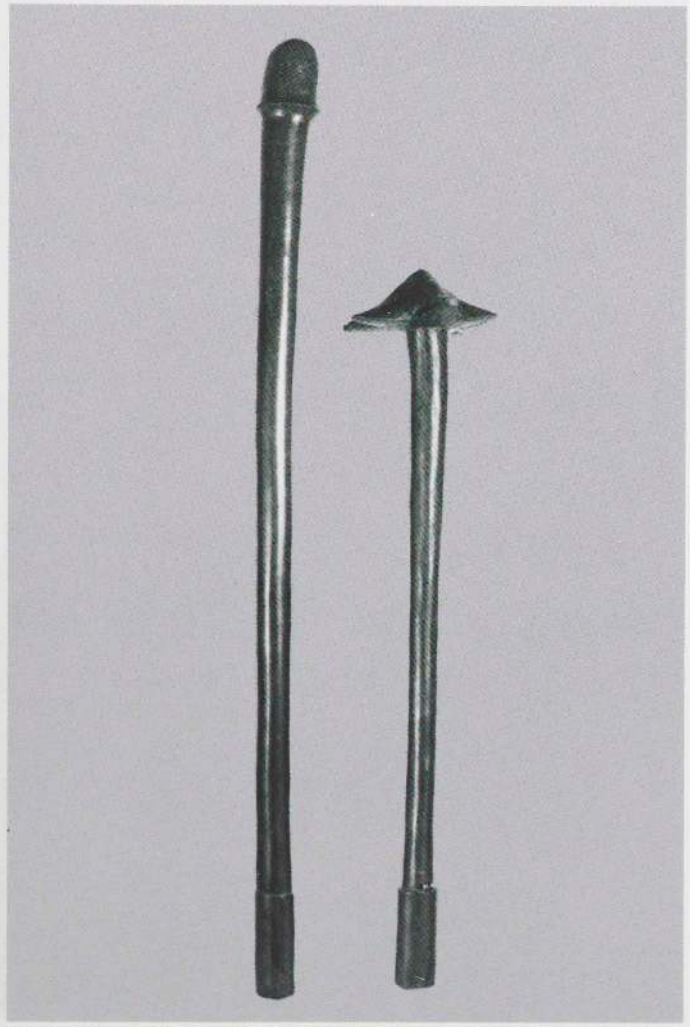


Max Ernst, *Les Asperges de la lune*, 1935. Plâtre, h : 165,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Après son mariage avec le peintre Dorothea Tanning en 1946, Ernst acheta une propriété dans la ville de Sedona, en Arizona, où ils vécurent jusqu'en 1953 dans une maison qu'ils avaient eux-mêmes construite. Ernst avait voyagé dans le sud-ouest auparant [74], mais c'était la première fois qu'il vivait véritablement à proximité des Indiens qu'il admirait tant. « Les Peaux-Rouges », remarqua John Russel, « étaient l'une des raisons qui attirèrent Max Ernst en Arizona[...]. La ténacité des Indiens hopi pour conserver leurs anciennes coutumes et refuser d'être corrompus par l'argent fut l'une des plus belles choses que Max Ernst découvrit en Amérique [75]. » Waldberg mit lui aussi l'accent sur l'importance de l'installation d'Ernst en Arizona, remarquant que son art, comme celui des Indiens hopi, navaho et apaches qui furent ses voisins pendant plus de dix ans, n'est ni réaliste ni abstrait mais emblématique :

> A de rares exceptions près, il n'a jamais cherché à cerner l'apparence de l'être humain (non plus, d'ailleurs, que celle des choses). Tout au long de son œuvre, l'homme a été représenté par quelque substitut, figure imaginaire ou masque, en général par un oiseau, souvent aussi par tel personnage schématique, dont la tête peut être un rectangle, un triangle ou un disque. De même les Indiens, dans leurs peintures, leurs figurines et leurs masques ont adopté des formes géométriques simples. Ici la tête est un cercle, là un carré, ailleurs un triangle, et les motifs ornementaux qui l'entourent, quadrillés, striés, bandes parallèles, symbolisent tantôt la mer, les nuages, les jours ou les saisons. Ainsi la forme n'est point figuration d'une apparence mais d'une idée [76].

Si Ernst créa nombre de personnages cornus dans les années



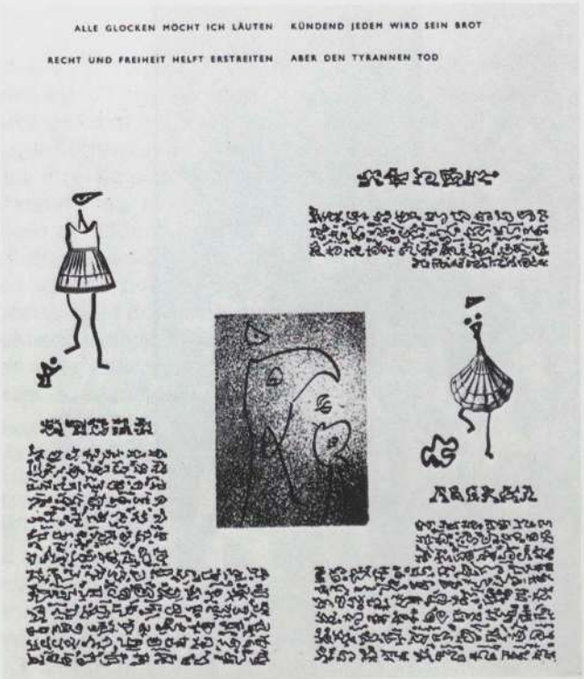
Massues, île de Pâques. Bois, hauteurs respectives 85 et 63,7 cm. Musée de l'Homme, Paris.

1940 qui révèlent l'influence des *kachina*, c'est dans *Capricorne*, de 1948, la plus imposante de ses sculptures (p. 572), qu'on mesure le mieux leur plein effet sur ses créations. *Capricorne* consiste en une figure à cornes assise tenant un bâton dans sa main droite, une créature à queue de poisson dans sa main gauche, et un animal sur ses genoux. A son côté se trouve une figure féminine sans bras dont les jambes réunies sont couvertes d'un motif en écailles de poisson. Lucy Lippard a vu dans ce groupe « un portrait de famille : Ernst, sa femme Dorothea et leurs deux chiens tibétains à poil long[...]. C'est par essence un groupe tutélaire, avec l'intrinsèque dignité barbare de ce rôle [77] ». Lucy Lippard faisait également remarquer que le symbole ancien du capricorne était associé à la métamorphose et à la renaissance, croyances primitives qui reflètent les sentiments d'Ernst quant à sa nouvelle vie en Arizona. Le masque cornu de la figure assise se rattache clairement à des *kachina* comme le grand spécimen qu'on peut voir au premier plan à gauche sur la photographie d'Ernst au milieu de sa collection (p. 566). La coiffe de la forme féminine de *Capricorne* est également liée aux *kachina*, plus spécifiquement au type à corne unique tel que le Prêtre de la Pluie zuñi du Nord. Les têtes des deux petits animaux sont aussi des échos de formes de *kachina* et Lucy Lippard voyant en eux les chiens d'Ernst, il faut noter que l'un de ces derniers s'appelait en effet Kachina [78]. Par ailleurs, les *kachina* tiennent souvent de grands bâtons à la main ; or, dans la culture hopi, un bâton est souvent la représentation d'une autorité et d'un pouvoir spirituels [79]. Ainsi, le geste de la figure principale de *Capricorne* offre encore un exemple du reflet de la culture favorite d'Ernst, celle des Indiens pueblo, dans l'une de ses œuvres [80].

Ses sculptures, de même que quelques-unes de ses peintures antérieures, sont aussi tributaires des images totémiques des peuples de la côte nord-ouest dont il pouvait acheter des représentations à New York, chez Julius Carlebach ou à la Heye Foundation (p. 572 ; Ernst trouva là de passionnantes opportunités de collection qu'il n'aurait pas rencontrées en Europe). L'exemple le plus marqué en est *Le Génie de la Bastille* de 1960 (p. 573), dans lequel l'artiste se référa au type de représentation d'oiseau debout, perché, selon l'usage de la côte nord-ouest, au sommet d'un grand mât comme on peut le voir dans un totem tlingit (p. 573) ; la figure d'oiseau aux ailes déployées indique clairement le modèle utilisé par Ernst. L'artiste incorpora aussi des images occidentales des Indiens de la Grande Prairie dans son roman collage de 1929 *La Femme 100 têtes* (p. 572). Il y utilisa des gravures figurant les participants à la danse du soleil et ceci d'une manière équivalente à son intégration de têtes de l'île de Pâques dans les collages d'*Une semaine de bonté*.

Bien entendu, ses sculptures révèlent aussi l'influence d'autres cultures tribales. Dans ses œuvres de la période 1940-1960, il employa fréquemment une forme caractérisée par une tête ronde avec des yeux ronds, par exemple dans *Moonmad* de 1944 et dans de nombreuses œuvres telles que la *Tête* de la série des *Masques miniatures* de 1959 (p. 574). Ces visages d'une élégante simplification sont proches des masques « de doigt » eskimo de forme similaire, ainsi que d'un petit masque d'os de même provenance qui faisait partie de la collection de l'artiste (p. 574). Une autre œuvre de cette période présente de frappantes affinités avec l'art eskimo. Il s'agit des *Chiens gais* de 1958 (p. 574) qui, ainsi que l'a noté W. Rubin, sont tout à fait semblables au masque eskimo qu'on voit à droite sur une photographie de la collection d'André Breton (p. 578).

Dans sa biographie d'Ernst, Waldberg décrit l'artiste comme un chaman, « invocateur d'esprits cachés, dépositaire des lourds secrets [81] ». Le chaman a suscité un grand intérêt chez les chercheurs depuis les années 1880, et beaucoup d'informations ont été publiées en français et en allemand dans le premier tiers de ce siècle [82]. Lévy-Bruhl par exemple associait les chamans aux cas de voyance primitive [83]. Il en faisait les interprètes des rêves [84] et l'incarnation de pouvoirs



Max Ernst, page tirée de *Maximiliana*, Paris, 1964. New York Public Library.



Statuette, rivière Era, région du golfe, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint, h : 54 cm. Collection Dorothea Tanning, New York. Provenance : collection Max Ernst.



Max Ernst, *La Horde*, 1927. Huile sur toile, 45,7 × 55,2 cm. Collection Dr Henry Roland, Woking, Angleterre.

surnaturels [85], tandis que Frazer rapportait dans *Le Rameau d'or* des anecdotes montrant également le chaman comme un faiseur d'images magiques qui taille des figurines humaines [86]. Au cours d'un entretien, Ernst nous a avoué son intérêt ancien pour le chamanisme, et sa connaissance de la littérature spécialisée — qui a été condensée par Eliade dans sa grande étude de 1951 [87]. Le chaman est essentiellement un guérisseur et un voyant capable d'agir efficacement grâce à son pouvoir de communiquer avec les éléments du monde spirituel. Les exigences initiatiques auxquelles le chaman doit se soumettre spécifient des détails qu'Ernst a recréés dans ses propres écrits autobiographiques. Eliade écrit :

> Quelle qu'ait été la méthode de sélection, un chaman n'est reconnu comme tel qu'après avoir reçu une double instruction : 1° d'ordre extatique (rêves, transes, etc.) et 2° d'ordre traditionnel (techniques chamaniques, noms et fonctions des esprits, mythologie et généalogie du clan, langage secret, etc.). Cette double instruction, assumée par les esprits et les vieux maîtres chamans, équivaut à une initiation [88].

Ernst écrivait dans les premières lignes déjà citées de son



Max Ernst au milieu de sa collection de *kachina*. Photo de James Thrall Soby, 1942. Coll. Arthur A. et Elaine Cohen, New York.



Max Ernst, *Femme de Tours*, 1960. Bronze, h : 26 cm. Collection Dorothea Tanning, New York.



Tête, Ashanti, Ghana. Terre cuite, h : 49,5 cm. Collection particulière.

autobiographie : « Le 2 avril (1891) à 9 h 45 du matin, Max Ernst eut son premier contact avec le monde sensible lorsqu'il sortit de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé pendant sept ans[89]. » Ce concept d'un être humain né d'un œuf couvé par un oiseau est constant dans la littérature chamanique. Comme l'écrivait Eliade : « Retenons aussi le motif de l'oiseau géant qui couve les chamans dans les branches de l'Arbre du Monde ; il a une grande portée dans les mythologies nord-asiatiques, spécialement dans la mythologie chamanique[90]. » Ernst mentionnant un aigle comme l'oiseau ayant couvé son œuf fournit une autre indication importante de son identification avec le chaman. Eliade écrivait :

> Il faut tenir compte des relations mythiques qui existent entre l'aigle et le chaman. Rappelons que l'aigle est censé être le père du premier chaman, qu'il joue un rôle considérable dans l'initiation même du chaman, qu'il se trouve enfin au centre d'un complexe mythique qui englobe l'Arbre du Monde et le voyage extatique du chaman[91].

En recourant au chiffre sept pour dénombrer les années pendant lesquelles l'aigle avait couvé l'œuf dont il était issu, Ernst faisait encore une allusion au chamanisme, ce chiffre étant un facteur significatif dans beaucoup de ses rites[92].

L'autobiographe se poursuit avec le récit des événements les plus importants de l'enfance d'Ernst. Celui-ci décrit son premier contact avec l'hallucination : « Je vois en face de moi un panneau très grossièrement peint aux larges traits noirs sur fond rouge représentant un faux acajou et provocant des associations de formes organiques (œil menaçant, long nez, grosse tête d'oiseau à épaisse chevelure etc.[93]). » Dans son étude de l'initiation chamanique, Eliade écrivait que « la plupart du temps, les maladies, les rêves et les extases constituent, en elles-mêmes, une initiation, c'est-à-dire qu'elles parviennent à transformer l'homme profane d'avant le "choix" en un technicien du sacré[94] ». En fait, c'est sa capacité à supporter « des maladies, des attaques, des rêves et des hallucinations qui décident en peu de temps de la carrière d'un chaman[95] ». Il est significatif que la première expérience hallucinatoire d'Ernst ait impliqué la capacité, commune au chaman et à l'artiste, de percevoir des objets ordinaires d'une façon qui les transforme. Egalement important est le fait que, lors de cette première hallucination, l'oiseau est présent dans les visions de l'artiste. L'importance de l'oiseau comme emblème totémique d'Ernst a déjà été établie, mais ce choix revêt une signification supplémentaire lorsqu'on sait que l'oiseau jouait aussi un rôle majeur dans la vie du chaman.

Ernst écrivit que cette nuit de 1906 où mourut son oiseau et naquit sa sœur constituait « son premier contact avec les pouvoirs de la sorcellerie, l'occulte et la magie[96] ». Cet épisode conduisit à une série de crises mystiques et à la confusion entre les oiseaux et les hommes, qui devint manifeste dans ses dessins et peintures ultérieurs, ainsi qu'il le dit lui-même. A partir de ce point de crise émotionnelle et d'expérience



Max Ernst, *Le Roi jouant avec la reine*, 1944. Bronze (fonte de 1954 d'après le plâtre original), h : 97,8 cm, base 47,7 × 52,1 cm. The Museum of Modern Art, New York, don D. et J. de Menil.

mystique, Ernst décrit les années qui suivirent dans une phrase évoquant les expériences initiatiques des chamans : rêves au moyen desquels ils rencontrent des animaux, des sorcières et des voyants, et « voyagent » dans des forêts, des montagnes, des lieux retirés et dans le monde spirituel afin d'apprendre les secrets de leur état [97]. La découverte que fit Ernst de l'expérience mystique est par trop similaire pour être une coïncidence. Il écrit : « (1906-1914) Excursions dans le monde des merveilles, des chimères, des fantômes, des poètes, des monstres, des philosophes, des oiseaux, des femmes, des fous, de la magie, des arbres, de l'érotisme, des pierres, des insectes, des montagnes, des poisons, des mathématiques et ainsi de suite [98]. »

Immédiatement après cette description, Ernst consigne ce qui constitue peut-être le passage le plus étrange de cette autobiographie peu orthodoxe :

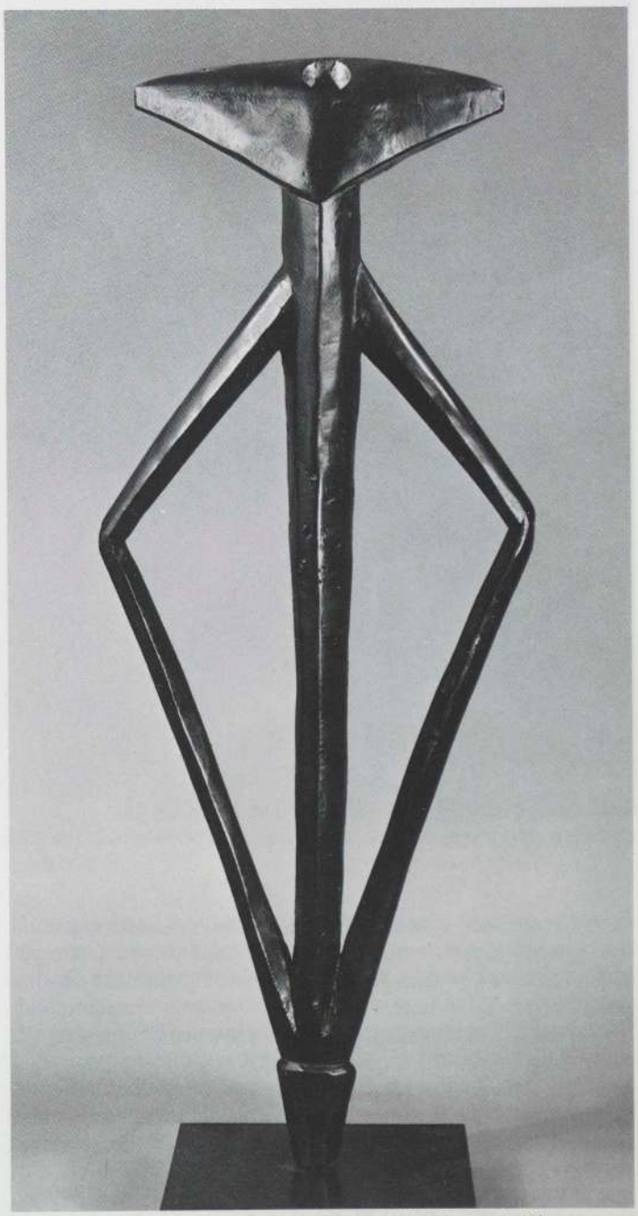
(1914) Max Ernst mourut le 1er août 1914. Il ressuscita le 11 novembre 1918, jeune homme aspirant à devenir un magicien et à découvrir le mythe de son époque. De temps à autre, il consulta l'aigle qui avait couvé l'œuf de sa vie prénatale. Vous pouvez trouver les conseils de l'oiseau dans son œuvre [99].

Les dates de ce décès et de cette résurrection symboliques sont celles de l'appartenance du peintre à l'armée allemande pendant la Première Guerre mondiale. Lorsqu'il écrit qu'il mourut et ressuscita en tant que « jeune homme aspirant à devenir un magicien et à découvrir le mythe de son époque », Ernst fait référence à sa transformation symbolique en artiste-chaman. La mort rituelle suivie d'une seconde naissance est un processus vital dans toute initiation chamanique : jusqu'à ce que l'initié meure et renaisse, il ne peut posséder la connaissance du monde spirituel et de la magie, ni cette pénétration particulière des réalités cachées qui est fondamentale à l'exercice de sa profession sacrée.

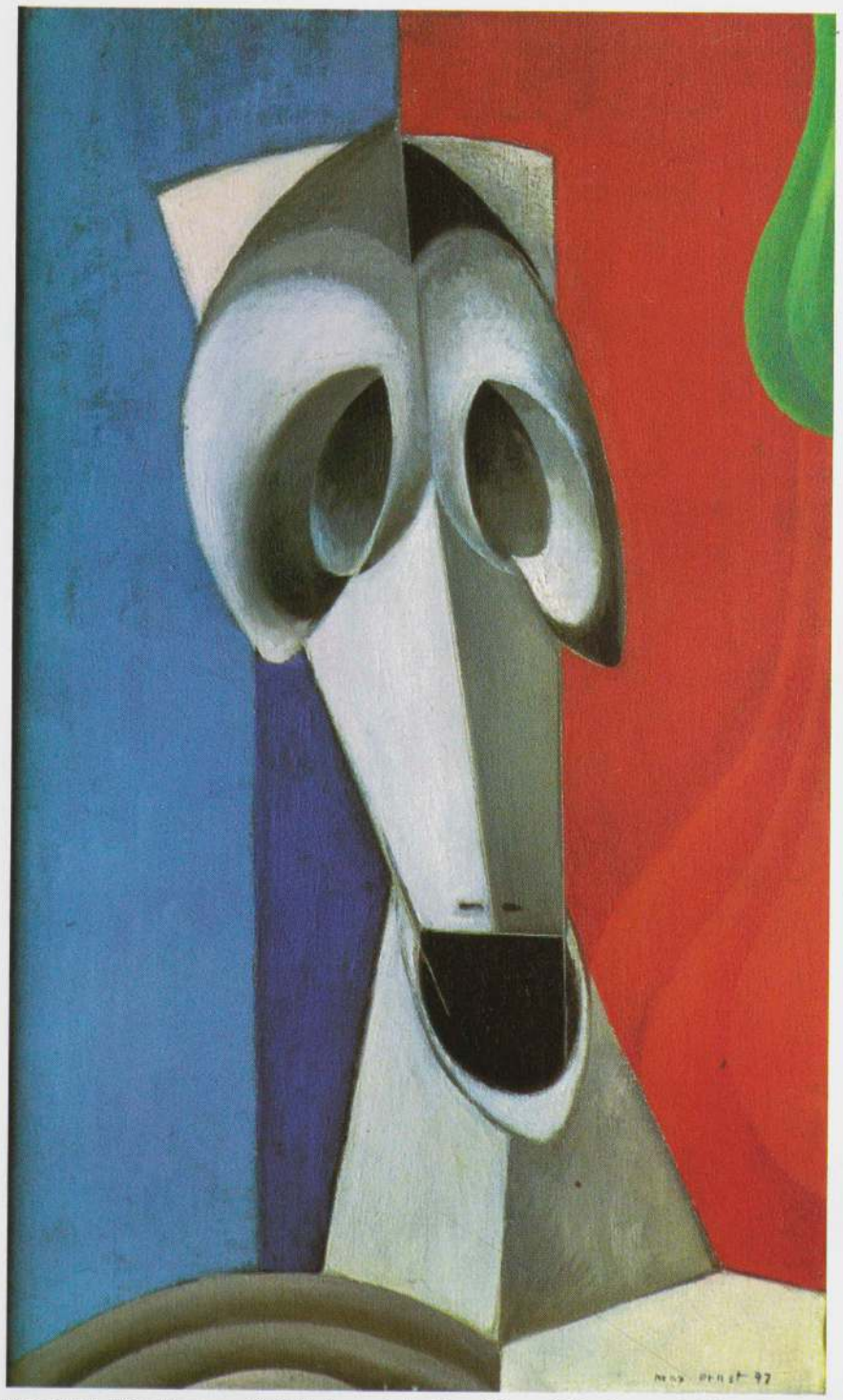
L'allusion d'Ernst à sa consultation de l'aigle qui lui a



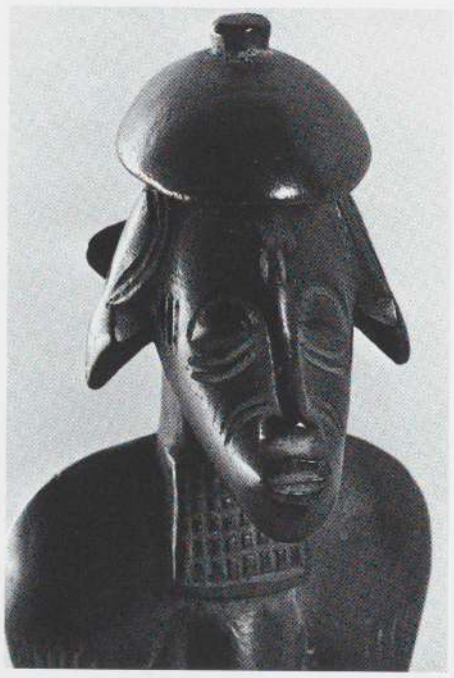
Kachina, Hopi, Arizona. Racine de tilleul d'Amérique, peinture, cuir et matériaux divers, h : 51,4 cm. Succession J. Ernst. Anc. coll. Max Ernst.



Flûte, Mossi, Burkina Faso. Bois, h : 57 cm. Collection particulière.



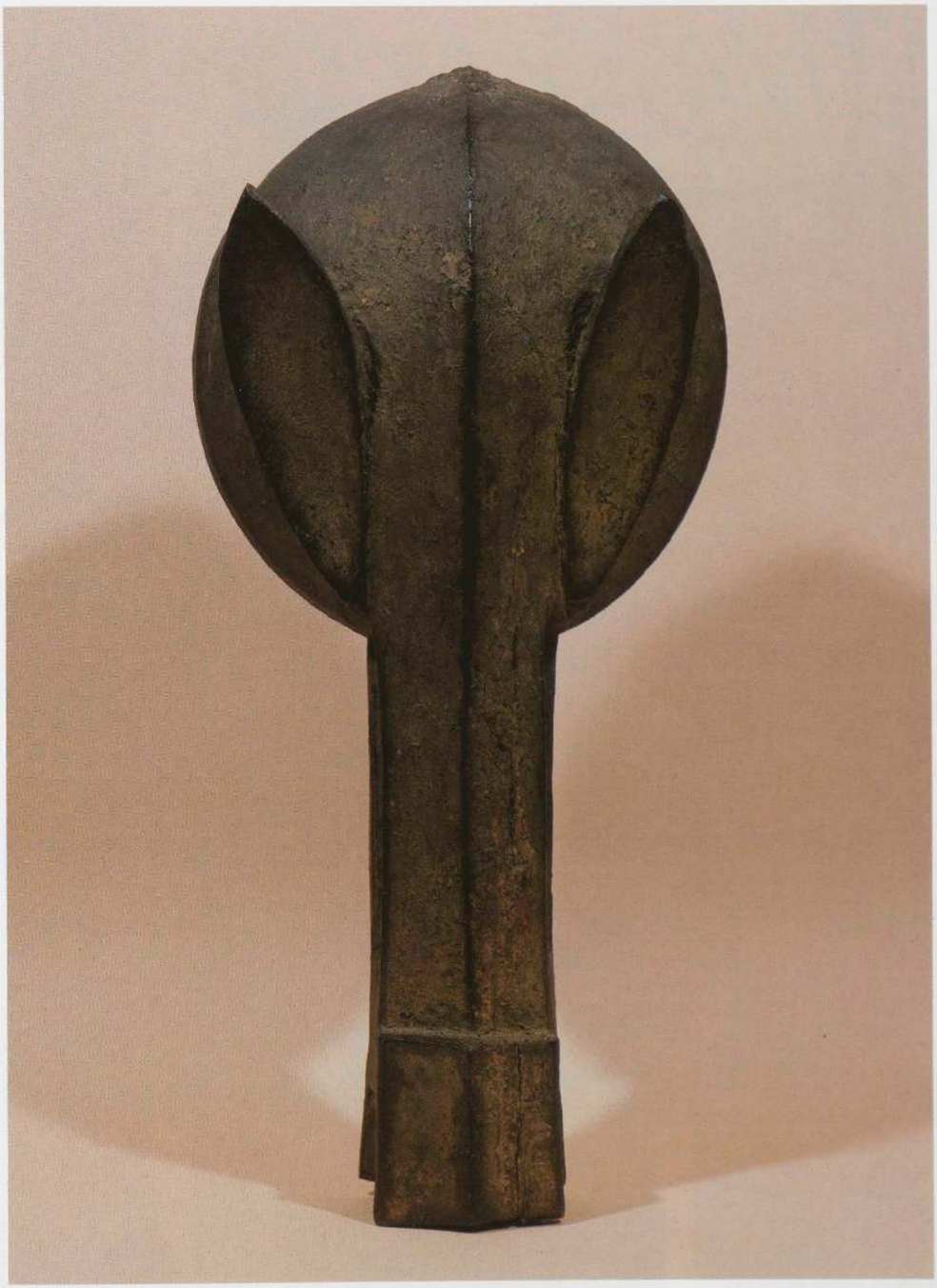
Max Ernst, *Tête d'homme*, 1947. Huile sur toile, 51 × 30 cm. Collection particulière, Paris.



Tête de figure équestre, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h de l'ensemble : 34,2 cm. Coll. part., New York. Reproduit intégralement p. 585.

donné le jour est également significative, car cette capacité de communiquer avec les animaux est l'un des pouvoirs importants du chaman. Ainsi que le faisait remarquer Eliade, « apprendre le langage des animaux, en premier lieu celui des oiseaux, équivaut partout dans le monde à connaître les secrets de la Nature et, partant, être capable de prophétiser [100] ». Des documents sur les phénomènes chamaniques fournissent même des parallèles à l'épisode inhabituel impliquant un oiseau et cité par Ernst dans le dernier passage de son autobiographie : (1941) L'oiseau suivit l'avion qui transporta Max dans ce pays le 14 juillet, et fit son nid dans un nuage sur l'East River [101]. En ce qui concerne l'association du chaman avec des oiseaux, Eliade écrivait qu'être suivi par un oiseau symbolise le voyage spirituel vers la connaissance et le pouvoir, qu'« être accompagné par un oiseau indique la capacité d'entreprendre, étant encore en vie, le voyage extatique dans le ciel et l'au-delà [102] ». Notre examen de l'autobiographie d'Ernst a donc mis en évidence les correspondances existant entre ses déclarations hautement originales et mystérieuses et les croyances et rituels associés à l'initiation et à l'état de chaman ; ce qui montre le sérieux de son identification à cet aspect de la culture primitive.

La prédilection de Max Ernst pour l'oiseau comme emblème chamanique personnel est encore amplifiée par sa propre tendance — et celle d'autres artistes — à se représenter sous l'apparence de son totem. Dans son *Portrait de Max*



Masque kono, Bambara, Mali. Bois, h : 48 cm. Collection particulière, France.

Ernst, de 1940 (p. 575), Leonora Carrington a peint l'artiste revêtu d'un costume de plumes d'oiseaux. C'est encore dans un costume similaire, quoique plus élaboré, fait par Dorothea Tanning, qu'il apparut en 1958 à un bal costumé sur le thème du « Songe d'une nuit d'été ». Son association délibérée avec l'oiseau se fait de nouveau l'écho d'affinités avec le chamanisme : les costumes des chamans représentent un aspect important de leurs pratiques rituelles, et des trois créatures dont ces costumes imitent les apparences, l'oiseau est le plus fréquemment rencontré [103].

Une fois même, Ernst alla jusqu'à se décrire comme une figure à tête d'oiseau, affirmant : « Je me suis vu avec une tête de milan, un couteau à la main, dans l'attitude du *Penseur* de Rodin, pensai-je, mais qui était en réalité celle, libérée, du *Voyant* de Rimbaud [104]. » Ce passage fait référence à un autoportrait de 1935 environ, *Le Voyant,* qui combine des éléments de la mystique symboliste, visionnaire et primitive. Comme le chaman primitif, Ernst cherchait à utiliser ses hallucinations et ses visions pour devenir voyant, pour pouvoir être capable de pénétrer au-delà des apparences, afin de donner forme aux visions surréelles de son imagination créatrice. Après avoir décrit le processus visuel métamorphique à l'origine de ses collages, Ernst écrivait que son but était d'obtenir « une image fidèle et fixe de mon hallucination » et de la transformer « en drames révélant mes plus secrets désirs [105] ». Il ne s'agissait pas d'une forme de communication



Max Ernst, *Capricorne*, 1948. Bronze (fonte de 1964), 240 × 204,8 cm. Collection de la fondation de Menil, Houston.



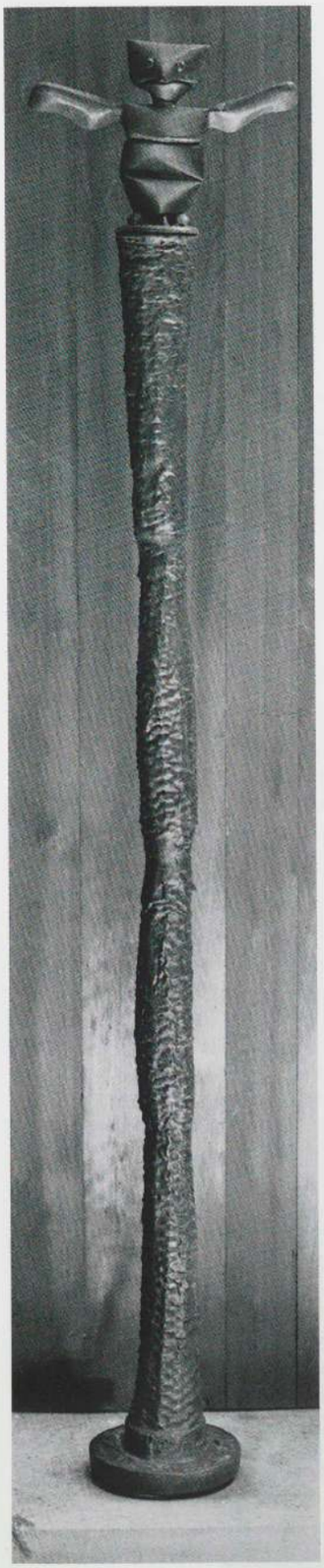
Masque, Kwakiutl, Colombie britannique. Bois peint, coquillages et cheveux, h : 38 cm. Collection Dorothea Tanning, New York. Provenance : collection Max Ernst.



Max Ernst, *Elle le garde*, collage tiré de *La Femme 100 têtes*, 1929.



Masque, Yaka, Zaïre. Bois peint, h : 22,2 cm. Collection D. et J. de Menil, Houston.



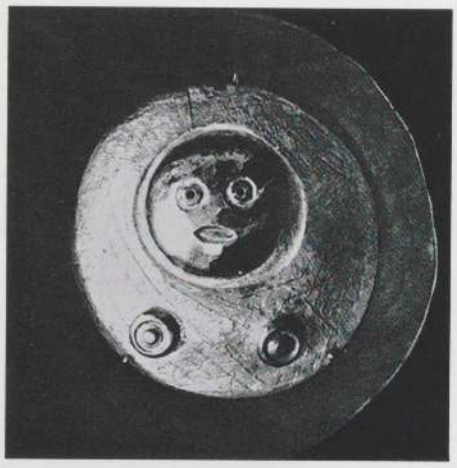
Max Ernst, *Le Génie de la Bastille*, 1960. Bronze (fonte de 1961), h : 313 cm. Collection de la fondation de Menil, Houston.



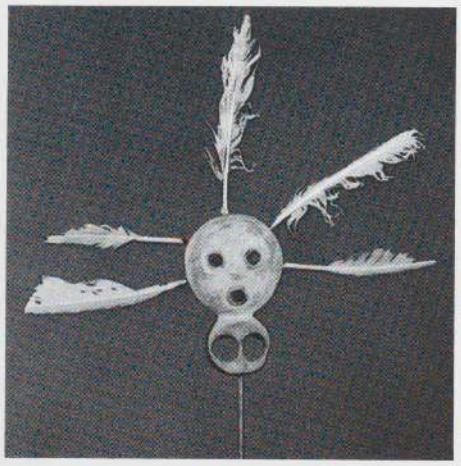
Mât totémique (monument à Mungo Martin sculpté par Tony et Henry Hunt), Kwakiutl, cimetière, Alert Bay, Colombie britannique. Bois peint.



Mât totémique, Tlingit, Alaska. Bois peint. Saxman Totem Park, Alaska.



Max Ernst, *Tête*, de la série *Masques miniatures*, 1959. Or (fonte de 1960), h : 7,5 cm. Collection particulière.

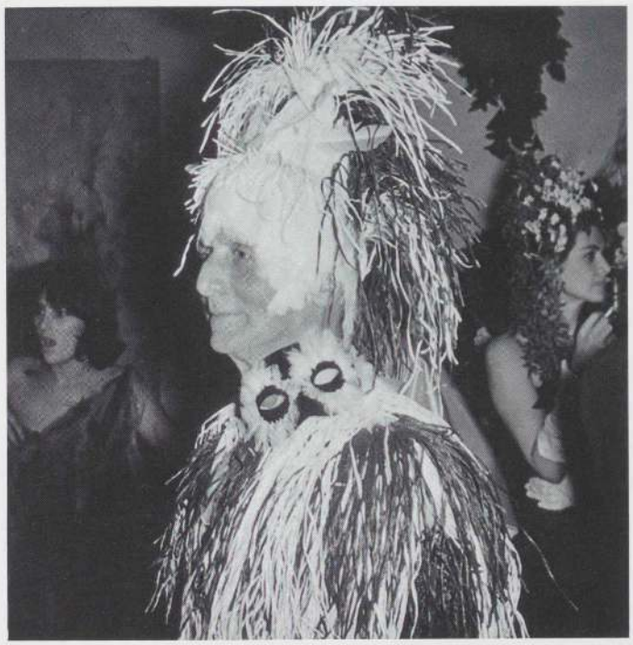


Masque de doigt, Eskimo, Alaska. Bois et plumes, hauteur approximative : 8 cm. Collection Matta, Paris.

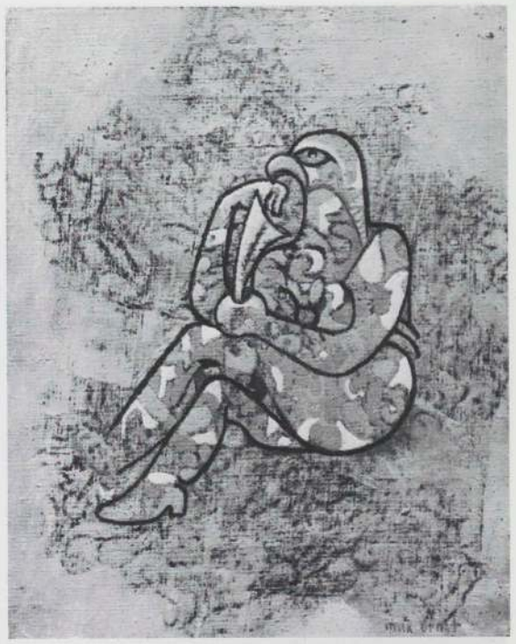


Masque miniature, Eskimo, Alaska. Os, h : 9,5 cm. Collection Dorothea Tanning, New York. Provenance : collection Max Ernst.





Max Ernst en costume d'oiseau. Photographie de John Rewald, 1958. Collection Dorothea Tanning, New York.



Max Ernst, *Le Voyant*, vers 1935. Huile sur toile, 24 × 19 cm. Collection particulière.

littérale avec les esprits et les forces surnaturelles ; mais c'était plutôt la capacité de donner une existence matérielle aux images qui émergent des replis primordiaux de la conscience créatrice de l'homme qu'il recherchait.

Pendant les premières années du surréalisme, Ernst était l'artiste le plus impliqué dans le primitivisme et les représentations de l'art primitif. Il partageait cependant cet intérêt, à des degrés variés, avec d'autres surréalistes, Joan Miró comme Masson. Miró ne s'était pas engagé dans cette voie d'un point de vue intellectuel, mais ses œuvres montrent dans leurs principes élémentaires d'étroites affinités avec l'esthétique primitive. Comme l'artiste primitif, Miró cherchait de plus à capter l'essence vitale qui anime les choses, préoccupation qu'il exprima en 1939, déclarant que l'artiste doit essayer « de découvrir l'essence religieuse, le sens magique des choses... [106] ».

Elizabeth Cowling a suggéré que les masques eskimo constituaient une des premières influences subies par Miró dans son œuvre, en particulier dans *Carnaval d'Arlequin* de 1924-1925 [107]. Il existe en effet de nombreuses affinités entre ses figures abstraites fantaisistes et ces masques ; Elizabeth Cowling compare, par exemple, la grande tête ronde de la figure de la partie gauche de ce tableau avec un masque eskimo composite de l'île de Nunivak. Si les similitudes de formes et de couleurs sont frappantes, il est toutefois impossible de démontrer que l'artiste ait eu accès à de tels objets si tôt dans sa carrière. Les recherches de W. Rubin ont au contraire montré que Miró ne pouvait avoir vu des masques eskimo de ce genre que bien après avoir peint *Carnaval d'Arlequin* [108]. On peut aussi faire des comparaisons entre ce tableau et beaucoup d'autres masques eskimo, tel que celui qui représente un visage bizarre dans un corps en forme de larme, ou les exemples paraissant dans la photographie de la collection d'André Breton en 1955 (p. 578). Mais on ne



Leonora Carrington, *Portrait de Max Ernst*, 1940. Huile sur toile, 50,8 × 26 cm. Collection particulière, New York.

Page ci-contre : Max Ernst, *Chiens gais*, 1958. Bois peint et plumes, 81,3 × 19 cm (irrégulier). Collection Dorothea Tanning, New York.



Joan Miró, *Carnaval d'Arlequin*, 1924-1925. Huile sur toile, 66 × 93 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, salle du fonds d'Art contemporain.



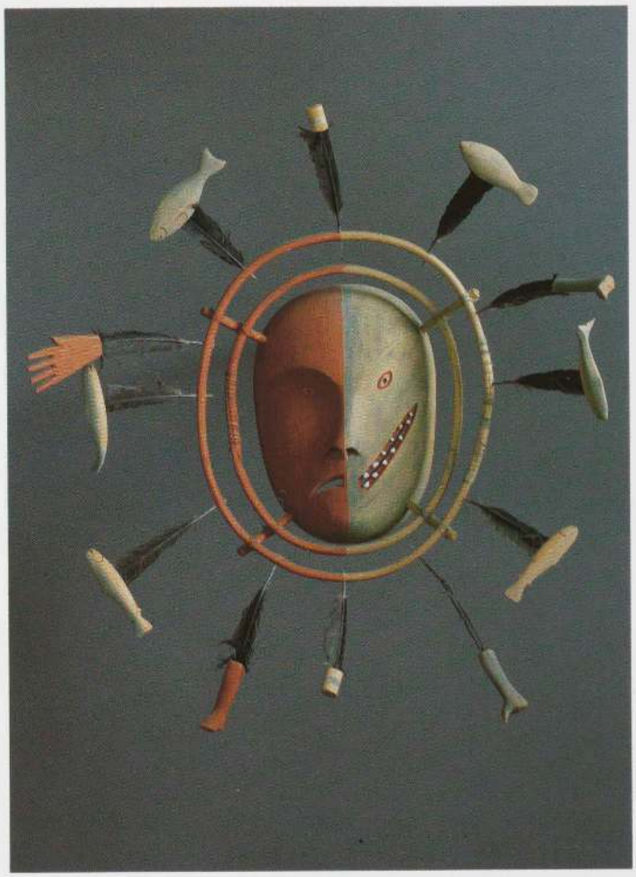
Masque, Eskimo, rivière Kuskokwim, Alaska. Bois peint, dents de morse, plumes et fibres, h : 91 cm. Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

peut considérer ces similitudes que comme des affinités, et non comme la conséquence d'une influence.

L'œuvre de Miró révèle aussi une puissante relation avec la peinture préhistorique [109] ; il manifestait beaucoup d'enthousiasme pour ces images d'hommes et d'animaux, sur lesquels les *Cahiers d'art* avaient à eux seuls publié cinq articles entre 1929 et 1930. L'impact de ces peintures pariétales sur Miró transparaît souvent dans ses figures curvilignes des années trente et dans ses évocations de formes animales simplifiées placées sur une surface qui suggère une paroi. On peut montrer un exemple frappant de l'affinité de son œuvre avec les images paléolithiques en comparant les animaux stylisés avec grâce et les formes de cornes de sa *Peinture* de 1933 (p. 580) avec l'illustration de formes très similaires, arrangées dans la même composition globale et qui avait été publiée dans un article de *Cahiers d'art* en 1930 intitulé « Des origines de l'art et de la culture ».

Dans les années 1930 et 1940, beaucoup d'artistes affiliés au surréalisme s'intéressaient également à l'art tribal. Alberto Giacometti est étudié ailleurs dans cet ouvrage, mais parmi les autres se trouvaient Brauner, Matta, Paalen et Lam ; leur intérêt était manifeste, et tous ont assimilé d'une façon très personnelle les influences primitives.

L'art de Victor Brauner est imprégné du même sens de mystère et de puissance iconique que l'on rencontre dans beaucoup d'œuvres primitives. Tandis qu'un grand nombre de ses œuvres ne rappellent en général que les formes de prototypes tels que l'art de l'Egypte ancienne ou l'art



Masque, Eskimo, île Nunivak, Alaska. Bois peint et plumes, h : 32 cm. Thomas Burke Memorial Washington State Museum, Seattle.

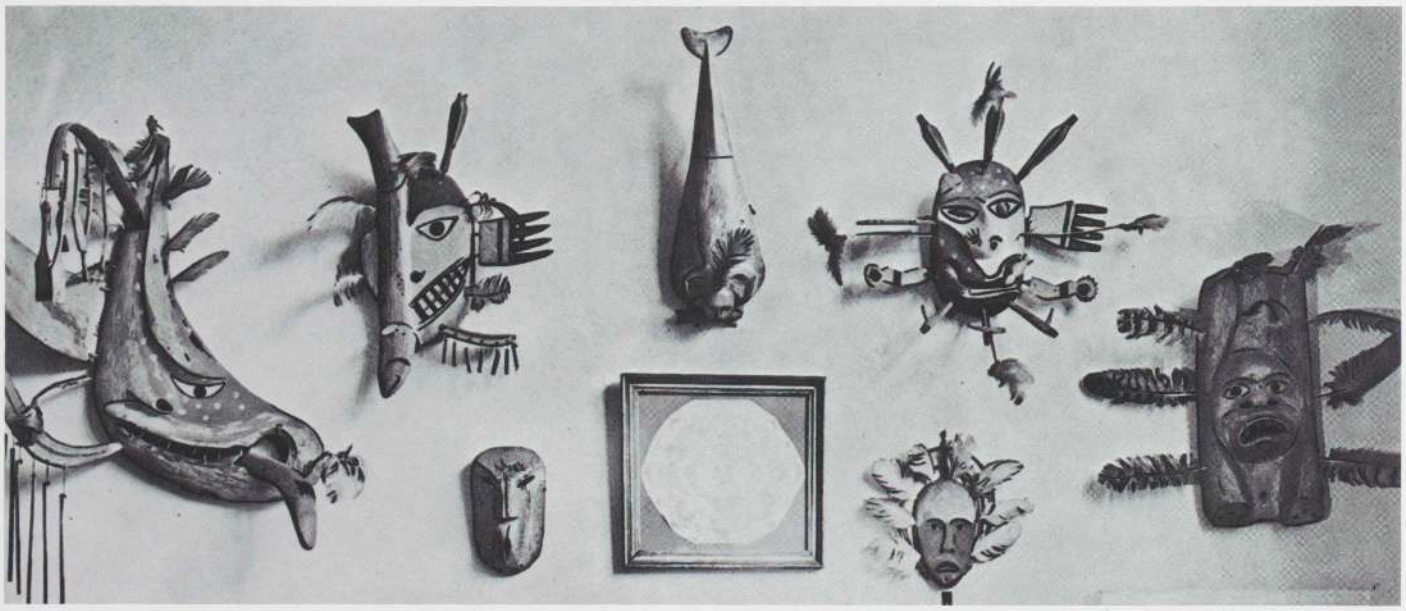


Masque, Eskimo, Alaska. Bois peint et plumes, h : 35,5 cm. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.

précolombien, d'autres révèlent des correspondances surprenantes d'exactitude avec des types spécifiques d'objets primitifs. Par exemple, dans *La Force de concentration de M.K.*, de 1934 (p. 581), le personnage nu dont le corps grouille de figures miniatures — littéralement attachées à sa surface — a été inspiré par la célèbre sculpture des îles Australes conservée au British Museum (p. 581) et qui fascina également Picasso (p. 330) et, plus tard, Henry Moore.

Brauner s'intéressait aussi aux figures anthropozoomorphes à deux dimensions, communes dans l'art de l'Amérique du Sud et du Mexique, et chez les Indiens d'Amérique du Nord. L'un des meilleurs exemples de sa fascination se rencontre dans son *Prélude à une civilisation* de 1954 (p. 584), qui décrit le profil aplati d'un animal géant dont la surface est couverte de diverses représentations stylisées de chevaux et de cavaliers, de guerriers, d'animaux, de masques et de symboles abstraits. La conception de Brauner était fondée sur les vêtements pictographiques des Indiens de la Grande Prairie qui narrent les exploits d'un guerrier sur un cuir conservant le contour général de l'animal. Ses mystérieuses figures montrent aussi de puissantes affinités avec les pierres gravées préhistoriques du sud-ouest de l'Amérique du Nord ainsi qu'avec les illustrations des anciens codex mexicains tels que ceux que conserve, à Paris, la Bibliothèque nationale (p. 584).

Parmi les surréalistes de la génération suivante, le collectionneur d'art primitif le plus fervent et le mieux informé reste Matta, qui rassembla un grand nombre d'objets tribaux, se préoccupant autant de l'inventivité que de la qualité. La relation de Matta avec l'art tribal se reflète aussi bien dans des affinités esthétiques et un impact émotionnel général que dans des emprunts visuels directs. Son assimilation de certains aspects primitifs est très évidente dans les personnages monstrueux de ses peintures de la fin des années quarante et des années cinquante. W. Rubin en analyse des exemples remarquables dans le chapitre qui ouvre cet ouvrage. Au cours de cette période, Matta inventa des créatures diverses dont les corps sont souvent disposés selon un axe vertical et munis de bras courts et cintrés comme dans *Being with*, de 1946 (p. 582). Les figures du premier plan au centre et à droite, encadrées verticalement par des formes de mâts, trahissent de fortes ressemblances avec les sculptures *malanggan* de Nouvelle-Irlande dont Matta possédait un certain nombre, et dont un excellent spécimen se trouvait dans la collection de Max Ernst (p. 517). Cette relation est particulièrement évidente si l'on compare la figure centrale de *Being with* à un détail de sculpture *malanggan*, les deux montrant une figure enfermée dans un ensemble parallèle d'éléments d'encadrement. Ceux-ci, de même qu'un sens très marqué du geste dramatique, constituent également les caractères fondamentaux d'une autre sculpture qui a fourni un modèle pour cette œuvre : *L'Objet invisible*, d'Alberto Giacometti, dont Matta possédait le plâtre original (p. 504). Un grand nombre de figures de Matta, comme celles de



Masques, Eskimo, collection André Breton, Paris, vers 1955.

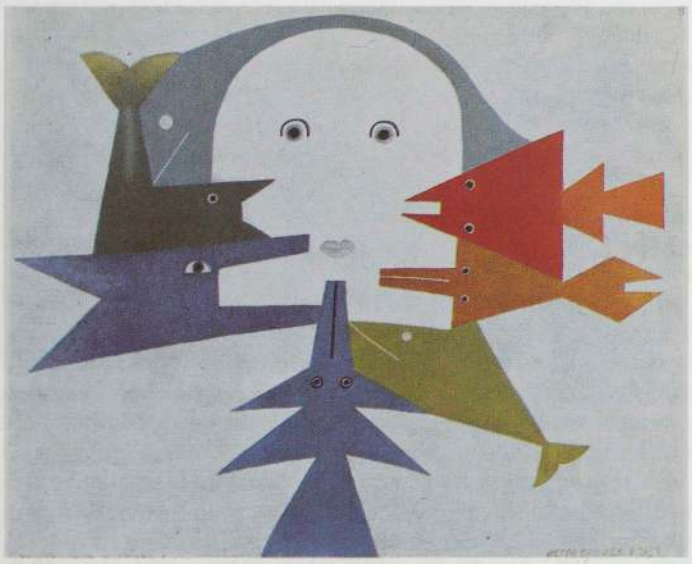
Wound Interrogation de 1948 (p. 582), sont aussi marquées par une agressivité qui dérive de leurs gestes brutaux comme ces éléments en branche de fourche qui forment leurs corps ajourés et leurs têtes. L'une des inspirations de cette puissante imagerie est constituée par les figures de la rivière Karawari, de Nouvelle-Guinée. Matta témoignait d'un intérêt particulier pour ces sculptures dont il possédait aussi un certain nombre (p. 583).

Wolfgang Paalen collectionnait également avec passion l'art primitif, quoique selon une approche plus académique que celle de Matta, mais il consacra néanmoins beaucoup d'énergie à son étude. Tandis que sa production artistique traduit l'utilisation de vagues formes de totems, c'est dans ses écrits qu'on mesure mieux l'impact majeur de son intérêt pour l'art primitif. Concentrant son attention sur l'héritage artistique des Amériques, Paalen s'intéressait particulièrement aux riches traditions de la côte nord-ouest ; sa revue *DYN* publia en 1943 un numéro contenant des articles sur les arts du Mexique et de l'Amérique du Nord [110]. Grâce à son érudition et à son inclination pour les études amérindiennes, il devint un porte-parole des surréalistes quant à leur appréciation des cultures primitives et de leur art. Dans son introduction au numéro de *DYN*, il exprima avec éloquence les préoccupations plus larges du groupe au cours de la Seconde Guerre mondiale, mettant l'accent sur le nouveau rôle de l'Amérique comme ressource culturelle d'une Europe ravagée par la guerre :

> Jusqu'à aujourd'hui, les vagues du changement culturel n'ont trouvé leur orientation que de façon intuitive ; ainsi l'art occidental est-il passé à tour de rôle par une certaine osmose avec l'Asie, l'Afrique et l'Océanie ; il est maintenant devenu possible de comprendre pourquoi une osmose universelle est nécessaire, pourquoi c'est le moment d'intégrer l'énorme trésor des formes amérindiennes dans la conscience de l'art moderne... [111].

Des surréalistes comme Breton, Masson, Ernst, Tanguy, Paalen et Lam avaient cherché un refuge politique aux Amériques pendant la Seconde Guerre mondiale, et leurs expériences aux Caraïbes, à Cuba, au Mexique et aux États-Unis leur révélèrent l'importance des cultures autochtones américaines tout autant que celle de l'art moderne outre-Atlantique.

Dans un article de 1941 consacré au peintre cubain Wifredo Lam, André Breton mettait l'accent sur les liens entre le surréalisme et la culture primitive lorsqu'il affirmait que « l'œil moderne embrassant peu à peu la diversité sans fin des objets d'origine dite "sauvage" et leur somptueux déploiement sur le plan lyrique prit conscience des ressources incomparables de la vision primitive et s'éprit (jusqu'à vouloir par impossible la faire sienne) de cette vision [112] ». Selon Breton, Lam était l'artiste le plus apte à parvenir à cette assimilation des fondements visuels et symboliques de l'art primitif. Michel Leiris, écrivain qui fut proche, un temps, du surréalisme et ethnographe notable de l'Afrique, a beaucoup écrit sur Lam ; comme Breton, il a commenté à maintes reprises les liens étroits du peintre avec la magie et l'imagerie primitives. Leiris a fait remarquer que l'association personnelle de Lam avec les choses primitives provenait du contact qu'il avait eu enfant avec sa marraine, une « professionnelle de la magie » membre du culte vaudou très répandu à Cuba et ailleurs aux Caraïbes [113]. Il avait à cette époque été témoin de visions, de transes, de sacrifices d'animaux. Il s'imprégna des pouvoirs de la jungle et des esprits de la nature, et se



Victor Brauner, *Revendication du symbole*, 1959. Huile sur toile, 54 × 65 cm. Collection particulière.



Masque, Eskimo, Alaska. Bois peint et plumes, h : 48 cm. Collection particulière. Provenance : collection André Breton.



Joan Miró, *Peinture*, 1933. Huile sur toile, 174 × 196,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Figures rupestres, Taghtania, Algérie. Publiées dans *Cahiers d'art,* n° 2, 1930.

familiarisa avec « les objets africains ou de type africain » qui étaient utilisés au cours des cérémonies magico-religieuses [114]. Ainsi, selon Breton,

> le trésor de la vision primitive n'est pas perdu pour Lam qui, de par ses origines (il est né de père chinois et de mère cubaine noire), a la chance unique d'en disposer instinctivement, tout en participant de la manière la plus émue de la conscience sociale de ce temps et en s'étant rendu maître de la technique la plus évoluée [115].

C'était la grande synthèse à laquelle était parvenue Lam en tant que surréaliste : il alliait un contact étroit avec le rituel tribal au raffinement culturel et artistique de l'intellectualisme occidental.

Adulte, Lam fut intrigué pour la première fois par la sculpture tribale africaine alors qu'il était étudiant à Madrid en 1928 [116]. Et bien qu'il n'eût jamais étudié les fondements ethnographiques de ces cultures, il assimila complètement et avidement leurs formes tout à la fois figuratives et abstraites. Lam reconnaissait la nature de sa dette envers l'art primitif lorsqu'il s'exclamait, faisant référence à un masque baoulé de sa collection : « Voyez, [...] j'ai spontanément retrouvé ces formes ! Elles ont resurgi en moi comme une réminiscence ancestrale [117] ! »

En 1938, Lam s'installa à Paris, où il fut bientôt pris en amitié par Picasso dont les propres œuvres de style « africain » de 1907-1908 influencèrent aussi le jeune peintre cubain. En 1941 et 1942, un changement majeur se fit sentir dans l'œuvre de Lam ; il remplaça ses figures précédentes, caractérisées par des visages plats et ovales, par un répertoire, plus riche, de formes et de types faciaux mêlés, de manière nouvelle, à un décor de jungle luxuriante. Cette modification de son style pictural peut être attribuée au retour de Lam dans ses Caraïbes natales, où il se réfugia quand la pression de la Seconde Guerre mondiale le contraignit à quitter la France. De retour aux Antilles, Lam put utiliser les leçons artistiques apprises en Europe pour exprimer ce qu'il estimait être un sens puissant de la conscience primitive, au cœur de son héritage. Pour Michel Leiris : « Après les nombreuses années



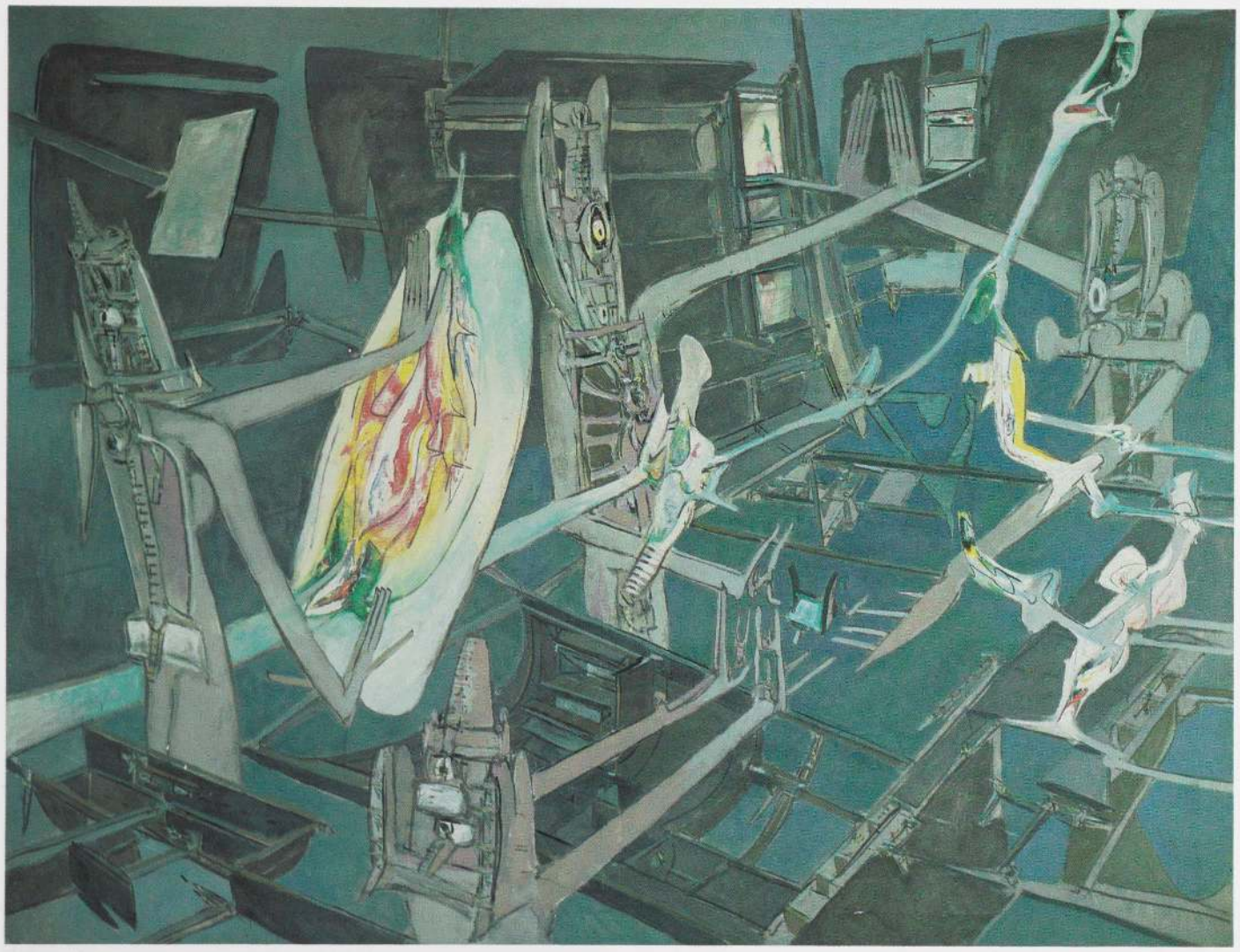
Ci-dessus : Victor Brauner, *La Force de concentration de M.K.*, 1934. Huile sur toile et objets, 150 × 300 cm. Collection particulière, Paris.

A droite : Statue (le dieu A'a), Rurutu, îles Australes. Bois, h : 11,7 cm, British Museum, Londres. Une autre vue de cette œuvre est présentée p. 331.



passées loin des tropiques — à Madrid puis à Paris et enfin à Marseille — les retrouvailles survenant alors que le monde est déchiré par une guerre bientôt d'échelle planétaire ont été certainement un grand choc l'incitant à tout réévaluer, de sorte que la peinture devint pour lui un moyen non plus seulement de s'affirmer, mais de formuler avec des images pleines d'éclat et riches de dessous, ce qu'il est en tant qu'homme parmi les autres hommes et en tant qu'être vivant inséré dans l'immensité cosmique [118]. »

Le symbole quintessentiel du pouvoir et de la présence de la nature devint, pour Lam, le feuillage luxuriant de la jungle et les champs denses de canne à sucre qui caractérisent le paysage cubain et constituent aussi des références plus générales à ses affinités avec l'Afrique. L'exemple majeur de cette imagerie est *La Jungle,* de 1943 (p. 534) exécutée à la gouache, technique au séchage rapide qui permettait à Lam d'appliquer de nombreux lavis de couleur minces et transparents, de telle sorte que des images multiples pouvaient se lire les unes à travers les autres. Cette technique créait non seulement des effets de transparence hautement évocateurs, mais suggérait aussi l'interpénétration des phénomènes, aspect si significatif de la vision primitive de la nature. *La Jungle* engendre une impression de végétation épaisse et impénétrable au milieu de laquelle se tiennent des figures féminines dont les jambes tubulaires, les genoux arrondis, les fesses, le torse et les seins sont conçus de façon à ce qu'on puisse à peine les distinguer des feuillages qui les entourent. Ainsi camouflées, elles constituent un élément participant à l'environnement naturel, une représentation d'inspiration primitive de l'union de l'humanité avec la nature. Lam décrivait lui-même cette synthèse lorsqu'il disait que dans ses scènes de jungle, nous pouvons voir « des êtres dans leur



Matta, *Wound Interrogation*, 1948. Huile sur toile, 149,8 × 195,6 cm. The Art Institute of Chicago, collection Mary et Earle Ludgin.



Matta, *Being with*, 1946. Huile sur toile, 223,5 × 456 cm. Collection de l'artiste.

passage de l'état animal, encore chargés des vestiges de la forêt [119] ».

La Jungle résume non seulement l'utilisation par Lam d'images primitives, mais aussi sa dette envers Picasso qu'il regardait à la fois comme un professeur et un frère. Son feuillage dense peuplé de quatre figures féminines en forme de totems au premier plan de cet espace peu profond et non illusionniste, constitue un hommage de Lam à l'aspect souvent « schématique » de l'art primitif, ainsi qu'un hommage aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Dans les deux tableaux, une femme debout, un bras levé au-dessus de la tête, est placée à l'extrémité gauche pour diriger l'œil vers les autres figures à droite. Une relation similaire dans la composition existe entre les deux femmes immédiatement à droite de la première figure, qui font toutes deux face au spectateur, avec le bras droit maintenu en hauteur et le coude dirigé vers le haut. La grande femme à droite de *La Jungle* établit une autre correspondance entre les deux œuvres. Sa tête en croissant de lune est directement empruntée à la forme en croissant rouge de la nature morte située au centre du registre inférieur des *Demoiselles d'Avignon.* Son corps rappelle aussi la figure de la partie supérieure droite du tableau de Picasso : toutes deux lèvent le bras de manière que leur coude soit dirigé vers le centre de la composition.

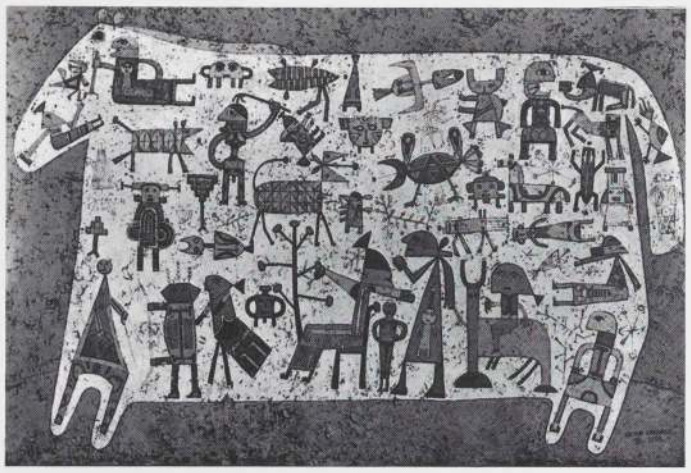
La première réponse de Picasso à la sculpture primitive est très évidente dans les visages des deux femmes de droite des *Demoiselles.* Mais comme l'a observé W. Rubin, on ne peut identifier ceux-ci à aucune œuvre tribale que Picasso aurait pu voir, contrairement aux éléments stylistiques des sculptures sénoufo adaptés par Lam, par exemple ceux d'une figure équestre (p. 585). La tête courbée vers l'avant, les scarifications faciales décoratives ainsi que le long nez et la bouche en saillie du style sénoufo sont tous reflétés dans les traits des figures assises et debout de la partie gauche de *La Jungle.* Les appendices d'apparence génitale du menton se rencontrent fréquemment dans l'œuvre de Lam et peuvent être rattachés, par ailleurs, aux barbes stylisées des styles dogon et téké par exemple [120]. Parmi d'autres caractères de style africain utilisés par Lam dans *La Jungle,* citons le traitement vigoureux des seins et des fesses, et les membres, les mains et les pieds simplifiés.

On peut voir encore d'autres sources à l'emploi syncrétiste d'images primitives dans *Présages* de 1947 (p. 585), où les formes encombrées de la forêt tropicale ont cédé la place à un fond neutre qui permet aux créatures mythiques du peintre de se déployer d'une façon menaçante. Leur mystérieuse aura est due pour une grande part à l'utilisation de formes dérivées de deux types de masques africains particulièrement appréciés par Lam. La tête ronde au regard fixe, en bas au centre du tableau, dérive d'un masque *goli* baoulé (p. 585), influence reconnue par Lam lui-même comme on l'a vu ci-dessus. Les têtes de l'angle supérieur droit du tableau sont exécutées dans un style facial anguleux et étiré qui a pour origine les masques de la société *kono* des Bambara (p. 571).

Individuellement comme en groupe, les surréalistes essayèrent d'appliquer leurs idées à la vie et à l'art — pour transformer le monde, changer la vie, refaire à partir de rien l'intelligence humaine [121], ainsi que l'affirmait André Breton. Dans leur effort pour accroître la pénétration de leur perception et régénérer leurs pouvoirs de création, ils tentèrent d'exploiter la ressource commune première de l'humanité : le potentiel illimité de l'inconscient tel qu'il se manifeste dans les rêves et les mythes. Dès le départ, les surréalistes étaient



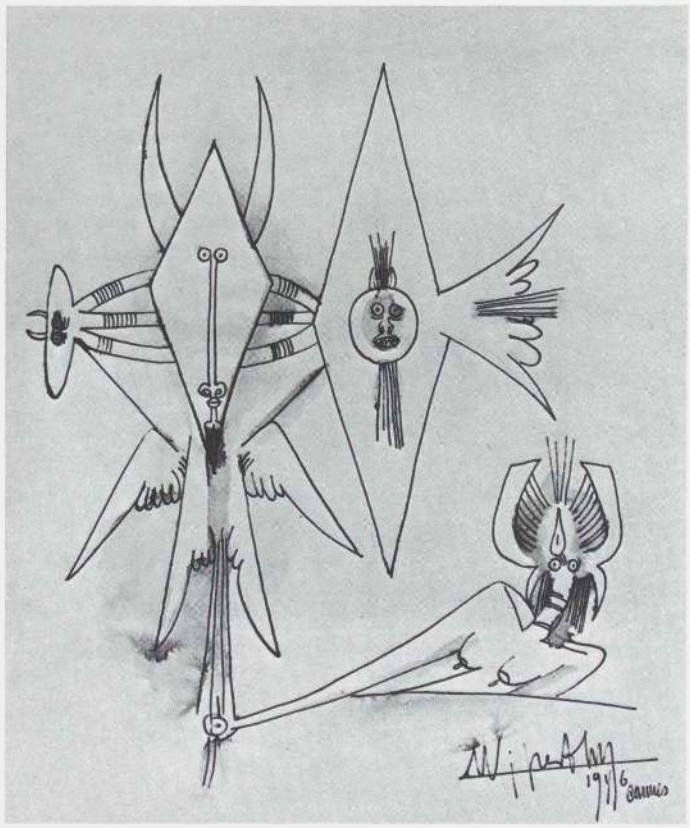
Figure yipwon, Alamblak, vallée de la Karawari, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, plumes et toile, h : 205,1 cm. Coll. part., New York.



Victor Brauner, *Prélude à une civilisation*, 1954. Peinture à l'encaustique sur panneau aggloméré, 130,1 × 194,9 cm. Collection particulière.



Culte solaire (manuscript Aubin n° 20), Mixtèque pré-conquête, Mexique. Peau peinte, h : 51 cm. Bibliothèque nationale, Paris.



Wifredo Lam, *Rencontre*, 1946. Dessin à l'encre, 30,5 × 24,5 cm. Collection Helena Benitez, Sarrebruck.



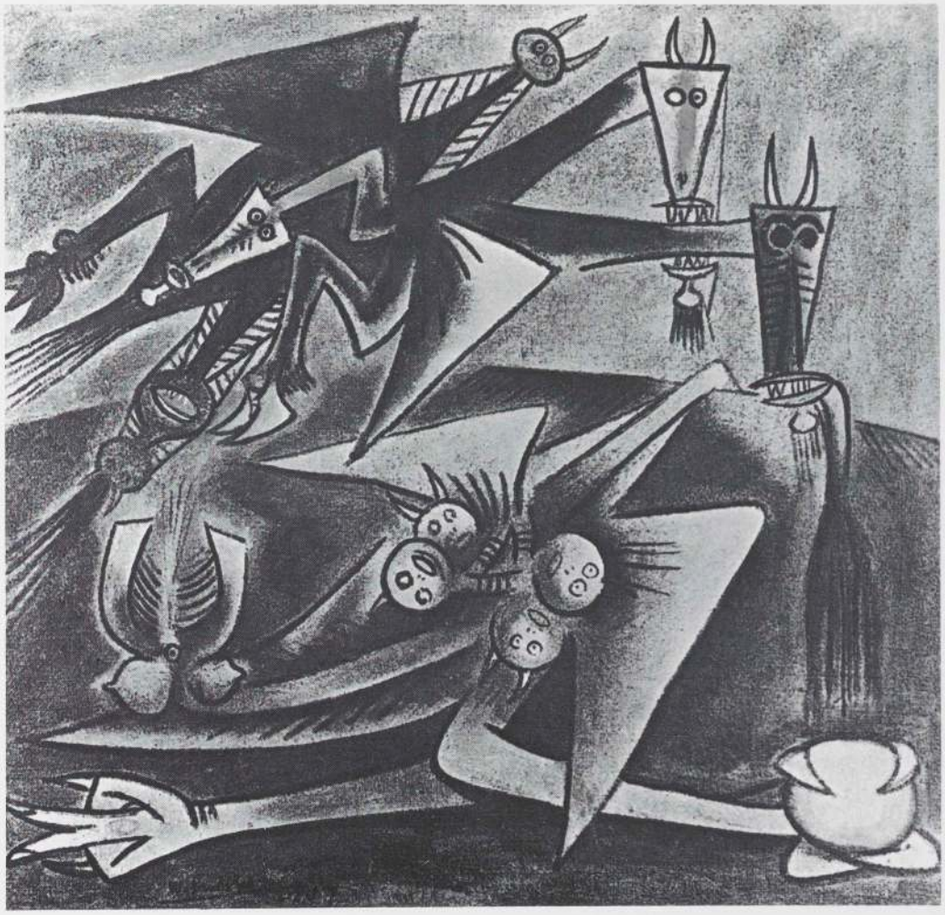
Vêtement, Hidatsa, Nord Dakota. Peau de bison peinte et pennes, h : 300 cm. Linden-Museum, Stuttgart.

conscients que ces forces puissantes imprègnent le tissu même des sociétés primitives, au point d'effacer toute barrière entre la vie et l'art ; cette prise de conscience explique la séduction particulière que présentait pour eux le modèle primitif.

Bien que Breton fût l'un des premiers et des plus ardents défenseurs surréalistes du primitivisme, il reconnut finalement la grande difficulté qu'éprouvait la société occidentale à se rapprocher effectivement des cultures tribales. En 1955, onze ans avant sa mort, Breton exprima ses réserves quant à l'état du primitivisme, qui souffrait selon lui du manque de soutien de la recherche ethnographique :

> Malheureusement, l'ethnographie ne pouvait aller à si grands pas qu'elle réduisît, au gré de notre impatience, la distance qui nous sépare de l'ancien Maya ou de l'actuel Aborigène australien, du fait de ce qui nous reste étranger dans leurs aspirations comme de notre très partielle intelligence de leurs mœurs. Ce que nous puisions dans leur art péchait malgré tout par un manque de contact organique à la base, laissait sur une impression de déracinement [122].

Même si Breton désespérait de la capacité de l'Occident à recréer une intégrité spirituelle comparable à celle des cultures primitives, et finit par conseiller un retour aux anciennes racines européennes, les artistes surréalistes ont continué à considérer ces cultures comme une puissante source d'inspiration.



Wifredo Lam, *Présages*, 1947. Huile sur toile, 100 × 105 cm. Collection R. Morone, Turin.



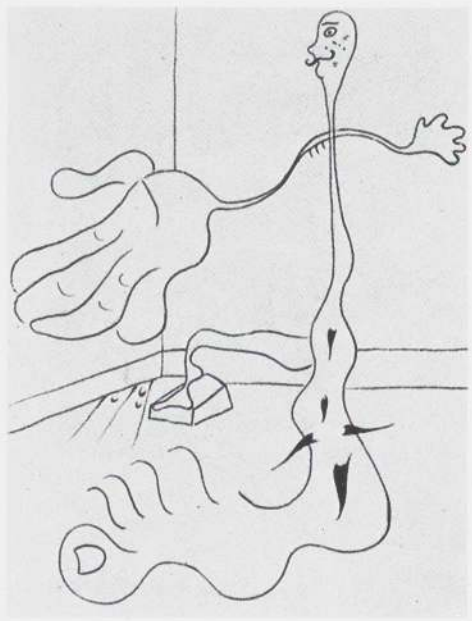
Figure équestre, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 34,2 cm. Coll. part., New York.



Masque goli, Baoulé, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 99 cm. Collection particulière.



Figure, Lega ou Bembe, Zaïre. Bois, h : 20,3 cm. Collection D. et J. de Menil, Houston.



Joan Miró, *Statue*, 1926. Crayon Conté sur papier chamois, 62,3 × 47,6 cm. The Museum of Modern Art, New York.



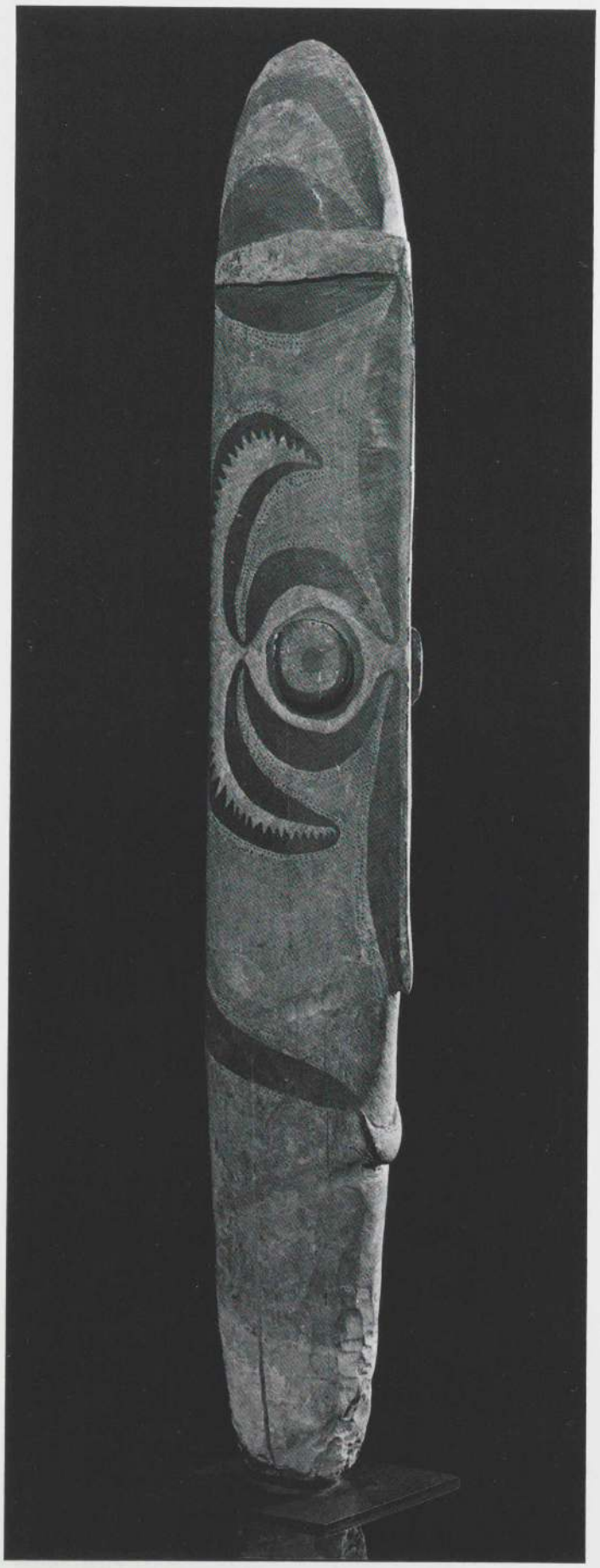
Peinture, Aborigènes, Australie. Ecorce peinte, h : 86,4 cm. Collection Friede, New York.



Joan Miró, *Homme et Femme*, 1935. Huile sur carton, 106 × 75 cm. Collection particulière.



Pagne, lac Sentani, Irian Barat (ex-Nouvelle-Guinée hollandaise). Etoffe d'écorce peinte, h : 56 cm. Tropenmuseum, Amsterdam.



Tête, Nouvelle-Bretagne. Bois peint, h : 157 cm. Musée Barbier-Müller, Genève.



Support d'offrandes, Mangareva, îles Gambier. Bois, h : 177,7 cm. Musée de l'Homme, Paris.



Statue, Abelam, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 108 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection.



Figure tombale, Kamba, Kenya. Bois, h : 220 cm. Collection particulière, Belgique.

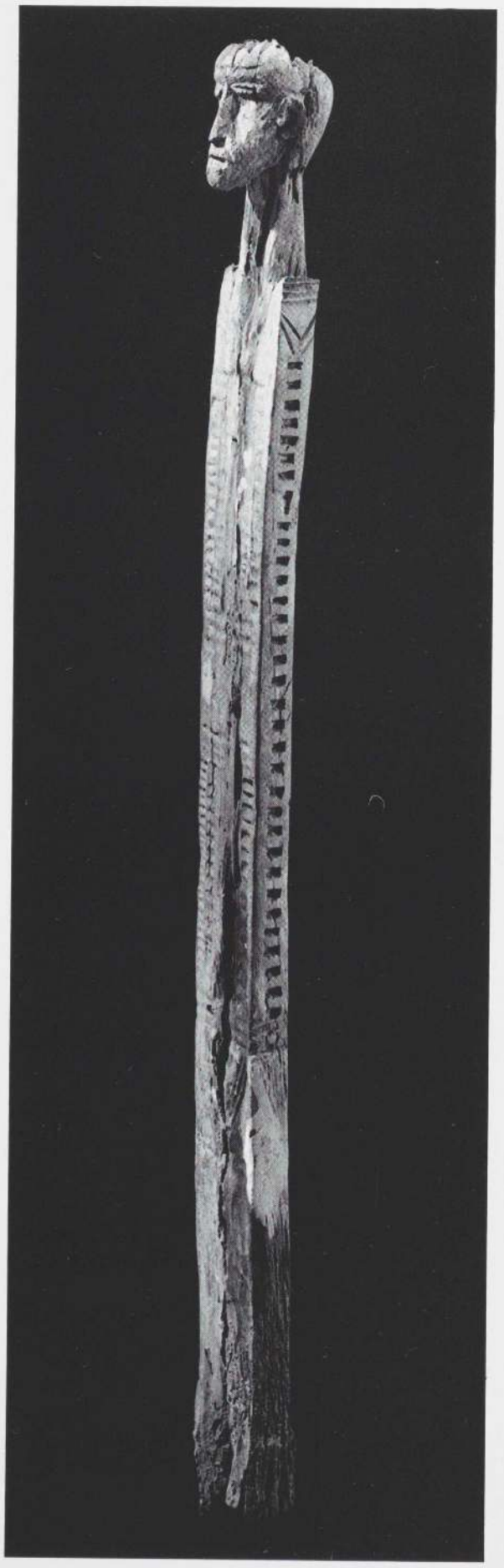
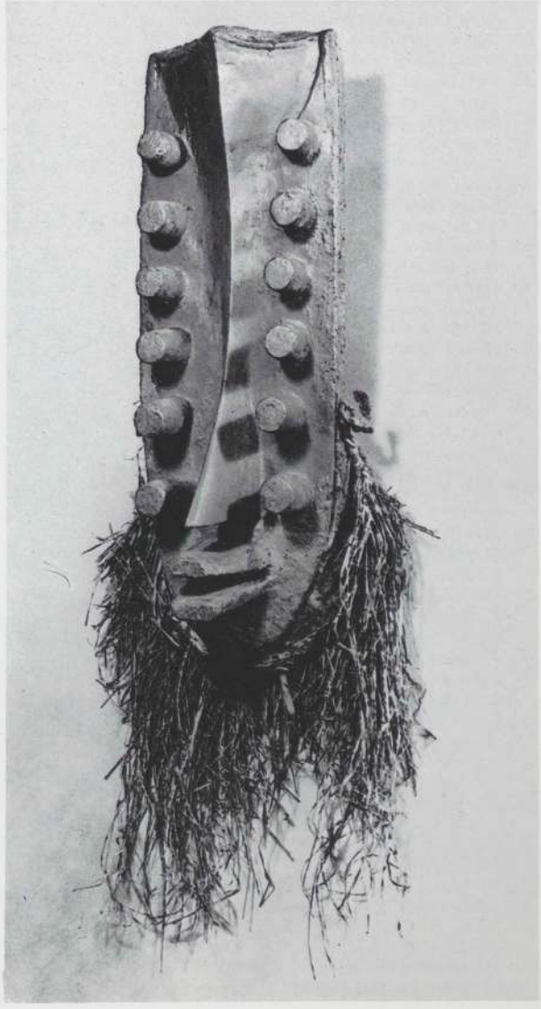


Figure tombale, Giryama, Kenya. Bois, h : 152 cm. Collection particulière, Belgique.







Ci-dessus : statuette, Fon, république populaire du Bénin (ex-Dahomey). Bois, h : 43 cm. Collection particulière, Paris.

Ci-dessus à droite : masque, Wè, Côte-d'Ivoire, h : 28 cm. Collection particulière.

A droite : masque, Grebo, région de Guiglo, Côte-d'Ivoire. Bois et fibre, h : 42 cm. Musée d'Art africain (I.F.A.N.), Dakar, Sénégal, dépôt au musée des Arts africains et océaniens, Paris.

NOTES

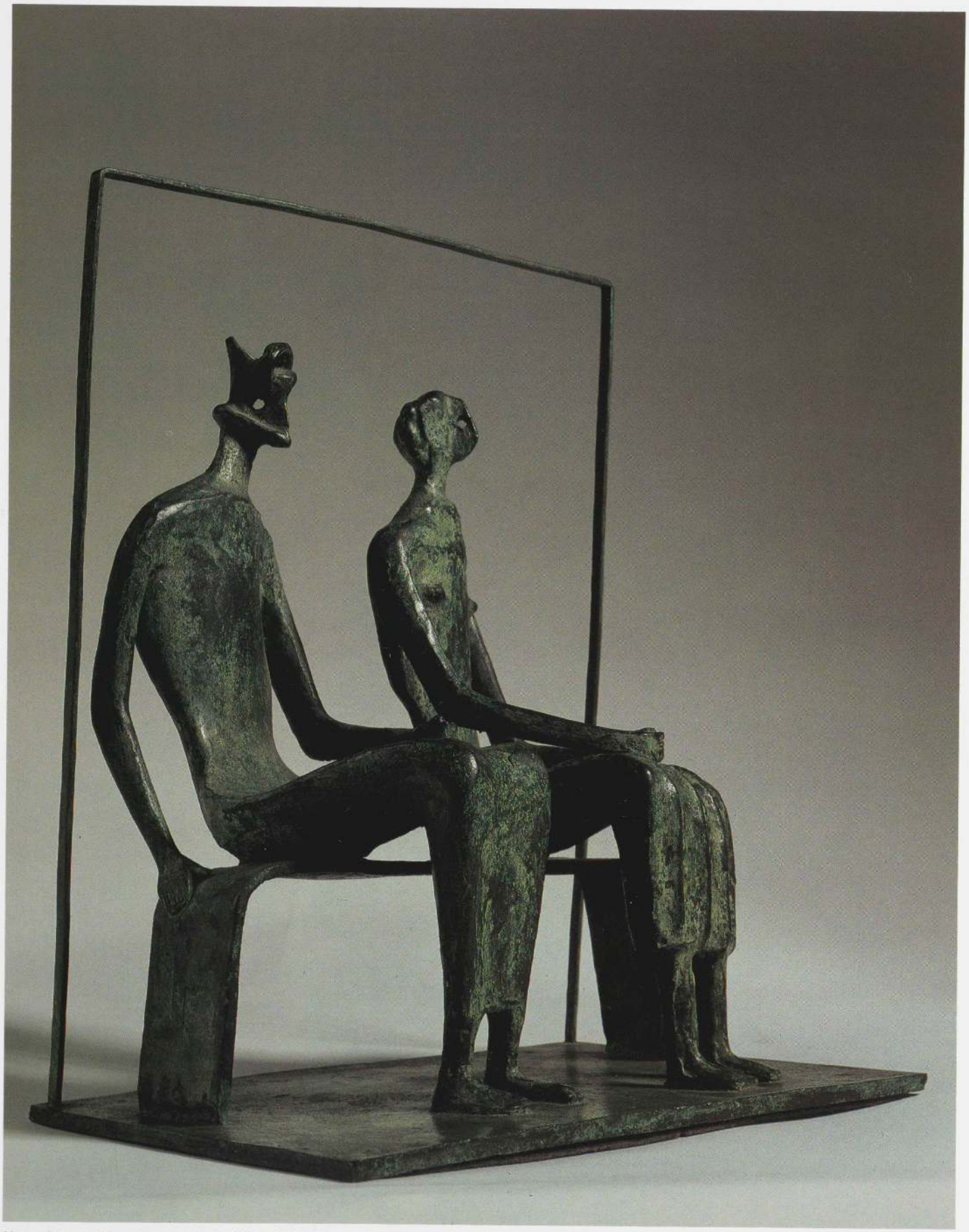
1. Hans Richter, *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, éditions de la Connaissance, 1965, p. 14.
2. *Ibid.*, p. 30-31.
3. La galerie moderne d'Alfred Stieglitz à New York, au 291 Fifth Avenue, présenta les premières expositions commerciales d'art africain et précolombien aux Etats-Unis en 1914 et en 1916. Par ailleurs, le numéro de février 1916 de sa revue *291* comportait en couverture une figure de reliquaire bakota et contenait un article de Marius de Zayas intitulé « Modern Art (...) Negro Art ».
4. Gordon Frederick Browning, *Tristan Tzara : The Genesis of the Dada Poem, or From Dada to Aa*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1979, p. 11.
5. Alister Horne, *The Price of Glory : Verdun, 1916*, New York, St. Martin's Press, 1962, p. 328.
6. Francis M. Naumann, « Janco/Dada : An Interview with Marcel Janco », *Arts Magazine*, novembre 1982, p. 81.
7. Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris, Gallimard, 1966, p. 306.
8. Arp, *op. cit.*, p. 306.
9. Arp, *op. cit.*, p. 309-310.
10. Arp, *op. cit.*, p. 431.
11. Richter, op. cit., p. 18, 76-77.
12. *Ibid.*, p. 18. Les masques de Janco présentent également des affinités avec les masques en étoffe d'écorce des Nouvelles-Hébrides et de Nouvelle-Bretagne, ainsi qu'avec les types marka et bambara.
13. Naumann, art. cité, p. 83.
14. Richter, *op. cit.*, p. 19-20.
15. Paul German, « Das Plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun », *Jahrbuch der Museum für Völkerkunde, Leipzig*, Leipzig, 1911.
16. La peinture de Man Ray intitulée *Totem*, de 1914, participe de ce minimalisme.
17. Emmy Hennings, « Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada », *Als Dada Begann, Eine Dada Chronik*, Sanssouci Verlag, 1957, p. 42.
18. Tristan Tzara, « L'Art et l'Océanie », *Cahiers d'art*, I, 1929, p. 59-60 ; « A propos de l'art précolombien », *Cahiers d'art*, IV, 1929, p. 170-172.
19. Tristan Tzara, « Note 6 sur l'art nègre », *SIC*, n° 21-22, septembre-octobre 1917.
20. Elmer Peterson, *Tristan Tzara : Dada and Surrational Theorist*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1971, p. 46.
21. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, tome 1, p. 401.
22. Peterson, *op. cit.*, p. 11.
23. Voir la « Chanson de cacadou », *Dada* n° 1, juillet 1917, et « Tribu Loritja », « La Chanson du Serpent », *Dada* n° 2, décembre 1917.
24. James George Frazer, « Tabou ou les périls de l'âme » *in Le Rameau d'or*, Paris, R. Laffont, tome 1, 1981, p. 506.
25. Ces théories étaient également développées par Andrew Lang et Wilhelm Wundt. Voir Evan M. Maurer, *In Quest of the Myth : An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism*, thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1969, p. 28-30, 34-39.
26. Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive* (1922), nouvelle éd., Paris, Les Classiques des sciences humaines, 1976, p. 104.
27. *Ibid.*, chap. I, *passim*.
28. André Breton, *Entretiens* (1913-1952), Paris, Idées-Gallimard, nouv. éd. revue et corrigée, 1969, p. 248.
29. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1937, p. 9-10.
30. *Ibid.*, p. 127.
31. Guillaume Apollinaire, *Alcools, in Œuvres poétiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 44.
32. « Opinions sur l'art nègre », *Action, n° 3*, avril 1920.
33. *Cf.* Maurer, *op. cit.*, p. 12-15.
34. *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie*, Paris, 1931. Hôtel Drouot (2 et 3 juillet 1931).
35. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, éditions du Seuil, 1959, p. 247-252. Sur l'engagement des surréalistes en matière de culture indigène d'Amérique et d'Océanie, voir également José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Paris, Somogy, 1983, p. 67-77.
36. Paul C. Ray, *The Surrealist Movement in England*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. 135.
37. Clifford H. Browder, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Genève, Droz, 1967, p. 61.
38. André Breton, *Entretiens (1913-52)*, *op. cit.*, p. 247.
39. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 106.
40. Michel Leiris « Mythologies » *in* Michel Leiris et Georges Limbour, *André Masson et son univers*, Paris-Genève, éditions des Trois Collines, 1947, p. 127-128, et entretien d'André Masson avec Evan Maurer, 8 décembre 1970.
41. *Paysage iroquois* de 1942 fournit un autre exemple de l'utilisation par Masson de thèmes indigènes américains.
42. J.G. Frazer « Le Roi magicien dans la société primitive » *in Le Rameau d'or*, *op. cit.*, tome 1, p. 310.
43. Adolphe Basler, *L'Art chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929, p. 9.
44. James George Frazer, *The Worship of Nature*, New York, Macmillan, 1926, p. 316-440.
45. *Ibid.*, p. 427.
46. *Ibid.*, p. 378-380, 402-403, 427.
47. Entretien d'André Masson avec Evan Maurer, 8 décembre 1970.
48. Masson, *Le Plaisir de peindre*, Nice, La Diane française, 1950, p. 180.
49. Entretien d'André Masson avec Evan Maurer, 8 décembre 1970.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.* Ce type de « radiographie » se trouve communément dans les sculptures et les peintures des Indiens de la côte nord-ouest, où il est spécifiquement associé au phénomène du chamanisme. *Cf.* Evan Maurer, *The Native American Heritage*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1977, p. 290, 310.
52. Max Ernst, *Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*, éd. par Robert Motherwell, New York, Wittenborn Schultz, 1948, p. 194.
53. Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Pauvert, 1958, p. 60.
54. Roland Penrose, *Max Ernst's Celebes*, University of Newcastle upon Tyne, 1972, p. 14-15. L'intérêt de Max Ernst pour les musées ethnographiques se reflète dans le titre d'une sculpture de 1965, *Le Musée de l'homme*, qui représente un homme assis sur le sol, les bras sur les genoux, position directement empruntée aux sculptures de pierre de l'Equateur et du Costa-Rica de 1000-1500 ap. J.-C. Le même titre était incorporé à un catalogue réalisé avec la Alexandre Iolas Gallery.
55. Ernst, *Au-delà de la peinture*, *in* Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 268.
56. Ernst, *Beyond Painting,... op. cit.*, p. 27.
57. *Encyclopaedia Britannica*, 11e éd., article « Pan ».
58. Entretien de Max Ernst avec Evan Maurer, 24 mai 1974.
59. Ernst, *Au-delà de la peinture*, *in* Max Ernst, *Ecritures*, *op. cit.*, p. 268. La nymphe Echo est également liée à Pan. C'était une oréade, nymphe des forêts et des grottes qui, ayant refusé l'amour de Pan, fut massacrée par les bergers de celui-ci. Frazer décrit également des rites primitifs au cours desquels des hommes sont mariés symboliquement à des personnifications de la nature. Voir *Le Rameau d'or*, *op. cit.*, tome 1, « le Roi magicien dans la société primitive », p. 321 et *sq*.
60. Ernst, *Beyond Painting...*, p. 26.
61. *Ibid.*, p. 28.
62. Waldberg, *op. cit.*, p. 42. En 1973, Ernst exécuta une *Figure debout (Totem)* en directe analogie avec les totems sculptés par les Haïda de la côte nord-ouest.
63. Freud, *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 10.
64. Voir Maurer, *In Quest of the Myth*, *op. cit.*, p. 182-185.
65. *Ibid.*, p. 222-229.
66. Carlo Sala, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 33.
67. Stephen Chauvet, *L'Ile de Pâques et ses mystères*, Paris, Editions « Tel », 1935, p. 83-86.
68. Entretien de Max Ernst avec Evan Maurer, 24 mai 1974.
69. Ralph Linton et Paul S. Wingert, *Art of the South Seas*, New York, Museum of Modern Art, 1946, p. 42-43.
70. En 1938, Ernst créa de larges figures de ciment de ce type pour décorer les murs de sa maison de Saint-Martin d'Ardèche.
71. Stephen Chauvet, *op. cit.*, pl. 28, fig. 66 et notes. Cet objet a été reproduit *in* M. Scoresby Routledge, *The Mystery of Easter Island*, Londres, Sifton Praed, 1919.
72. Max Ernst, *Maximiliana, ou l'exercice illégal d'astronomie*, Paris, Le Degré quarante-et-un, 1964.
73. Un exemplaire du *Bulletin of American Ethnology* remarquablement illustré sur les *kachina* figurait dans la bibliothèque d'Ernst.
74. Peggy Guggenheim, *Out of This Century*, New York, Dial, 1946, p. 297.
75. John Russel, *Max Ernst, sa vie, son œuvre*, Bruxelles, 1967, p. 142.
76. Patrick Waldberg, « Max Ernst en Arizona », *in Hommage à Max Ernst*, numéro spécial de la revue XXe *siècle*, 1971, p. 57. (La bibliothèque d'Ernst contenait aussi un exemplaire de *Soleil Hopi* de Don Talayesva, très usé, dans l'édition brochée de chez Plon. Cet émouvant récit autobiographique d'un homme de culture hopi était tant admiré par Ernst qu'il le fit spécialement relier en cuir.)
77. Lucy R. Lippard, « The Sculpture », *Max Ernst Sculpture and Recent Painting*, New York, Jewish Museum, 1966, p. 44.
78. Julien Lévy, « Un été à Long Island », *in Hommage à Max Ernst*, *op. cit.*, p. 61.
79. Frank Waters, *Book of the Hopi*, New York, Ballantines Books, 1966, p. 171.
80. Citons parmi les nombreuses autres œuvres d'Ernst inspirées par les *kachina : La Belle Allemande*, 1934-1935 ; *Moonmad*, 1944 ; *Deux et deux font un*, 1956 ; *Homme*, 1960.
81. Patrick Waldberg, *Max Ernst*, *op. cit.*, p. 363.
82. Voir les sources bibliographiques dans Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1974, 2e éd. revue et corrigée.
83. Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 215-216.
84. *Ibid.*, p. 269.
85. *Ibid.*, p. 334.
86. Frazer, « Le Roi magicien dans la société primitive » *in Le Rameau d'or*, *op. cit.*, p. 43 *sq*.
87. Entretien de Max Ernst avec Evan Maurer, 24 mai 1974.
88. Eliade, *op. cit.*, p. 29.
89. Ernst, *Beyond Painting*, *op. cit.*, p. 26.
90. Eliade, *op. cit.*, p. 48.
91. Eliade, *op. cit.*, p. 137.
92. *Ibid.*, p. 222 *sq*.
93. Ernst, *Au-delà de la peinture*, *in Ecritures*, *op. cit.*, p. 237.
94. Eliade, *op. cit.*, p. 44.
95. *Ibid.*, p. 46.
96. Ernst, *Beyond Painting*, *op. cit.*, p. 28.
97. Eliade, *op. cit.*, ch. II, « Maladies et rêves initiatiques », p. 44.
98. Ernst, *Beyond Painting*, *op. cit.*, p. 29.
99. *Ibid.*
100. Eliade, *op. cit.*, p. 92.
101. Ernst, *Beyond Painting*, *op. cit.*, p. 29.
102. Eliade, *op. cit.*, p. 92.
103. Eliade, *op. cit.*, p. 136.
104. Ernst, *Au-delà de la peinture*, *in Ecritures*, *op. cit.*, p. 248.
105. *Ibid.*, p. 259.
106. Georges Duthuit, « Enquête », *Cahiers d'art*, 14, n° 1-4, 1939, p. 73.
107. Elizabeth Cowling, « The Eskimo, the American Indians and the Surrealists », *Art History*, 1, n° 4, décembre 1978.
108. E. Cowling n'est pas sans ignorer que Miró n'a pu voir des masques eskimo composites au musée de l'Homme ou dans la collection Pinart, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Boulogne-sur-Mer. Cependant elle suggère qu'il

aurait pu en connaître par le biais des reproductions qui figuraient dans les publications allemandes ou dans les rapports du Smithsonian. Dans un entretien avec Masson, ami et voisin de Miró en 1924, W. Rubin l'a interrogé sur l'éventualité de cet intérêt de Miró pour les masques eskimo. Masson a indiqué que Miró ne connaissait pas ces masques avant 1930 et qu'il n'a certainement jamais pu en voir dans des ouvrages hautement spécialisés.

109. William Rubin, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art,* New York, Museum of Modern Art, 1973, p. 60.
110. Wolfgang Paalen (sous la dir. de), *DYN* 4-5, décembre 1943.
111. *Ibid.*, introduction.
112. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture,* nouv. éd., Paris, Gallimard, 1965, p. 169.
113. Michel Leiris, « Wifredo Lam » *in* catalogue de l'exposition *Wifredo Lam 1902-1982,* musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982, p. 2.
114. *Ibid.*, p. 3.
115. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture, op. cit.*, p. 78.
116. Jacques Charpentier, *Lam,* Paris, Le Musée de poche, 1960, p. 26.
117. Madeleine Rousseau, « Wifredo Lam — peintre cubain », *Présence africaine,* 4, 1948, p. 591.
118. Leiris, « Wifredo Lam », *cat. cité,* p. 4.
119. Wifredo Lam, « Œuvres récentes de Wifredo Lam », *Cahiers d'art,* 26, 1951, p. 186.
120. Ce trait particulier semble également en rapport avec des représentations génitales de la fin des années vingt dues à Picasso, comme ses études pour la *Crucifixion* de 1929. *Cf.* aussi Robert Rosenblum, « Picasso and the Anatomy of Eroticism » *Studies in Erotic Art,* dir. par Theodore Bowie et Cornelia V. Christenson, New York, Basic Books, 1970, p. 339-393.
121. Anna Balakian, *Surrealism : The Road to the Absolute,* New York, Dutton, 1970, p. 49.
122. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture, op. cit.*, p. 333.



Korwar, baie de Geelvink, Irian Barat (ex-Nouvelle-Guinée hollandaise). Bois, os et perles, h : 44 cm. Museum voor Land-en Volkenkunde, Rotterdam.



Henry Moore, *Maquette pour Roi et Reine,* 1952. Bronze, h : 26,7 cm. Collection particulière.

HENRY MOORE

Alan G. Wilkinson

Peu de sculpteurs du XXe siècle ont eu le savoir encyclopédique de Henry Moore sur l'histoire de leur art, et peu ont écrit des pages aussi lumineuses sur la nature de la sculpture en général ou sur des artistes et des sujets particuliers, y compris l'art tribal. Alors que l'on manque de renseignements fiables sur les exemples d'art tribal bien précis dont Modigliani, Epstein, Gaudier et Lipchitz avaient connaissance, Moore nous offre, notamment dans ses carnets de croquis des années vingt, une documentation inestimable sur les sculptures qu'il a pu observer.

Moore est né en 1898 à Castleford (Yorkshire), dans le nord industriel de l'Angleterre ; il était le septième enfant d'un ouvrier de la mine. Il décida très tôt de devenir sculpteur, et eut la chance de recevoir les encouragements de son professeur d'arts plastiques au lycée, Miss Alice Gostick. Engagé dans l'armée en 1917, il combattit dans les tranchées sur le front français. Contrairement à deux autres jeunes sculpteurs, Gaudier-Brzeska et Duchamp-Villon, Moore survécut à ces combats, même s'il fut gazé et dut passer quelque temps à l'hôpital. Il avait déjà vingt et un ans quand il s'inscrivit en 1919 à l'Ecole des Beaux-Arts de Leeds pour une formation en deux ans.

Sa rencontre avec l'art primitif, Moore la doit incontestablement à *Vision and Design* (1920) de Roger Fry, qu'il a lu pendant sa deuxième année à l'Ecole des Beaux-Arts de Leeds. Fry fait débuter son chapitre sur « La sculpture nègre » par une condamnation de la tradition académique qui était encore en vigueur du temps où Moore poursuivait ses études :

> Quel monde tout petit, douillettement petit et circulaire c'était quand la Grèce était l'unique source de culture, quand l'art grec, même dans ses copies romaines, était le seul art indiscutable, mis à part quelques répliques Renaissance [1] !

Par ses sarcasmes sur l'étroitesse de la tradition grecque comme par ses éloges de la sculpture africaine et précolombienne, le livre de Fry servit de catalyseur à l'influence formatrice qui marqua le plus profondément l'évolution de Moore, influence qui lui vint de sa fréquentation régulière du British Museum dans les années vingt :

> Je suis tombé sur [*Vision and Design*] par hasard, en cherchant un autre livre dans la bibliothèque de travail de Leeds. Dans son essai sur la sculpture nègre, Fry soulignait la "conception tridimensionnelle" qui caractérisait l'art africain et son "respect du matériau". Mieux encore, Fry a ouvert la voie à d'autres lectures et à la découverte du British Museum et ce fut là véritablement pour moi le début [2].

Moore arriva à Londres à l'automne 1921, après avoir obtenu à Leeds une bourse d'études pour le Royal College of Art. Comme Epstein avant lui, Moore fut subjugué par les collections de sculptures du British Museum. « L'une après l'autre, les salles du British Museum m'ont enthousiasmé. Le Royal College of Art n'était rien en comparaison [3]. » L'artiste a donné une description assez détaillée des sculptures qui ont plus particulièrement requis son attention : des pièces égyptiennes, assyriennes, sumériennes, africaines, océaniennes, nord-américaines, sud-américaines, eskimo, et surtout les sculptures monumentales précolombiennes en pierre des Aztèques, Mayas et Toltèques [4]. La signification étendue que Moore donne à l'art primitif, plus conforme à l'usage du XIXe qu'à celui du XXe siècle, englobe des œuvres de toutes ces périodes et cultures.

> Le terme "art primitif" est généralement employé pour désigner les productions de toutes sortes de races et de périodes historiques, de nombreux systèmes sociaux et religieux différents. Au sens le plus large, il semble recouvrir la plupart des cultures qui sont extérieures aux civilisations européennes et aux grandes civilisations orientales [5].



Henry Moore, *Femme debout,* 1923. Bois, h : 30,5 cm. City Art Gallery, Manchester.

En tournant le dos à l'idéal grec et à la tradition académique, Moore rejoignait les positions de Gauguin qui, dans les années 1890, parlait de « grande erreur » à propos de l'art grec, tout en reconnaissant sa beauté [6]. De même, Moore a récemment évoqué la manière pleinement délibérée dont il s'était écarté de la tradition classique : « Il y a eu une période où j'essayais d'éviter de regarder toute espèce de sculpture grecque. Et Renaissance. Où je pensais que l'art grec et celui de la Renaissance étaient l'ennemi, et qu'il fallait se débarrasser de tout ça pour recommencer depuis le début de l'art primitif [7]. »

Dans les années vingt, Moore ne s'intéressa pas seulement aux arts tribaux d'Afrique et d'Océanie, mais aussi à beaucoup d'autres traditions dont la plupart ressortissaient à la sculpture non européenne. Un peu plus tard (en 1931), dans un panorama global de l'histoire de la sculpture, il faisait observer que la sculpture grecque n'avait connu qu'une brève période de splendeur et n'était jamais que l'une des nombreuses grandes traditions sculpturales :

> Le monde produit des sculptures depuis au moins une trentaine de milliers d'années. Grâce au développement moderne des communications, nous en connaissons une bonne partie maintenant, et les quelques sculpteurs de la centaine d'années que représente la période grecque ne nous masquent plus les réussites sculpturales du reste de l'humanité. Les sculptures du paléolithique, du néolithique, sumérienne, babylonienne et égyptienne, grecque archaïque, chinoise, étrusque, indienne, maya, mexicaine et péruvienne, romane, byzantine et gothique, nègre, les sculptures des îles du Pacifique et des Indiens d'Amérique du Nord, de tout cela nous avons à notre disposition des exemples réels ou des photographies, qui nous donnent un aperçu mondial de la sculpture qu'il était impossible d'appréhender jusqu'à présent [8].

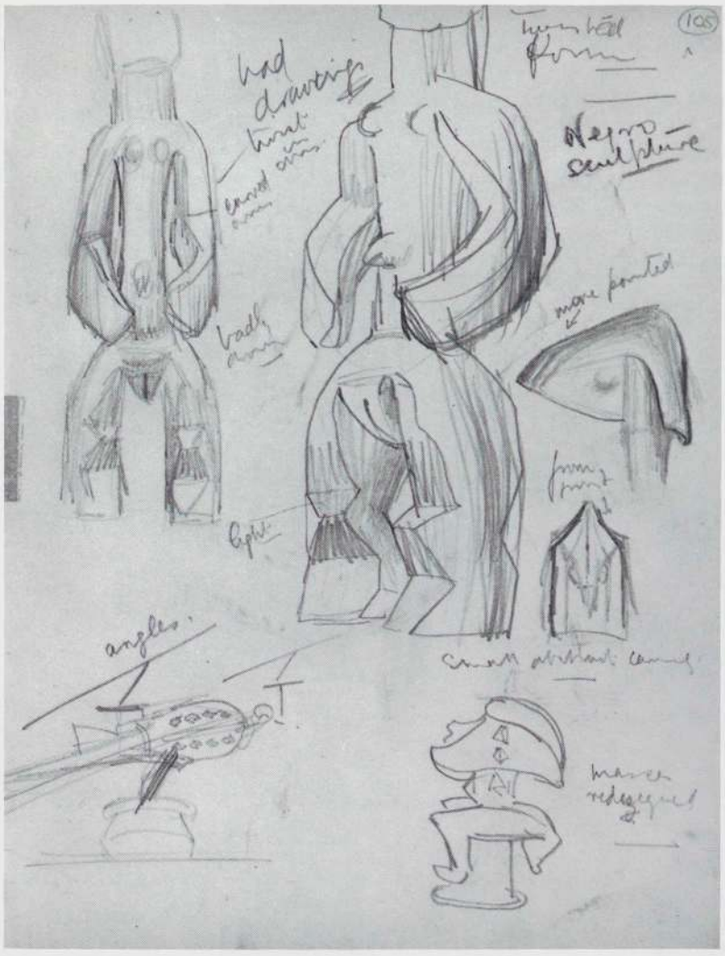
Les multiples croquis des carnets des années vingt révèlent que Moore s'était livré à une étude très complète des sculptures de bon nombre de ces périodes et de ces cultures. Il dessina certaines des sculptures les plus anciennes que l'on connaisse, notamment la « Vénus de Grimaldi » du paléolithique dont il avait vue une reproduction dans *Die Kunst der Primitiven* (1923) de Herbert Kühn, ainsi que des pièces sumériennes, égyptiennes, étrusques, indiennes, précolombiennes, gothiques et eskimo, mais aussi des œuvres tribales d'Afrique et d'Océanie [9].

La sculpture océanienne et plus particulièrement marquisienne fut la seule source, surtout sensible dans ses sculptures sur bois, de l'influence tribale sur l'œuvre de Gauguin. En 1907-1908, Picasso s'intéressait davantage à l'art africain qu'à l'art océanien. Pour Moore, cas unique parmi les principaux sculpteurs du XXe siècle, ces arts ont joué un moindre rôle que les statues en pierre précolombiennes tant dans le vocabulaire plastique que dans le choix des matériaux, tout spécialement en ce qui concerne son œuvre des années vingt. L'influence précolombienne a culminé dans deux sculptures en pierre, la *Figure couchée* de 1929 (City Art Galleries, Leeds) et la *Femme couchée* de 1930 (National Gallery of Canada).



Henry Moore, *Tête en relief,* 1923. Ardoise, h : 31,8 cm. Coll. part.

Cependant, c'est avant tout l'art tribal qui nous occupe ici, car c'est le seul qui soit généralement considéré comme primitif aujourd'hui. Quand nous avons parlé avec Moore de ses sculptures des années vingt, nous n'avons trouvé que très peu d'œuvres manifestement influencées par l'art africain. Les exemples les plus évidents sont fournis par deux de ses trois sculptures en bois de cette période, la *Tête de jeune fille* de 1922 et la *Femme debout* de 1923 (toutes deux à la City Art Gallery, Manchester). Le bois est le matériau caractéristique de la sculpture africaine dans sa grande majorité, et le choix de ce matériau n'est pas indifférent en l'occurrence. Aucune de ces deux œuvres ne semble se rattacher à un style tribal déterminé et, dans le cas de la *Femme debout*, l'influence pourrait s'être exercée par ricochet. Les jambes courtes et fléchies, dont le bas se fond dans quelque chose qui ressemble davantage à un socle qu'à des pieds, furent peut-être inspirées directement par *Le Lutin* (1914) de Gaudier. Moore avait dû voir cette œuvre reproduite dans *Gaudier-Brzeska : A Memoir* (1916) d'Ezra Pound qu'il a lu en 1922 ou 1923 : « Un autre livre que j'ai trouvé utile et passionnant était celui d'Ezra Pound sur Gaudier-Brzeska. Il est écrit avec beaucoup de verve et de finesse, et Gaudier parle comme un jeune sculpteur qui découvre les choses [10]. » Jusque dans ses écrits, Moore fait écho à plusieurs des déclarations de Gaudier rapportées par Pound. Ainsi, Gaudier a







En haut à gauche : Henry Moore, *page 105 du troisième carnet,* 1922-1924. Mine de plomb, 22,5 x 17,1 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham, Grande-Bretagne.

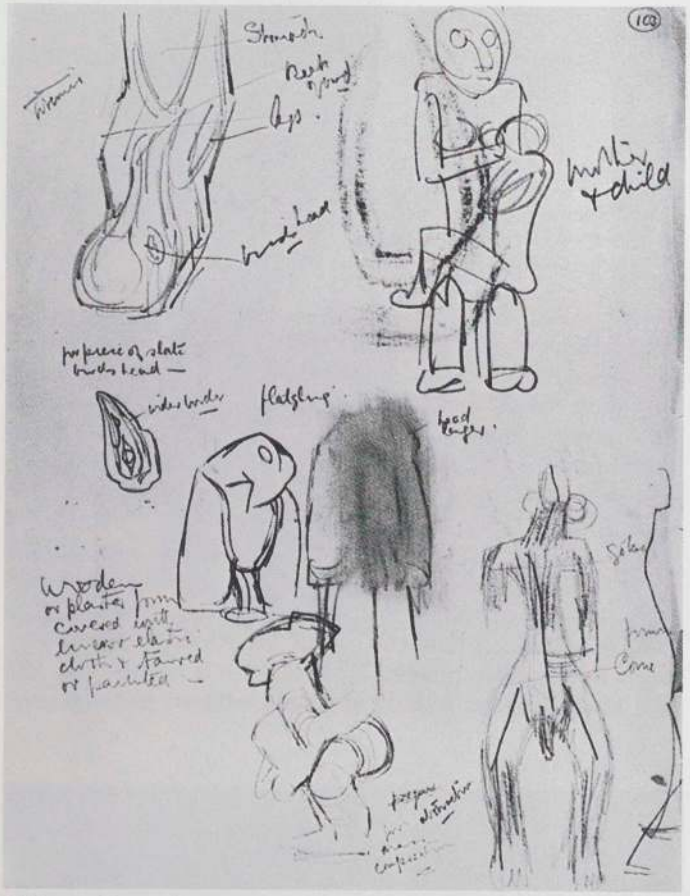
Ci-dessus : statuette, Mumuye, Nigeria. Bois, h : 48 cm.British Museum, Londres.

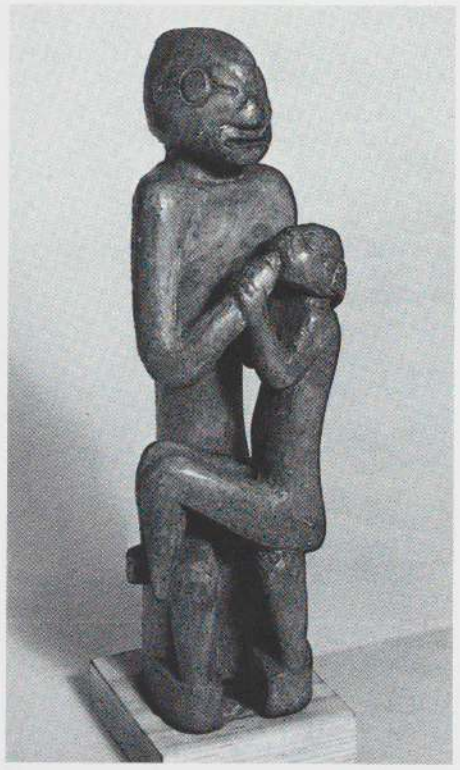
A gauche : tête elek, Baga, république de Guinée. Bois, h : 61 cm. British Museum, Londres.

remarqué : « Les Indiens ont perçu l'influence hamite (africaine) à travers des lunettes grecques[11]. » En évoquant sa détermination à rejeter l'idéal grec, Moore écrit : « Ce retrait des lunettes grecques de devant les yeux du sculpteur moderne (joint à l'orientation donnée par l'œuvre de peintres comme Cézanne et Seurat) l'a aidé à reprendre conscience du pouvoir affectif inhérent aux formes au lieu de voir principalement leur valeur représentative[12]. » Le pouvoir affectif inhérent aux formes... c'était, en résumé, la remarquable solution de rechange à la tradition gréco-romaine qu'offrait l'art tribal. La sculpture tribale, avec ses étonnantes liberté d'invention et variété de formes, sa force d'expression, sa spontanéité et sa logique interne bien spécifique, a indiqué aux peintres et sculpteurs du XXe siècle des sources formelles illimitées où ils pouvaient puiser afin de remodeler la figure humaine. Livrant les réflexions que lui inspiraient deux sculptures conservées au Museum of Mankind de Londres (deux personnages, féminin et masculin, de l'ethnie zandé, au sud du Soudan), Moore écrivait : « Le fait de découvrir, quand j'étais encore un jeune étudiant, que les sculpteurs africains

pouvaient interpréter à ce point la figure humaine tout en conservant et en intensifiant l'expression, m'a encouragé à adopter une démarche plus audacieuse et expérimentale [13]. »

Moore a dit qu'il avait pu voir des œuvres de Gauguin au cours de ses études à Leeds (1919-1921), sans avoir une connaissance particulière des réalisations sculpturales de l'artiste. « J'avais la chance de connaître Michael Sadler, qui était alors vice-président de l'université de Leeds, un homme qui avait acheté Cézanne et Gauguin avant 1914 et traduit Kandinsky, et qui savait vraiment ce qui se passait dans l'art moderne [14]. » En fait, les seuls croquis d'œuvres européennes de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle contenus dans les carnets de Moore sont des dessins d'après Cézanne et







Ci-dessus : Henry Moore, *page 103 du troisième carnet,* 1922-1924. Mine de plomb, 23 x 17,2 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham, Grande-Bretagne.

En haut à droite : « mère et enfant », art nootka, île Vancouver, Colombie britannique. Bois, h : 27 cm. British Museum, Londres.

Ci-contre : statue, Jukun, Nigeria. Bois, h : 88 cm. British Museum, Londres.

Gauguin. La fondation Henry Moore possède un dessin à la mine de plomb inspiré par les personnages des *Grandes Baigneuses* de Cézanne (1898-1905), que Moore avait vues dans la collection Pellerin lors de son premier voyage à Paris en 1922 [15]. A la page 52 de son deuxième carnet (1921-1922) se trouve un croquis au crayon et à l'encre portant l'inscription « Gauguin », probablement exécuté d'après le fusain *Femme nue* de 1892 [16]. Ce fusain, montrant la pose orientale que l'on retrouve dans bon nombre des peintures et œuvres sur papier de Gauguin, est reproduit dans le *Paul Gauguin* de Charles Morice (Paris, 1919, p. 172) où Moore a vraisemblablement trouvé le modèle de son croquis. Les livres, reproductions et autres photographies ont fourni à





Ci-dessus : tête de singe, Oubangui(?), République centrafricaine. Bois, h : 18,4 cm environ. Collection particulière, New York. Publiée dans Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

A gauche : Henry Moore, *page 120 du troisième carnet*, 1922-1924. Mine de plomb, plume et encre, 23 x 17,2 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham, Grande-Bretagne.

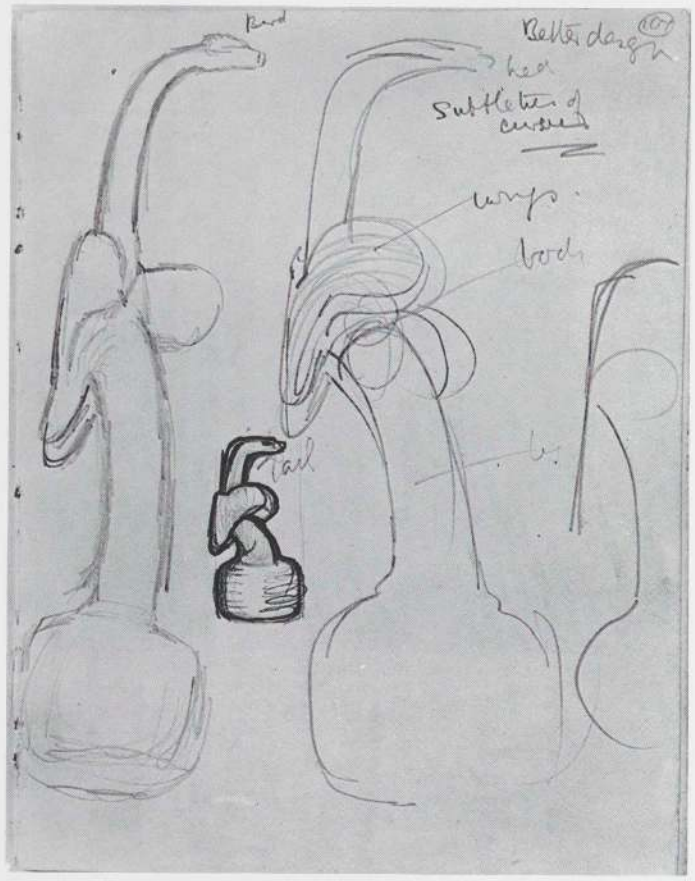
Moore comme à Gauguin une matière abondante. Gauguin avait lui-même exécuté son dessin *Femme nue* d'après l'une des figures visibles sur une photographie du temple javanais de Borobudur qu'il avait emportée à Tahiti [17]. La *Tête en relief* de 1923 (p. 596) est probablement la seule œuvre de Moore qui reflète l'influence des sculptures de Gauguin. Au début des années soixante-dix, Moore m'a parlé de cette œuvre en la qualifiant de plutôt « gauguinienne », et il a déclaré récemment à Ann Garrould : « Je ne me rendais pas compte à quel point j'étais influencé par Gauguin quand j'ai sculpté cette tête [18]. » La source d'inspiration la plus probable est le relief en plâtre polychrome *Autoportrait* de Gauguin reproduit à la page 78 du livre de Charles Morice.

Epstein est un autre artiste qui a influencé Moore dans les années vingt, non seulement par sa personnalité et son œuvre, mais aussi par sa collection, car il était déjà en train de constituer ce qui allait devenir une des plus belles collections particulières d'art tribal et exotique.

Dans les années 1920, le seul sculpteur actif en Angleterre pour qui j'avais quelque respect était Epstein. [...] Après avoir achevé mes études et obtenu un poste d'enseignant au Royal College [1924], je suis devenu intime avec Epstein, et je n'ai jamais oublié le jour où il m'a emmené dans sa chambre pour voir sa collection de sculptures primitives. Elle était tellement bourrée de sculptures nègres, etc., que je me suis demandé comment il entrait dans son lit sans en renverser quelques-unes [19].

Moore a fait beaucoup de dessins d'objets africains, océaniens, eskimo, mexicains et péruviens vers le milieu des années vingt. Ses carnets de cette période constituent certainement le répertoire, dressé par l'artiste lui-même, le plus complet des œuvres d'art tribales et primitives qui aient séduit un maître du XXe siècle. Nous avons la preuve que Moore admirait particulièrement telle ou telle œuvre, et nous possédons en outre, dans bien des cas, la description de cette œuvre qu'il a faite plusieurs années après. Les dessins de pièces africaines surpassent en nombre les croquis de sculptures d'Océanie, d'Amérique du Nord (côte nord-ouest et art eskimo) et du Pérou. Au British Museum, les exemples d'art africain étaient beaucoup plus nombreux que les objets d'Océanie et d'Amérique du Nord (côte nord-ouest et art eskimo là aussi). Cela explique peut-être la place privilégiée que Moore a accordée à l'Afrique par rapport à d'autres zones géographiques. (Curieusement, il y a peu de croquis de la sculpture précolombienne que Moore admirait tant dans les années vingt.) En règle générale, les dessins d'œuvres primitives réalisés par Moore sont des représentations fidèles et quelquefois des études détaillées de ces œuvres. Comme il l'a souvent fait remarquer, le dessin oblige à regarder et analyser le sujet beaucoup plus attentivement que si on se contentait de l'observer.

Moore exécutait ses dessins d'art tribal soit au British Museum soit d'après les illustrations de livres sur la sculpture primitive. Il semble certain que toutes les études rassemblées sur la page 105 de son troisième carnet (1922-1924) se rapportent à des œuvres du British Museum (p. 597) : en bas à gauche, une tête baga [20] ; en bas à droite, un avant de pirogue des îles Salomon ; au milieu à droite, deux études d'un bâton à



Henry Moore, *page 107 du troisième carnet,* 1922-1924. Mine de plomb, plume et encre, 23 x 17,2 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham, Grande-Bretagne.



Henry Moore, *page 106 du troisième carnet,* 1922-1924. Mine de plomb, 23 x 17,2 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham, Grande-Bretagne.

sommet en forme d'oiseau, provenant de Nouvelle-Calédonie[21] ; et deux croquis d'une statuette mumuye acquise par le musée en 1922. A l'occasion du Festival of Britain de 1951, le ministère des Colonies parraina une importante exposition d'art tribal, au titre aujourd'hui suranné d'*Art traditionnel des colonies,* qui comprenait cette sculpture mumuye. William Fagg convia Moore à visiter l'exposition avec lui et lui posa une série de questions sur la nature de l'art tribal. Il lui demanda laquelle de ces sculptures présentait à son avis la meilleure utilisation des propriétés du matériau. « La [mumuye] me paraît être l'une des meilleures à ce point de vue, répondit Moore. Le sculpteur a réussi à dégager les bras tout en leur faisant envelopper la forme centrale du corps[22]. »

Sur la page 103 de ce même carnet de 1922-1924 (p. 598), la figure de profil, tout en bas, a été dessinée d'après une statuette masculine de la région de Nouvelle-Guinée placée sous tutelle allemande avant la Première Guerre mondiale. Cette statuette était reproduite sur une page volante, arrachée à un livre ou un périodique allemand non identifié et que j'ai découverte dans les papiers de Moore. En bas, à droite de cette même page, se trouve une étude d'une statue d'homme jukun du nord du Nigeria acquise par le British Museum en 1909. En haut à droite, Moore a fait un dessin sur un de ses deux grands sujets, la mère et l'enfant, très vraisemblablement d'après une sculpture en bois nootka de l'île Vancouver (Colombie britannique). A propos de cette sculpture et d'autres œuvres de la côte nord-ouest, Moore a écrit en 1981 que le thème de la mère et l'enfant obligeait le sculpteur à réfléchir sur

> les relations entre une grande forme et une petite, et la subordination de la petite forme à la plus grande. Son charme réside plus particulièrement dans l'expression de deux expériences humaines fondamentales : être enfant et être parent. Ces [...] figures de mère et enfant sont remarquables. Bien que l'on ressente fortement le caractère protecteur de la mère, elles ne sont pas du tout sentimentales[23]

Les illustrations de deux importants ouvrages allemands consacrés à l'art africain dans le premier quart du siècle, *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein et *Afrika* (1922) d'Ernst Fuhrmann, furent les deux autres principales sources utilisées par Moore pour ses croquis de sculptures tribales. Sur la page 120 de son troisième carnet (p. 599), il a dessiné dans la partie supérieure droite une petite tête probablement inspirée d'une tête de singe reproduite dans le livre d'Einstein[24] (planche 15). Les deux têtes placées juste à gauche sont une interprétation libre de celles qui ornent le col d'un pot inca de Trujillo, reproduit dans *Reich der Inka* (1922) d'Ernst Fuhrmann (planche 15). L'exemplaire de cet ouvrage qui appartenait à l'artiste porte une inscription sur sa page de garde : « Henry Spencer Moore 1923 ». Pour tous les dessins de la page 143 de son troisième carnet, Moore a copié des illustrations d'*Afrika*[25].

Plusieurs croquis de Moore révèlent qu'il n'avait pas dessiné certaines œuvres à seule fin de les étudier, mais avec l'intention de les transformer en projets de sculptures. Sur la page 107 de son carnet de 1922-1924, les deux grands croquis représentent un pilon de pierre préhistorique, en forme d'oiseau, provenant du nord-est de la Papouasie-Nouvelle-Guinée et conservé au British Museum (p. 354), qui a sans doute inspiré également Brancusi. Les proportions longilignes du petit oiseau semblent avoir posé des problèmes à Moore, dont les sculptures de l'époque, taillées dans la pierre,



Statuette, îles Hawaï. Bois, 1 : 67 cm. British Museum, Londres.



Henry Moore, *page 90 du troisième carnet,* 1922-1924. Mine de plomb et craie, 23 × 17,2 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham, Grande-Bretagne.

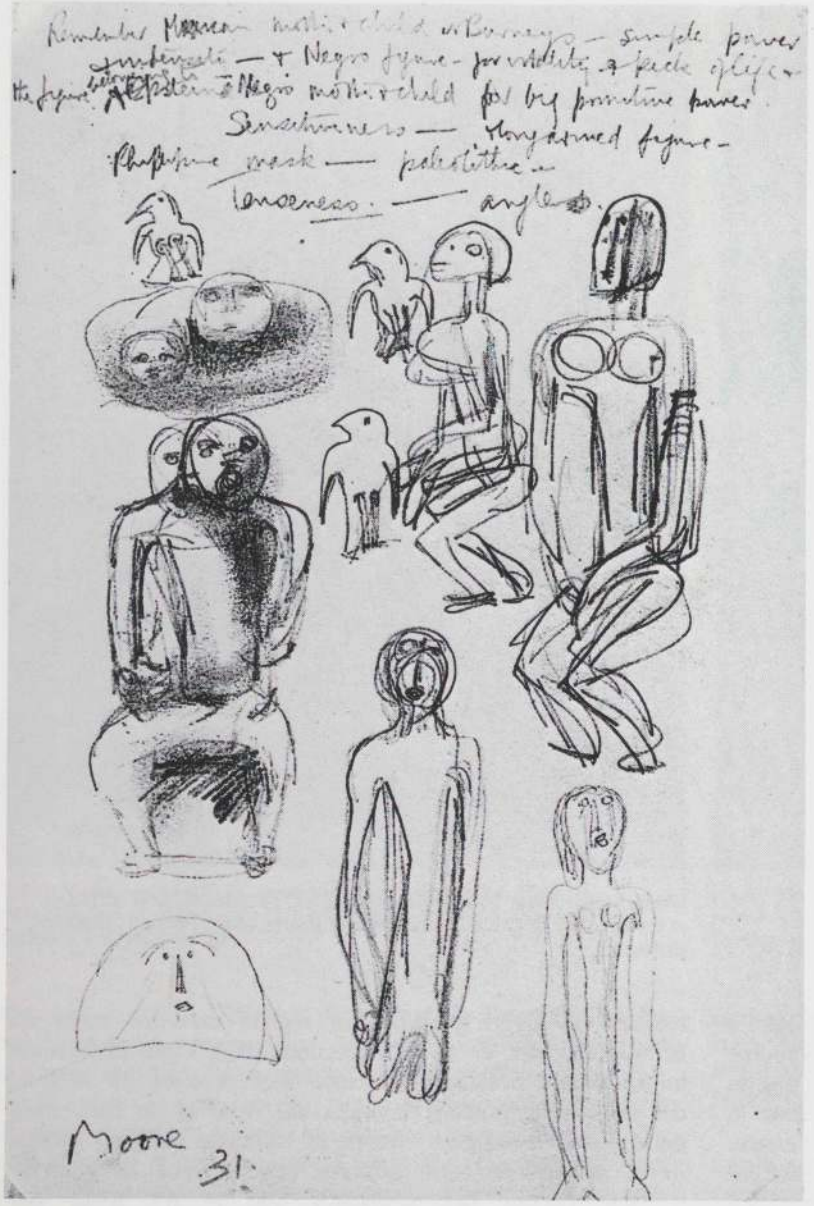
étaient massives et tout d'une pièce. Comme il l'a expliqué à propos de l'une de ses œuvres, la *Mère et Enfant* en pierre de 1924-1925 (City Art Gallery, Manchester), « il n'y a pas de cou tout simplement parce que j'avais peur de fragiliser la pierre[26] ». Le petit croquis du milieu, au crayon et à l'encre, représente un oiseau beaucoup plus trapu, moins étiré, et indique que Moore élaborait une forme plus facile à transposer dans une sculpture en pierre.

Les études de la page 106 du même carnet montrent la façon dont l'artiste a utilisé le pilon comme point de départ, sans plus faire un relevé fidèle de l'original mais, comme il l'a écrit sur la feuille, une « abstraction ». Les quatre études qui occupent les deux tiers supérieurs de la page rappellent les *Oiseaux hérissés* sculptés en 1914 par Gaudier-Brzeska (Museum of Modern Art, New York).

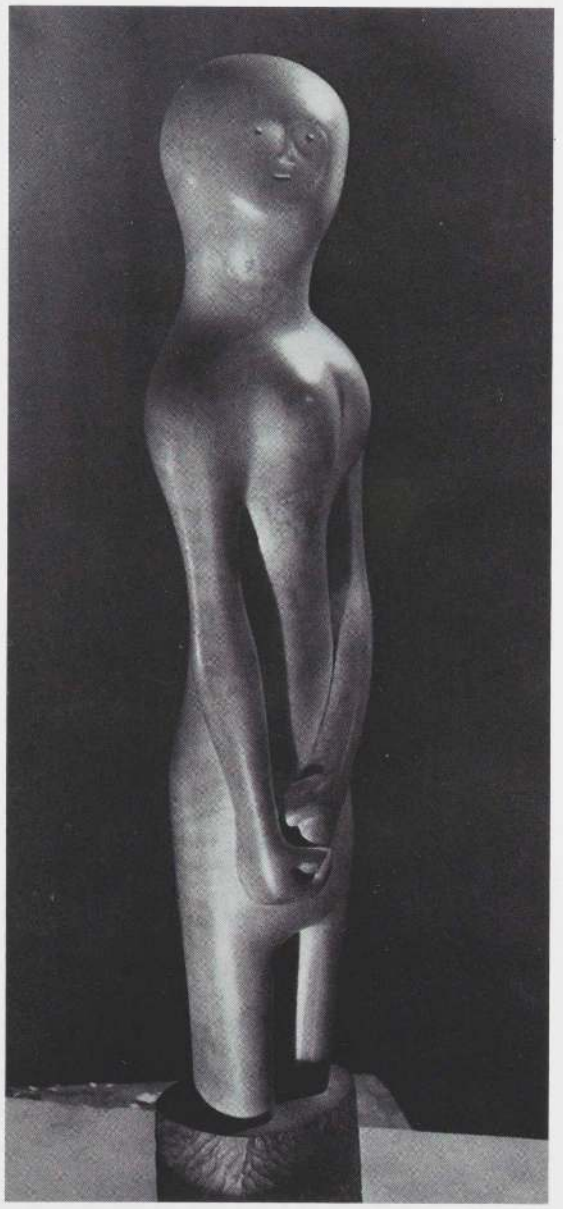
Les modifications que Moore a fait subir au pilon de pierre dans ses études de la page 106 du carnet nous éclairent sur sa méthode de travail. Tout est là, sous nos yeux : la sculpture préhistorique identifiée et les réactions de Moore, fait rare dans l'étude des affinités entre art tribal et art moderne. Dans les quatre plus grands croquis de la page 106, Moore n'a pas seulement créé des formes plus compactes et plus ramassées que celles du pilon, il a radicalement transformé les surfaces lisses de l'objet néo-guinéen pour faire apparaître une série complexe de plans et d'angles qui, de toute évidence, doit beaucoup au vorticisme et aux sculptures de Gaudier-Brzeska datées de 1914. Si Moore n'a pas converti ces études en sculptures réelles, elles ont tout de même des liens étroits avec les surfaces anguleuses de son *Chien* en marbre de 1921.

Certains des croquis d'art tribal exécutés par Moore reflètent la légère pagaille qui régnait dans les salles du British Museum, où il y avait, nous dit-il, « une abondance inépuisable de réalisations sculpturales diverses (de nègres, des îles océaniennes, d'Amérique du Nord et du Sud), mais entassées et mélangées comme la camelote dans un surplus de la marine, de sorte qu'après une centaine de visite je trouvais encore des sculptures que je n'y avais pas découvertes auparavant[27] ». Dans d'autres croquis, tels ceux de la page 90 de son troisième carnet, il a concentré son attention sur une ou deux œuvres. Le personnage à plat ventre dessiné en haut de la page est inspiré d'un siège arawak (Saint-Domingue), en forme de figure masculine, conservé au British Museum[28]. Moore s'était souvenu qu'à l'époque où, encore étudiant, il avait exécuté ce croquis, les sculptures caraïbes du British Museum étaient exposées sur une haute étagère et assez difficiles à observer correctement. Pourtant, ce siège arawak l'attira tout particulièrement : « Il m'a plu parce que c'était une figure couchée et aussi pour l'aisance de ses jambes, elles sont pleines de vie[29]. » Il y a là une allusion directe à l'autre grand sujet (la figure couchée) qui, avec la mère et l'enfant, n'a cessé de hanter Moore depuis la fin des années vingt.

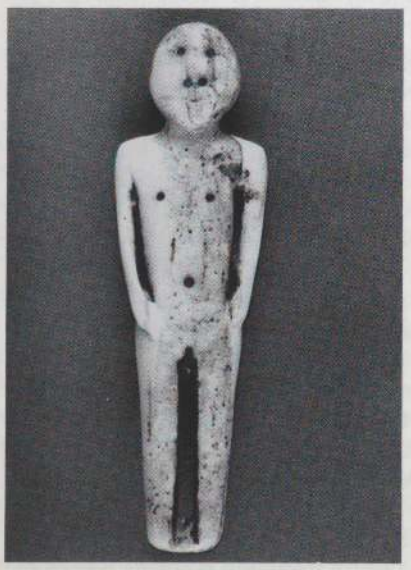
Les études du milieu et du bas de la page se rapportent à l'une des œuvres d'art océaniennes les plus puissantes et dynamiques que possède le British Museum, une figure à quatre pattes des îles Hawaï qui représente probablement un danseur. « C'est une de celles que je préfère depuis mes années d'études, a écrit Moore. Elle était exposée dans une grande vitrine avec une bonne trentaine d'autres pièces et, malgré tout, la vigueur prodigieuse de ses formes se détachait du reste et j'ai senti que je devais en faire un croquis. Elle a



Henry Moore, *Etudes de sculptures africaines et eskimo,* 1931. Mine de plomb et craie, 27,3 x 19,4 cm. Collection particulière.



Henry Moore, *Fillette,* 1932. Buis, h : 30,5 cm. Collection particulière.



Figurine, Eskimo, Alaska. Ivoire, h : 9,8 cm. British Museum, Londres.

le dos plat et les muscles puissants d'un gorille, alliés à la tension et la tonicité d'un lutteur [30]. »

Alors que des centaines d'exemples d'art primitif étaient exposés au British Museum, Moore a distingué et dessiné un certain nombre d'œuvres qui, avec le temps, ont fini par être rangées au nombre des plus belles pièces africaines et océaniennes de la collection. Les sculptures mumuye, jukun, arawak, nootka et hawaïenne évoquées plus haut figuraient toutes dans l'exposition que William Fagg organisa en 1970 au British Museum, *The Tribal Image*, et dont le critère de sélection était la qualité sculpturale. Le regard du sculpteur avait reconnu cette qualité dès le milieu des années vingt.

Les affinités entre l'art tribal et l'art moderne semblaient évidentes à Sidney Burney, le plus important marchand d'art eskimo, africain et océanien sur la place de Londres dans les années vingt et trente et dont Moore n'a pas manqué de visiter la galerie. En 1928, Burney organisa une exposition pionnière où il montrait des sculptures africaines à côté d'œuvres d'artistes contemporains : Zadkine, Epstein, Dobson, Hepworth et Skeaping. Un critique éclairé écrivit dans le *Times* : « Ce que l'exposition met en relief, c'est le caractère traditionnel de toute bonne sculpture, indépendamment du



Henry Moore, *Motif vertical : maquette n° 11*, 1955. Bronze, h : 31,1 cm. Collection particulière.



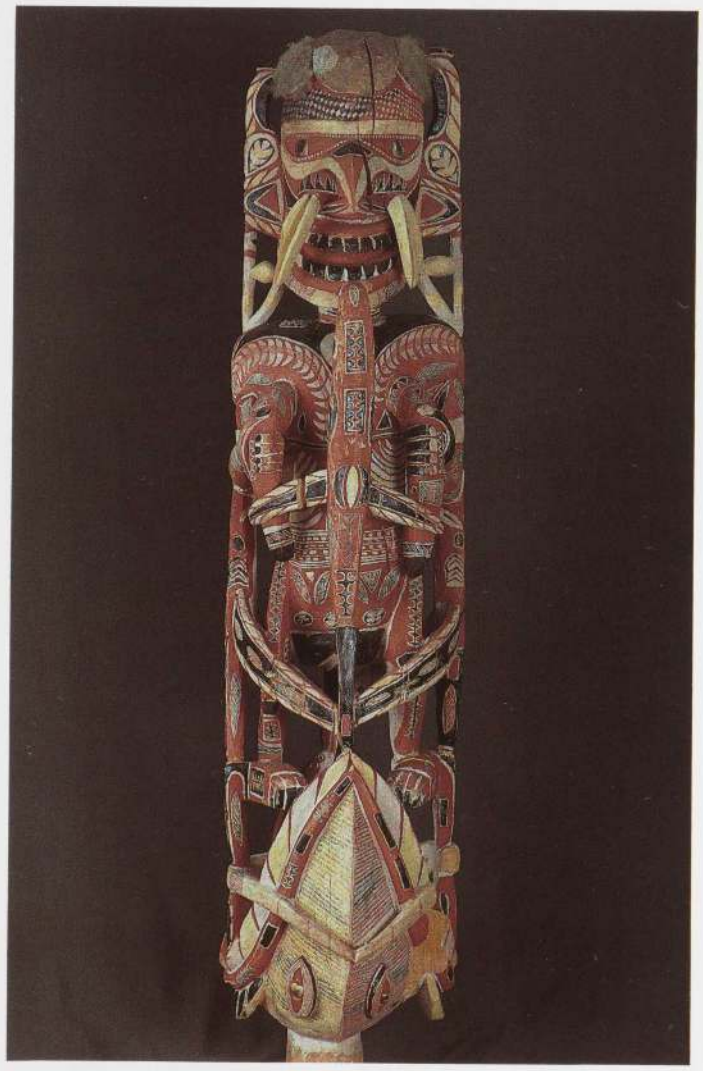
Baguette de tambour, Eskimo, Alaska. Ivoire, h : 16 cm. British Museum, Londres.

lieu et de la période[31]. » Quatre ans plus tard, le sculpteur anglais Leon Underwood[32] monta une exposition analogue mais plus ambitieuse chez Burney, dans le but de confronter des œuvres du Mexique, de l'Inde, de Chine, d'Égypte, d'Afrique, de Perse et de Nouvelle-Zélande avec des sculptures de Degas, Gaudier-Brzeska, Modigliani, Moore et Hepworth, ainsi que deux de ses propres œuvres.

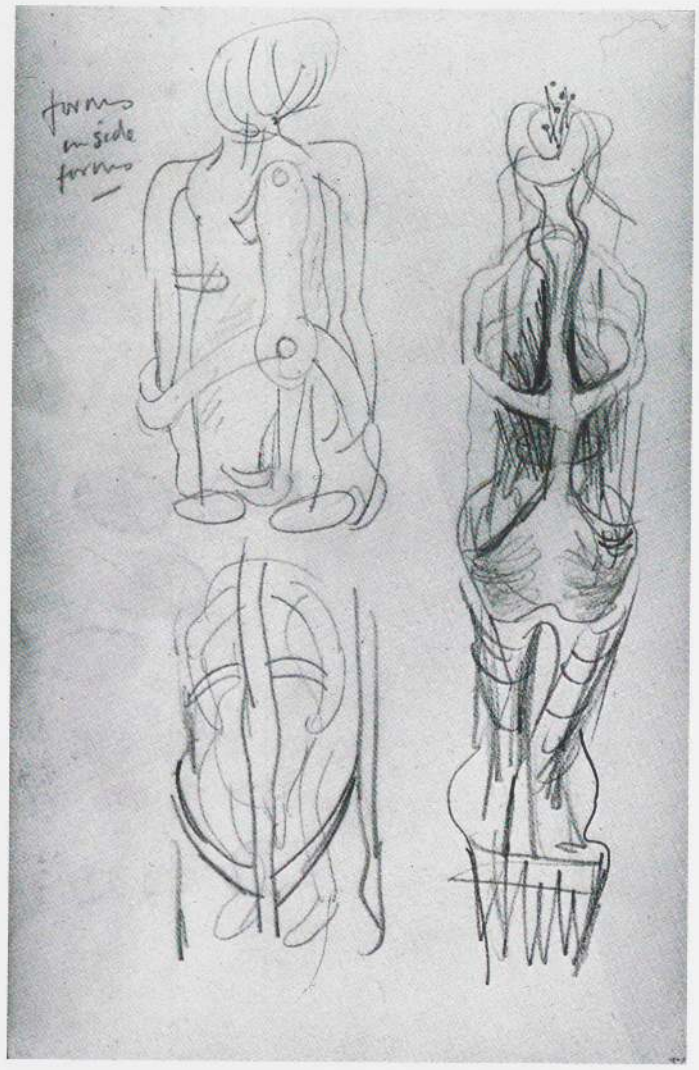
Au cours des années trente, l'art tribal a continué à intéresser Moore, mais son influence s'est exercée plus sporadiquement que dans la décennie précédente. L'orientation radicalement différente prise par l'art de Moore, dans des sculptures comme les *Compositions* de 1931, *Tête et Boule* et *Composition en quatre parties* de 1934, devait énormément à l'influence libératrice des sculptures de Picasso, Arp et Giacometti, notamment *Métamorphose* (1928) de Picasso, *Cloche et Nombril* (1931) d'Arp et *Femme égorgée* (1934) de Giacometti. Tout en conservant son indépendance, Moore a mis ses sculptures et dessins des années trente au diapason des recherches surréalistes, et participé en juin 1936 à l'*Exposition surréaliste internationale* organisé aux New Burlington Galleries de Londres. Comme les surréalistes, Moore a cherché son inspiration du côté de la sculpture océanienne et eskimo.

Moore avait fait quelques dessins de sculptures eskimo, mais leur incidence sur son œuvre restait minime par comparaison avec celle de l'art océanien. Sur la page 100 de son troisième carnet (1922-1924), on voit trois études accompagnées des inscriptions « queue de poisson » et « trou de sonde » qui représentent probablement des pointes de harpons eskimo en ivoire. Entre ces études, il y a un croquis d'un porte-aiguille eskimo, et en haut à droite un dessin d'une pipe indienne de la côte nord-ouest conservée au British Museum, dans la collection Christy[33].

Les *Études de sculptures africaines et eskimo* de 1931 (p. 602) sont intéressantes à plus d'un titre. La note manuscrite en haut de la feuille (« Rappelle-toi la mère et enfant mexicaine chez Burney — puissance et intensité simples — et la figure nègre pour l'animation et le souffle de vie... ») prouve que Moore avait visité la galerie de Burney, où il allait présenter des œuvres en 1932, dans l'exposition d'Underwood. La suite de l'inscription (« ...et la statue qui appartient à Epstein — mère et enfant nègre pour la grande



Statue malanggan, Nouvelle-Irlande. Bois peint et fibres végétales, h : 104,1 cm. British Museum, Londres.



Henry Moore, *page du carnet B : formes à l'intérieur de formes,* 1935. Mine de plomb, 21,8 x 13,8 cm. Fondation Henry Moore, Much Hadham.

puissance primitive ») indique que Moore restait en contact avec la collection d'Epstein. Les deux plus grandes études représentent des figures dogon aux jambes fléchies. Les deux personnages debout, dans la moitié inférieure de la feuille, s'apparentent à des sculptures figuratives eskimo en os et ivoire, comme la figurine du British Museum (p. 602). Ces études ont donné naissance à la *Fillette* en buis de 1932, l'une des rares sculptures de Moore qui soient inspirées de l'art eskimo. Dans une œuvre beaucoup plus tardive, *Motif vertical : maquette n° 11* de 1955 (p. 603), Moore a mêlé des formes organiques à des détails probablement empruntés à l'art eskimo. Les trois saillies horizontales de la « maquette » rappellent fortement les détails que l'on trouve sur des baguettes de tambour eskimo en ivoire.

L'art océanien a représenté la source d'influence tribale prédominante pour les sculptures et dessins de Moore dans les années trente. L'artiste n'a pas exploité aussi pleinement que les surréalistes l'imagerie érotique et monstrueuse, à forte charge affective, qui caractérise beaucoup d'œuvres des îles du Pacifique, mais cela ne veut pas dire que cet aspect lui avait échappé. Il a écrit en 1941 :

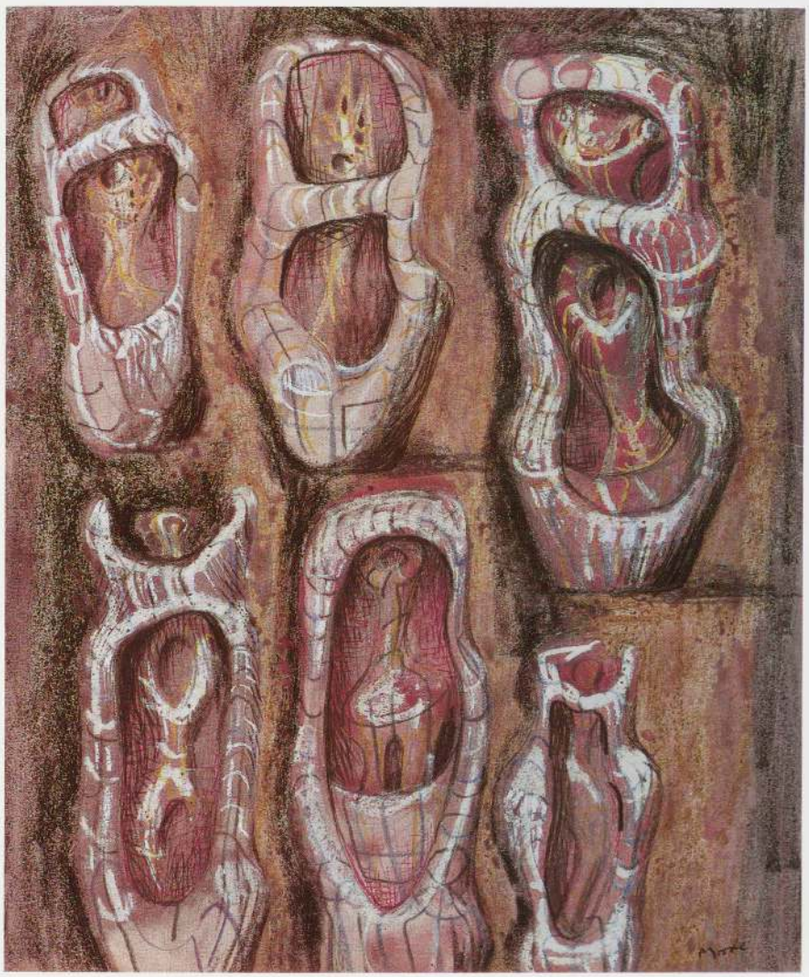
> Les nombreuses îles des archipels océaniens ont toutes engendré leurs écoles de sculpture, avec de grosses différences dans la conception des formes. Les sculptures de Nouvelle-Guinée, avec leurs appendices en pattes d'araignée et leurs prolongements en becs d'oiseaux, contrastent totalement avec les têtes lisses et les surfaces unies des sculptures nukuoro ; et les figures de pierre massives des îles Marquises avec les figures émasculées à côtes saillantes de l'île de Pâques [34].

Plus récemment, Moore a résumé les différences les plus évidentes entre l'art africain et l'art océanien :

> Alors que la sculpture africaine est robuste, puissante et massive, et paraît refléter un état d'esprit terre à terre, les peuples océaniens me semblent avoir une vision du monde plus inquiète, craintive et déformée par l'imagination, qui s'exprime dans des formes fantastiques évoquant des oiseaux ou des insectes quelque peu cauchemardesques [35].

La *Figure couchée* en plomb de 1931 fut probablement la première sculpture de Moore inspirée par l'art océanien [36]. Si les contours organiques distordus de la figure sont nettement redevables à l'œuvre de Picasso, les trois côtes-traverses parallèles insérées dans le buste évidé furent suggérées par des formes que l'on trouve dans des sculptures de Nouvelle-Irlande comme la statue *malanggan* que Moore a dessinée au milieu des années trente. De tous les styles tribaux océaniens, c'est la sculpture de Nouvelle-Irlande qui a eu la plus grande influence plastique sur son œuvre des années trente.

La *Page du carnet B : formes à l'intérieur de formes* de 1935 ne nous laisse aucun doute sur l'attirance de Moore pour la sculpture néo-irlandaise. L'étude du bas à gauche montre l'armature extérieure protectrice d'une statue



Henry Moore, *Etude pour une sculpture : formes internes/externes*, 1950. Crayon pastel, mine de plomb, gouache, plume et encre rouge, 29,2 x 23,8 cm. Collection particulière.



Henry Moore, *Modèle de travail pour des formes internes et externes verticales*, 1951. Bronze, h : 64 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

malanggan, constituée de montants verticaux et de traverses incurvées. Il s'agit quasi certainement de la sculpture du British Museum reproduite juste à côté [37]. Le croquis du haut à gauche représente la figure qui est à l'intérieur de la statue. Dans le grand dessin de droite, Moore a transformé l'œuvre tribale en un projet de sculpture. Elle constitue ainsi le point de départ des nombreux dessins de « formes internes-externes » que Moore a exécutés entre 1935 et 1940. Il a expliqué lui-même, en parlant d'une autre statue *malanggan* de Nouvelle-Irlande conservée au British Museum :

> Des sculptures de Nouvelle-Irlande comme celle-ci m'ont fait une formidable impression par leur utilisation d'une forme à l'intérieur d'une autre. J'ai vu quel effet de mystère on pouvait obtenir en cachant à demi l'intérieur de telle sorte qu'il faille tourner autour de la sculpture pour la comprendre. J'ai été époustouflé, aussi, par le métier qu'exigeait la réalisation de ces sculptures intérieures [38].

En fait, la première sculpture à formes internes-externes de Moore, le *Casque* de 1939-1940, ne fut pas inspirée par l'art océanien, mais par une illustration trouvée dans *Cahiers d'art* (1934), montrant deux instruments ou ustensiles grecs préhistoriques [39]. C'est seulement vers 1948-1950, avec des dessins comme l'*Étude pour une sculpture : formes internes/externes*, que Moore est revenu au motif d'inspiration océanienne, dans le prolongement de ses dessins de 1935-1940. Cette *Étude* préfigurait l'esquisse définitive en trois dimensions de la première sculpture issue en droite ligne de la statue néo-irlandaise que Moore avait dessinée dans son carnet de 1935 : *Modèle de travail pour des formes internes et externes verticales* de 1951 (d'après une maquette de la même année).

L'une de ses plus belles sculptures en bois de la fin des années trente, la *Corbeille oiseau* de 1939 (p. 606), semble témoigner également de la permanence de l'intérêt de Moore pour l'art océanien. Si les cordes présentes dans son œuvre de cette période ont leur origine, selon l'artiste lui-même, dans des constructions mathématiques qu'il avait vues au musée des Sciences (et aussi, selon moi, dans l'œuvre de Gabo), les formes verticales découpées de cette sculpture ressemblent beaucoup à celles des tambours à friction de Nouvelle-Irlande (p. 606), bien qu'elles soient plus espacées. Le titre même de *Corbeille oiseau* contient l'un des mots employés par Moore pour décrire la sculpture néo-irlandaise et son insertion dans l'espace : « une forme d'oiseau en cage [40] ».

La sculpture *Trois pointes* est la dernière que Moore ait achevée avant de se consacrer pendant deux ans aux dessins d'« abris » et de houillères (1940-1942). Comme pour presque toutes ses sculptures réalisées entre 1920 et le début des années cinquante, il est parti d'un dessin préparatoire, l'une de ses nombreuses études de *Formes pointues* de 1939,



Henry Moore, *Corbeille oiseau,* 1939. Bois et ficelle, l : 41,9 cm. Collection particulière.



Tambour à friction, Nouvelle-Irlande. Bois peint, l : 47 cm. Collection particulière.

conservé à l'Albertina de Vienne. *Trois pointes* pose un problème particulier dans la mesure où on lui a attribué des sources extraordinairement disparates, entre autres dans l'art tribal. David Sylvester a supposé que, pour la forme en fer de lance du milieu, Moore s'était peut-être inspiré inconsciemment des langues pointues du cheval et de la femme de gauche du *Guernica* de Picasso (1937). Toutefois, l'artiste semble avoir indiqué à Sylvester que la source exacte de cette sculpture était un tableau du Louvre, la fameuse peinture de l'école de Fontainebleau montrant Gabrielle d'Estrées et sa sœur au bain, où l'on voit la sœur pincer le sein de Gabrielle entre le pouce et l'index : une source à tout le moins improbable [41]. Quand j'ai parlé du portrait de Fontainebleau avec Moore, il a coupé court à la question de manière assez inattendue, laissant entendre qu'il avait pour ainsi dire lancé Sylvester sur une fausse piste. Étant donné l'intérêt évident de Moore pour l'art océanien, qui a culminé dans la deuxième moitié des années trente avec ses dessins de formes internes-externes d'inspiration néo-irlandaise et sa *Corbeille oiseau* de 1939 (aux formes suggérées par les tambours à friction), une source tribale serait beaucoup plus plausible. Je pense aux statues « à crochets », ou *yipwon*, néo-guinéennes de la vallée de la Karawari, où le pénis est « protégé » par des formes pointues évoquant des côtes flottantes placées au-dessus et au-dessous. Si l'on sépare le pénis et les deux formes incurvées du reste de la sculpture, on s'aperçoit qu'ils ressemblent à s'y méprendre aux *Trois pointes* de Moore. Là encore, les dessins préparatoires fournissent de précieux renseignements sur la façon dont Moore a transformé ses sources d'inspiration. *Figure assise et Formes pointues* de 1939, ajouté au dessin de l'Albertina, révèle que les formes pointues ont obsédé Moore pendant une brève période, à la fin des années trente. En haut à droite, on voit une étude de motif comportant deux pointes dressées et deux pointes renversées qui se touchent presque. Ces formes ne furent peut-être pas inspirées par l'art océanien, mais par une sculpture africaine telle que l'instrument de musique pere (p. 8) dont le buste évidé se compose de deux séries de pointes orientées vers le bas et vers le haut, encore que Moore n'avait probablement vu aucun objet de ce genre en 1939.

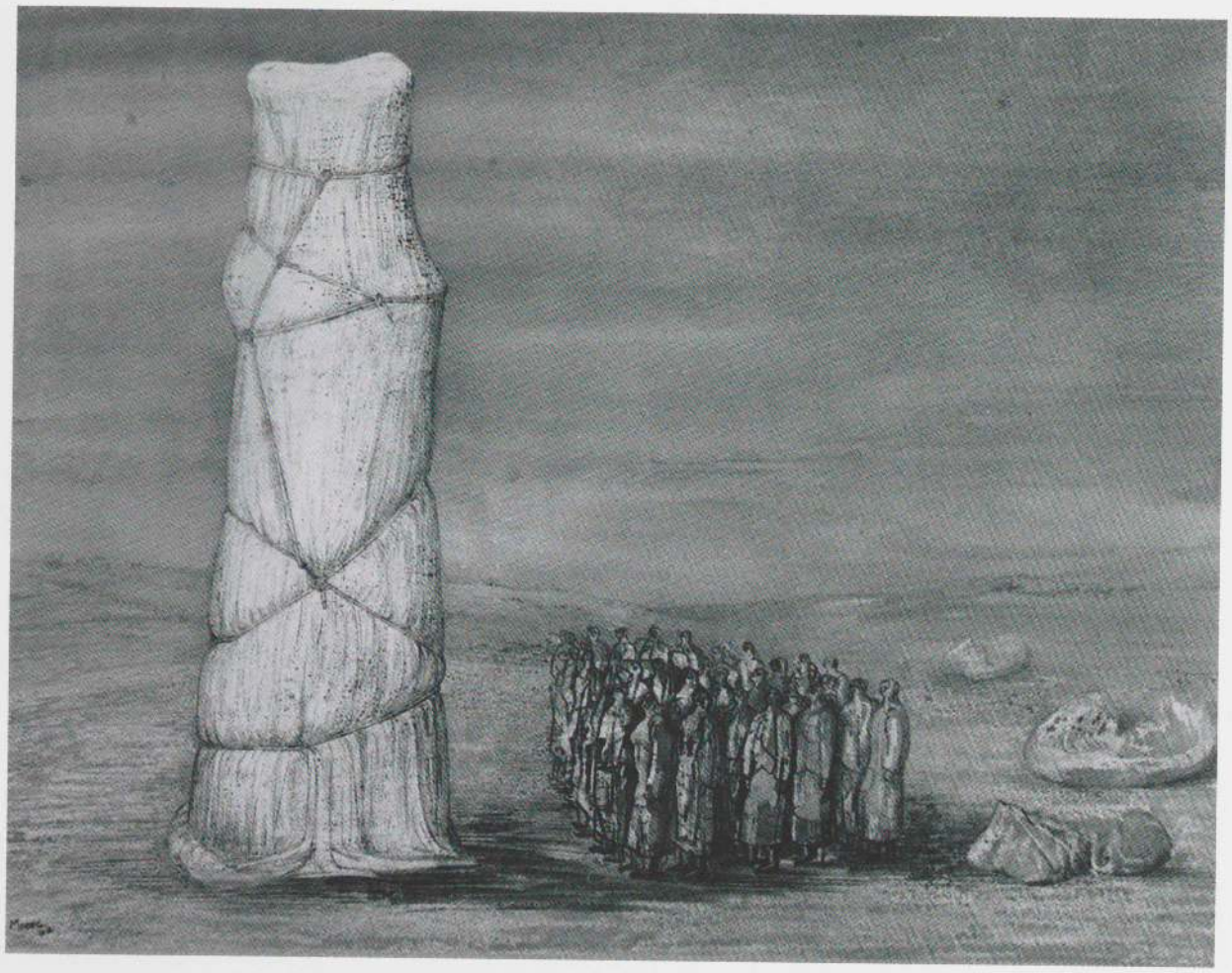
Entre le mois d'août 1940 et 1943 où il reçut la commande d'une Vierge à l'Enfant pour l'église Saint-Matthieu de Nor-



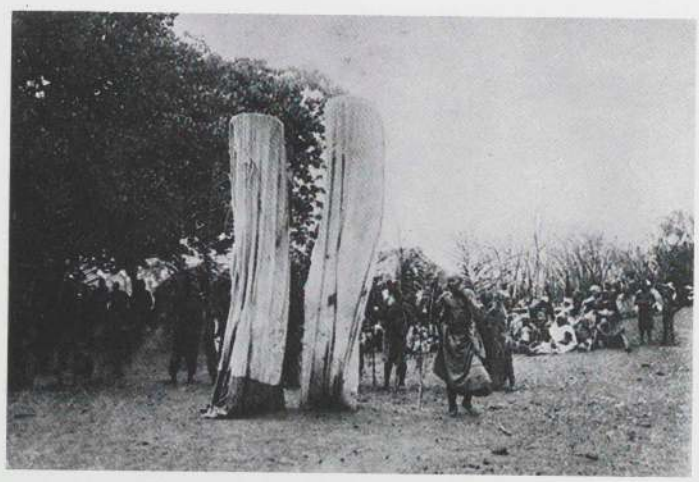
Statue yipwon (détail), Alamblak, vallée de la Karawari, bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, h : 215 cm. Collection Friede, New York. Provenance : collection Matta. Une photographie de la statue entière est reproduite page 73.



Henry Moore, *Trois pointes*, 1939-1940. Bronze, l : 19,1 cm. Collection particulière.



Henry Moore, *Foule regardant un objet ficelé,* 1942. Mine de plomb, pierre noire, craies de couleur, pastel gras et lavis, 40 x 55, cm. Collection particulière.



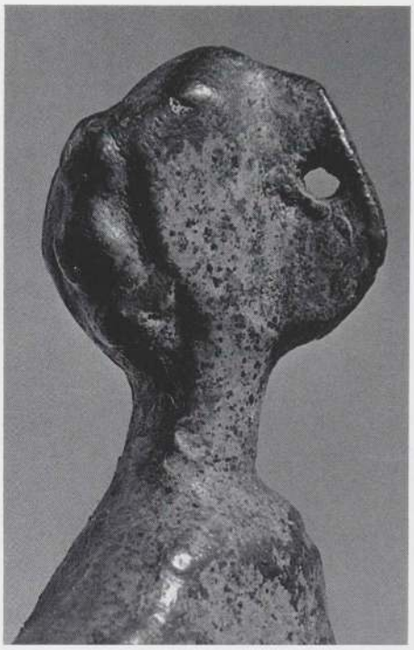
Villageois nupe auprès de deux grands masques en tissu du culte dako, Nigeria. Photographie publiée dans Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas,* 1933.

thampton, Moore abandonna provisoirement la sculpture pour se consacrer aux dessins d'« abris », puis de houillères, en qualité de « dessinateur de guerre » officiel. A l'été 1942, il avait achevé la série des dessins de mineurs et commencé à remplir un carnet de projets de sculptures. En 1942 également, il exécuta un certain nombre de dessins, plus grands et très fouillés, de sculptures dans des décors extérieurs, ainsi que le plus célèbre de ses « dessins picturaux », comme il les appelle : *Foule regardant un objet ficelé.* Cette œuvre aux résonances surréalistes se situe par sa date à mi-chemin entre l'*Énigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray (1920 ; une machine à coudre enveloppée dans du tissu et ficelée), et les *Immeubles empaquetés dans le sud de Manhattan* de Christo (1964-1966).

Moore m'a laissé entendre que c'était une pratique courante dans les ateliers de sculpteurs qui lui avait peut-être donné l'idée de l'objet ficelé. Quand il était dans la classe de modelage du Royal College of Art, il empêchait la glaise de se dessécher en la couvrant d'un linge humide et en nouant une ficelle autour. Cependant, il n'a pas mentionné la source précise de *Foule regardant un objet ficelé,* qui est une photographie publiée dans *Kulturgeschichte Afrikas* (1933) de Leo Frobenius, dont Moore possédait un exemplaire. Ce document montre des hommes attroupés autour de deux grands masques en tissu du culte *dako* en pays nupe, au nord du Nigeria ; ces costumes ne sont pas assujettis par des liens. Dans l'histoire du primitivisme, c'est sûrement l'une des rares œuvres inspirées non par une œuvre d'art mais par une photographie d'une cérémonie tribale. Si Moore a incontestablement emprunté l'idée générale de son dessin à la photographie, il a entièrement recréé le décor et le climat théâtral d'attente fiévreuse. Les personnages, minuscules à côté de l'immense objet ficelé, se sont rassemblés sur un terrain désertique, apparemment prêts pour la cérémonie du dévoilement. Ce dessin est plus énigmatique que les œuvres de Man Ray et de Christo, où l'on sait ce qui se dissimule sous



Henry Moore, *Maquette pour Roi et Reine* (détail de la tête du roi), 1952, h. totale : 26,7 cm. Collection particulière.



Henry Moore *Maquette pour Roi et Reine* (détail de la tête de la reine), 1952. Bronze, h. totale : 26,7 cm. Collection particulière.



Cimier ogbom, Ibo (détail), Nigeria. Bois, h. totale : 83,5 cm. Commission nationale des musées et monuments, Lagos.

le tissu. La forme enveloppée dans le dessin de Moore garde tout son mystère.

Depuis 1942, Moore a réalisé très peu d'œuvres qui présentent une affinité avec l'art tribal. Pour *Roi et Reine* de 1952-1953 (maquette reproduite p. 594), qui est sans doute sa sculpture la plus connue et la plus appréciée du public, Moore a emprunté des détails à deux sculptures africaines. Quand lui et William Fagg visitèrent l'exposition d'*Art traditionnel des colonies*, en 1951, ils regardèrent notamment la statuette en cimier ibo du Nigerian Museum. D'après le témoignage de Fagg, Moore se montra vivement intéressé par « la façon dont l'artiste [ibo] avait utilisé cette méthode de "perçage" d'une tête humaine. Elle semble avoir amené Moore à réétudier sa propre idée de 1930, et on la retrouve non seulement dans le *Roi et Reine* de 1952, mais aussi dans beaucoup de ses principales œuvres des années cinquante [42] ». Fagg faisait allusion au trou unique percé dans les fines têtes du roi et de la reine. Par ailleurs, il supposait que la couronne du roi avait son origine dans une autre œuvre de l'exposition de 1951, une sculpture yoruba en forme de tête de bélier [43]. L'attitude du roi et de la reine est inspirée de figures assises égyptiennes conservées au British Museum.

Tête lunaire de 1964 (p. 611) semble être la dernière sculpture de Moore inspirée par l'art tribal. Les deux parties représentent une « main » (le côté visible sur notre photographie) et une « tête » qui, dans la version précédente en plus petites dimensions, s'appelait *Tête dans la main*. Quand Moore a exécuté la plus grande version, l'effet global lui faisait si fortement penser à l'ombre et la lumière de la pleine lune qu'il décida de l'appeler *Tête lunaire* [44]. Bien que l'on ait parfois comparé la *Tête lunaire* à la minceur des idoles cycladiques, la véritable source de la forme représentant une main serait, à ce que m'a dit William Fagg, un masque de buffle mama du Nigeria (p. 610) qu'il avait reproduit dans son livre *Nigerian Images* paru en 1963. Toujours d'après Fagg, Harry Fischer, qui était l'ami et le marchand de Moore, offrit un exemplaire de ce livre au sculpteur peu après sa publication. Moore a transformé le masque mama symétrique en une forme abstraite qui ressemble à une sorte de tête à cornes ou de main géante asymétrique. Alors que l'art primitif avait cessé d'exercer une influence prépondérante sur son œuvre depuis des années, Moore a démontré avec la *Tête lunaire* que dans les années soixante il était toujours réceptif aux formes de l'art tribal qui avaient si profondément marqué son évolution au cours des années vingt et trente.

Les reproductions de ses œuvres présentées ici en regard de sculptures africaines et océaniennes suffisent amplement à prouver que l'art tribal a été l'une des principales sources d'influence sur le travail de Moore. L'incidence des arts tribaux et précolombiens, cumulée à celle des arts de cour exotiques et archaïques, s'est sans doute fait sentir de manière plus continue sur l'œuvre de Moore que sur celle de tout autre grand artiste plasticien du XXe siècle. Les emprunts à la sculpture tribale, si flagrants dans bon nombre des œuvres de Moore évoquées ici même, contredisent formellement l'affirmation de Goldwater, pour qui « les adaptations directes de formes tribales sont rares, et [...] très peu de sculptures modernes rappellent ne serait-ce que les proportions et rythmes généraux d'un style tribal primitif particulier [45] ». Comme nous l'avons vu, nombreuses sont les sculptures de Moore qui rappellent des arts tribaux, et même, dans certains cas, furent directement inspirées par des œuvres d'art tribales bien précises, que nous avons pu identifier.

Si la *Tête lunaire* de 1964 est la dernière sculpture de Moore inspirée par l'art tribal, cela ne veut pas dire que l'intérêt du sculpteur pour l'art africain et océanien fut moindre au cours de ces vingt dernières années. Au contraire, il a enrichi sa modeste collection grâce à des acquisitions dont les plus notables furent un important masque luba, une

statuette mumuye, deux sculptures mangbetu, et une boîte *(kuduo)* ashanti en bronze du XVIIIe siècle. En outre, Moore était tellement fasciné par l'une des plus remarquables sculptures océaniennes du British Museum, la célèbre statue de l'île de Rurutu (p. 331), qu'à l'instar de Picasso il avait fait exécuter un tirage en bronze de l'original.

La publication en 1981 de *Henry Moore at the British Museum* représentait l'aboutissement de plus de soixante ans d'écrits épars sur l'art de la sculpture, dont le plus ancien est un manuscrit inédit rédigé en 1920 et conservé au Henry Moore Center for the Study of Sculpture (Leeds), « Histoire de la sculpture : notes ». Avant cet ouvrage récent, Moore avait notamment publié un important article sur l'art primitif dans *The Listener* du 24 août 1941. Dans *Henri Moore at the British Museum*, l'artiste, alors âgé de quatre-vingt-deux ans, a commenté cinquante sculptures du musée, et redécouvert un certain nombre d'œuvres qu'il avait vues pour la première fois dans les années vingt, quand il était encore étudiant. Parmi les reproductions d'art tribal, quatre concernent des sculptures qu'il avait dessinées dans ses carnets vers le milieu des années vingt. Dans l'introduction, Moore explique que les illustrations correspondent à « un choix personnel très restreint. [...] mais, tout comme j'aurais trouvé passionnant de savoir, disons, ce que Picasso aimait le plus au Louvre et quelles œuvres avaient pu l'influencer, de même j'espère que le lecteur trouvera intéressant de voir ce qui m'a le plus captivé et influencé au British Museum[46] ». En vérité, nous



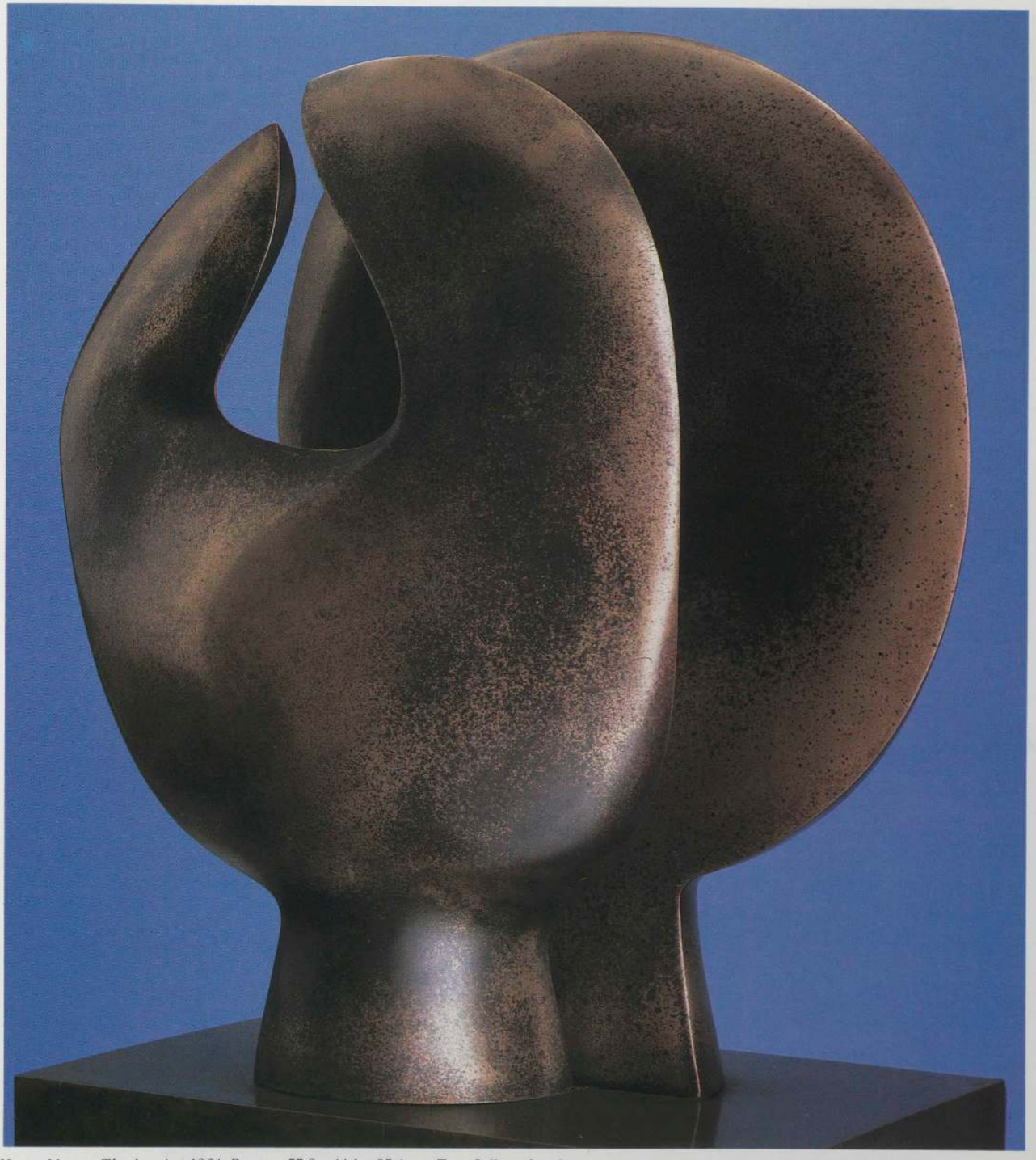
Masque, Mama, Nigeria. Bois, h : 49,5 cm. Commission nationale des musées et monuments, Lagos. Publié dans William Fagg, *Nigerian Images*, 1963.

aimerions connaître plus en détail les œuvres d'art tribales que d'autres grands artistes du XXe siècle ont vues et admirées.

L'apport de Moore à l'histoire du primitivisme du XXe



Masque, Mama, Nigeria. Bois, h. totale : 46 cm. Collection Rita Reinhardt Bedford, New York.



Henry Moore, *Tête lunaire,* 1964. Bronze, 57,8 x 44,1 x 25,4 cm. Tate Gallery, Londres.

siècle est incomparable. Ses dessins de sculptures tribales constituent un témoignage prodigieux sur les œuvres qui l'ont particulièrement impressionné. Ses sculptures révèlent toutes sortes d'affinités avec l'art africain et océanien et d'interprétations de cet art, depuis les proportions africaines de la *Femme debout* de 1923 jusqu'à une œuvre comme la *Tête lunaire* de 1964 directement inspirée par un masque mama. Pour des artistes tels que Modigliani ou, dans une moindre mesure, Lipchitz, l'examen des influences tribales revêt fatalement un caractère hypothétique et imprécis, étant donné la nature de leur œuvre et l'absence de documentation fiable sur les sculptures africaines qu'ils connaissaient. Moore, en revanche, nous a facilité la tâche par ses écrits, dessins et sculptures, nous permettant ainsi de mieux comprendre son assimilation personnelle des sources africaines et océaniennes, et de mieux apprécier les œuvres d'art tribales pour elles-mêmes.

NOTES

1. Roger Fry *Vision and Design*, 1920 ; rééd. : Harmondsworth Middlesex, Pelican Books, 1961, p. 85.
2. Henry Moore, *Henry Moore on Sculpture*, présenté par Philip James, Londres, MacDonald, 1966, p. 49.
3. *Ibid.*, p. 33.
4. *Ibid.*, p. 155-174.
5. *Ibid.*, p. 155.
6. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage Books, 1967, p. 66.
7. *British Sculpture in the* XX*th Century*, sous la direction de Sandy Nairne et Nicholas Serota, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1981, p. 104.
8. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.* , p. 57.
9. Pour une présentation plus détaillée des dessins de sculptures tribales et non européennes exécutés par Moore, *cf.* le catalogue *The Drawings of Henry Moore*, établi par Alan G. Wilkinson, Londres, Tate Gallery/Toronto, Art Gallery of Ontario, 1977, p. 143-150.
10. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.* , p. 49.
11. Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska : A Memoir*, Londres, John Lane-The Bodley Head/New York, John Lane Co, 1916, p. 10.
12. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.*, p. 57.
13. *Henry Moore at the British Museum*, textes de Henry Moore et photographies de David Finn, Londres, British Museum, 1981, p. 96.
14. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.*, p. 32.
15. *Cf. The Drawings of Henry Moore*, cat. cité, p. 67, n° 62.
16. *Ibid.*, p. 146, ill. 112 et 115.
17. *Cf.* p. 187 *supra* ; et *Gauguin to Moore, Primitivism in Modern Sculpture*, sous la direction d'Alan G. Wilkinson, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981, p. 52, ill. 15.
18. Propos rapportés à l'auteur par Ann Garrould (la nièce de Moore), juin 1983.
19. *Henry Moore at the British Museum, op. cit.* p. 10.
20. C'est William Fagg qui a reconnu la sculpture baga dont Moore a fait le croquis.
21. *Cf.* B.A.L. Cranstone, *Melanesia : A Short Ethnography*, Londres, British Museum, 1961, p. 68, ill. 23. Sur cette illustration, les trois bâtons de droite appartiennent au type à décor d'oiseau que Moore a dessiné.
22. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.*, p. 173.
23. *Henry Moore at the British Museum, op. cit.*, p. 125.
24. William Fagg m'a indiqué que cette tête était probablement une œuvre des Oubangui.
25. *Cf. The Drawings of Henry Moore*, cat. cité, p. 148, ill. 120.
26. Henry Moore, dans *Henry Moore*, présentation et photographies de John Hedgecoe, Londres, Thomas Nelson, 1968, p. 45.
27. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.*, p. 157.
28. *Cf.* William Fagg, *The Tribal Image : Wooden Figure Sculpture of the World*, Londres, British Museum, 1970, ill. 4.
29. *Henry Moore at the British Museum, op. cit.*, p. 112.
30. *Ibid.*, p. 86.
31. *British Sculpture in the* XX*th Century, op. cit.*, p. 79.
32. Leon Underwood (1890-1975) est un artiste dont la réputation a pâti de l'ombre faite par Moore et Hepworth, à laquelle il enseigna le dessin sur le motif dans les années vingt. Ses activités nous intéressent ici à plusieurs égards. Ses propres sculptures, huiles et estampes trahissent une influence intermittente de l'art tribal et primitif. Il commença à collectionner la sculpture africaine en 1919 et finit par rassembler une collection assez considérable. Parmi ses publications importantes sur l'art africain, il faut citer *Figures in Wood of West Africa* (1947), *Masks of West Africa* (1948) et *Bronzes of West Africa* (1949).
33. On trouvera une reproduction de la page 100 du troisième carnet dans *The Drawings of Henry Moore*, cat. cité, p. 150, ill. 131.
34. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.*, p. 159.
35. *Henry Moore at the British Museum, op. cit.*, p. 91.
36. *Cf. British Sculpture in the* XX*th Century, op. cit.*, p. 120. D'après Anna Gruetzner, « Moore a déclaré récemment que les formes étranges bizarrement juxtaposées dans la *Figure couchée* en plomb (collection particulière) furent directement inspirées par la sculpture océanienne ».
37. Christa Lichtenstern fut la première à noter la relation entre les dessins de formes internes-externes de Moore et des sculptures néo-irlandaises (« Henry Moore and Surrealism », *Burlington Magazine*, 123, n° 944, novembre 1944, p. 645-658.
38. *Henry Moore at the British Museum, op. cit.*, p. 81.
39. Les bronzes grecs et les dessins de ces objets exécutés par Moore en 1937 sont reproduits dans *The Drawings of Henry Moore*, cat. cité, p. 144, ill. 93 et 94.
40. *Henry Moore on Sculpture, op. cit.*, p. 159.
41. David Sylvester, *Henry Moore*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1968, p. 36.
42. William Fagg et Margaret Plass, *African Sculpture : An Anthology*, Londres, Studio Vista, 1964, p. 30. La coiffure ibo (p. 609) est également reproduite *ibid.*
43. *Cf. Gauguin to Moore..., op. cit.*, p. 298, ill. 112.
44. *Henry Moore, op. cit.*, (note 26 *supra*), p. 466.
45. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art, op. cit.*, p. 246.
46. *Henry Moore at the British Museum, op. cit.*, p. 7.



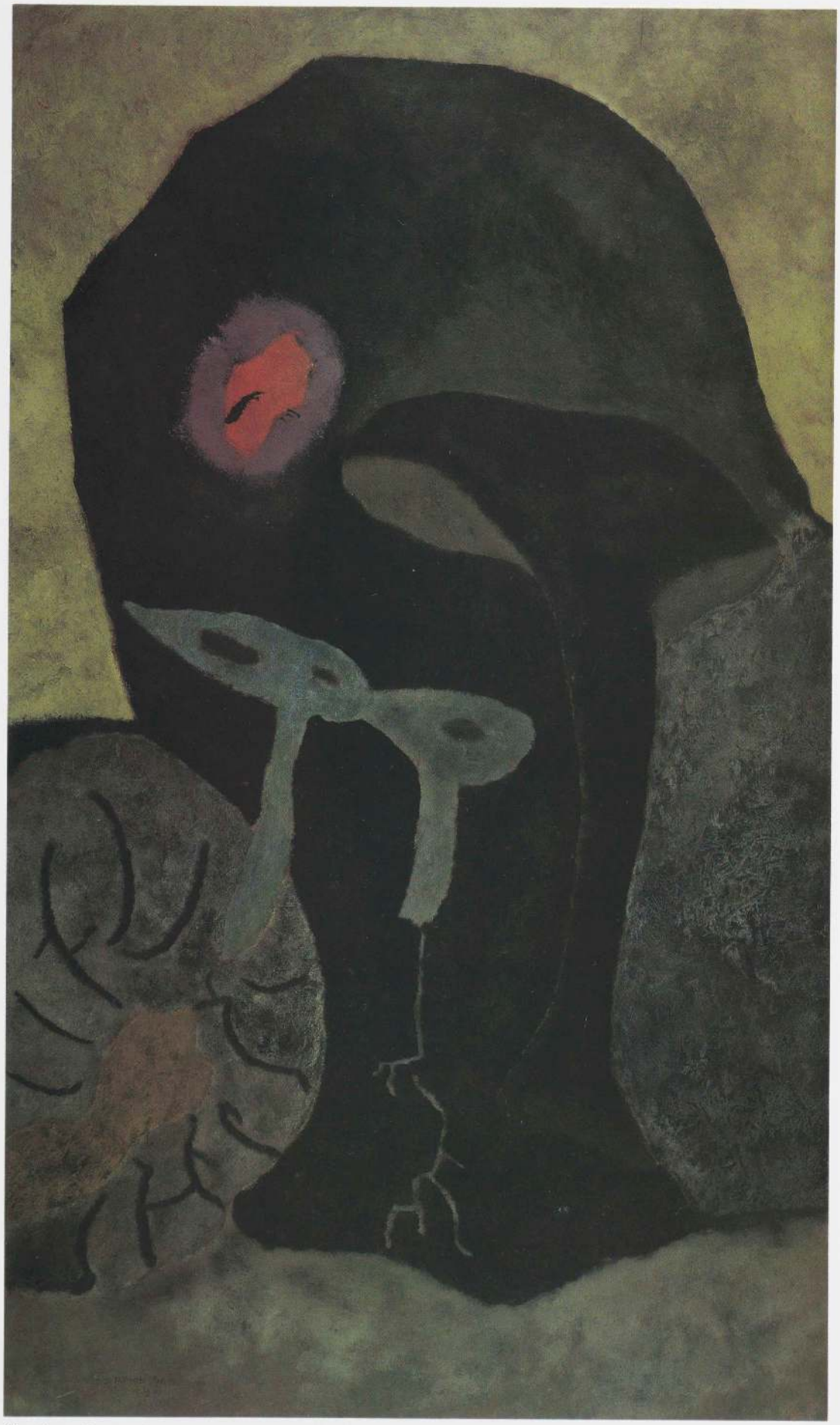
Masque-heaume, Kota, Gabon. Bois, h : 63 cm. Musée des Arts africains et océaniens, Paris.



Masque, Ibo, Nigeria. Bois, h : 39,4 cm. Collection John Rewald, New York.



Statuette, Eskimo, Alaska. Os de baleine, h : 45 cm. Collection particulière. Provenance : collection Henry Moore.



Theodoros Stamos, *Sounds in the Rock,* 1946. Huile sur panneau d'agglomeré, 122,2 x 72,1 cm. New York, The Museum of Modern Art.

L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT

Kirk Varnedoe

Pour de nombreux artistes américains acculés dans une impasse aux alentours de 1940, le primitivisme, compris dans un sens très large, offrait une solution à un véritable casse-tête : sur quelle base édifier un art nouveau qui serait ni provincial ni redevable à un style étranger ; qui fasse place à l'individu autant qu'à l'universel ; qui puisse prétendre à l'absolu tout en étant délivré des interdits et des règles ? Nombre de ces artistes trouvèrent leur réponse dans une forme de « primitivisme » qui était une question d'atmosphère plus que de référence à un style particulier — utilisant un large répertoire d'images et de titres qui évoquaient moins l'art tribal que les origines de l'histoire naturelle et humaine.

Cette nouvelle tendance était déjà manifeste à la fin des années trente et se répandit au début des années quarante dans des œuvres comme *Pictograph* d'Adolph Gottlieb en 1942 (p. 616) et *Guardians of the Secret* de Jackson Pollock en 1943 (p. 617), avec ce qu'elles sous-entendent de mythes, d'archétypes et de signes totémiques. Au milieu de la décennie, de telles résonances étaient devenues le signe distinctif d'une bonne part de l'art d'avant-garde américain, avec des œuvres aussi disparates que les représentations des origines de la vie par Rothko (par ex. : le *Primeval Landscape*, 1945, p. 617), les monstres fossiles de David Smith (*Jurassic Bird*, 1945, p. 618) et quantité d'autres références à l'évolution ou à la disparition de l'univers, à des cultures oubliées ou à des rites encore pratiqués, dans les œuvres de Barnett Newman, Theodore Stamos, Mark Tobey, William Baziotes, Isamu Noguchi, et de nombreux autres artistes.

Certaines notions relevant du primitivisme étaient apparues dans les cercles d'artistes américains au cours des deux décennies qui ont précédé 1940, mais sous une forme très différente, souvent liée à une vision romantique des héritages nationaux et à une conception politique matérialiste. On avait beaucoup admiré, par exemple, les muralistes mexicains — Rivera, Orozco, Siqueiros, etc. — pour avoir redonné vie aux mythes et aux formes des anciennes civilisations de leur pays, et pour avoir su utiliser cet héritage comme un point de ralliement en faveur de l'unité nationale et du renouveau social. A la fin des années trente, cependant, une désaffection pour ce genre d'archaïsme populiste s'accompagna d'un désenchantement plus général face au marxisme qui l'avait nourri (ce glissement politique s'accentua de façon décisive avec la réaction au pacte germano-soviétique en 1939). Dès 1940, lorsque le Museum of Modern Art de New York célébra la fusion de l'archaïque et du moderne au cours de l'exposition *Vingt siècles d'art mexicain*, les beaux jours des muralistes étaient déjà passés. Leur naturalisme, affecté de trop de simplifications rhétoriques, même à ses moments les plus expressionnistes, avait fini par sembler ne plus répondre à ce besoin d'universaux « cosmiques » qui se faisait sentir dans les années quarante [1]. La nouvelle forme de primitivisme qui émergeait était plus radicale dans son appréhension des mythes et des signes primitifs, n'en faisant plus une question de sociologie collective mais de psychologie universelle, révélatrice des fondements mêmes de l'esprit moderne. De plus, le goût antérieur pour l'art mexicain archaïsant avait été symptomatique d'un désir de mettre un frein à la prédominance du modernisme européen, en mettant en avant des éléments du style et de l'iconographie puisés dans le pays même. Dans le nouveau primitivisme qui apparut aux alentours de 1940, la référence constante à l'« universel » était le signe, entre autres choses, d'une volonté plus affirmée de relever le défi de l'art moderne européen.

En particulier, l'afflux des références au préhistorique, au primitif et à l'archaïque coïncidait avec une attention accrue portée aux œuvres des surréalistes européens. Le regard des Américains sur l'art primitif était fortement conditionné par les formes qu'ils découvraient dans les œuvres récentes de Picasso, Klee, Miró, Ernst, Masson et Matta. L'influence du surréalisme n'est pas seulement visible dans l'aspect que prit leur primitivisme, mais aussi dans leur insistance sur l'identité spirituelle profonde entre les idéaux de l'art et les forces à l'origine de l'élan créateur des premiers hommes.

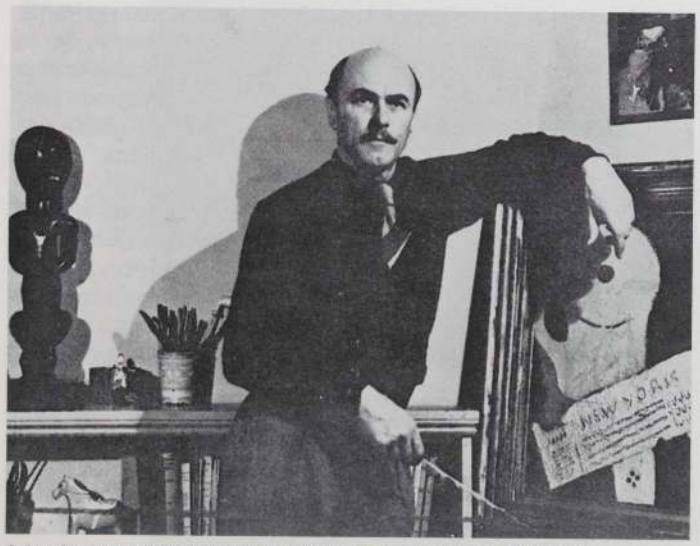
Des peintres comme Gottlieb, Rothko et Newman se trouvaient mal à l'aise face à une peinture abstraite qui leur semblait devenue, surtout en Amérique, décorative et formelle, au sens le plus banal du terme. Au cours de leurs démarches tâtonnantes pour aboutir à leurs propres styles abstraits, ils insistèrent donc lourdement sur l'importance que revêtait pour eux le contenu de l'œuvre. L'identification avec les primitifs était un moyen de revendiquer un vocabulaire de formes non figuratives moins arbitraires, éternellement valables — pourvu que leur primitivisme puisse en même temps prendre ses distances par rapport à ce qui leur apparaissait, chez certains modernistes européens, comme une appropriation trop superficielle, uniquement formelle, de l'art tribal. Dans une rhétorique qui leur permettait souvent de brouiller les pistes tout en proclamant leurs idéaux, ils fustigeaient ainsi l'abstraction moderne dans le but de revendiquer une relation plus profonde avec l'artiste primitif. Gottlieb fournit un exemple typique de ce besoin de se différencier lorsqu'il proclame, en 1943 : « Si l'art moderne a reçu son élan premier de la découverte des formes de l'art primitif, il nous semble que son sens véritable ne réside pas seulement dans un jeu avec les formes mais dans le sens spirituel qui sous-tend toutes les œuvres archaïques [2]. » Alors que cette déclaration passe significativement sous silence la dette des artistes américains envers leurs prédécesseurs européens (auxquels elle attribue à tort des préoccupations purement formelles), elle reflète néanmoins le besoin ressenti authentiquement par ces artistes, d'une approche qui se préoccuperait du mythe et des forces religieuses ou magiques à l'œuvre dans les expressions de l'art primitif. Cette concentration sur l'esprit général de l'œuvre, au-delà des styles ou des formes spécifiques, est caractéristique de leur désir de retrouver les bases élémentaires de l'expérience humaine qui permettraient d'aller au-delà des nationalismes, régionalismes et autres limitations propres au débat sur les relations entre l'art et la politique.

Le sens que Gottlieb donne au mot archaïque est, de plus,



Adolph Gottlieb, *Pictograph,* 1942. Huile sur toile, 121,9 x 91,4 cm. New York, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc.

symptomatique de la manière dont ces artistes mêlaient dans leurs considérations le préclassique et le préhistorique, ou l'art inca et l'art eskimo, en se servant du concept synthétique du « primitif », mettant l'accent sur des dénominateurs communs universels comme l'âme et minimisant les divergences de style. Gottlieb, comme d'autres de ses collègues américains — y compris ceux qui ne pouvaient pas lire le texte français et se contentaient d'étudier les illustrations — trouvaient dans d'innombrables articles de revues comme *Cahiers d'art* et *Documents* la preuve que les surréalistes, eux au moins, se préoccupaient moins des différences de style entre les arts primitifs que d'une compréhension très générale de l'esprit et du sens de cet art. Les Américains étaient sensibles à cette attitude quasi ethnologique et à l'accent mis par les surréalistes sur les qualités particulières de la mentalité primitive qui en faisaient un modèle pour le créateur moderne.

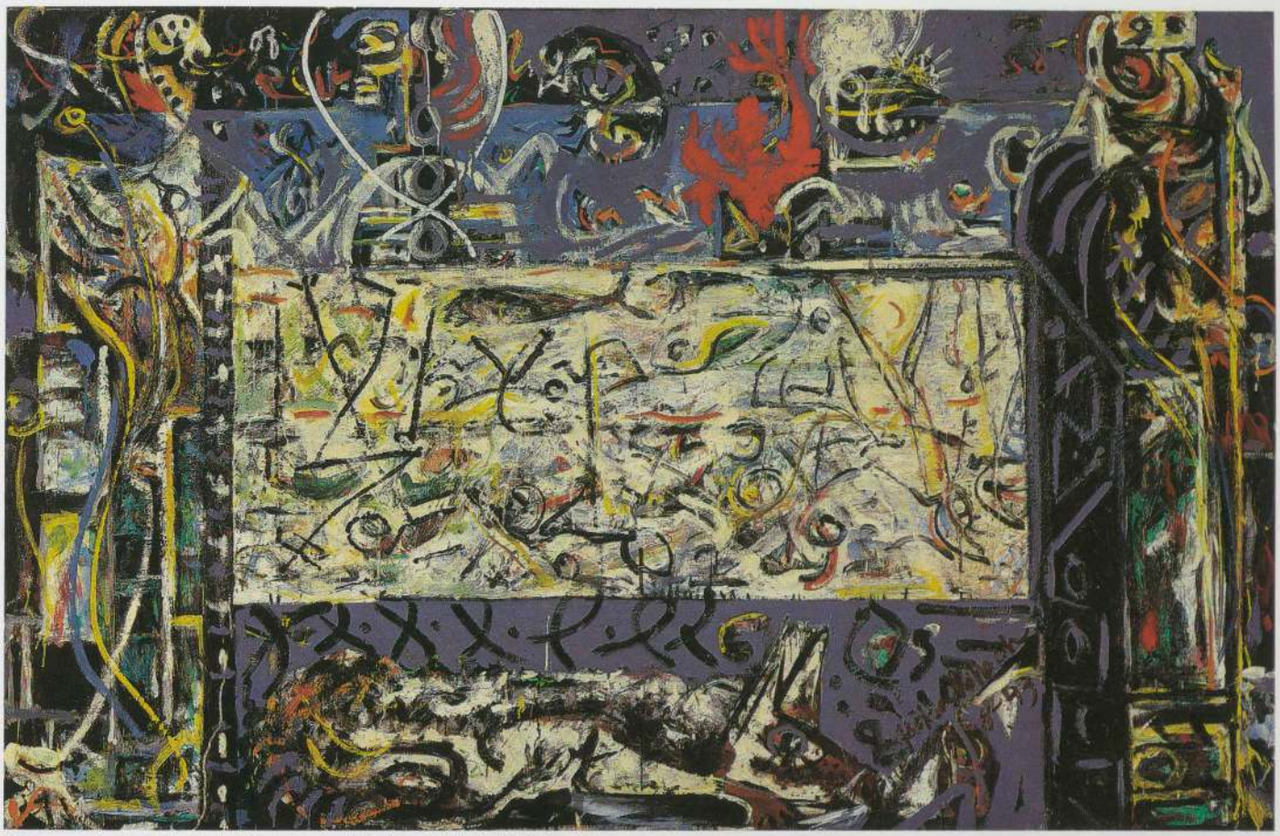


John Graham dans son atelier, 1938. A sa gauche, une figure de reliquaire, Fang. Photographie. New York, Allan Stone Gallery.

A bien d'autres égards, cependant, l'esprit du surréalisme leur restait étranger, et les idées des surréalistes sur les primitifs ne suffisaient pas à répondre à leur attente. L'intérêt des surréalistes pour les parallèles possibles entre la mentalité primitive et l'inconscient moderne était surtout lié à une préoccupation freudienne pour les pathologies de l'âme individuelle. Les Américains n'ignoraient pas l'importance de Freud, mais ils avaient souvent recours à une conception des archétypes plus spécifiquement liée au concept d'« inconscient collectif » tel qu'on le rencontre dans les écrits de Jung. Ainsi parlaient-ils d'une « mémoire raciale » innée qui faisait de l'inconscient contemporain le dépositaire de formes-symboles datant des origines de l'expérience humaine. Ces conceptions vaguement « jungiennes » apparaissaient implicitement dans leur vocabulaire lorsqu'ils faisaient référence à l'inconscient et à l'art primitif. Mais la diffusion de ces termes devait plus aux conversations d'atelier et à des théoriciens comme John Graham qui s'étaient créé leur style propre qu'à une étude attentive des écrits de Jung lui-même.

Graham, un émigré russe qui avait une connaissance de première main de l'art d'avant-garde européen, était une figure éminente dans les milieux de l'art new-yorkais des années vingt et trente et il était connu aussi bien comme peintre que pour ses vues esthétiques très personnelles. Il écrivait aussi sur l'art primitif, dont il possédait une collection et dont il faisait commerce. Comme il conseillait les collectionneurs américains et était en contact avec les plus grands marchands d'Europe, c'est à travers lui que David Smith, Gottlieb, Pollock et d'autres purent se familiariser avec des œuvres d'art primitif de qualité et qu'ils acquirent quelques notions essentielles sur la fonction et le contexte de cet art. Il insistait sur les fortes similitudes entre les arts préhistoriques de toutes races et de tous pays et affirmait que les styles de la sculpture africaine pouvaient rivaliser avec les grandes réussites des premières civilisations européennes qui, d'après les spéculations de Graham, étaient bien postérieures à celles de l'Afrique. De plus, il mettait l'accent sur le fait que ces sculptures étaient le produit d'une culture raffinée, vouée à « l'expansion de la part inconsciente de l'esprit[3] ». Dans son petit traité théorique, *System and Dialectics of Art* (1937), Graham soutenait qu'un des premiers objectifs de l'art moderne devrait être également l'exploration de l'inconscient afin de revivifier le lien avec « le passé primordial de la race ». Ce texte définissait la création comme la « production d'authentiques nouvelles valeurs par une plongée dans les souvenirs d'un passé immémorial, exprimés par des formes pures[4]... ».

Ce genre de généralités rhétoriques sur « le Primitif » et l'inconscient ne nécessitait pas, à la fin des années trente, le soutien spécifique de la doctrine jungienne (et Graham n'insistait pas là-dessus). De plus cette divergence des Américains, jamais totale d'ailleurs, par rapport à leurs conceptions freudiennes antérieures reposait d'abord, non sur un désaccord livresque qui aurait porté sur la théorie psychanalytique, mais, plus généralement, sur de nouvelles façons de considérer style et ethos, en art comme dans la vie. La conception freudienne de l'esprit et une vision matérialiste et marxiste de la société donnaient lieu, chez de nombreux surréalistes (comme l'a remarqué Irving Sandler), à un mélange de scepticisme métaphysique et de radicalisme politique qui correspondait mal à ce qu'il y avait de fataliste et de presque religieux dans ce nouvel intérêt américain pour le mythe et l'archétype[5]. De plus, entre les mains des surréalistes, les



Ci-dessus : Jackson Pollock, *Guardians of the Secret,* 1943. Huile sur toile, 122,9 x 191,5 cm. San Francisco, Museum of Modern Art.

Ci-contre : Mark Rothko, *Primeval Landscape,* 1945. Huile sur toile, 138,9 x 88,9 cm. Collection Peter G. Peterson.



conceptions freudiennes conduisaient à un amoralisme plein de verve, à l'obsession de l'*amour fou*, à des jeux de mots de bonne compagnie, et semblaient donc liées à un style de vie européen sophistiqué pour lequel les artistes américains qui ne vivaient pas dans l'aisance éprouvaient de l'antipathie. (Une antipathie où, inévitablement, la jalousie avait sa part.) Les idées de Jung s'accompagnaient d'une spiritualité un peu solennelle avec laquelle les Américains se sentaient plus à l'aise, et dont ils pensaient qu'elle convenait mieux aux circonstances des années de guerre [6].

Ces différences d'approche tenaient à une tendance plus large qui, sous l'influence de facteurs spécifiques à la situation américaine et des événements des années de guerre, fit que le nouveau primitivisme des années quarante se démarqua de ses précédents européens. Quelles qu'aient pu être ses origines formelles ou spirituelles en Europe, ce nouveau primitivisme américain était, sans doute possible, l'enfant d'une époque et d'un pays, la réponse à des sollicitations spécifiques et immédiates. Cette nouvelle « régression » offrait une retraite stratégique aux artistes américains accablés par une décennie de débat entre nationalisme et internationalisme et de polémique acerbe sur les responsabilités sociopolitiques de l'art. Le monde des grottes et des tipis offrait un répertoire de formes abstraites dont la portée et le sens, au-delà d'une réfutation évidente du détestable esprit de clocher des écoles régionalistes américaines, semblaient transcender ou, tout au moins, circonvenir virtuellement tous les problèmes politiques de l'heure. L'aura de l'« élémentaire » permettait de prendre de la hauteur pour aborder la plupart des débats des années trente, en recourant à des absolus philosophiques et en faisant un appel pseudo-scientifi-



David Smith, *Jurassic Bird,* 1945. Acier, 64,5 x 89,5 x 19,1 cm. Collection particulière.

que aux vérités dernières de la nature.

Les artistes américains qui adoptaient des styles d'inspiration primitiviste ou qui défendaient leur nouveau style abstrait en faisant appel à des précédents primitifs, cherchaient par exemple à désamorcer l'éternel problème de l'incompatibilité entre les « masses » et l'« inconscient ». Ces deux mots avaient été, comme l'affirmait un éditorial de 1943, les inévitables mots d'ordre des milieux artistiques durant les vingt années précédentes [7]. Au cours des années trente, le gouffre apparemment infranchissable entre une originalité moderniste dont la clé était l'inspiration trouvée dans l'inconscient et la responsabilité par rapport au public (l'idée d'un art destiné aux « masses » et qu'elles pourraient comprendre), avait fait naître une nostalgie pour les sociétés primitives dans lesquelles les fonctions pratiques de l'artiste faisaient de lui un personnage tout à fait indispensable au bien-être de la communauté [8]. Cependant, la rhétorique des artistes d'avant-garde des années quarante mettait davantage l'accent sur le pouvoir spirituel et psychologique de l'art primitif que sur son efficacité sociale. Elle insistait sur les liens qui, indépendamment de l'histoire, rapprochent l'artiste moderne de l'artiste primitif plutôt que sur les facteurs historiques qui les séparent [9]. Cet accent mis sur des vérités collectives atemporelles et psychiques s'accompagnait de prétentions à un nouvel individualisme artistique, « apolitique », qu'il confortait [10]. L'inconscient de l'artiste moderne était censé le relier directement à la source vive de la mémoire collective et l'on prétendait que l'abstraction moderniste, malgré sa difficulté et son apparent refus de communication, était en réalité l'incarnation de vérités communes et éternelles. Faire appel aux précédents primitifs était un moyen de défendre l'individualisme moderniste parce que cela permettait de retrouver une universalité par-delà les différences de classes ou de nations. A propos de l'art des indigènes de la côte nord-ouest de l'Amérique, Newman, en 1946, affirmait : « Il y a dans ces œuvres une réponse à tous ceux qui tiennent pour acquis que l'art moderne abstrait est un exercice ésotérique pratiqué par une élite snob. En effet, chez ces gens simples, l'art abstrait était la tradition dominante et constituait la norme, sans poser de problème de compréhension. Devons-nous imaginer que l'homme moderne a perdu la faculté de penser à un niveau aussi élevé [11] ? »

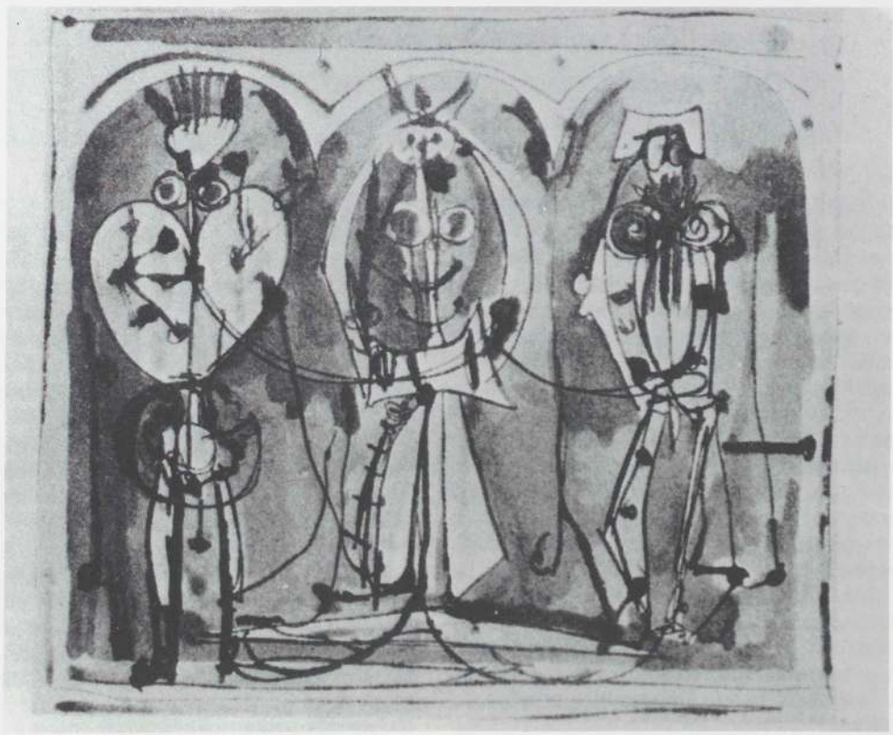
Malgré l'atemporalité apparente des formes primitives, beaucoup de ces mêmes artistes, dans les années quarante, considéraient qu'elles étaient particulièrement en accord avec la situation historique d'alors. Avec la montée du fascisme et le choc d'une guerre mondiale, le monde moderne paraissait marqué par la résurgence virulente de l'irrationalisme ainsi que par une situation nouvelle où la terreur mécanisée et bientôt atomique ravalerait l'homme du XXe siècle à une piètre condition de vulnérabilité tout à fait analogue à celle de l'homme d'avant la civilisation. Seul un art fondé sur la vie instinctive la plus profonde et caractérisé par un sentiment de détresse primordiale semblait en mesure de bien exprimer la vérité de cette époque. Voici ce qu'écrivait Adolph Gottlieb à ce propos :

Si nous proclamons notre parenté avec l'art de l'homme primitif, c'est parce que les sentiments qu'il exprime sont particulièrement d'actualité aujourd'hui. Dans une époque de violence, les prédilections personnelles pour certains agréments de couleurs ou de formes paraissent incongrus. Tous les modes d'expression des primitifs révèlent la conscience permanente de forces considérables, la présence immédiate de la terreur et de la crainte, une reconnaissance de la peur qui est la loi du règne animal aussi bien que des éternels aléas de la vie. Malheureusement, le fait est qu'aujourd'hui dans le monde beaucoup de gens éprouvent ces sentiments et, pour nous, un art qui se contenterait de gloser là-dessus ou qui tenterait d'échapper à ces réalités serait superficiel et n'aurait aucun sens [12].

Ce genre de déclaration nous apprend quelque chose de juste sur les années quarante, tout en portant un jugement erroné sur la réalité primitive. En effet, en voulant montrer combien le présent ressemble au passé préhistorique, Gottlieb recrée un passé à l'image du présent. Sa conception de ce qui nous rapproche du primitif implique une projection rétrospective de notre angoisse moderne sur l'âme des premiers hommes qui, pour être commune, n'en est pas moins fausse. (*Cf.* les pages 35-38 de cet ouvrage.) Dans une déclaration annexe, plus succincte, il ajoutait : « Aujourd'hui, alors que nos aspirations se sont réduites à une tentative d'échapper au mal, alors que le temps est sorti de ses gonds, nos pictogrammes, nos images obsessives et souterraines sont l'expression de la névrose qui constitue notre réalité [13]. » Les sentiments, mais aussi les mots employés (les germes de géologie, de philologie, de psychologie lancés dans un même souffle) caractérisent bien le ton de ce nouveau primitivisme.

Ce ton, par le sérieux d'une réaction solennelle contre le freudisme débridé du surréalisme, pourrait paraître critiquable en ce qu'il semble refléter, outre les préoccupations du temps de guerre, un certain conservatisme provincial et la dépolitisation qui en découle. Cependant, les conséquences de ce type d'attitude sur la pratique artistique allaient dans le sens du progrès. Le refus convaincu de la sophistication surréaliste allait de pair avec un dégoût pour le poli et le raffinement technique qui étaient la marque de toute une part du surréalisme représentée par Salvador Dali. Cet état d'esprit donna un élan particulier aux tendances primitivistes des Américains et les rendit perméables à l'influence de certains aspects plus frustes, plus gestuels, de l'œuvre d'artistes comme Picasso et Miró. Tout en imposant ce ton grandiloquent, sans l'attrait d'une contrepartie enjouée et sensuelle, les Américains étaient aussi en quête d'un art qui resterait à l'état brut et proche de la vie ; loin du goût « civilisé » pour le métier raffiné de l'artisan. Dans un tel climat, le sentiment d'infériorité que beaucoup d'artistes américains avaient auparavant ressenti face aux chefs-d'œuvre européens pouvait se transformer en déclarations rhétoriques sur les vertus positives de la « barbarie » et de la jeunesse des Amériques. Analysant les limites évidentes de la sensibilité européenne (en généralisant un peu trop), Newman écrivait en 1948 : « Tout ici est tellement civilisé. En comparaison, l'artiste américain est un barbare. Il ne possède pas cette hypersensibilité face à l'objet d'art qui prédomine dans le sentiment européen. D'ailleurs, il ne possède même pas ces objets. C'est là notre chance, libres de ce vieil attirail encombrant, de nous approcher au plus près des sources de l'émotion tragique. En tant qu'artistes, ne devons-nous pas chercher des objets nouveaux pour la représenter [14] ? »

Dans sa recherche de ces « objets nouveaux », le nouveau primitivisme américain se différencia encore plus de ses antécédents en Europe par les sources de son inspiration. Si l'on passe en revue les documents des années quarante (les propos d'artiste, les articles et les titres des œuvres aussi bien que les œuvres elles-mêmes), on est frappé de voir que les références à l'art des Amériques sont prédominantes, qu'il s'agisse de ce que nous ont laissé les tribus eskimo, celles de la côte nord-ouest, les autres Indiens d'Amérique ou encore (dans une moindre mesure) les grands empires disparus d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Alors que l'Europe, à cause du chaos provoqué par la guerre, risquait de passer par une période d'éclipse culturelle dont on ne voyait pas la fin, il semble qu'il y ait eu une volonté très nette de trouver ailleurs les bases d'un nouveau départ. Les cultures que la faillite qui s'était abattue sur l'Europe n'affectait en



Robert Motherwell, *Indians,* 1944. Encre. Localisation actuelle inconnue.



Mark Tobey, *Eskimo Idiom,* 1946. Tempera sur carton, 110,5 x 70,5 cm. Seattle Art Museum.

rien prenaient une valeur particulière, ainsi que les formes qui ne dépendaient pas des modèles primitifs (en particulier africains) que l'art européen s'était déjà annexés.

Dans les années trente, les régionalistes comme les marxistes avaient partagé le même credo selon lequel : « seule une mythologie autochtone, une mythologie issue du même sol, du même peuple » pouvait véritablement être à la base d'un art responsable [15]. Avec la venue de la guerre et le prestige accru des conceptions de la création esthétique et de ses effets fondés sur la psychologie, les artistes se tournèrent à nouveau vers ces idéaux et mêlèrent une nouvelle fois leur admiration pour les autochtones américains à leur goût pour l'individualisme moderne. Tout cela rejoignait l'idée générale selon laquelle ce n'est qu'en allant au plus profond d'un pays ou de son propre inconscient que l'on peut trouver les éléments d'un art vraiment universel [16]. Paradoxalement, ce repli sur soi américain pouvait apparaître comme un « retour au pays » des racines de l'ancienne pensée primitiviste européenne qui s'était presque exclusivement fondée — depuis Montaigne jusqu'à la découverte de la Polynésie en 1767 — sur une admiration pour les peuplades d'Amérique récemment découvertes. De plus, en mettant l'accent sur l'« indigène » ou sur ce qui provenait du « Nouveau Monde », les artistes américains, une fois encore, avaient été précédés par les surréalistes [17] : André Breton, Max Ernst et d'autres s'étaient déjà distingués des cubistes qui, à l'origine, s'étaient d'abord intéressés à l'Afrique, en faisant porter leur attention sur l'art des mers du Sud. Et l'art eskimo comme celui des tribus de la côte nord-ouest des États-Unis les avaient fort enthousiasmés bien avant qu'ils ne deviennent à la mode chez les artistes new-yorkais.

Comme pour beaucoup d'aspects du primitivisme des années quarante, c'est au niveau conceptuel, dans le discours des artistes plus que sur le plan purement formel de leurs peintures ou de leurs sculptures, que l'influence de l'art indigène américain se faisait le plus sentir. Avant d'être pleinement assimilé et de devenir un ferment fécond dans l'œuvre de certains artistes majeurs, au milieu des années quarante, le primitivisme fut à la mode. Il servait d'argumentation, et tout prenait un « aspect » primitif. Il répondait à un large éventail de besoins, souvent superficiels, chez des artistes dont les ambitions et les talents étaient divers.

Les cultures autochtones offraient cet avantage d'abord pragmatique d'apparaître comme une tradition au sein de



Masque, Eskimo, Alaska. Bois peint, h : 99 cm. New York, collection George Terasaki.

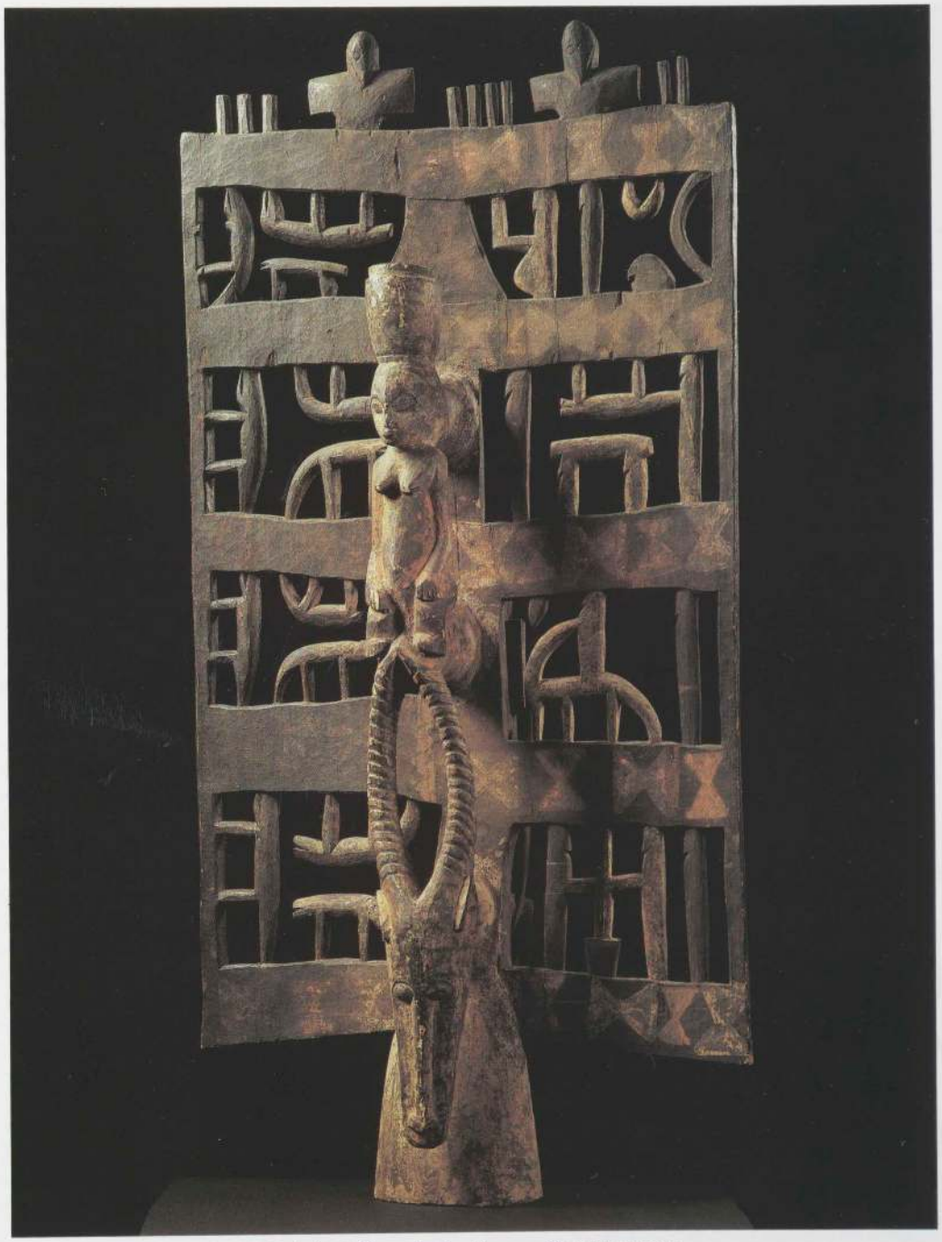
laquelle le désir de l'artiste américain de se démarquer de l'art européen pouvait s'affirmer sans risquer d'être rattaché à l'étouffant régionalisme des années trente. A cet égard, les années quarante assistèrent aussi à la résurgence, sous une forme un peu modifiée, d'un très ancien courant de la pensée primitiviste américaine. Depuis la Première Guerre mondiale, le modernisme dans l'art et la littérature américains avait été à plusieurs reprises associé à une célébration de la culture indigène. Paradoxalement, l'avant-garde s'était toujours identifiée avec les peuples qui, depuis la fondation de la nation, étaient devenus des exclus et des victimes. L'alliance « anti-establishment » entre la « race en voie de disparition », enracinée sur ses terres, et l'avant-garde porteuse de l'esprit nouveau, avait déjà été conclue, avant 1940, dans les œuvres d'artistes aussi divers que M. Hartley, J. Storrs, et G. L. K. - Morris (comme le fait remarquer Gail Levin dans un chapitre précédent de ce livre). Le point de convergence le plus évident entre les tendances progressistes/internationalistes et celles qui mettaient en avant les indigènes américains se situait peut-être dans la colonie d'artistes et d'intellectuels de Taos, au Nouveau Mexique. Les chorégraphies créées par Martha Graham dans les années trente, qui évoquent le surprenant mélange de mysticisme tribal et de christianisme colonial caractéristique du sud-ouest des États-Unis (par ex : *Primitive Mysteries*, 1931), faisait le lien entre cette tradition primitiviste particulière et l'évolution qui commençait à se dessiner dans les arts visuels à New York. Sa carrière était indissociable du nouveau primitivisme, non seulement en raison de ses composantes mythiques, de l'archaïsme, hérité de Jung, de sa chorégraphie des années quarante et des décors que Noguchi réalisa pour elle (par ex. : *Cave of the Heart*, 1946), mais aussi par le mode même de sa confrontation, à travers les années trente et quarante, à des exigences contradictoires : l'enracinement dans un lieu et l'atemporalité d'une part, l'internationalisme moderniste et le désir de s'enraciner dans une expérience authentique, profondément personnelle, de l'autre[18]. Ces questions, même si, de façon caractéristique, on les masquait derrière un recours au savoir traditionnel des primitifs ou à des mythes anciens, imprègnent en sous-main les tendances primitivisantes des années quarante.

Évidemment, il y a d'immenses différences entre les Aztèques et les Iroquois, entre les anciens empires de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale et les sociétés tribales



David Smith, *The Letter*, 1950. Acier soudé, 95,6 cm. de haut x 28 cm. de diamètre. Utica, N.Y., Munson-Williams-Proctor Institute.

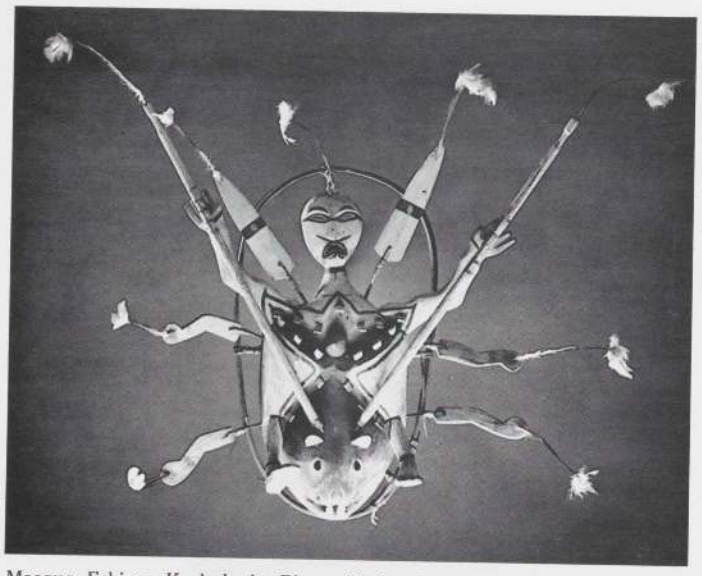
d'Amérique du Nord. Dans le contexte du primitivisme artistique des années quarante, cependant, ces diverses cultures possédaient certains points communs susceptibles de séduire les artistes américains. Lorsque ceux-ci cherchaient un art capable d'évoquer les vérités primordiales qu'ils partageaient avec leurs ancêtres immémoriaux, plusieurs facteurs plaidaient en faveur des cultures indigènes ; et le facteur racial n'était pas le moindre. Pour les nations européennes qui, en dépit de leur politique coloniale, n'avaient jamais rassemblé en métropole une population d'esclaves africains, l'art nègre ne présentait pas cet aspect social problématique qu'il ne pouvait manquer d'avoir aux États-Unis. Les Européens, tout aussi éloignés des Noirs africains que des Noirs américains, avaient tendance à confondre les deux cultures. Ainsi, la fortune du primitivisme africain en Europe avait-elle été peu à peu associée à la vogue du blues et du jazz (représentée par Joséphine Baker, entre autres...) dans les milieux chics. Cette manière de voir européenne aurait été difficilement exportable dans l'Amérique d'avant la Seconde Guerre mondiale. Même si des artistes comme Gottlieb possédaient des objets africains et les admiraient, les peintres blancs de New York n'auraient pas pu évoquer une filiation entre leurs innovations et l'art africain aussi aisément que Picasso ou Modigliani à Paris quelques décennies auparavant. Alors que les artistes américains invoquaient avec insistance le précédent des primitifs, en général, établir ouvertement un lien spécifique, par l'intermédiaire de sources d'inspiration africaine, entre une minorité moderniste déjà en position de faiblesse et la culture noire (qui représentait une population beaucoup plus vaste et plus sérieusement opprimée), ç'aurait été toucher de trop près à un engagement social précis dont la plupart de ces artistes s'efforçaient d'expurger leur art. Les autochtones américains, qui constituaient une entité sociale moins importante et moins gênante parce que plus « folklorique », offraient un modèle de tradition ancestrale que les artistes blancs pouvaient s'annexer plus facilement.



Cimier, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 142 cm. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Le primitivisme américain s'est nourri d'une idéalisation bien informée des cultures primitives. Il ne se contentait plus du simple sentiment d'émerveillement avec lequel les premiers modernistes européens avaient d'abord approché l'art tribal, ni du charme un peu vague qui avait accompagné le primitivisme plus superficiel des années vingt. Les sous-entendus de sombre férocité ou de licence érotique souvent attribués à tort aux « fétiches » de l'art nègre furent remplacés par un nouvel idéal synthétique du primitif qui correspondait davantage à ces sociétés dont les structures mythologiques et sociales étaient mieux connues parce qu'elles étaient moins lointaines. Gottlieb affirmait : « Ce n'est pas parce qu'elles sont exotiques que ces images brutales et démoniaques nous fascinent aujourd'hui. Et elles ne nous donnent pas non plus la nostalgie d'un passé qui paraîtrait enchanteur à cause de son éloignement. Au contraire, c'est l'immédiateté de leurs images qui nous attire irrémédiablement vers les fantaisies, les superstitions et les fables des sauvages, ainsi que vers les étranges croyances que l'homme primitif exprime avec tant de vigueur [19]. » (Paradoxalement, des mots comme « démoniaque » et « brutal » renvoient à cette ancienne interprétation qui avait le tort de faire de l'art tribal un art expressionniste, et cela dans une phrase qui voudrait nier l'à-propos de ce rapprochement.) Il ne faudrait pas croire que cette façon d'autoproclamer un nouveau sérieux signifie que les artistes des années quarante étaient devenus des anthropologues consciencieux. En réalité, les artistes américains étaient généralement beaucoup moins bien informés des questions anthropologiques que leurs prédécesseurs surréalistes, comme Max Ernst par exemple. Néanmoins, cette déclaration annonce tout un environnement de « conditionnement » mythologique à la fois conscient et plus manifeste, qui remplaça peu à peu l'intérêt pour tel ou tel art primitif particulier.

Cet accent mis sur une connaissance plus objective des mythes et des pratiques qui entourent l'art tribal reflète une évolution dont nous avons déjà observé les effets sur la scène



Masque, Eskimo, Kuskokwim River, Alaska. Bois peint, dent de morse, plumes et fibres, h : 91 cm. Hamburgisches Museum für Völkerkunde. Reproduit en couleur page 576.



David Smith, *Royal Incubator,* 1949. Acier, bronze et argent, 94 x 97,5 x 25,1 cm. Collection M. et Mme Bagley Wright.

artistique américaine de ces années-là. C'est sur les prémisses d'une approche marxiste de l'art, dans les années vingt et trente, que se sont élaborées les approches moins matérialistes des années quarante : l'insistance mise auparavant sur la nécessité de comprendre toutes les productions de l'homme en fonction de leurs contextes sociaux respectifs s'est changée en un « contextualisme spirituel » axé sur des systèmes de croyances plus que sur les données économiques. (Il serait intéressant de comparer cette évolution avec les changements qui, parallèlement, affectaient en ces mêmes années les styles d'exposition, « contextuels » ou esthétiques selon les cas, des objets primitifs dans les musées et les galeries [20].) Cet accent mis sur le contexte favorisait les cultures indigènes américaines car il était facile de retrouver, dans la mémoire populaire ou dans la littérature ethnologique, les formes de leurs cérémonies ou de leurs cosmologies et celles-ci offraient constamment un cadre au sein duquel toutes les possibilités étaient offertes pour apprécier leur art. L'art indigène, qu'il provienne des tribus primitives d'Amérique du Nord ou qu'il s'agisse de l'art de cour archaïque de l'Amérique centrale, évoquait une dignité cérémonieuse et des mythologies concernant les liens respectifs de l'homme et du cosmos, ce qui explique l'attrait qu'il exerçait sur la nouvelle génération d'artistes primitivisants [21].

L'art africain attirait moins les artistes américains des années quarante, non seulement pour des raisons sociopolitiques ou parce que ses mythologies étaient plus obscures, mais aussi sur le plan de ses leçons formelles. La sculpture africaine, avec sa façon analytique de mettre à découvert la plasticité de la forme humaine (et avec ses couleurs neutres ou franchement simplifiées) avait revêtu une importance cruciale pour les premiers modernistes qui, à la suite de Cézanne, s'intéressaient à la manière de diviser le volume en facettes et à l'imbrication des corps et de l'espace. Comme le fait remarquer William Rubin (p. 41, 55-58), la génération surréaliste avait davantage mis l'accent sur l'art des mers du Sud, à travers une appréciation nouvelle de ses aspects plus picturaux et apparemment plus imaginatifs. Les peintres primitivisants américains des années quarante, quant à eux, étaient en quête de ruptures définitives avec la figuration. Ils étaient enclins à éviter tout à fait la présence sculpturale du corps humain en faveur d'un espace plus proche du paysage, ou à la remplacer par d'autres organismes pseudo-biologiques plus abstraits ou zoomorphes. La simplicité emblématique des dessins des indigènes américains correspondait à leur goût pour les images isolées, archétypales. De plus, les recherches des peintres de l'École de New York sur les nouvelles possibilités inhérentes au format et à la surface d'une peinture — particulièrement en ce qui concerne l'animation du champ pictural sur toute sa superficie — les amenait à se tourner vers des modèles à deux dimensions plutôt que vers la sculpture. Pour ces artistes, le format mural des œuvres pariétales dues aux sociétés préhistoriques ou de chasseurs-collecteurs, de même que les motifs ornementaux répétés que l'on trouve sur les totems et les tissus des Amérindiens suscitaient plus immédiatement leur curiosité que les figures africaines. Jackson Pollock déclarait en 1944 : « J'ai toujours été très impressionné par les qualités plastiques de l'art des Indiens d'Amérique. Par leur aptitude à trouver l'image appropriée, et par leur compréhension de ce qui constitue le vrai sujet de la peinture, les Indiens se montrent véritablement peintres. Leur couleur est essentiellement celle de l'Ouest, leur vision a le caractère fondamentalement universel de tout art véritable [22]. » Mark Tobey rendait aussi un hommage explicite à la tradition héritée des indigènes américains dans des œuvres comme *Eskimo Idiom* de 1946 (p. 620) qui met à plat les superpositions complexes des masques eskimo (p. 621) où visages et corps, hommes et animaux se combinent à l'aide d'ingénieux systèmes de fermeture et d'ouverture. Le tableau de Tobey : *Drums, Indians and the Word of God* de 1944, directement influencé par les objets provenant de la côte nord-ouest qu'il possédait dans sa collection personnelle (p. 629) n'est pas seulement caractéristique de son goût pour les dessins à motifs répétés des indigènes américains, mais aussi du lien établi entre leur art et tout ce qui concerne leur spiritualité ou leurs cérémonies.

Même en sculpture, des artistes comme D. Smith tendaient à s'éloigner des monolithes articulés en faveur d'un « dessin dans l'espace », plus ajouré, moins compatible avec les formes types de la sculpture africaine qui nous sont familières. Seules des formes d'un type plus rare, comme celles des cimiers sénoufo (que l'on pouvait trouver à New York dans les années quarante et que l'artiste avait peut-être vus) présentent des affinités avec le caractère fortement pictural de certaines œuvres de Smith comme *The Letter* (p. 622, 623). Il y avait cependant dans les masques eskimo une dispersion formelle

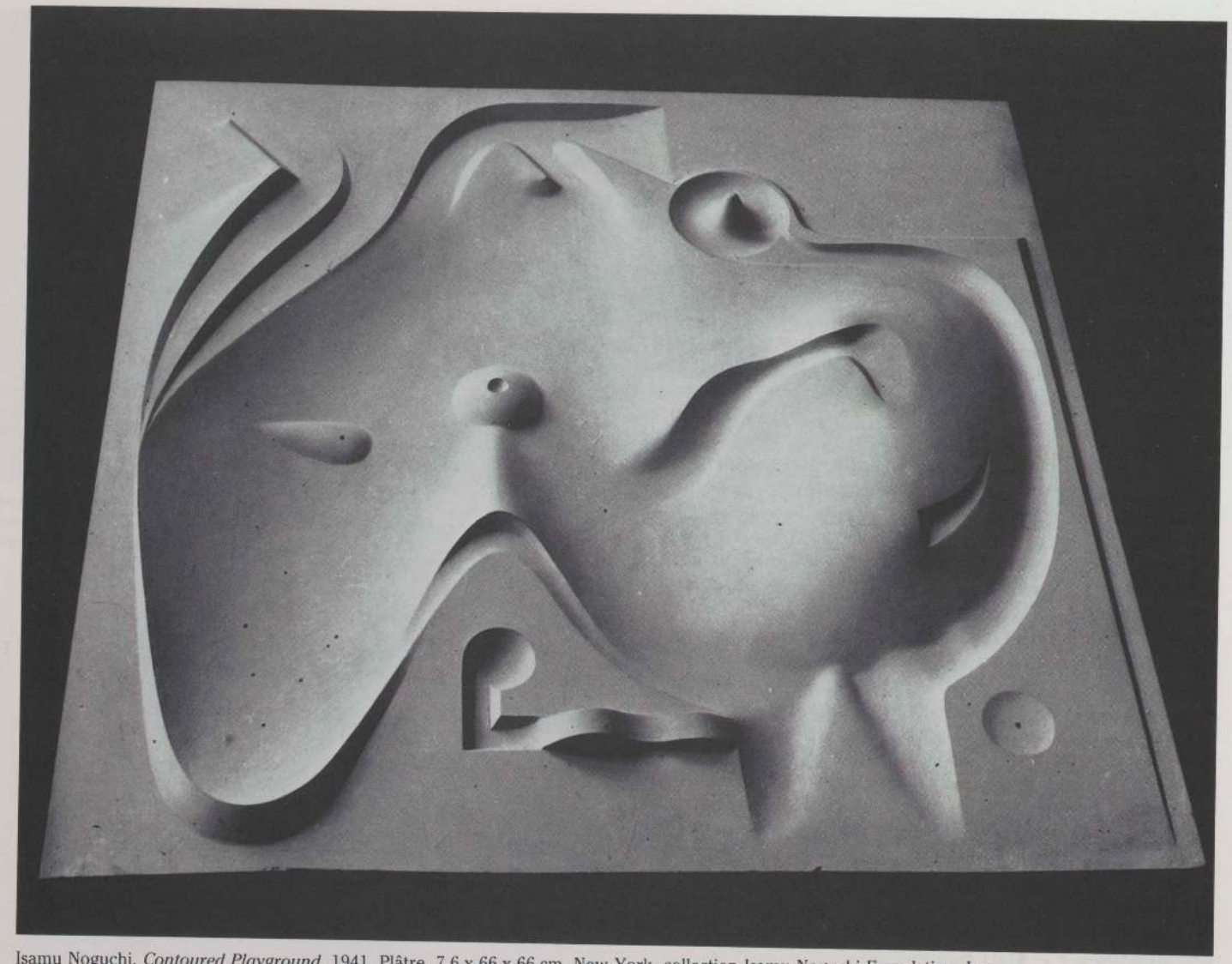
des éléments et une intégration de l'espace qui avait pu séduire l'artiste du *Royal Incubator* de 1949. Louise Bourgeois en produisant une sculpture qui avait des affinités avec les formes africaines, au moins pour ce qui est d'œuvres des années quarante comme *Pregnant Woman* (p. 631) semble avoir été une exception. Smith et d'autres artistes comme F. Kiesler considéraient que le principe d'empilage autour d'un pieu central, comme sur une meule, des mâts totémiques de la côte nord-ouest pouvait constituer, pour la sculpture, un modèle qui aurait plus de force que la présence partiellement humaine mais traditionnellement non figurative du *personnage* surréaliste. Le *Totem for All Religions* de Kiesler, qui date de 1947, est un exemple de cette conception. Isamu Noguchi s'inspira d'un éventail encore plus large de modèles choisis parmi l'art traditionnel des indigènes américains. Comme Barnett Newman, Noguchi admirait les ouvrages en terre des Indiens, tels que les tumuli édifiés par certaines peuplades de l'Ohio et de la vallée du Mississippi (p. 626). Il semble que ces ouvrages soient au nombre des sources dont il s'est inspiré pour ses projets de sculptures-paysages, comme par exemple son *Contoured Playground* (p. 626) et son *Monument to the Plow. This Tortured Earth* (p. 627), même si elle s'inspire plus directement d'une photographie aérienne des dommages de guerre en Afrique, reflète aussi son étude de ces tumuli indiens. La réponse de Noguchi aux monuments en terre des Indiens est caractéristique du mélange de primitivisme artistique et d'intérêt « scientifique » pour l'histoire naturelle que l'on trouve chez les artistes les plus avancés de sa génération. En effet, cette réponse associe à son respect nostalgique pour les ouvrages d'art des sociétés anciennes créés par une communauté, une fascination qui relève de la géologie pour les œuvres d'art atemporelles produites par l'érosion[23]. De plus, par cette prédilection pour les monuments en terre des tribus d'Amérique comme antidotes à la stérilité des monuments aux morts modernes et au mercantilisme des galeries qui fait perdre à l'art son pouvoir, le primitivisme de Noguchi dans les années trente et quarante préfigure aussi les préoccupations des artistes des années soixante-dix.

Cependant, toutes ces références à l'art des indigènes américains ne sont pas venues s'ajouter à une « influence » stylistique précise. L'esprit du nouveau primitivisme était un esprit de synthèse et il recherchait des formes élémentaires ayant le caractère quasi anonyme des archétypes — du coup, les inclinations particulières pour telle ou telle culture qui avaient souvent accompagné l'art primitivisant antérieur étaient bannies (ce fut le cas pour le style « indien » de Hartley, p. 452). Étant donné leur but avoué qui était de se défaire de toutes les conventions héritées, ces peintres ne voyaient pas l'art primitif comme un répertoire de styles, mais le considérait plutôt comme la preuve qu'il existe des énergies créatrices de formes qui sont au-delà de toute considération esthétique. Dans leurs premières œuvres primitivisantes, les artistes américains faisaient plus directement référence dans leur iconographie au savoir traditionnel et aux signes des primitifs ; mais ces références cédèrent peu à peu la place à une attention plus grande portée au processus artistique, la transposition de l'esprit primitif en création moderne devenant à la fois plus générale et plus profonde.

Même si les artistes américains d'avant-garde des années quarante ont pu, à l'origine, emprunter occasionnellement des procédés formels ou des signes à l'art tribal, en dernière analyse leur primitivisme consistait surtout en un principe d'élimination, en une volonté de se débarrasser de toutes les inflexions de style acquises. Ils étaient à la recherche de configurations qui puissent avoir cette apparence de nécessité qui appartient aux formes de l'histoire naturelle et aux modes élémentaires de la communication plus qu'au domaine de l'esthétique. En conséquence, l'inspiration qu'ils pouvaient tirer des formes d'art primitif, ainsi que les autres sources puisées dans les domaines des signes linguistiques et des sciences naturelles, venait souvent se mêler dans des images évoquant de façon générale un passé ancien, mais sans faire allusion à une culture précise. Ces images évoquent fréquemment une métaphore géologique et/ou archéologique : l'exhumation simultanée des couches profondes d'une existence à la fois biologique et spirituelle où, en fin de compte, la forme aurait été créée sous les ultimes pressions de la nécessité et non à partir d'une idée déterminée par une culture. Le texte du catalogue d'une exposition Gottlieb de 1947 faisait l'éloge de l'artiste en termes appropriés : « Les fragments qu'il a exhumés en fouillant le monde souterrain



Frederick J. Kiesler, *Totem for All Religions*, 1947. Bois et corde, 285,1 x 86,6 x 78,4 cm ; prolongements supérieurs en corde : à gauche 87 cm et à droite 84,4 cm. New York, The Museum of Modern Art.



Isamu Noguchi, *Contoured Playground,* 1941. Plâtre, 7,6 x 66 x 66 cm. New York, collection Isamu Noguchi Foundation, Inc.



The Great Serpent Mound, Adams County, Ohio. 6 x 1,5 x 225 m environ.



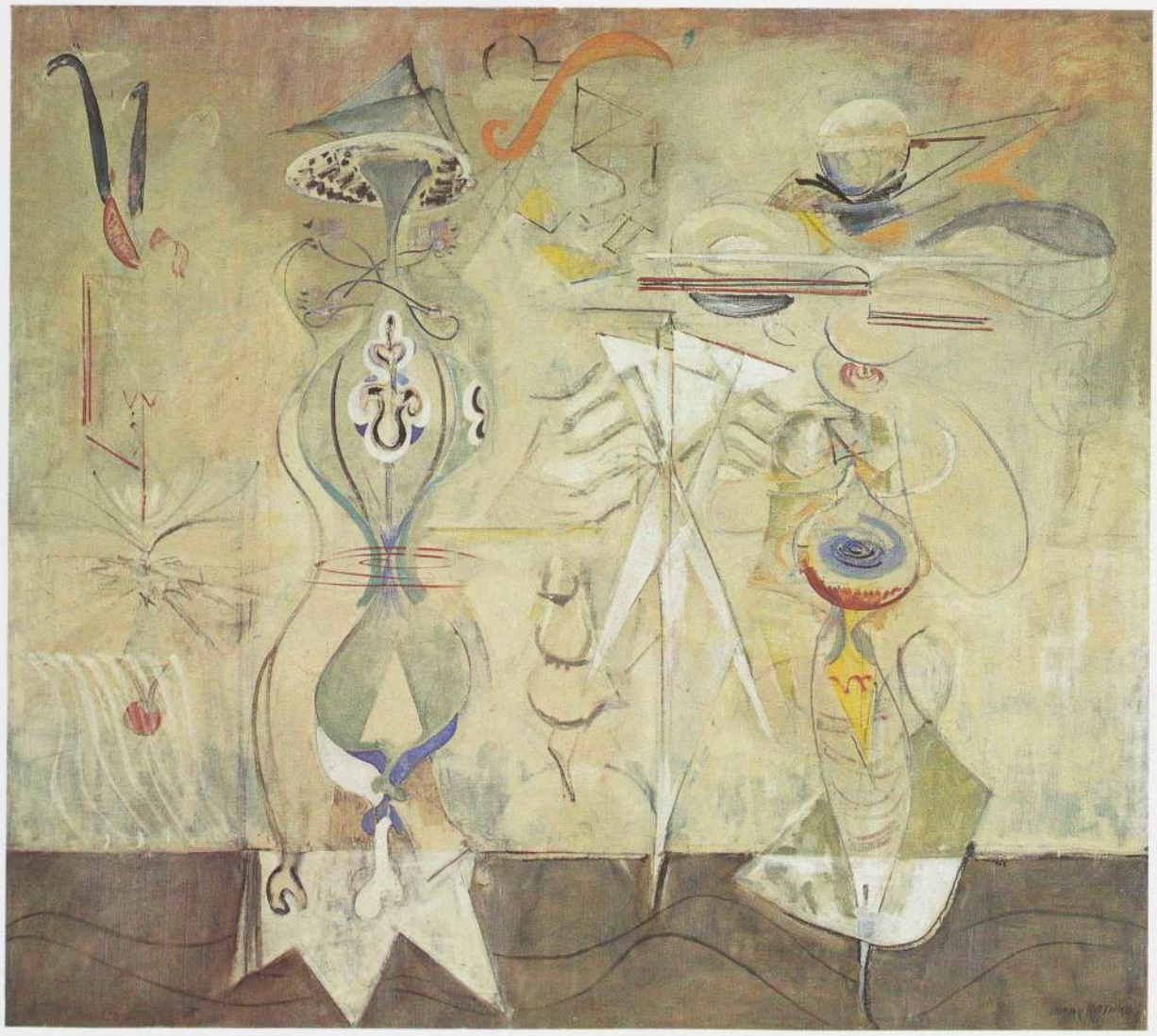
Isamu Noguchi, *This Tortured Earth*, 1943. Bronze 71,1 x 71,1 x 10,2 cm. New York, collection Isamu Noguchi Foundation, Inc.

qui nous est commun — un monde souterrain où se rejoignent l'homme de l'ère atomique, celui du paléolithique et celui des civilisations maya et océanienne —, il en a fait la synthèse pour se constituer une signature remarquable et très forte[24]. »

Cette métaphore archéologique, que l'on retrouve partout dans l'art primitivisant des années quarante, a engendré deux lignées artistiques complémentaires. D'une part, une catégorie d'images qui évoquent les origines génétiques et les formes préhistoriques de l'évolution, avec son cortège de progrès et de destructions, ainsi que la biologie au niveau cellulaire. L'œuvre de Rothko, de 1940 à 1946, en est le principal exemple (*cf. Ritual*, 1944, *Slow Swirl by the Edge of the Sea*, 1944, p. 628, et de nombreuses peintures et aquarelles sans titres). Mais les dessins et peintures de graines/amibes du Newman du début, dans les années 1944-1945, en sont un autre exemple (*cf. Gea*, 1945). De plus, les références aux créatures fossiles et à la stratigraphie géologique dans les œuvres de D. Smith, Th. Stamos et W. Baziotes dépendent tout autant de l'histoire naturelle[25]. D'autre part (mais la séparation n'est pas tranchée, il y a parfois des chevauchements), l'on trouve un répertoire de signes picturaux schématiques qui peuvent évoquer tour à tour des alphabets inconnus, la géométrie à ses débuts ou des modes d'écriture primitifs. Les Pictographies de Gottlieb et *The Letter* de David Smith en sont des exemples remarquables. Il y a aussi des allusions aux écritures rupestres dans la peinture de Pollock (par ex. : *Wounded Animal*, p. 643 et *Guardians of the Secret*, 1943), ainsi qu'une fascination évidente pour les signes calligraphiques dans les dessins de Smith, dans l'œuvre tardive de Gottlieb et dans les peintures de Kline et de Tobey.

Il semble qu'une des idées-clé des « régressions » primitivistes des années quarante ait été le rapprochement de ces deux catégories de formes — le signe primitif inscrit sur une surface et la trace naturelle empreinte dans la terre — qui apparaissait comme la réunion métaphorique de l'esprit humain avec les processus naturels. Ce type d'images et de métaphores n'apparaît jamais comme secondaire et ne peut pas non plus être dissocié du discours sur l'art primitif, plus extérieur, qui l'accompagne. Cette exploration des fondements des modes humains de la représentation et de leur lien à la loi naturelle était au cœur de toutes les tentatives de l'avant-garde artistique américaine dans les années quarante. Et c'est sur ce plan, dans le répertoire d'images plus que dans le discours, c'est à ce niveau plus profond de la signification, que le nouveau primitivisme américain se rattachait avec le plus de force à toute une série de questions plus importantes. C'est par là qu'il allait plus loin que le surréalisme dans lequel il s'enracinait, et au-delà de certaines préoccupations pragmatiques ou politiques de son temps pour se rattacher très significativement aux principaux courants qui ont traversé le primitivisme moderniste depuis Gauguin, ainsi qu'aux questions plus générales que se sont posées, depuis le XVIIe siècle, les artistes et intellectuels en quête d'un idéal du primitif.

Pour le dire brièvement, l'idéal consistant à réconcilier l'esprit avec la nature en remontant à leurs origines premières s'appuyait sur des théories ethnologiques de la mentalité primitive bien connues des surréalistes. Au début du siècle, Lévy-Bruhl avait décrit l'esprit du « sauvage » comme dépourvu des systèmes de distinctions précises qui caractérisent la pensée logique de l'homme civilisé[26]. Cette conception allait être ensuite réfutée par Lévi-Strauss qui a insisté au contraire sur la structure logique de la pensée primitive qui s'oppose à la rationalité de la science occidentale mais n'en a pas moins de valeur (*cf.* mon analyse de ce tournant de l'histoire des idées sur l'homme primitif dans le chapitre final de ce livre). Mais, avant les années cinquante, c'était une opinion largement partagée et à laquelle souscrivaient Jung et de nombreux autres auteurs qui s'intéressaient à l'anthropologie. Selon Lévy-Bruhl, chez l'homme primitif, l'appré-



Mark Rothko, *Slow Swirl by the Edge of the Sea,* 1944. Huile sur toile, 191,4 x 215,2 cm. New York, The Museum of Modern Art, don de M. et Mme Mark Rothko.

hension du monde était moins morcelée : les limites entre l'animé et l'inanimé, entre les animaux, les plantes et les hommes étaient perméables et aisément franchies. Cet état de « participation », où le sens et la forme étaient naturellement liés, sans aucun obstacle, répondait au rêve de l'artiste moderne d'échapper aux effets aliénants de la rationalité. Dans son éloge de l'œuvre de Stamos, en 1947, Barnett Newman prétendait que l'artiste moderne, lui aussi, était parvenu au-delà du mode de « sensibilité » qui, en l'isolant, avait séparé l'homme de la nature et où celle-ci n'était plus qu'un objet de contemplation. Parlant de peintures comme *Sounds in the Rock* de Stamos (p. 614), il affirmait qu'elles « révèlent une attitude face à la nature qui est plus proche d'une véritable communion. Ses idéographes appréhendent un instant d'affinité totémique avec le rocher ou le champignon. En cela Stamos se trouve de plain-pied avec l'artiste primitif qui représentait toujours le phénomène comme une expression du mystère originel d'un sacré au sein duquel l'homme et la roche sont égaux[27] ».

On pense inévitablement à la réponse de Pollock, écartant la question du travail d'après nature : « La nature, c'est moi. » William Rubin a eu raison de rapprocher cette remarque provocante (qui se répercute dans les propos d'autres artistes de la génération de Pollock) de la tradition romantique du poète « naturel » ou naïf[28], elle-même associée depuis longtemps à l'esprit primitiviste dans les domaines littéraire et philosophique. Ce rapprochement nous ouvre une perspective qui permet de comprendre les liens très profonds entre les idéaux des artistes américains des années quarante et la pensée de Lévy-Bruhl et de Jung ; ce qui les replace au cœur même des enjeux historiques du primitivisme occidental.

La triple association entre les formes « spontanées » d'expression, les sources les plus profondes de la création et les forces élémentaires de la nature constitue une constellation qui remonte du moins jusqu'aux écrits de Herder. Cette même combinaison se retrouve sous une autre forme lorsque l'on voit les artistes des années quarante réunir dans une même œuvre leurs goûts pour l'écriture préhistorique, l'histoire naturelle devenue scientifique et l'art tribal. Dans cette optique, les arts primitifs — la poésie spontanée des chants tribaux ou les configurations des dessins des chasseurs-collecteurs — semblent naître d'une nécessité émotionnelle et psychologique suprapersonnelle et devoir faire partie intégrante de la vie de la collectivité. Ces arts peuvent incarner le rêve, si essentiel à l'art moderne non figuratif, de découvrir des signes universels : des modes de représentation à la fois culturels (puisqu'ils naissent de l'esprit humain, sans imiter servilement les apparences de la nature) et naturels (liés directement à des significations universelles, échappant donc ainsi à toute contingence). Dans les couches de la conscience dont de tels signes seraient issus ou auxquelles ils s'adresseraient, les barrières problématiques entre le corps et l'esprit, entre le moi et la société, entre les lois de la nature et les productions humaines seraient devenues perméables, sinon



Mât totémique, Colombie britannique. Bois peint, h : 110,8 cm. Coll. part., ancienne collection Mark Tobey.



Mark Tobey, *Drums, Indians and the Word of God*, 1944. Tempera sur bois, 47 x 35,2 cm. Localisation actuelle inconnue.

dissoutes. Aussi le primitivisme a-t-il été souvent associé, au cours de son histoire au sein de la pensée occidentale, avec les spéculations sur les origines du langage et la nature des signes, et avec la recherche d'un art absolu ou naturel en harmonie avec des moyens d'expression universels et immuables.

Dans les années quarante, cette volonté d'unir les fondements culturels et naturels de l'art se manifeste d'abord à travers la fascination pour les alphabets anciens et les fossiles, mais aussi par le jeu entre les titres et les images — notamment dans l'œuvre de Rothko où les images nées de l'union entre la fantaisie surréaliste et la biologie microscopique recevaient des titres qui faisaient allusion à la mythologie grecque (*Sacrifice of Iphigenia*, 1942), aux mystères chrétiens (*Gethsemane*, 1945) ou à la démonologie juive (*Rites of Lilith*, 1945). Ainsi Rothko associait-il à ses formes aux ondoiements délicats, des connotations traditionnellement pleines de gravité ; et les grands thèmes de l'histoire de l'humanité se trouvaient-ils liés aux moments les plus ténébreux de la génération naturelle. Le tournant spectaculaire pris par l'œuvre de Rothko lorsque celui-ci se détourna de la réalité sociale contemporaine (*cf.* ses séries de scènes du métro de New York) pour ce type de fusion entre l'épique et l'élémentaire semble ne rien devoir à une inspiration venue d'un art non occidental et beaucoup, au contraire, à des modèles formels trouvés chez Masson ou, dans un art antérieur, chez Redon par exemple, ainsi qu'à ce qu'il avait pu apprendre à Yale[29]. Néanmoins, c'est un idéal du primitif, manifeste dans ses œuvres comme dans ses propos, qui lui a servi de guide spirituel pour ce passage d'un réalisme populaire à l'univers protozoïque. Rothko parlait avec envie du privilège dévolu à l'artiste archaïque de vivre dans une société où un art métaphysique pouvait trouver à s'exprimer à travers des formes hybrides, mi-humaines, mi-animales, valant pour toute la communauté. La tâche de l'artiste moderne était de créer des équivalents à ces « monstres et dieux », sous de nouvelles formes, libres de tout lien résiduel avec quoi que ce soit de connu[30].

Plusieurs critiques ont découvert parmi les formes des œuvres de Rothko du milieu des années quarante des allusions aux peintures de sable des Indiens américains, ou à des costumes et à des instruments utilisés lors de rituels primitifs[31]. Cependant, son art apparaît surtout comme un exemple capital de la manière dont le primitivisme fonctionnait dans les années quarante : à des niveaux qui se situaient au-delà de toute influence stylistique spécifique et dans des domaines de signification rarement abordés directement dans le discours primitiviste. Rothko prétendait que l'art dérivé de l'inconscient avait une validité éternelle[32]. De plus, le caractère « aquatique » de peintures comme *Slow Swirl by the Edge of the Sea*, (p. 628) et *Figure in Archaic Sea* est peut-être une manière de se conformer à la remarque de Jung : « L'eau est le symbole le plus commun de l'inconscient[33]. » Les mouvements fragiles mais irrésistibles de l'évolution



Adolph Gottlieb, *Pictograph-Symbol,* 1942. Huile sur toile, 137,1 x 101,6 cm. New York, collection particulière.

élémentaire de micro-organismes ciliés qui planent dans ces toiles servent d'équivalent métaphorique au pouvoir générateur des couches élémentaires de la conscience. Ils se déplacent verticalement suivant les ruptures dont sont affectées les strates, entre l'enracinement et l'ascension, la promesse et l'épanouissement, la pensée préconsciente et le plus haut niveau de développement. Il est caractéristique que la vision en coupe que présentent ces images mette l'accent sur la continuité au-dessus et en dessous de ces séparations, et sur l'intégrité organique d'une transformation qui lie des formes diverses à une énergie motrice unique. Selon Rothko, ces formes étaient « des organismes doués de volition et d'une passion pour l'auto-affirmation », des équivalents modernes de ces « monstres et dieux » sans lesquels « l'art ne peut pas représenter notre drame [34] ». Ce qui est suggéré ici, ce sont des métaphores pour la pensée et pour les archétypes primitifs dont Rothko avait le sentiment qu'ils devaient guider son travail, émergeant des profondeurs de la conscience avec

un potentiel indéterminé mais avec une tendance préétablie, naturelle, à donner leurs propres définitions. « Notre inconscient », écrit John Graham en 1937, « contient la mémoire de toutes nos expériences passées, individuelles ou raciales, dès la première germination cellulaire [35]. »

Gottlieb partageait l'intérêt de Rothko pour le mythe et son sentiment d'identification avec les primitifs. Ces intérêts communs se manifestent à travers la parenté des titres de leurs œuvres de la période 1943-1945. Cependant, c'est sous une forme extrêmement différente que Gottlieb a choisi d'exprimer ces préoccupations. Alors que la régression de Rothko évoquait un état primitif de métamorphoses fluides, biotiques, celle de Gottlieb donnait lieu, dans ses Pictographies de 1941-1951 (p. 616, 633) à un champ de fragments linguistiques, une sorte de casse d'imprimeur primitive, pour une imagerie de signes. Ces échafaudages linéaires et ces signes schématiques proviennent de sources diverses. Même si nous pouvons très bien ne pas être d'accord avec lui, l'artiste lui-même insistait sur le fait que la compartimentation des prédelles et des cycles de fresque servant à illustrer les récits chrétiens de la première Renaissance étaient des modèles plus importants que les précédents qu'il avait pu observer chez Klee (p. 496) et Torrès-Garcia [36] — précédents qui étaient eux-mêmes, déjà, des adaptations de modèles plus anciens, inspirés d'écritures et de tissus primitifs. De toute façon, les modèles artistiques de l'art moderne européen influencèrent très certainement son style au moins autant que les structures similaires que l'on trouve sur les couvertures des Indiens Tlingit de la côte nord-ouest. Pourtant, lorsque Gottlieb exposa pour la première fois une de ses Pictographies (*Pictograph-Symbol* dans une exposition de groupe en 1942, p. 630) les critiques affirmèrent immédiatement que le dessin avait une origine indienne et s'inspirait plus spécifiquement de l'art des Indiens de la côte nord-ouest [37]. Même s'il est exact que Gottlieb avait été séduit par l'art des Indiens d'Amérique longtemps auparavant (dès 1937 au moins, date de l'exposition du musée de Tucson, dans l'Arizona), ce n'est qu'après ces premiers comptes rendus qu'il se mit à acquérir personnellement des couvertures tlingit [38]. Leur présence dans sa collection a pu avoir une influence sur la structure de certaines de ses œuvres ultérieures, telles que *Night Forms* qui date d'environ 1949-1950.

Les tendances primitivistes des Pictographies, cependant, vont bien au-delà de ces questions de style particulières et touchent à des questions capitales portant sur la structure des couches les plus profondes de l'esprit humain telles que les révèlent les premières formes d'écriture. Gottlieb essaya de rattacher son travail à une période très ancienne de l'histoire des signes humains, à une époque où les éléments de communication étaient encore semblables à des pépites d'or, à l'état brut, avant de se trouver sous le joug d'une grammaire conventionnelle, et où ils conservaient une indépendance : unités de pensée ayant leur origine dans la nature et qui ne prenaient leur sens nouveau que dans la mentalité prélogique. Les titres des Pictographies, comme *Eyes of Œdipus* relient ouvertement cette conception de la formation des premières langues aux mythes essentiels de la tradition occidentale, parallèlement aux thèses des publications contemporaines du philosophe Ernst Cassirer. Le travail de Cassirer dans les années quarante, par exemple son essai *Language and Myth*, analysait les origines de la pensée religieuse et du langage en liant les deux phénomènes et affirmait ensuite, ce qui est très proche des sentiments exprimés par les peintres de New York, que : « Comme le langage, l'art, dans ses débuts, se révèle étroitement mêlé au mythe. Mythe, langage et art forment d'abord une unité concrète encore indivise, qui ne se déploie que progressivement en une triade de modes de figuration spirituels et indépendants [39]. »

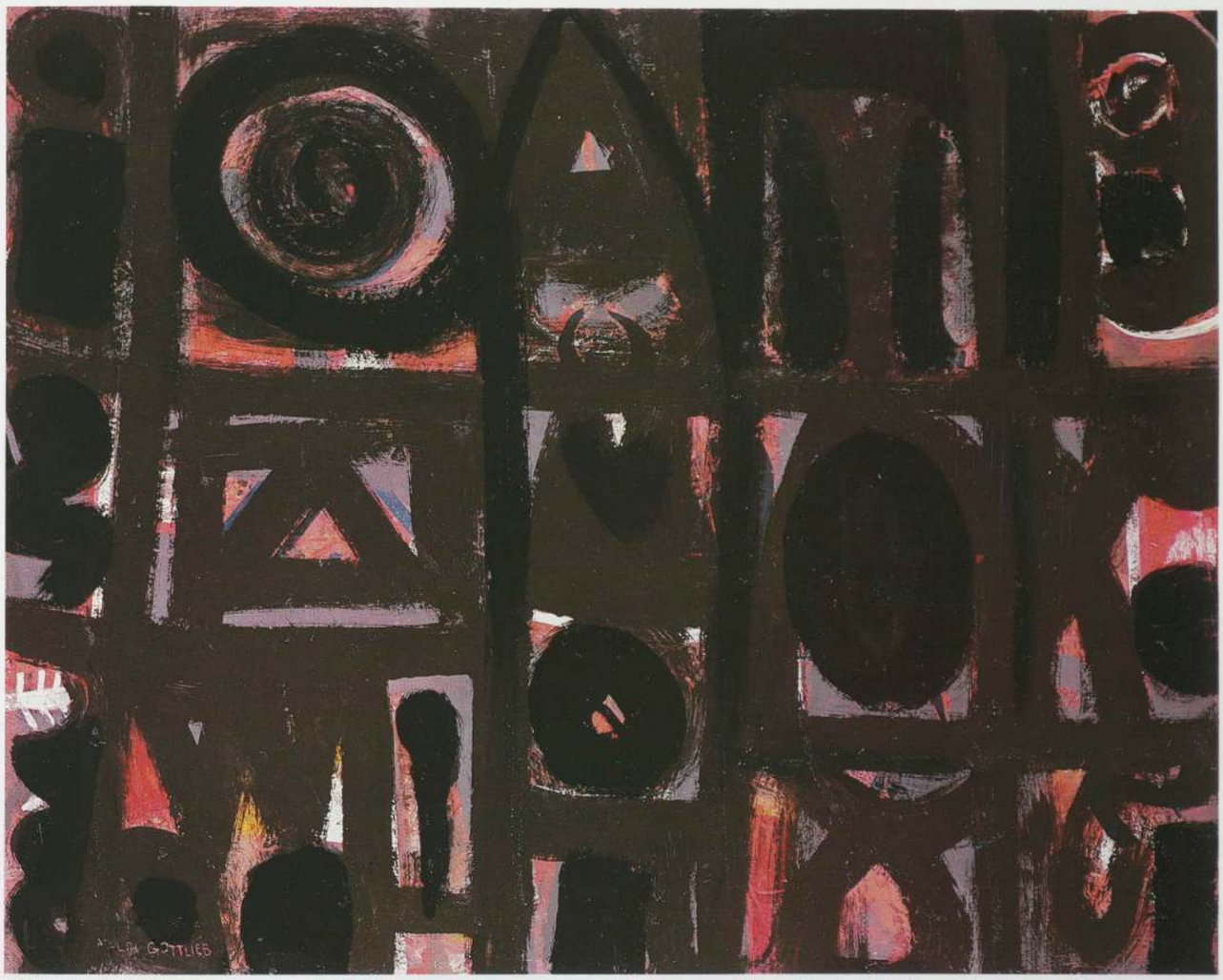


Louise Bourgeois, *Pregnant Woman*, vers 1947-1949. Bois peint et plâtre, 133 x 18,5 × 24,5 cm. Collection A.M.B.



Couverture, Tlingit, Alaska. Laine teinte et fibres d'écorce de cèdre, h : 175,2 cm. New York, collection Esther Gottlieb, ancienne collection Adolph Gottlieb.

L'attirance fondamentale pour les structures de l'écriture primitive est au moins aussi ancienne que le primitivisme moderniste lui-même ; elle remonte à la fascination de Gauguin pour les symboles *rongorongo* de l'île de Pâques (p. 189), et à l'utilisation qu'il en a faite. Cependant, les nombreuses œuvres de Miró et de Klee qui manifestaient un goût profond pour les pictogrammes préhistoriques en raison de la fusion que ceux-ci paraissaient effectuer entre la représentation et l'écriture étaient d'un intérêt plus immédiat pour Gottlieb et les artistes de sa génération [40]. Mais la compartimentation et la fragmentation essentiellement cubistes des Pictographies sont plus particulières à Gottlieb. Sa manière d'insister, dans ces peintures, sur la division de la surface couverte de signes rejette le caractère cursif de « l'écriture » automatique et évoque moins l'éruption spontanée d'un courant de conscience surgi des profondeurs qu'un désir originel de mise en ordre, et la capacité inhérente à l'esprit primitif de maintenir en suspension les éléments de la signification plutôt que de les dissoudre dans un flux continu. L'insistance sur une grille qui recouvre l'ensemble de l'œuvre, dans le « langage » de Gottlieb, le distingue aussi de Miró et de Klee qui, dans le domaine formel, préféraient les empreintes disposées sur un espace ouvert. « Comme ces peintres primitifs qui disposaient leurs images sur les bases d'une division en rectangles, » déclarait-il, « j'ai juxtaposé mes images pictographiques, chacune se suffisant à elle-même dans le rectangle du peintre, avec l'idée qu'elles finiraient par fusionner dans l'esprit du spectateur [41]. » Gottlieb pensait que cette façon de procéder pour décentrer et disperser la réaction du spectateur était dans l'esprit des formes les plus anciennes et les plus fondamentales de la perception et de l'expression. « Lorsque je dis que je cherche à atteindre une totalité de vision », déclarait-il, « je veux dire que je prends les choses que je connais — main, nez, bras — et que je m'en sers dans mes peintures après les avoir détachées de leurs connotations ou de leur anatomie et que je m'en sers en tenant compte de la totalité de ce qu'elles signifient pour moi. C'est une méthode primitive, et un besoin primitif d'expression, sans apprendre à le faire par des moyens conventionnels ... Cela nous reporte aux origines de la vision [42]. » Gottlieb cherchait à utiliser un passé profond pour parvenir à une plus grande immédiateté d'expérience dans son art, passant par des symboles empruntés aux primitifs pour rejoindre les strates fondamentales de la perception humaine. Mais, dans son œuvre, et particulièrement dans les Pictographies, la conformité aux formats les plus couramment utilisés par ses contemporains et à une forme ouvertement primitivisante, plus qu'elle ne l'a encouragé, semble avoir gêné cette remontée jusqu'aux « origines de la vision » et la constitution d'un style abstrait original. En effet, malgré toute l'éloquence de ses commentaires sur l'art primitif, Gottlieb illustre parfaitement une loi paradoxale qui pourrait s'appliquer à tout l'art américain de son temps : plus



Adolph Gottlieb, *Night Forms,* vers 1949-1950. Media divers sur masonite, 60 x 76 cm. New York, Adolph and Esther Foundation, Inc.

l'attention picturale aux formes primitives y est évidente et consciente et plus, en dernière analyse, la réussite de l'œuvre achevée devient problématique. Ce n'est que lorsque Gottlieb aura enfoui plus profondément dans ses œuvres son très fort désir de faire du primitif que les Pictographies parviendront à leurs plus grandes réussites.

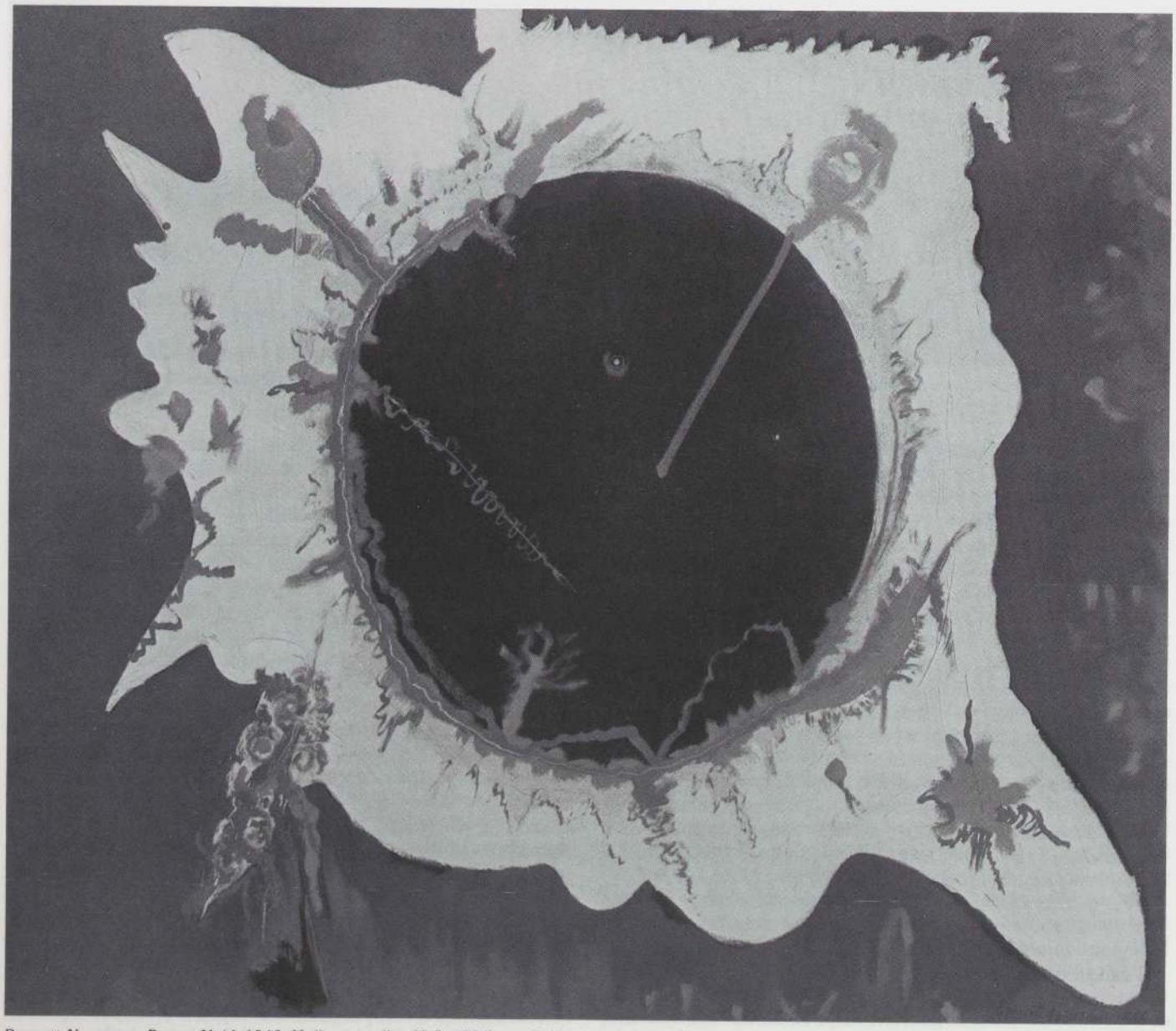
Bien que plus évidemment lié au biomorphisme de l'automatisme surréaliste, Rothko suivit des chemins parallèles à ceux de Gottlieb, en se séparant lui aussi de ses modèles. Il modifia considérablement les allusions au corps et aux viscères que l'on trouve dans l'imagerie surréaliste et chez Picasso en faveur d'une rupture plus complète avec le monde visible et sensible — effectuant une régression vers un règne infrahumain qui a davantage d'affinités avec le monde de Redon (qui s'inspirait d'images microscopiques) et surtout avec les images photographiques et les diagrammes de la biologie [43]. Cette absence de références anatomiques était parallèle au rejet de l'inclination freudienne du surréalisme : l'œuvre se vidait de toute allusion au rêve ou à une sexualité pathologique pour prendre des connotations plus neutres, universelles, liées à la vie organique.

Malgré ces parallèles, les divergences entre l'imagerie de Rothko et celle de Gottlieb impliquent l'existence d'un débat entre une conception organique de la conscience, enracinée dans la germination initiale et donc essentiellement sensorielle, sans aucune discontinuité, et une conception où la pensée dépend d'une séparation initiale et d'une redisposition de l'expérience à l'intérieur de l'édifice construit du langage. On ne doit donc pas s'étonner si, alors que l'art de Gottlieb continuait à reposer, dans une certaine mesure, sur des références cognitives (par exemple : les signes simplifiés pour l'espace du paysage et la calligraphie), l'œuvre de Rothko évolua vers une annulation virtuelle de toute référence à la forme, et se mit à faire plus exclusivement appel à l'expérience sensorielle — allant ainsi au-delà d'une simple apparence de primitivisme et faisant sienne la conception « primitive » qui se restreint à des niveaux d'expérience élémentaires, beaucoup plus franchement et avec des résultats plus probants. Cependant, le contraste entre leurs œuvres du milieu des années quarante ne peut pas être réduit à une question de talent et de tempérament. On retrouve, pour l'essentiel, la même confrontation entre les fondements « naturels » et « mentaux » de l'art dans le vocabulaire pictural des premières œuvres d'un autre artiste qui se joignit à Rothko et Gottlieb pour écrire leur fameuse lettre au *New York Times* de 1943 [44], Barnett Newman.

De façon quelque peu paradoxale, Newman est une figure essentielle pour comprendre le rôle du primitivisme dans l'École de New York. En effet, alors qu'il était le porte-parole le plus prolifique, le mieux informé, le plus clair de ceux qui

portaient une attention nouvelle à l'art primitif, en réalité il ne commença à peindre qu'assez tard (vers 1945-46) et on ne décèle ni dans sa peinture ni dans sa sculpture aucun lien direct avec un style primitif, qu'il soit tribal ou préhistorique. Il parlait souvent, et avec une grande admiration, d'artistes primitifs tels que les Indiens d'Amérique constructeurs de tumuli. En tant qu'ardent propagandiste, il écrivit plusieurs essais et déclarations en forme de manifestes qui se servaient de l'art primitif comme d'un témoignage capital dans le plaidoyer pour l'abstraction nouvelle et, plus spécifiquement que d'autres de sa génération, il resta toujours au plus près d'une appréciation précise et bien informée des styles tribaux. Pourtant, dans ses premières œuvres, le primitivisme ne fonctionnait pas comme une série d'allusions à un art tribal spécifique, mais seulement comme une évocation très générale de l'élémentaire qui fait penser aux techniques et au style de Ernst (par ex. : *Genetic Moment* et, en termes d'iconographie générale, comme une confrontation entre les signes élémentaires et emblématiques du domaine génétique et ceux de la géométrie (par ex. : *Euclidian Abyss*). Après 1947, l'élément « primitif » dans son œuvre ne peut plus se définir qu'en termes très généraux, comme un principe de purification réductive [45]. Le cas de Newman soulève ainsi à point nommé une série de questions qui étaient restées implicites dans tout ce que nous avons dit au sujet de Gottlieb, de Rothko et des autres. Des questions sur l'abîme qui sépare les œuvres des commentaires dans le primitivisme américain, et sur les différents niveaux auxquels celui-ci a joué un rôle dans les années 40 : en tant que citation formelle, métaphore synthétique ou finalement, sous la forme d'un idéal devenu invisible parce qu'assimilé.

A côté des signes linéaires flottants qui rappellent les organismes filiformes de Rothko, les premiers dessins et peintures de Newman (vers 1945-1946) montrent des formes de graines ou d'amandes, emblèmes de ce qui renferme une potentialité (par ex. : *Gea*, 1945). Plus tard, ces formes entrent en éruption et deviennent explosives, évoquant des événements à la fois cosmiques et cellulaires, simultanément (*Pagan Void*, 1946). D'autre part, beaucoup de ces œuvres comportent des éléments anguleux ou rectilignes qui renvoient aux productions idéales, géométriques, de l'esprit. Des titres comme *The Death of Euclid* et *Euclidian Abyss* signifient bien l'insatisfaction de Newman face à la stérilité d'une géométrie ayant perdu tout caractère sacré et qu'il associait à la tradition grecque, ainsi que son admiration pour des formes liées de plus près à l'irrationnel et aux mystères



Barnett Newman, *Pagan Void,* 1946. Huile sur toile, 83,8 x 96,5 cm. Collection Annalee Newman.

premiers du monde naturel [46]. Il n'est pas surprenant que ses études en sciences naturelles aient pu le conduire (à travers les encouragements de son ami Tony Smith) à une synthèse de ces oppositions entre l'esprit et la nature, sous la forme de géométries presque mystiques, ostensiblement enracinées dans les lois de la croissance naturelle [47]. La synthèse à laquelle il cherchait à parvenir, et qu'il admirait dans l'art égyptien et dans certains arts primitifs, consistait en un système formel purement abstrait, sans aucun compromis, né d'une fusion provoquée par la terreur qu'inspire le monde naturel, et relié directement à l'ordre caché de l'univers. Avec Rothko et d'autres, il avait le sentiment que ce type de formes pures, universelles, constituaient pour l'artiste moderne le meilleur moyen de transmettre une expérience liée aux grands thèmes religieux et mythologiques.

Certains ont suggéré que la « déchirure » (*zip*) qui est le « signe distinctif » des dernières œuvres de Newman proviendrait, en dernière analyse, des divisions verticales très franches que l'on trouve sur les motifs ornementaux des Indiens de la côte nord-ouest [48]. Pourtant, le jour où l'on interrogea l'artiste à propos de ces « déchirures » il répondit qu'« elles étaient semblables au cri d'une mouette dans les grands espaces de la toundra nordique [49]. » Une juste appréciation du rôle du primitivisme dans l'œuvre de Newman se situe sans doute quelque part entre ces attributions formelles excessivement précises et ses propres élucubrations poétiques.

Plus que n'importe quel autre artiste de l'époque, Newman nous soumet à la fois un discours extrêmement élaboré proclamant son admiration pour les primitifs, et une réussite artistique majeure. Mais il n'y a pas de lien apparent entre les deux et l'on est contraint, pour effectuer le passage, de procéder par des détours. L'évocation du cri solitaire de la mouette correspond tout à fait à un aspect essentiel de son idée du primitif : il y a là l'expérience d'une terreur originelle et d'un isolement face à la nature qui, insistait-il, étaient à l'origine de la spiritualisation radicale de la conception du monde des primitifs telle qu'il l'imaginait [50]. Parce qu'elle est un signe de pure ascension verticale dans un vaste champ ouvert, la « déchirure » a, parallèlement, d'autres connotations tout aussi appropriées. Elle remplace les énergies organismiques et le mouvement d'évolution et de métamorphose des protozoaires de Rothko par un vecteur quintessencié d'une énergie indifférenciée et mystiquement pure, indépendant des mutations de l'évolution, ce qui est tout à fait en accord avec l'idée rigoureusement non historiciste que se faisait Newman de la spiritualité primitive. Cette idée, à son tour, est indissociable des positions antimarxistes et existentialistes sur lesquelles, selon lui, devait reposer l'art moderne.

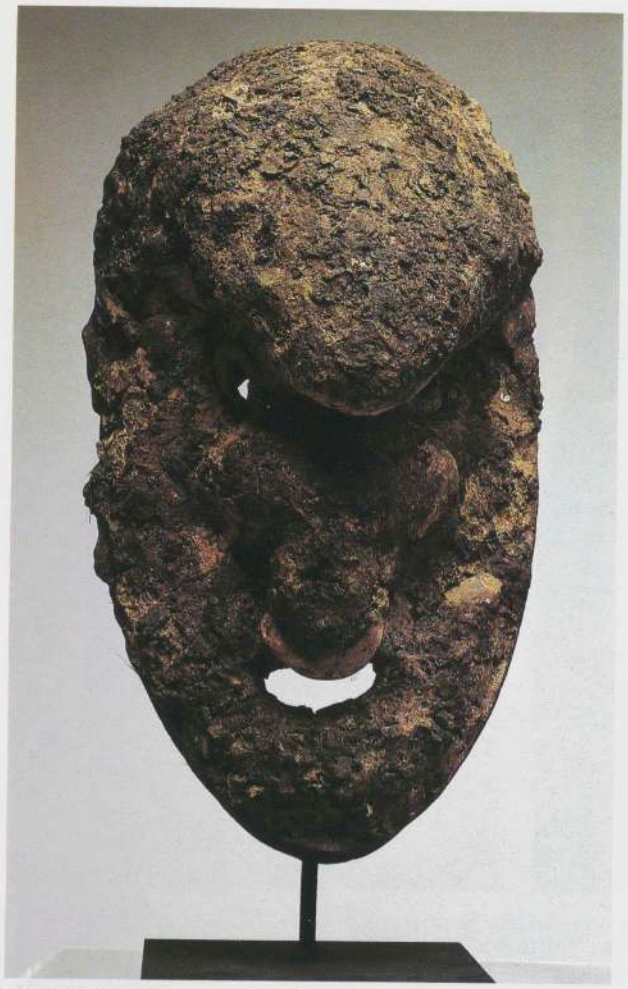


Barnett Newman, *Euclidian Abyss*, 1946-1947. Huile et gouache sur carton toilé, 71,1 x 55,9 cm. Meriden, Conn., collection M. et Mme Burton Tremaine.



Barnett Newman, *Genetic Moment*, 1947. Huile sur toile, 96,5 x 71,1 cm. Collection Annalee Newman.

Les divers écrits de Newman sur l'art primitif représentent un renversement spectaculaire des conceptions courantes partout ailleurs dans les années trente et au début des années quarante. Les auteurs socialement engagés des années trente avaient mis l'accent sur l'efficacité de l'art primitif en tant qu'élément pratique et/ou magique utile à la collectivité ; de plus, comme nous l'avons vu, les artistes primitivisants du début et du milieu des années quarante avaient tendance à défendre leur abstraction en arguant de la valeur supérieure du mythe pour la collectivité. Néanmoins, dans des textes comme « The First Man was an Artist », Newman plaidait pour l'inutilité originelle de l'art et dissociait même l'invention de l'art du besoin primordial de communiquer (n'en déplaise aux signes linguistiques de Gottlieb). En choisissant une position qui avait une longue histoire dans le passé anthropologi-



Masque, Ramu River, province de Madang, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois, coquillage et boue fibreuse, h : 34,3 cm. New York, collection Friede.



Masque-heaume, Witoto, Colombie. Divers media, h : 28 cm. Berlin, Museum für Völkerkunde.

que, Newman affirmait la nature fondamentalement non imitative des premières représentations humaines. Il décrivait les besoins essentiellement solipsistes et spirituels qui ont conduit l'homme à être sculpteur avant d'être potier, à créer l'art avant le langage. De tels arguments allaient directement à l'encontre des théories marxistes sur les origines, les buts et les forces déterminantes de la production artistique et instauraient à leur place un artiste ancestral imaginaire qui, par une combinaison de liberté volitionnelle et de confrontation dans la solitude à des forces terrifiantes échappant à son contrôle, apparaissait comme le père de l'abstraction existentielle. L'arbitre tribal, selon Newman, n'était motivé ni par les « réalités sociales », ni par un simple sens du dessin, le contenu-forme de l'œuvre était « dicté par une volonté ritualiste de compréhension métaphysique [51] ».

Parce qu'il est celui qui est allé le plus loin dans ce sens, Newman nous donne à penser qu'il existe un contraste révélateur entre le primitivisme tel qu'il se définissait au sein de l'avant-garde américaine immédiatement après la Seconde Guerre mondiale et celui qui réapparaissait au même moment en Europe, dans l'art de Jean Dubuffet. Newman voyait dans l'artiste primitif un modèle de spiritualité intacte, un créateur d'abstraction représentant l'ordre fondamental sous-jacent dans la nature. Dubuffet insistait au contraire sur le caractère agressivement déformateur, obsessionnel et fétichiste de la pensée primitive, et sur l'engagement physique intense du primitif dans sa relation aux matériaux grossiers et aux surfaces irrégulières provenant du monde naturel. Ses propos sur l'art primitif mettaient l'accent sur le défi radical lancé aux mœurs occidentales par les « valeurs de la sauvagerie » qui lui paraissaient supérieures et qu'il admirait : « Instinct, passion, caprice, violence, délire [52]. » En conséquence, Dubuffet se conformait au principe selon lequel l'artiste moderne doit retrouver l'esprit « sauvage » en prenant la vie quotidienne à bras le corps, avec agressivité, en s'appropriant les objets sans tenir compte d'aucune norme discriminatrice concernant la beauté, et non par une simplification esthétique réductrice. Il ne s'opposait pas seulement au goût pour la sculpture et pour l'analyse d'une large part du primitivisme antérieur, mais encore à la tendance croissante de l'art contemporain américain à se servir de principes primitivisants comme de points de départ pour mettre de plus en plus l'accent sur la forme abstraite. Les surfaces encroûtées de ses toiles (par ex. : *Le Caviste*, 1946) renvoient de façon très parlante aux applications de boues et de galets agglutinés que l'on peut observer sur les objets et ornements de plusieurs cultures tribales (par ex. : certains masques witoto de la région amazonienne). Les conglomérats de matière brute de ses objets fétiches comme *Le Magicien* de 1954, avec son mélange grossier de racines et de scories, ont une façon d'évoquer une physionomie grotesque qui a des affinités évidentes avec les procédés matériels de l'art tribal mais aussi avec la façon imaginative qu'ont les primitifs de réagir aux formes anthropomorphes qu'ils trouvent dans la nature. Dans de telles œuvres, Dubuffet, qui semble littéralement en proie à une « nostalgie de la boue », cherche à faire fusionner l'agressivité physique et émotive dont il ressentait la présence, à l'état brut, dans les objets de l'art tribal, avec la force d'expression non policée qu'il découvrait dans les graffiti et les immondices de la ville moderne. Tout à fait à l'opposé de l'attitude réservée de Newman, il considérait qu'il était possible de retrouver l'esprit primitif au sein même de

la culture occidentale : non pas à travers la « langue morte » d'un humanisme hautain et desséché, mais dans la culture marginale et dans la langue vernaculaire, le « langage parlé dans les rues ». Dubuffet anticipait ainsi sur les artistes de graffiti d'aujourd'hui au moment même où il semblait faire écho aux goûts primitivistes de Gauguin qui, de la même façon, pensait que les marginaux de la société urbaine moderne étaient les êtres restés les plus significativement proches des primitifs et qui incarnaient donc les plus grandes potentialités créatrices. (Se servant, ce qui est caractéristique, d'une métaphore linguistique, Gauguin faisait l'éloge de la spontanéité de l'argot des criminels par opposition à des modes d'expression ultra-raffinés et ensevelis sous le poids des traditions. Il prétendait : « C'est encore à Mazas [une célèbre prison parisienne] où se trouve le génie d'une langue ; là un mot nouveau est créé et compris à tout jamais. A l'Académie on ne peut procéder que par étymologie et il faut un siècle pour adopter une nouvelle expression [53]. »)

Le primitivisme, selon Dubuffet, apparente spirituellement l'artiste moderne et son ancêtre tribal aux fous, aux enfants, et à d'autres marginaux et hérétiques. Dans cette conception, la fonction de l'œuvre primitivisante est nécessairement une fonction d'opposition : il s'agit d'aller à contre-courant de la société occidentale conformiste et répressive afin de redonner vie aux énergies anarchiques des premiers hommes. Le contraste est net avec l'idéal implicite dans la rhétorique des artistes américains des années quarante, où l'artiste moderne apparaît comme l'héritier du prêtre ou du chaman des sociétés tribales qui s'occupent de donner forme aux mythes collectifs de leur temps. Les Américains imaginaient que l'exploration par l'artiste de son inconscient, et le retour au primitif qui en découle, serait un acte plus rédempteur que révolutionnaire. Cette notion de l'artiste dispensateur de mythes ou chaman n'est nulle part plus évidente, ni plus problématique, que dans la consécration de Pollock comme l'artiste le plus représentatif de la nouvelle esthétique américaine. En effet, il est vrai que Pollock s'est authentiquement engagé dans le primitivisme, engagement intense, et qui a eu des conséquences importantes en le conduisant à la création d'un art d'une très grande force. Mais, par ailleurs, une bonne part de ce que l'on a pu dire sur le primitivisme de Pollock, et sur Pollock comme figure du primitif moderne, paraît inexact et gênerait plutôt une juste compréhension de son œuvre.

L'intérêt de Pollock pour l'art indigène américain est manifeste à travers son sens général de la couleur (particulièrement son utilisation très vigoureuse du jaune, du rouge et du noir) dans certaines œuvres de la fin des années trente, dans la connotation chamanique de *Naked Man* et, occasion-

Ci-dessous à gauche : Jean Dubuffet, *Le Caviste,* 1946. Huile et divers media sur toile, 46 x 38 cm. Suisse, collection particulière.

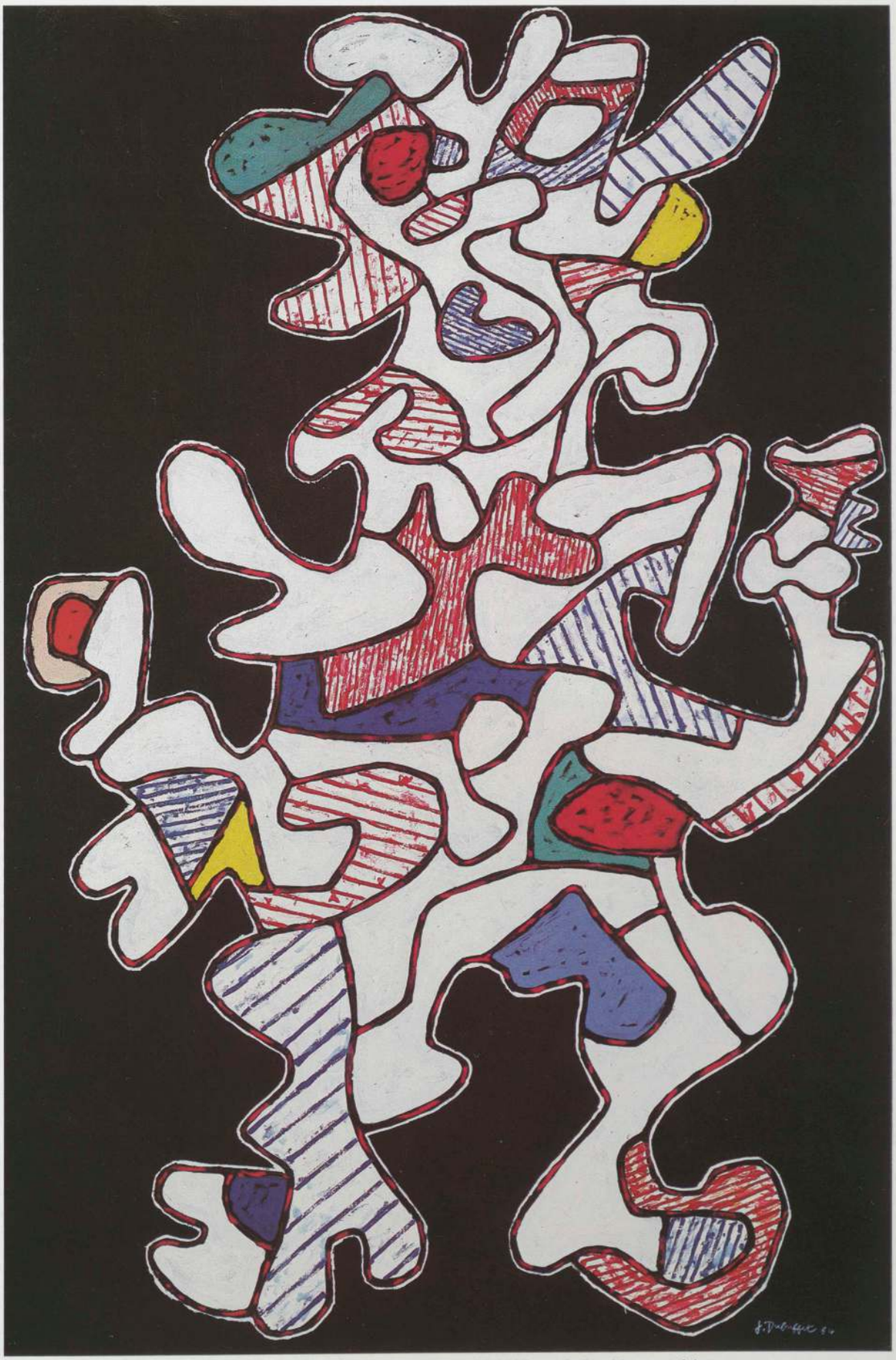
Ci-dessous à droite : Jean Dubuffet, *Le Magicien,* 1954. Scories et racines, hauteur : 109,8 cm, socle compris. New York, The Museum of Modern Art.







Personnage, Wapo Creek, Gulf Province, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois peint et coquillage, h : 63,5 cm. New York, collection Friede.



Jean Dubuffet, *Le Festoyeur*, 1964. Huile sur fond d'acrylique noire, 195 x 130 cm. Dallas, Museum of Art.

nellement, dans des formes plus spécifiquement suggestives comme dans *Circle* qui évoque un bouclier et où l'on devine un serpent. Dans les années quarante, des références de ce type réapparaissent avec, par exemple, la coiffure emplumée du personnage de droite dans *The Moon-Woman Cuts the Circle* de 1943 [54] (p. 643). En apparence, cette affinité était la conséquence de sa jeunesse passé dans l'Ouest. Son engagement dans le modernisme primitiviste, cependant, fut surtout stimulé par les leçons qu'il sut tirer de son travail sur les artistes européens, Picasso et Masson en particulier, et par l'enthousiasme un peu excentrique de John Graham pour les idéaux primitivistes. Nous savons que Pollock s'était intéressé à l'article de Graham de 1937 sur « Primitive Art and Picasso », et Irving Sandler a souligné l'importance de cette rencontre en faisant remarquer la forte ressemblance entre un masque eskimo que Graham avait reproduit dans son article et les formes distordues de la tête qui figure au centre du tableau de Pollock intitulé *Birth* de 1939-1940 [55] (p. 642). Il est vrai que cet exemple a quelque chose d'exceptionnel, car il représente l'une des rares occasions où Pollock emprunte plus ou moins directement à une forme spécifique de l'art tribal ; mais il est tout de même révélateur dans la mesure où Pollock a une façon d'associer ici un dessin tribal à une image de procréation qui est tout à fait typique de l'imagerie primitiviste où se marque sans cesse un intérêt pour la lutte que se livrent dans l'esprit les forces primordiales masculines et féminines, la mort et la fécondité.

Au cours de la période 1942-1946, les évocations mythiques et archétypales de Pollock étaient très fortement marquées du sceau d'un engagement psychologique personnel qui ne pourrait échapper à aucun observateur mais qui reste néanmoins sujet à controverses dès que l'on tente d'interpréter ces œuvres à l'aide des théories psychologiques de Freud et de Jung. Pollock entreprit une thérapie psychanalytique de 1939 à 1941, pour tenter de résoudre le problème de ses dépressions cycliques accompagnées d'alcoolisme ; ses médecins étaient d'obédience jungienne. Dans les années soixante-dix, plusieurs historiens d'art ont parlé de cette psychanalyse et de l'amitié de l'artiste pour des personnes au fait des idées de Jung dans le but d'étayer des interprétations iconographiques spécifiquement jungiennes de ses œuvres du début des années quarante [56]. Il est certes problable que Pollock s'était peu à peu familiarisé, d'une façon ou d'une autre, avec ces notions générales qui voient dans la forme archétypale un lien entre l'imagination personnelle et des modes d'expression de plus grande envergure. Néanmoins, Gordon a montré que le traitement psychanalytique de Pollock n'avait abordé spécifiquement aucun des aspècts de la théorie de Jung [57]. Rubin a lui aussi insisté à juste titre sur les limites de l'influence des idées spécifiquement jungiennes sur Pollock et sur le peu d'intérêt qu'il y a à prétexter de cette influence pour interpréter les peintures de l'artiste [58]. Les lectures qui interprètent l'iconographie primitiviste de Pollock en termes spécifiquement jungiens ne sont peut-être pas plus stériles que d'autres mais elles ne s'appuient sur pratiquement aucun élément extérieur évident et risquent d'imposer une vision assez fausse du peintre en le faisant passer, en quelque sorte, pour l'illustrateur d'une théorie.

Néanmoins, de façon générale, il semble que l'on puisse à bon droit mettre en parallèle le travail de Pollock sur des thèmes mythiques ou sur les signes de l'art tribal et préhistorique avec son « archéologie du moi » et considérer



Jackson Pollock, *Circle,* vers 1938-1941. Huile sur isorel, 32,2 x 30,5 cm ; image 30 x 28 cm, diamètre irrégulier. New York, The Museum of Modern Art, don de Lee Krasner en souvenir de Jackson Pollock.

qu'il est indissociable de sa tentative de se définir en tant qu'homme et en tant que peintre. Rubin lui-même rattache la forme comme le contenu d'un tableau primitivisant comme *Birth* à cet effort d'affirmation de soi, dans le contexte précis de sa confrontation avec Picasso. Rubin a le sentiment que le masque que Graham avait reproduit en 1937 était devenu le point de convergence qu'il lui fallait car il représentait exactement ce dont Pollock avait besoin, ce qui pouvait lui permettre « d'aller au-delà » de Picasso et, en particulier, de relever le défi des *Demoiselles d'Avignon*. Ce tableau avait été exposé à New York en mai de cette même année et Rubin relève dans *Birth* les traces de son impact, ainsi que celles de l'influence de l'œuvre du Picasso des années trente. Selon



Jackson Pollock, *Naked Man*, vers 1938-1941. Huile sur toile marouflée sur carton, 127 x 60,9 cm. New Jersey, collection particulière.

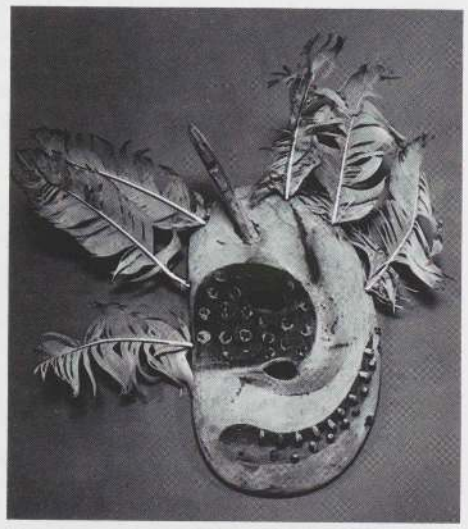
l'analyse de Rubin, le masque que Graham avait voulu rapprocher des œuvres du maître européen, parce qu'il était beaucoup plus distordu que les plus audacieux des visages en forme de masque des *Demoiselles* et parce que, providentiellement, il provenait d'Amérique du Nord, devint l'élément que Pollock, au cours de sa compétition avec Picasso, s'appropria pour créer son propre style. De plus, ce masque était un moyen idéal de représenter la douleur de l'enfantement (un traumatisme lié à la relation souvent douloureuse de l'artiste avec sa mère, et dont Rubin considère qu'il joue un rôle important dans la vie fantasmatique de Pollock [59]).

Paradoxalement, du fait du caractère intense, chargé d'obsessions personnelles du lien qu'il établissait entre l'art primitif et les énergies primordiales : sexualité, fertilité et créativité, lien nulle part plus manifeste que dans la violence de la force vitale qui se dégage de *Birth*, c'est peut-être à Picasso lui-même que Pollock ressemblait le plus. Comme dans les *Demoiselles*, on ressent une façon passionnée de s'engager sur les traces du modèle tribal qui va bien au-delà de la seule question de découvrir des formes non conventionnelles pour toucher à l'intuition d'une magie propitiatoire permettant l'émergence d'un nouveau moi artistique. Cet engagement personnel donne à la période primitivisante de Pollock une intensité qui n'a pas d'équivalent chez ses pairs. Pourtant ce n'est pas dans cette série d'images archétypales et de thèmes mythiques, qui va de 1942 à 1946, que la fusion des pratiques modernes et primitives de l'art est la plus spectaculaire mais dans les grandes toiles abstraites, plus tardives, où il utilise la technique du « dripping ». On y trouve une assimilation de l'art tribal peut-être moins évidente mais plus profondément ancrée, et qui a plus d'ampleur sur le plan formel comme sur le plan spirituel.

La nature des ambitions de peintre de Pollock le rendit réceptif aux virtualités que recelaient les dessins rupestres et les peintures pariétales, d'abord à cause de l'échelle mais aussi en raison de l'indifférence des artistes primitifs aux problèmes des divisions du champ pictural, de leur goût pour les palimpsestes où les signes se superposent, et de leur sensibilité aux changements de nature de la surface sur laquelle ils travaillaient. Ses « drippings » impliquent une affinité très générale avec tous ces aspects de la pratique artistique des autochtones américains. On aurait tort, cependant, de vouloir trop accentuer cette proximité. Certains auteurs ont rapproché la technique novatrice de Pollock qui consistait à verser directement la peinture sur une toile posée à plat sur le sol avec celle des peintres de sable navajo et ajouté cette influence à la liste de celles qu'il avait pu emmagasiner au cours de son enfance dans l'Ouest [60]. Il est certain que Pollock connaissait les peintres de sable indiens, même s'il n'avait sans doute jamais vu exécuter ce genre d'œuvres avant que le Museum of Modern Art ne présente des démonstrations par des artistes indigènes américains dans le cadre d'une exposition d'art indien en 1941. De plus, ces artistes produisaient des dessins à dominante géométrique, selon des règles très rigides, tout à fait à l'opposé de l'aspect et de l'esprit de ses « drippings ».

Si Pollock a pu être impressionné par les peintures de sable, son appréciation provenait sans doute d'une sympathie générale pour la « chorégraphie » de leur rituel créateur et pour l'idée (dont John Cage allait se faire le champion à la fin des années quarante) du caractère viable d'un art éphémère, orienté vers l'action, en tant que concept essentiel dans les sociétés tribales et dans d'autres sociétés non occidentales [61]. Pollock avait un goût très réel pour la nature, et c'est avec la même intensité qu'il s'adonnait à l'élaboration rituelle, appliquée, de la surface de ses « drippings ». A propos de ces qualités, Rubin parle de l'« instinct tellurique » de Pollock et du soin de « jardinier » qu'il mettait à travailler ses





Ci-dessus : Masque, Eskimo, Hooper Bay, Alaska. Bois peint et plumes, h : 21,5 cm. Philadelphie, University of Pennsylvania, University Museum. Tel que reproduit dans John D. Graham, « Primitive Art and Picasso », *Magazine of Art,* avril 1937.

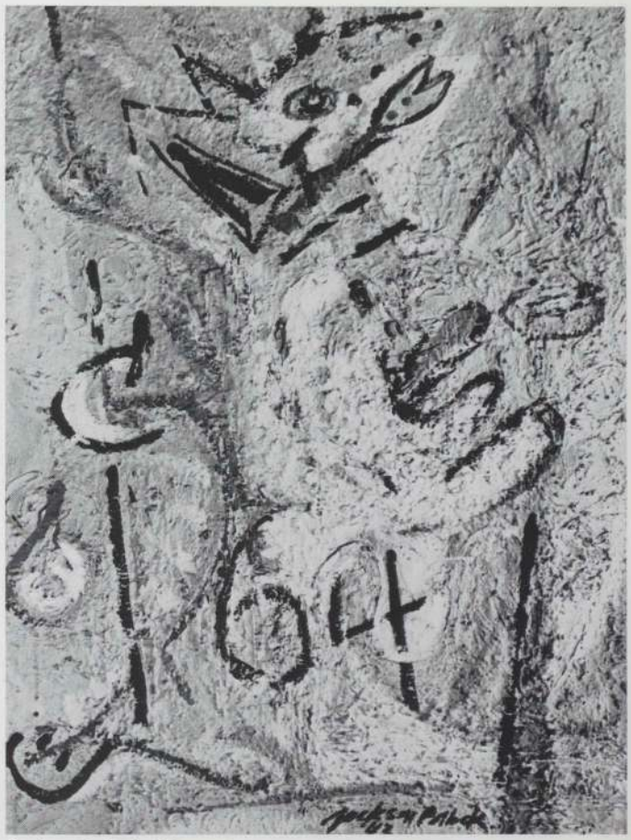
Ci-contre : Jackson Pollock, *Birth,* 1939-1940. Huile sur toile marouflée sur contre-plaqué, 116,8 x 55,2 cm. New York, collection Lee Krasner-Pollock.

toiles [62]. C'est à ce niveau plus profond, moins directement mais avec des conséquences plus fécondes, que les affinités entre Pollock et l'art primitif sont les plus suggestives. Une peinture comme *Wounded Animal*, de 1943, montre déjà tout l'intérêt porté par Pollock aux empreintes tracées par les primitifs, quel qu'en soit le format, parce qu'elles sont une activité à caractère magique, comblant l'écart entre représentation et réalité, entre décrire et agir. Les entailles et les formes de flèches sont ici l'écho de marques similaires gravées sur les images d'animaux dans les grottes préhistoriques, (à Altamira par ex.) On pensait que ces marques témoignaient de la croyance de l'homme préhistorique que ces coups portés à l'image étaient une manière efficace d'atteindre l'animal vivant, objet de la chasse. Ce type de peinture suppose une conception de l'art en accord avec la nouvelle définition de la peinture moderniste que Pollock était en train d'élaborer, prônant l'idéal d'un artiste profondément enraciné dans le mythe collectif tout en restant attaché à l'expérience physique du travail de la main, intensément engagé dans l'activité rituelle consistant à marquer de son empreinte une surface ouverte et éprouvant un sentiment de satisfaction physique et psychologique aussi bien qu'esthétique lorsqu'il crée une image [63].

Comme pour mieux affirmer ce modèle d'engagement, Pollock a laissé l'empreinte de sa main parmi les écheveaux de peinture de certains de ses « drippings », comme *Number 1, 1948* (p. 645). Par la suite, il a multiplié ces empreintes, ce qui renforce le rapprochement avec les motifs préhistoriques composés à partir d'empreintes semblables, comme à la grotte de Castillo en Espagne (p. 645). Avec une spontanéité confondante, et sans le bagage d'un symbolisme hérité, Pollock revendiquait, comme Miró et d'autres avant lui (p. 646) ce qui constitue peut-être l'emblème le plus élémentaire d'une parenté avec l'artiste primitif : la main comme emblème personnel et daté tout en étant universellement reconnaissable et intemporel [64]. L'empreinte de la main proclame un primitivisme qui va au-delà de la simple question d'un renouvellement stylistique du monde visuel, pour s'approcher davantage du cœur même du mythe.

Il ne faudrait pas, cependant, lorsqu'il s'agit de Pollock et de sa façon de revêtir le masque d'un personnage tribal, omettre une remarque de précaution. Dès les toutes premières phases de son œuvre « primitivisante », Pollock a proclamé qu'il s'identifiait au chaman, dispensateur de mythes et gardien des mystères. *Naked Man*, qui date des années 1938-1941 (p. 641) montre une figure de ce type, dotée des attributs d'un homme en même temps que de ceux d'un animal totémique. Pourtant, si plus encore que dans ses premières toiles primitivisantes, ces affinités paraissent davantage ancrées dans les « drippings », où elles sont aussi mieux assimilées, en dernière analyse c'est une interprétation malencontreuse des « drippings » qui aura le mieux réussi, presque sans le vouloir et non sans poser de problèmes, à créer un mythe pour leur temps. C'est en effet ce qui s'est produit avec la popularisation de l'image de Pollock au travail et à travers la critique qui lui a construit un personnage adapté au climat intellectuel de l'Amérique d'après 1945 : celui d'un homme reproduisant par instinct les gestes d'une liberté aliénée, dans un vide existentiel [65].

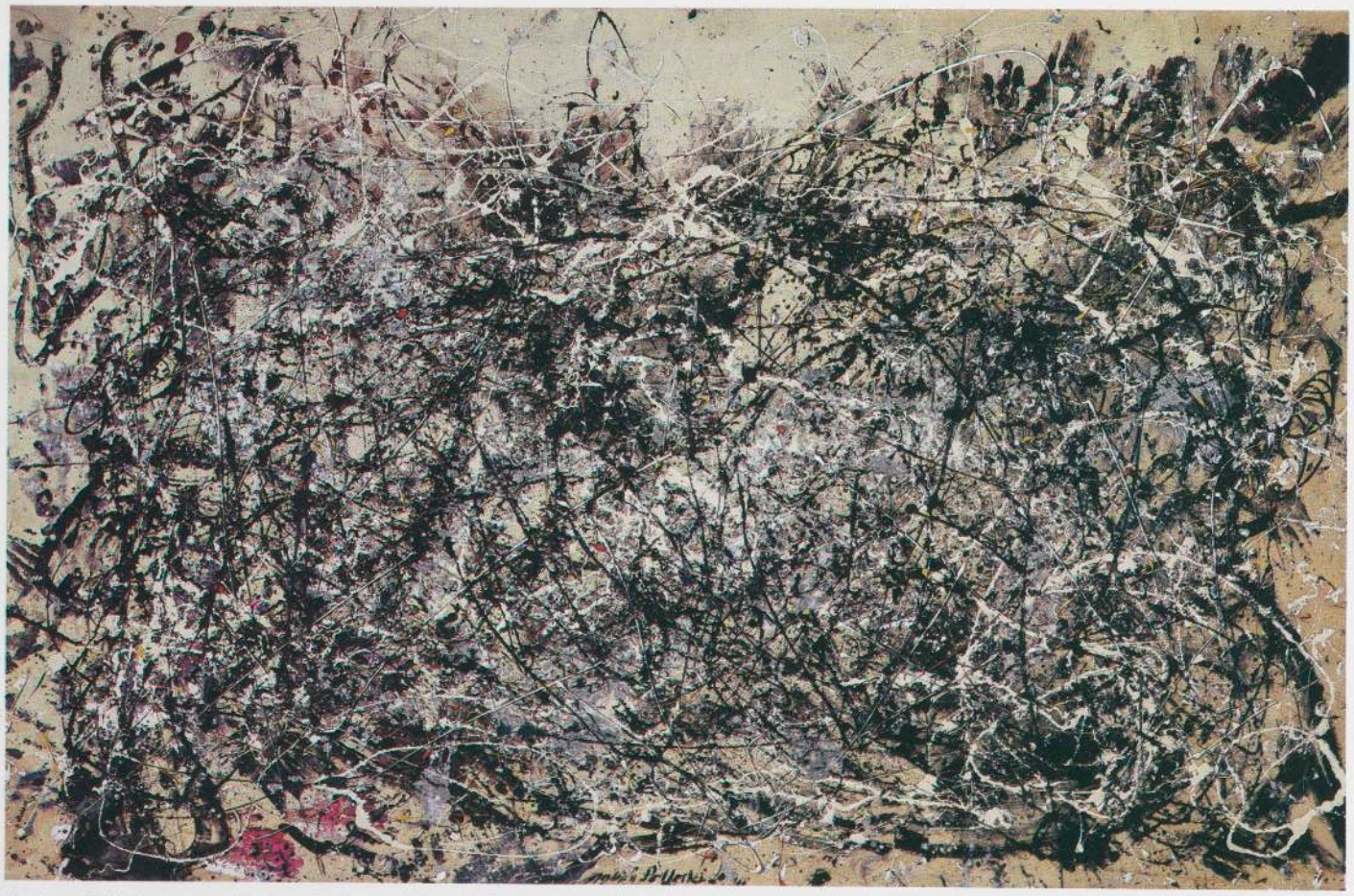
Par l'intermédiaire d'appréciations critiques excessives comme celles d'Harold Rosenberg et aussi à travers les extraordinaires photographies de Hans Namuth qui montrent le processus de création des « drippings », Pollock a fini par représenter l'image même de l'homme d'action, solitaire et impulsif, et par être identifié à un sens de l'espace, une énergie et un besoin de liberté que l'on tenait pour essentiellement modernes et spécifiquement américains [66]. En raison de sa mort violente en particulier, il semblait incarner le héros jungien qui est passé par la sombre période de l'exploration de l'inconscient pour réapparaître triomphalement, supérieur mais tourmenté et marginal : l'artiste dans sa souffrance exemplaire, un chaman pour notre temps.



Jackson Pollock, *Wounded Animal*, 1943. Huile et plâtre sur toile, 96,5 x 76,2 cm. Collection particulière.

Jackson Pollock, *The Moon-Woman Cuts the Circle*, 1943. Huile sur toile, 109,5 x 104 cm. Paris, musée national d'Art moderne, centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou, don de Frank Lloyd.





Jackson Pollock, *Number 1, 1948*. Huile sur toile, 172,7 × 264,2 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Aussi évocateur que puisse être ce genre de mythe, qui fait de Pollock un primitif moderne, nous devrions rester conscient des distorsions qu'il entraîne. Il nous présente trop souvent la caricature d'un cow-boy existentialiste et surimpose sur le travail de Pollock, de 1947 à 1950 — ces rubans de peinture d'un élan lyrique qui sont, littéralement, le résultat d'une danse au-dessus de la toile — la vision austère d'un esprit déchiré et une interprétation qui provient des œuvres très différentes, ouvertement tourmentées, de la période 1939-1946[67]. Alors que c'est de façon beaucoup plus positive et accomplie que, dans les « drippings », Pollock était parvenu à une assimilation en profondeur du primitivisme, authentique et féconde pour son œuvre et pour sa postérité. En ce sens, on peut légitimement considérer que l'héritage de Pollock ne se retrouve pas seulement chez des peintres comme Louis et Stella, mais aussi dans la vogue des happenings, qui est venue après lui, ainsi que dans les tendances ritualistes des « performances » de l'art des années soixante-dix.

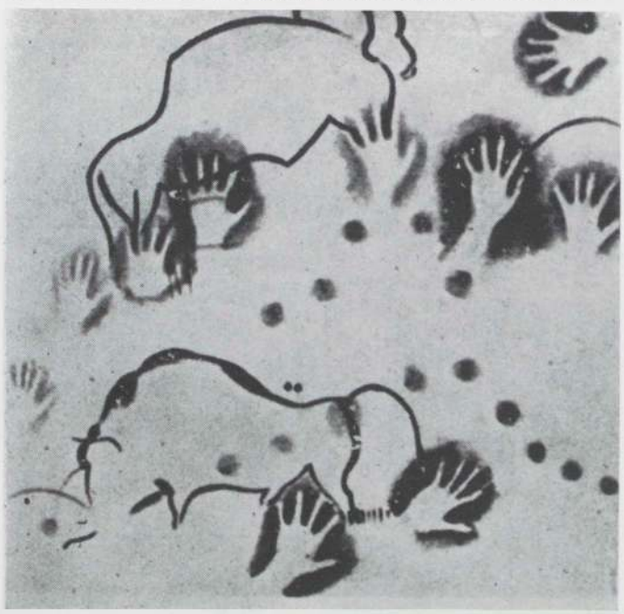
C'est d'abord au niveau conceptuel, plutôt que par des citations formelles ou des titres évocateurs, que le primitivisme des années quarante s'est poursuivi dans l'œuvre de la maturité des artistes qui avaient été ses champions autour de 1946. De manière générale, dès le début des années cinquante, on aurait pu croire que le primitivisme n'avait été qu'un élément dans un épisode d'engagement aux côtés du surréalisme : un rite de passage indispensable pour la jeune peinture américaine qui cherchait à acquérir un style abstrait plus indépendant. De plus, la sculpture à la même époque avait suivi une évolution à peu près similaire. Il y avait eu des exemples isolés de primitivisme dans la sculpture américaine avant 1940, avec les combinaisons de totems et de gratte-ciel qui caractérisent les œuvres de Storrs (p. 465) ou avec des œuvres comme *Apple Monster* de Calder, pièce exceptionnelle chez lui et qui, comme l'a remarqué Rubin, s'apparie presque directement à une figurine de Nouvelle-Guinée (p. 58). Mais, comme en peinture, c'est vers 1946-1947 que se situe la période où la sculpture américaine s'est engagée le plus intensément dans un travail sur le mythe et l'évocation du primordial, avant de céder la place dans les années cinquante avec plus de retenue expressive à des formes abstraites.

A la fin des années trente et au début des années quarante, parallèlement à plusieurs peintres de leur génération (comme Rothko), les sculpteurs américains comme Herbert Ferber et Seymour Lipton, après s'être engagés dans la voie d'un style naturaliste et de sujets contemporains à caractère social, passèrent à un vocabulaire formel plus abstrait et centré sur des thèmes mythiques. Et, comme dans la peinture, le surréalisme joua un rôle éminent dans cette transformation. Pour certains sculpteurs, ce fut un développement logique et progressif ; pour d'autres, cela impliquait une remise en cause personnelle radicale, pour répondre aux modèles européens, et pour être à la hauteur de ce qu'exigeaient les événements de l'actualité mondiale, mais aussi en réaction aux changements de plus en plus rapides de la peinture américaine. David Hare, sujet aux influences venues d'Europe, produisit dans les années quarante des œuvres qui révélaient une adaptation personnelle des leçons du surréalisme à des thèmes mythiques et magiques nouveaux (*Cf.*, par ex., *Magician's Game*, 1944, p. 647). Dès le milieu des années quarante et, dans une large mesure en réponse à la guerre et aux bombes atomiques, même des sculpteurs comme Théodore Roszak dont l'œuvre des années trente, inspirée du constructivisme, avait célébré la technologie moderne, se tournèrent vers les aspects plus expressifs de l'art surréaliste, s'intéres-

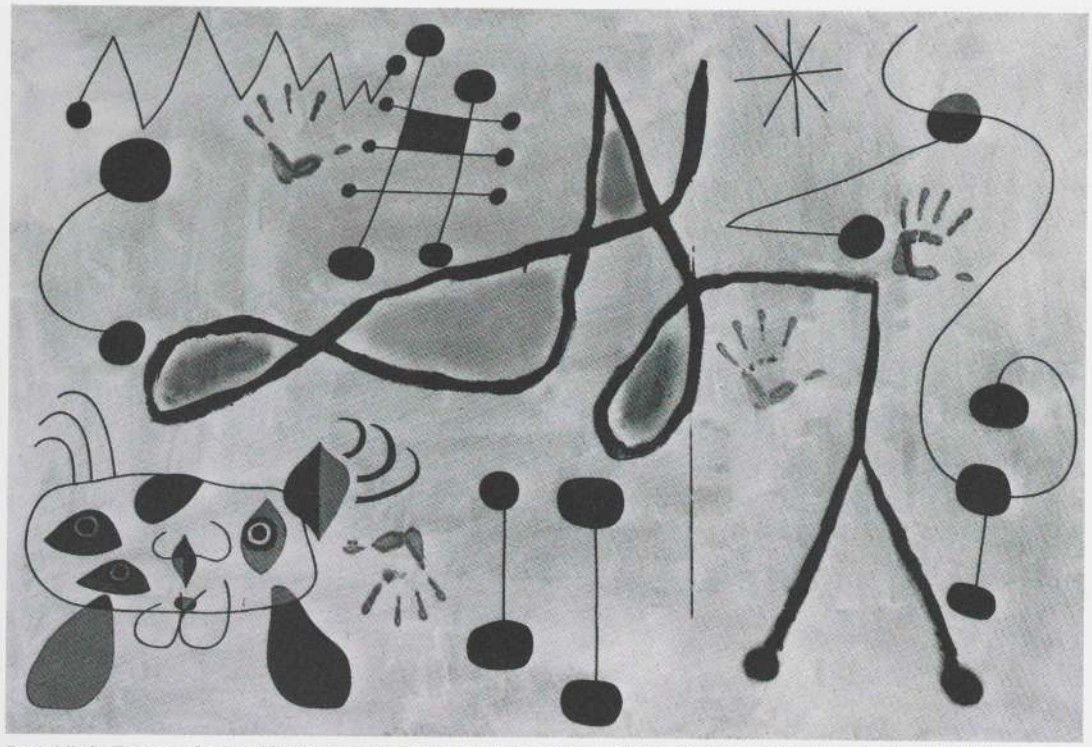


Jackson Pollock, *Number 1, 1948* (détail). Huile sur toile, 172,7 x 264,2 (pour ensemble). New York, The Museum of Modern Art.

Peinture rupestre, Castillo. Publié dans G. B. Brown, *The Art of the Cave Dweller,* 1928. Ce livre faisait partie de la bibliothèque de Pollock.

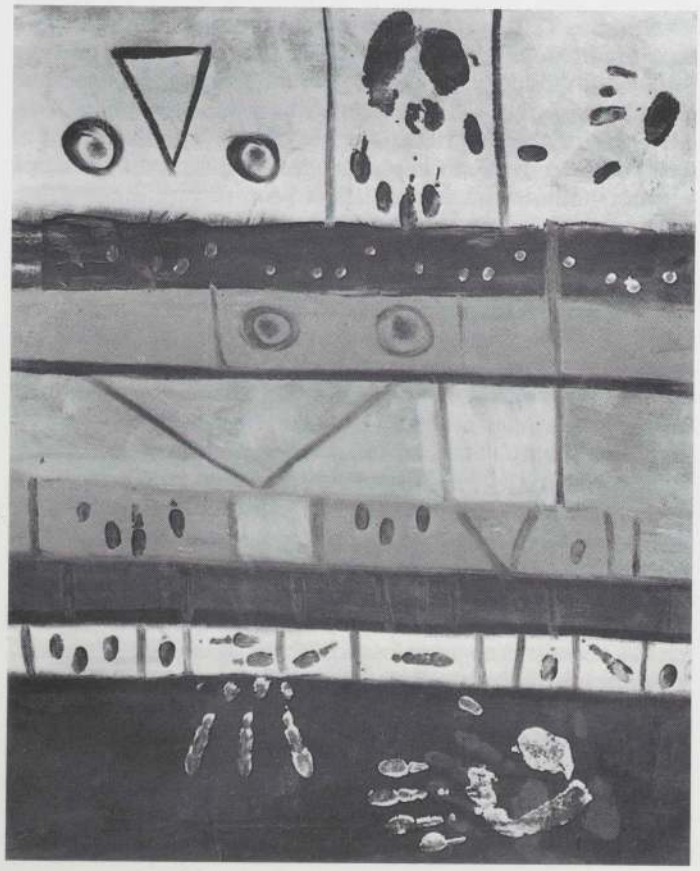


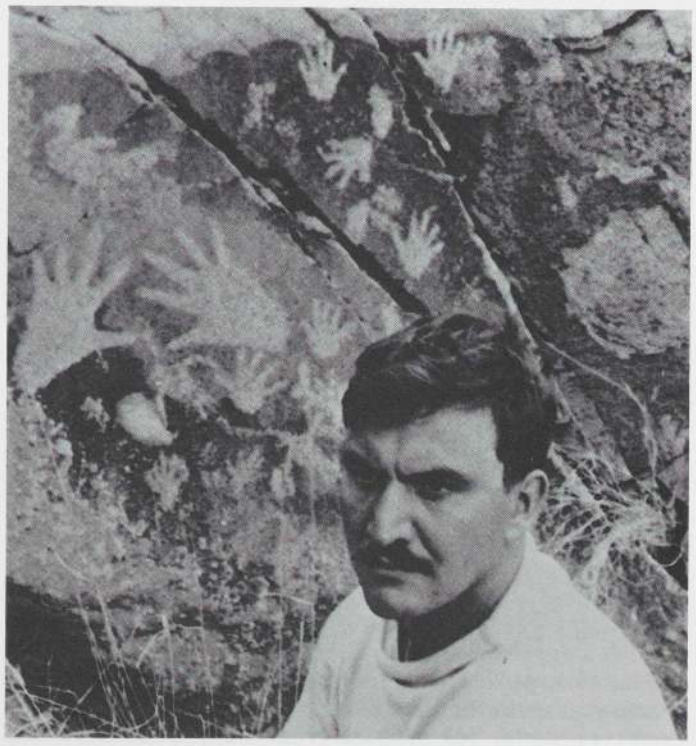
sant au processus créateur de l'œuvre, et vers un répertoire surréaliste de formes brutales, souvent même grotesques, pour représenter une détresse primordiale. Dans ce climat, beaucoup de formes oniriques venues de ce mouvement (en particulier les images viscérales, souvent à caractère sadique, des sculptures de Giacometti du début des années trente) se métamorphosèrent en cauchemars agressifs. Les os et les oiseaux devinrent des monstres squelettiques hérissés de pointes ou des prédateurs aériens terrifiants, tandis qu'un procédé aussi simple que la soudure devenait un moyen d'exprimer l'angoisse à l'aide de formes tordues, torturées (par ex. le *Moloch* de Lipton, de 1946, ou le *Spectre of Kitty Hawk* de Roszak, de 1946-1947) — jusqu'au point où un mépris « régressif » du fini et une évocation « archaïque » de l'horreur mythique prirent l'aspect d'une formule prévisible que l'on retrouve dans la plupart des sculptures américaines en métal autour des années 1950. Le caractère digne d'une œuvre balafrée comme *He Is Not a Man* de Ferber (p. 648), paraît tourné vers le passé et vers la violence insistante de cette période archaïsante révolue, même si elle participe d'un vocabulaire moins corporel de formes naturelles, iconiques, observées dans les œuvres d'un peintre comme Stamos (p. 614) et annonce un ton émotionnel nouveau, plus réservé et une présence formelle clarifiée. Lipton avait auparavant confirmé que, dans ce sens très général, les objets primitifs l'avaient retenu. Tout en niant avoir recherché consciemment « des analogies universelles de formes qui pourraient faire écho à la sculpture préhistorique ou primitive ou à d'autres idées plastiques modernes », il soutenait qu'au cours de son exploration des domaines instinctifs du subconscient il avait retrouvé « ... le paléozoïque chez l'homme. Le dinosaure et ses os se sont mis à vivre pour moi. Le bourgeon, le cœur, le puits, l'obscurité sur la terre, la source profonde, animale, de l'énergie humaine sont ce qui m'intéresse le plus parce qu'il y a là la principale genèse de la substance artistique [68] ». La rhétorique de Lipton révèle comment une certaine idée du primitif est peu à peu devenue indissociable, dans la sculpture de l'époque, des idées évolutionnistes sur la préhistoire. Cependant, sur ce plan comme pour d'autres aspects du primitivisme dans la sculpture américaine des



Joan Miró, *Femme rêvant d'évasion,* 1942. Huile sur toile, 130 x 195 cm. Chicago, collection de M. et Mme Morton Neumann.

années quarante, c'est David Smith qui a eu la carrière la plus représentative. En retraçant son évolution, on trouve reformulées, avec des modifications significatives, la plupart des interrogations dont nous avons parlé à propos du primitivisme dans la peinture. C'est avec ses premières sculptures qu'apparaissent les premiers signes de son intérêt pour le primitivisme. Avec Dorothy Denner, il passa huit mois aux îles Vierges en 1931 parce que, comme elle l'a rappelé par la suite, ils « auraient voulu être des Gauguins[69] ». C'est là que Smith se mit à façonner des petits objets avec du fil de fer et des matériaux naturels comme le corail. A la même époque, il prit conscience de l'existence de l'art tribal (il devint l'ami de John Graham vers la fin des années vingt ou au début des années trente). En 1933, Graham obtint pour Smith une commande de socles pour les objets africains de la collection Crowninshield, une collection que Graham, en





Ci-dessus : Théodoros Stamos devant des pétroglyphes à Sandia, Nouveau-Mexique, en 1947.

Ci-contre : Adolph Gottlieb, *Black Hand,* 1943. Huile sur toile de lin, 76,2 x 61 cm. New York, collection particulière.

tant que marchand et conseiller, avait contribué à créer [70]. La collection Crowninshield resta chez lui pendant qu'il fabriquait ces socles et quatre sculptures en bois de cette année-là (par ex. : l'œuvre sans titre, p. 649) montrent qu'il avait tiré les leçons des méthodes et du vocabulaire de la sculpture africaine. Mais ce sont des objets remarquablement peu expressifs, qui ont bien peu en commun avec le type de primitivisme qui apparaît dans l'œuvre de Smith des années quarante.

La principale vague d'inflexions primitivisantes dans la sculpture de Smith commença tout à la fin des années trente, lorsqu'il ajouta à son répertoire de formes modernes (et en particulier à son assimilation des leçons de Picasso et de Gonzalez) un vocabulaire de formats et de signes influencé par les grandes civilisations archaïques d'Egypte, de Babylone et de la Grèce préclassique. Ces goûts archaïsants le confortaient dans son attirance (particulièrement manifeste dans les *Medals for Dishonor* de 1939-1940) pour les œuvres idéographiques, narratives, dans le style des bas-reliefs. Et, du même coup, ils lui permettaient de contenir les formes biologiques grotesques pour lesquelles, dans sa propre interprétation du surréalisme, il avait une affinité. La sculpture de Smith des années quarante était souvent violente par ses thèmes et les sentiments qu'elle révélait ; en cela, cette œuvre se trouve sur la même ligne que celle du Pollock de ces mêmes années, ce qui la distingue de la poésie plus passive, néo-symboliste, de Rothko, Stamos, Baziotes et d'autres. Pourtant, il semble ne s'être jamais tourné vers l'art primitif pour trouver le modèle de ses déformations expressives, et ne s'être intéressé ni aux surfaces ondulées ni aux accumulations obsessionnelles des objets fétiches. Si les *Medals for Dishonor* reflètent un aspect de son intérêt pour l'art archaïque, le côté narratif, pictographique : *The Hero — 1952* de 1951-1952 (p. 649) reflète l'autre versant de son art : son admiration pour la clarté et la dignité iconiques, à la fois monumentale et contenue, de la sculpture préclassique dont l'art des Cyclades est un exemple. Chacun de ces aspects se combinait à son tour avec ce qui l'intéressait dans le modernisme européen : le premier avec ses réinterprétations, en plus expressif et plus bavard, du premier Giacometti ; le second avec une attention plus secrète qu'il portait à certains aspects de la sculpture plus tardive de Giacometti et à l'œuvre de Brancusi.

Smith était un autodidacte animé d'une curiosité dévorante et il ne fait guère de doute qu'il a dû se familiariser avec un large éventail d'arts non occidentaux de toutes sortes. Comme d'autres artistes de sa génération, il s'est surtout inspiré de modèles trouvés dans l'art indigène américain. Le totem de la côte nord-ouest est la première de toutes les formes d'art tribal qui ont pu séduire Smith, peut-être justement parce qu'il associe à un principe d'assemblage modulaire qui, en permettant de combiner plusieurs parties, satisfaisait son côté improvisateur, la présence monumentale et contenue d'une figure indéterminée. Cette idée d'un totem personnel constitué d'un système formel régulier couplé à une accumulation improvisée de signes quasi automatiques à caractère autobiographique, apparaît dans *Pillar of Sunday* de 1945 (p. 650) qui allie avec humour une forme de l'art religieux tribal à une représentation fantaisiste de sa mère qui était un pilier d'église [71] (sur un dessin préparatoire pour cette œuvre, p. 650, Smith avait inscrit le mot « totem »). Dès l'époque des séries des Tanktotem, la référence formelle aux empilements d'images sur un pieu central des autochtones américains avait été mise en sourdine. Seule demeure une association d'ordre très général entre un rituel tribal et une présence sacrée pour influencer, par l'intermédiaire du titre, notre interprétation des pièces dressées [72]. En général, aussi, le primitivisme de Smith consistait en une « régression »



David Hare, *Magician's Game*, 1944. Bronze (moulage de 1946), 102,2 x 47 x 64,1 cm. New York, The Museum of Modern Art.



Theodore J. Roszak, *Spectre of Kitty Hawk*, 1946-1947. Acier corroyé et battu, soudé avec du bronze et du laiton, h : 102,2 cm, socle de 45,7 x 38,1 cm. New York, The Museum of Modern Art.



Herbert Ferber, *He Is Not a Man,* 1950. Bronze avec tringles de métal soudées (moulage unique, à partir d'un original en plomb), 170,9 x 49,4 x 33,9 cm. New York, The Museum of Modern Art, don de William Rubin.

synthétique dont l'existence se manifestait dans le domaine des thèmes et d'une inspiration difficile à situer, davantage qu'elle ne reposait sur une dépendance visible par rapport à un modèle artistique de la sculpture tribale ou archaïque. On retrouve dans son œuvre à peu près les mêmes associations entre l'élémentaire et l'inconscient et entre l'histoire naturelle et le goût « linguistique » pour les signes primitifs que nous avons déjà décrits à propos de ses collègues peintres — mais avec des nuances de signification qui les infléchissent dans un sens assez différent.

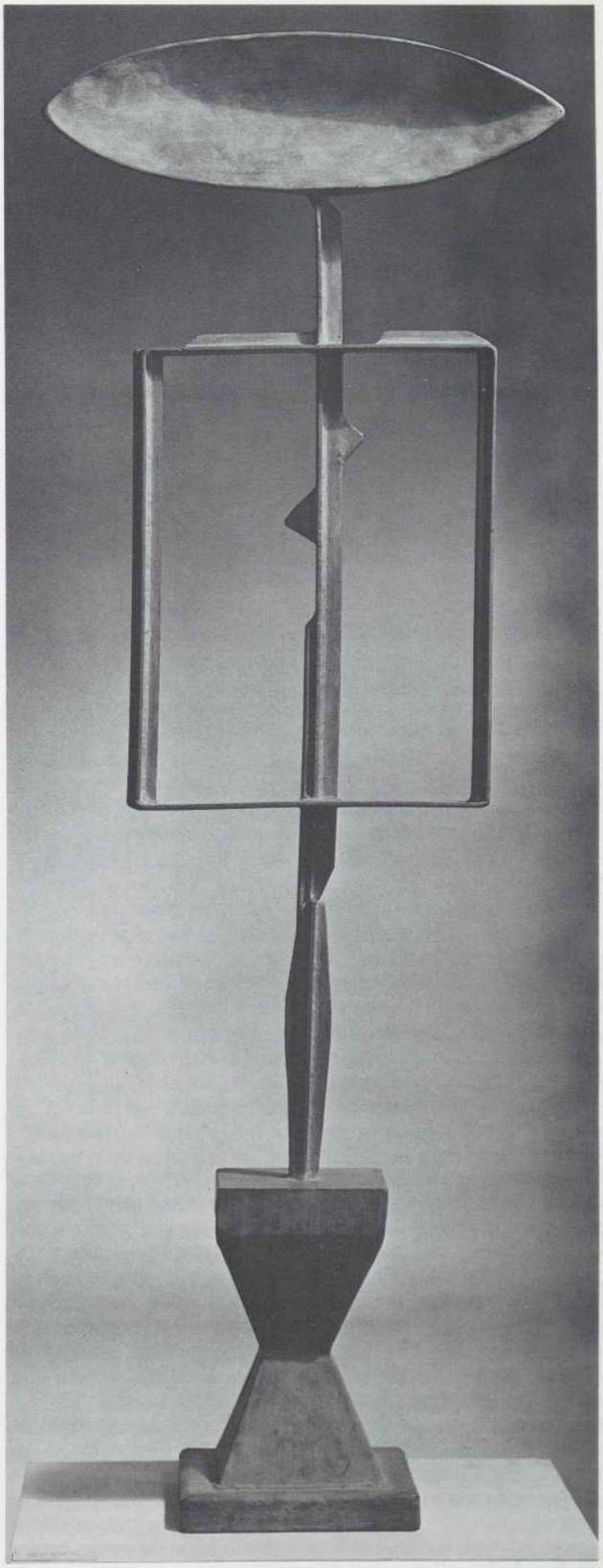
Dans des œuvres comme *Jurassic Bird* (p. 618) et *Landscape with Strata* de 1946, mais aussi dans d'innombrables références et dessins de ses carnets, Smith, comme Rothko et Newman, révèle son assiduité à l'étude des sciences naturelles. Comme l'ont fait de nombreux peintres de sa génération, il visitait souvent l'American Museum of Natural History. Ce qui était exposé là, au département de biologie, impressionna fortement son imagination et il en conservait des photographies pour s'aider dans son travail (p. 652). Il faisait preuve d'une vive curiosité pour certains points précis dans les domaines de la morphologie animale, de l'embryologie et de la paléontologie. Mais, alors que les goûts de Newman et Rothko les poussaient à s'intéresser à la vie au niveau microbien, ou à la graine, l'art de Smith se fondait plus souvent sur le fossile : le reliquat stylisé et le schéma dépouillé plutôt que le germe à l'état pur, encore gros de possibilités indifférenciées. Si tous les trois considéraient l'évolution comme une métaphore des processus inconscients, Smith, dans le domaine de l'évolution, s'intéressait à la lutte pour la domination et au combat qui se livre pour la survie ou l'extinction de l'espèce davantage qu'aux transformations génétiques de l'élément liquide. Ses lourds prédateurs préhistoriques, tels que *Royal Bird*, (p. 653), et *Jurassic Bird,* font penser à des époques très reculées où régnaient une violence et une compétition primitives qui n'ont d'égales que dans le monde moderne auquel font allusion des *Spectres* brutaux, nés de la guerre, comme dans *Race for Survival (Spectre of Profit)*[73].

Plutôt que de rechercher ce que l'homme préhistorique, l'homme tribal et l'homme moderne ont en commun parmi les « universaux intérieurs » du mythe ou dans les lois de la génération naturelle, Smith considérait les conditions de violence et de compétition inhumaines qui rapprochaient la société de son temps de ses contreparties préhistoriques. Ses oiseaux monstrueux et ses autres formes squelettiques répondaient à des objectifs différents de ceux des formes osseuses et des fossiles que l'on rencontre dans l'art surréaliste (je pense en particulier à la créature en forme de ptérodactyle du *Palais à quatre heures du matin,* une sculpture de Giacometti que Smith avait déjà étudiée avec profit à la fin des années trente). Du point de vue formel, ces créatures le libéraient des contraintes de l'anthropomorphisme et l'encourageaient ainsi à expérimenter un graphisme plus audacieusement dispersé et des œuvres plus ajourées. En évitant de métaphoriser la pensée de manière essentiellement génétique, elles l'éloignaient aussi de la conception d'un inconscient replié sur lui-même, constitué de symboles à jamais invariables. Le rapprochement que Smith pratiquait entre la lutte pour l'évolution et les malheurs contemporains (exploitation capitaliste, totalitarisme fasciste) offrait une critique implicite de l'idéalisme primitiviste qui cherchait une essence de l'homme qui fût « naturelle et universelle ». Au lieu de se retrancher, loin des questions politiques, dans un passé primordial hypothétique, ses monstres projetaient les conflits du présent sur l'histoire de la vie terrestre la plus reculée, et, par conséquent, proposaient une image de l'inconscient moderne moins solennelle, moins sereine et moins déterminée par les archétypes.



David Smith, *The Hero - 1952*, 1951-1952. Acier peint, 187,3 x 64,7 x 29,8 cm. New York, Brooklyn Museum.

David Smith, sans titre, 1933. Bois, 31,1 x 8,9 x 3,8 cm. Propriété de l'artiste.



D'ailleurs, dans le domaine du langage et de l'intérêt porté aux premiers signes, qui est manifeste dans des œuvres comme *The Letter* (p. 622), *Letter to Australia, The Banquet*, et dans nombre d'autres sculptures, dessins et notes, les « régressions » de Smith avaient aussi une couleur politique. Sur ce plan, une simple défiance à l'égard du langage (qui venait de ce qu'il n'aimait pas les « explications » verbales de l'art) suffisait à nourrir son intérêt pour une époque primitive hypothétique où le signe et le sens auraient été inextricablement liés dans des images-peintures. Mais, de manière plus générale, ce principe le conduisait aussi à rechercher des formes qui exprimeraient une pureté libre de tout contrôle idéologique et qui n'auraient pas été dégradées par la communication. Dans un poème en prose qui accompagne sa sculpture fondée sur les lettres *y* et *h*, il évoquait « le retour aux origines, avant que ce qui était pur ne soit sali par les mots », au temps où les artistes créaient des lettres qui étaient des « symboles-objets », « avant que les mots ne soient conduits à la dégénérescence par les moralistes pragmatiques, les changeurs d'argent et les éducateurs encroûtés *(sic)*[74] ».

A partir de ces remarques, on peut supposer qu'à un autre niveau, de contenu cette fois, il est possible de déceler dans *The Letter* de Smith un reflet de son admiration pour les formes de l'art tribal en partie figuratives, en partie idéographiques, représentées par les cimiers sénoufo (p. 622-623). En termes plus généraux, cette attitude face au langage jette aussi un pont entre ce que Smith aimait dans le primitivisme et ce qu'il admirait dans la modernité. Elle explique la prédilection qu'il portait à Joyce en tant que créateur qui avait libéré le mot des contraintes restrictives de la convention et qui avait restauré le libre jeu créatif de la communication. Par la suite, dans son texte intitulé « Le langage est image », de 1952, Smith reprit, en la développant, la même ligne de pensée, affirmant que la culture moderne occidentale avait brisé l'unité originelle de la vision et du sens, et fermé la porte à tout potentiel créateur. « A en juger par les écritures cunéiformes et chinoises, et par d'autres textes anciens, les symboles-objets constituaient des entités à partir desquelles



Ci-dessus : David Smith, études pour *Pillar of Sunday,* 1945. Fusain, mine de plomb, encres noire et bleue, et tempera noire, 25,4 x 18,4 cm. Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum, don de David Smith.

Ci-contre : David Smith, *Pillar of Sunday,* 1945. Acier peint, 74,3 x 44,4 x 24,1 cm. Bloomington, Indiana University Art Museum.



les lettres et les mots se sont ensuite développés. Leur utilisation et leur exploitation dans le commerce ont pris le pas sur leur rôle poétique de communication, ce qui explique un aspect de leur inadéquation. Il y a trente ou quarante mille ans, l'homme primitif ne possédait pas le mot image et n'éprouvait pas ce besoin d'une vision limitée. Sa relation à l'objet était une relation à toutes les parties de l'objet et à sa fonction, par sélection ou grâce à l'image eidétique. L'homme des cavernes, à Altamira comme en Rhodésie, a créé une réalité authentique à l'aide de l'image eidétique [75]. »

Les allusions de Smith au phénomène de psychologie de la perception connu sous le nom d'image eidétique qui reviennent à plusieurs reprises dans ses écrits aussi bien que dans ses carnets s'expliquent par son idéal d'établir un lien entre l'artiste moderne et l'artiste primitif. Les images eidétiques sont une forme d'hallucination à l'état de veille, où les limites habituelles entre les productions de l'esprit et le témoignage des sens sont rompues, et où le sujet *voit* une image extrêmement détaillée qui a sur lui un impact extraordinaire sans que la personne ou l'objet en question soient réellement présents devant ses yeux. Dans les écrits sur la perception et dans les textes anthropologiques des années vingt et trente, ce pouvoir de créer une image était attribué plus particulièrement aux enfants, aux « sauvages » et aux artistes [76]. La capacité eidétique élevait l'« œil de l'esprit » et le mettait à égalité avec la sensation visuelle en faisant disparaître les limites entre l'imagination et la perception, entre le mythe et la réalité. Elle produisait des représentations dont on pensait qu'elles se situaient à mi-chemin entre la subjectivité et l'objectivité, entre l'inconscient de la race et l'expérience individuelle. Il est étonnant que nous retrouvions chez Smith la même admiration pour l'esprit primitif en tant que siège d'une représentation trans-perceptive, supérieure et, par conséquent, lieu de la créativité, qui avait amené Gauguin à sa fascination pour les créations de l'imaginaire superstitieux des femmes bretonnes et des indigènes tahitiens (p. 182-200). Dans le cas de Smith, cet intérêt s'accroît d'une dimension sociale supplémentaire dans la mesure où il met l'accent sur le fait que le pouvoir de son œuvre opère comme l'image eidétique à un niveau préverbal de la représentation, dans un domaine de perception qui est « ouvert à tout homme, de toute condition, et (qui) ignore la

barrière du langage[77] ». On retrouve ici le vieux rêve commun aux linguistes et aux artistes d'un langage adamique, d'un système de signes nouménaux qui unirait l'humanité au lieu de la diviser, et qui appréhenderait le sens sans aucune équivoque, dans toute sa plénitude. Il est significatif que Smith ne suggère jamais, ni dans ses écrits, ni dans ses œuvres, que la simple exhumation de formes archaïques ou l'imitation de motifs de l'art tribal puisse suffire à retrouver un tel système de signes. Chaque fois qu'il faisait appel à l'expérience eidétique, ou au cours de l'évolution de ses choix formels, Smith était à la recherche d'une « universalité » davantage fondée sur l'idéal neurologique qui postule des capacités visuelles universelles que sur des préceptes semi-jungiens, évoquant des symboles communs et éternels, avec leurs sous-entendus conservateurs. Dans cette conception de la perception visuelle, ce n'est plus le symbole mais la vue qui est la base de l'intérêt pour l'esprit primitif et le fondement de l'art moderne. Ce déplacement d'intérêt s'accordait avec le désir de faire table rase qui, à la fin des années quarante, avait supplanté la recherche de symboles archétypaux ; laquelle avait été le premier aiguillon du primitivisme américain. A cet égard, on retrouve dans l'œuvre de Smith, autour de la période 1949-1950 environ, la même tentative que nous avons déjà observée chez Pollock, Newman et Rothko : assimiler le primitivisme pour le dépasser.

Le primitivisme des années quarante, à son apogée, était une entreprise autodestructrice. En effet, les artistes qui poursuivaient la réflexion la plus intéressante sur leurs ancêtres primitifs considérés comme modèles en vinrent eux-mêmes à reconnaître que l'emprunt de formes tribales et le recours explicite aux anciens mythes n'étaient que des falsifications de la soif d'absolu et du désir d'universalité qui étaient les composantes les plus stimulantes du mouvement primitivisant. On remarque dans les œuvres et les propos des artistes de l'École de New York autour de 1948 l'apparition d'un ton nouveau prenant le pas sur le caractère lourd et sinistre du primitivisme des années de guerre. C'est Barnett Newmann qui a exprimé cela avec le plus de force :

> Nous réaffirmons le désir naturel de l'homme pour ce qui est exaltation, pour le souci de notre rapport aux émotions absolues. Nous n'avons pas besoin des accessoires obsolètes d'une légende démodée et vieillie. Nous créons des images dont la réalité porte en elle-même son évidence et qui sont dépourvues des accessoires et des béquilles qui pourraient évoquer des images démodées... Nous nous libérons des entraves de la mémoire, des associations d'idées, de la nostalgie, de la légende, du mythe...[78].

Ce changement d'attitude peut aider à comprendre pourquoi Clyfford Still, dont l'œuvre des années trente et quarante était marquée du pouvoir émotionnel et des signes caractéristiques des préoccupations primitivisantes de l'époque, a pu ensuite décliner toute responsablilité pour des titres tels que *Totemic Fantasy* qui accompagnent ses premières peintures[79] — en dépit du fait qu'il avait lui-même trouvé ces appellations, ou du moins contribué à leur invention, au moment où ces œuvres avaient été exposées ou vendues pour la première fois. Dès 1950, chez tous ces peintres, la tendance générale était d'abandonner les titres solennels (et parfois assez arbitrairement choisis) qui étaient caractéristiques des années quarante, pour les remplacer par de simples chiffres ou par des titres génériques, ou même les supprimer tout à fait. Cette nouvelle nomenclature reflétait un nouveau contenu. La neutralisation des titres allait de pair avec l'élimination des formes et des signes d'emprunt, et cela même était la preuve que l'idéal qui faisait de l'archétype ou du chiffre primitif le véhicule d'une signification universelle avait perdu de son attrait.

Ces changements révélaient que les artistes s'éloignaient du surréalisme et, plus particulièrement, qu'ils délaissaient la conception d'un inconscient chargé de symboles qui serait la source de l'expérience artistique en même temps que le fondement de la réaction du spectateur. Un empirisme plus rigoureux remplaçait les débats sur les formes originelles chez l'homme de la connaissance et de la tradition qui avaient été la caractéristique des années quarante. A la même époque, Rothko, Newman, Gottlieb et, dans une moindre mesure Pollock, se mirent à produire des œuvres très proches les unes des autres, formant apparemment ou délibérément des séries — autre exemple de ce nouveau caractère d'universalité ou même de froideur scientifique, qui était peu à peu associé aux « expériences » de l'abstraction nouvelle.

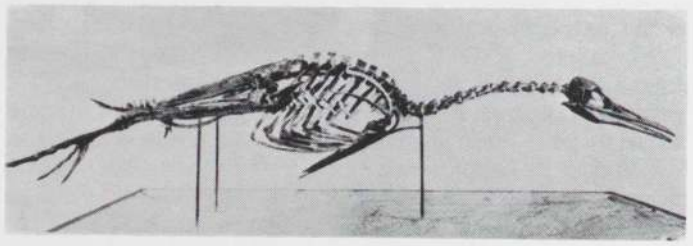
La phase symbolique et mythique du primitivisme de l'École de New York n'avait pas été un prélude nécessaire au haut niveau d'abstraction qu'elle avait atteint. En effet, comme le prouvent les exemples de Gorky et de De Kooning, certains artistes avaient été capables d'œuvrer directement, à partir de la tradition européenne, à la création d'un art d'une extrême originalité et d'une grande force. (En fait, Gorky rejetait très explicitement le primitivisme comme une forme de fuite et une façon de s'auto-illusionner, et l'art primitif parce qu'il ne lui semblait pas constituer un modèle suffisant pour une créativité à la mesure de la complexité dynamique de l'expérience moderne[80].) Néanmoins, pour un grand nombre d'artistes, le primitivisme avait été un passage obligé vers la pleine réalisation de leur propre originalité, et un théâtre de confrontations où ils avaient pu se mesurer à certaines des préoccupations les plus pressantes de cette décennie. Il serait trop facile de se contenter de rejeter le phénomène en le considérant comme la préoccupation transitoire d'artistes immatures ou moins talentueux ; ou de limiter sa signification trop exclusivement en la réduisant à l'évolution psychologique de quelques créateurs importants.

Il faudrait au contraire considérer l'épisode primitiviste de l'art américain des années quarante dans toutes les conséquences qu'il a pu avoir sur le plan culturel et dans le contexte de cette époque d'affrontement du fascisme et du marxisme sur la scène mondiale, mais le voir surtout comme une réponse au défi que le fascisme représentait alors. Dans ce sens très général, nous voyons là se reproduire la situation que nous avions analysée à propos de Gauguin (*cf.* p. 181-183) : un primitivisme moderniste qui se préoccupe des fondements universels de la culture s'oppose à une idéologie de l'évolution humaine fondée sur une mauvaise interprétation, historiciste et raciste, des sciences naturelles. De même que l'admiration de Gauguin pour la créativité des primitifs répondait à la domination d'un darwinisme mal compris, de même les intérêts primitivistes des expressionnistes abstraits s'exprimaient, dans une très large mesure, pour faire pièce au dernier avatar du darwinisme : les conceptions prônées par les nazis, qui imaginaient une histoire déterminée par la race.

Il vaut la peine d'insister sur le fait que hors des Etats-Unis, en 1940, le recours au primitif revêtait des formes diverses et que ce qui était en jeu n'était pas une simple question de style artistique. De toutes les formes primitivistes qui ont frappé l'imagination de l'homme du XXe siècle, le svastika a sans doute été celle qui a exercé la plus forte fascination. Cet ancien symbole cosmologique témoignait sur les bannières de l'Allemagne hitlérienne du succès terrifiant obtenu par ceux qui cherchaient à redonner aux mythes archaïques leur pouvoir. Dans la civilisation occidentale, à la fin des années trente et dans les années quarante, tous les êtres de conscience et de réflexion se sont trouvés confrontés au défi inquiétant constitué par la doctrine fasciste qui prônait une intégration sociale collective pour résister aux incertitudes aliénantes de la vie moderne et qui semblait effectuer une réconciliation du mythe racial primitif avec la science et

la technologie. Comme l'affirmait, juste après la guerre, Kahler dans un numéro spécial de la revue *Chimera*, consacré au mythe : « Le fascisme répondait à un besoin fondamental de l'âme humaine, un besoin que l'âge du rationalisme refusait de prendre en compte [81]. »

Le débat autour de la nature du mythe comme sujet de l'art, si lié aux changements qui se sont produits dans l'art américain autour de 1940, répondait aux préoccupations nées du défi nazi. Le matérialisme marxiste, adversaire inflexible de toute mystification et de toute transcendance, dénigrait tous les mythes. Mais, pour de nombreux artistes et intellectuels, l'idéal « scientifique » d'une société économiquement déterminée, que les marxistes proposaient en échange, ne semblait pas répondre aux besoins du temps face à un irrationalisme atavique dont le pouvoir de menacer l'ordre du monde n'était plus à démontrer. Comme Kahler l'écrivit ensuite : « Ce n'est pas en les niant qu'on fait face



Squelette fossile d'un animal préhistorique ressemblant à un oiseau : l'*Hesperornis regalis* de la collection de l'American Museum of Natural History à New York. Photographie provenant des archives de David Smith.

aux dangers inhérents à cette inclination des hommes, ni en la considérant comme déjà vaincue ou allant l'être, ou comme le résidu d'une antique superstition, mais seulement en la reconnaissant et en la prenant en compte [82]. » Il faudrait considérer que le primitivisme de la première École de New York, avec son désir de créer une forme mythique d'expression appropriée à l'époque, s'était engagé dans un programme d'abandon du matérialisme afin de prendre en compte le défi des nazis et de le combattre sur son propre terrain. Contre la confusion fasciste qui mêlait des mauvais mythes à une science mauvaise, les idéaux primitivistes des artistes américains proposaient un mélange de « bons » mythes et de « bonne » science.

Là où les nazis faisaient appel au mythe archaïque parce qu'il leur apparaissait comme le fondement durable d'une unité tribale et une base pour la classification des cultures, les artistes new-yorkais mettaient l'accent sur le caractère syncrétique du mythe, qui touche aux fondements universels de toute expérience humaine. Leur admiration pour l'art tribal était une façon d'affirmer leur relativisme culturel antiraciste, une célébration sans hiérarchie aucune de toutes les formes de créativité humaine qui s'opposait au caractère régressif du culte allemand pour une culture spécifique, exclusivement aryenne. De même, les Allemands considéraient que redonner vie au mythe et aux rituels était, dans l'Etat collectif moderne, un moyen de parvenir à la suppression de l'individu. L'idéal américain d'un recouvrement des archétypes se fondait, lui, sur un modèle psychanalytique plus complexe d'analogie entre une salubre intégration de la personnalité individuelle à la société et la solidarité que celle-ci exerce à son égard [83]. Pour l'individu comme pour la culture, être à nouveau conscient qu'il existe des symboles durables dans l'inconscient ne devait pas entraîner une simple soumission à la tyrannie de la mémoire génétique mais un pouvoir libérateur permettant une expérience immédiate et spontanée. Le primitivisme apparaissait comme la condition préalable à l'individualité ; l'archétype comme le catalyseur de la créativité — le mélange d'atavisme et d'expérience de l'agressivité que nous avons analysé dans le cas de l'évolution de Pollock, par exemple, constituait justement une contre-proposition au primitivisme totalitaire.

Dans l'Allemagne nazie, la version mauvaise, tyrannique, de l'influence que peut avoir la tradition s'appuyait sur une mauvaise interprétation des sciences naturelles affirmant que l'homme est irrémédiablement enchaîné par les lois de la race. En réaction, le primitivisme des Américains cherchait à relier leur vision de la tradition à une conception de la science qui, à l'opposé, leur semblait être une source d'émerveillement et de curiosité plutôt que de lois contraignantes. Le primitivisme américain des années quarante était lié à l'idéal de la science comme modèle d'un collectivisme non déterministe au service de la vérité et comme route d'accès aux mystères de la nature et à l'humilité que nous enseignent ses terrifiants pouvoirs. L'imagerie biologique et évolutionniste de Rothko, Smith, Newman et d'autres artistes encore, n'évoquait pas seulement une énergie vitale datant d'avant la différenciation raciale — à l'opposé de l'élitisme téléologique des théories génétiques nazies —, mais aussi une vision spécifiquement scientifique des recherches archéologiques, paléontologiques et microbiologiques. (Et certes, si l'on reste sur le plan d'une analogie très générale, les combinaisons de fossiles et de cellules, d'idéogrammes et d'amibes que ces œuvres laissent entrevoir peuvent apparaître, analogiquement, comme la reformulation à un autre niveau de préoccupations similaires à celles qui caractérisaient les secteurs les plus avancés de la recherche scientifique sur l'évolution. En effet, dans les années quarante, ceux-ci cherchaient à établir une synthèse entre la transformation génétique et la compétition sociale [84].)

Wolfgang Paalen, un artiste et écrivain surréaliste et primitiviste des années quarante, écrivait en 1945 qu'« à une science déjà universelle mais par définition incapable de rendre justice à nos besoins émotionnels, il faut ajouter en complément un art universel ; l'un et l'autre aideront à remodeler la nouvelle et indispensable conscience mondiale [85] ». Cet accent mis sur l'entreprise scientifique qui apparaît comme un modèle pour de nouvelles formes d'expression indépendantes des diverses cultures était déjà sensible dans la réponse de Pollock à une enquête sur l'apparition d'un nouvel art américain, en 1944 : « L'idée d'une peinture américaine isolée, si répandue dans ce pays au cours des années trente, me paraît absurde, aussi absurde que l'idée de créer une science mathématique ou physique purement américaine [86]. » A ce principe d'universalité tellement en accord avec l'élan qui poussait les Américains à rechercher les origines ultimes du mythe et du langage, dans leur pureté première, venait s'ajouter le sentiment que la science moderne, en se confrontant avec l'inconnu, rejoignait aussi les aspirations du primitivisme. Le sentiment général que le moment était venu d'un nouvel âge du mythe, aussi bien que les intérêts spécifiques de Rothko (pour les énergies organiques à l'origine de la vie), de Newman (pour la forme abstraite comme vérité supérieure), de Pollock (pour la fusion avec la nature) de Smith (pour la perception eidétique), et d'autres encore, font partie de cette même idée des enjeux de la science la plus avancée. Un texte de cette époque met particulièrement en évidence ces relations. Dans son analyse sur « La persistance du mythe », en 1946, Erich Kahler prétendait que :

> Même à l'avant-garde du savoir humain, on est parvenu à une situation où l'expansion extrême de ses pouvoirs amène l'homme à se rendre compte à nouveau de l'étendue de son ancienne impuissance à comprendre le cosmos. Les limites de notre entendement deviennent de plus en plus évidentes et la présomption rationaliste



David Smith, *Royal Bird,* 1947-1948. Acier inoxydable soudé, 55,2 x 149,8 x 22,9 cm. Minneapolis, Walker Art Center.

qui croyait à une domination illimitée de la raison sur la nature a été battue en brèche par les sciences physiques elles-mêmes. Au cours de ses progrès récents, la physique est parvenue à une zone-limite qui semble refuser de se laisser pénétrer par la raison. Elle s'est avancée jusque dans des domaines inframicroscopiques, où les phénomènes ne peuvent plus être représentés mais seulement schématisés, c'est-à-dire symbolisés. Elle est allée si profond dans la structure interne des éléments qu'elle a découvert comment ils se métamorphosent l'un et l'autre et elle en est ainsi venue à reconnaître que les éléments eux-mêmes ne sont que des combinaisons particulières, des chaînes composées d'énergies plus générales...
Sur ce plan, la physique nouvelle mêle les mondes intérieurs et extérieurs et postule, sur des bases épistémologiques, une unité que l'on tenait pour acquise dans les époques religieuses, ou primitives... Les découvertes de la recherche, en désagrégeant totalement l'objet pour en faire un complexe de relations, ont conduit le physicien encore plus loin du domaine des perceptions sensorielles pour l'amener à un univers de conceptions abstraites... En cela, la physique, qui part du monde extérieur, correspond étrangement à la théorie sur laquelle repose la psychanalyse qui, partant du monde intérieur, est parvenue à une fusion de l'intérieur et de l'extérieur en observant des réactions dirigées vers le dehors mais qui sont la projection de situations intérieures. La physique, par son triomphe même, fait renaître chez l'homme le frisson primitif face aux espaces impénétrables qui réapparaissent aux limites du monde extérieur. La psychanalyse, elle, a révélé que l'homme masque sa peur de ses propres abîmes intérieurs. Mais la physique, tout comme la psychanalyse, a montré que ces angoisses dépendent l'une de l'autre, qu'elles ne sont qu'une seule et même crainte devant l'inconnu, qui est la vraie source du mythe [87].

Le mythe et la science, le plus primitif et le plus moderne, apparaissent comme des miroirs jumeaux ; et l'on sent dans le primitivisme des artistes new-yorkais un désir que l'art agisse comme la force réconciliatrice entre ces apparents contraires : d'abord en incorporant des mythes et des signes archaïques, ensuite comme le théâtre d'une confrontation avec des vérités abstraites universelles et des énergies élémentaires. De même que le caractère sombre de la période de la guerre était ressenti comme un retour à une vulnérabilité originelle, de nombreux auteurs, à la fin des années quarante, exprimaient le sentiment que les dernières découvertes de la science paraissaient renvoyer l'homme à un état où le cosmos lui inspirait une peur mythique. Cette corrélation devint évidente avec l'apparition de la bombe atomique. Les discours qui accompagnaient cette nouvelle porte ouverte sur un domaine inconnu et terrifiant faisaient très largement penser aux propos de Newman et d'autres artistes qui voyaient dans l'expérience moderne un reflet de l'esprit primitif [88].

Bien sûr, l'idée que c'est dans la compréhension du passé le plus profond qu'il faut tirer les leçons pour le futur n'est pas propre à l'art, et le désir de retrouver l'unité perdue de la connaissance et de l'intuition, de l'art et de la science constitue l'un des thèmes qui traversent toute la pensée occidentale. Cependant, au XXe siècle, ces questions semblent particulièrement proches des préoccupations des artistes d'avant-garde, avec leur fascination profonde pour l'art de l'homme primitif et leur relation d'amour et de haine avec le progrès scientifique. A cet égard, comme sur d'autres plans dont nous avons déjà parlé, il semble que la phase primitivisante de la peinture de l'École de New York ait été liée à quelques-unes des questions les plus vastes et les plus urgentes qui se posaient à la civilisation occidentale dans les années quarante, mais il semble surtout qu'elle a aussi représenté, ce qui est symptomatique, une nouvelle manière de se confronter aux questions sur le rôle de l'art dans la société et dans l'histoire qui n'ont cessé d'accompagner l'art du XXe siècle tout au long de son évolution. Il serait difficile de voir dans l'exploration des racines subconscientes des modes de représentation humains, dans la fascination pour l'idéal d'un système de signes universels et dans la question du rapport entre le passé profondément irrationnel de l'homme et la culture actuelle dominée par la science, des infatuations passagères ou des préoccupations dont l'art n'aurait pas à se soucier. Synthétisés et assimilés sous une forme unique par les divers styles abstraits qui écartèrent les références manifestes au primitif dans l'art américain de la fin des années quarante, ces aspects plus généraux du primitivisme moderniste n'ont pas cessé de réapparaître comme un défi endémique de la culture moderne, un défi que les artistes de la génération suivante allaient être amenés à relever.

NOTES

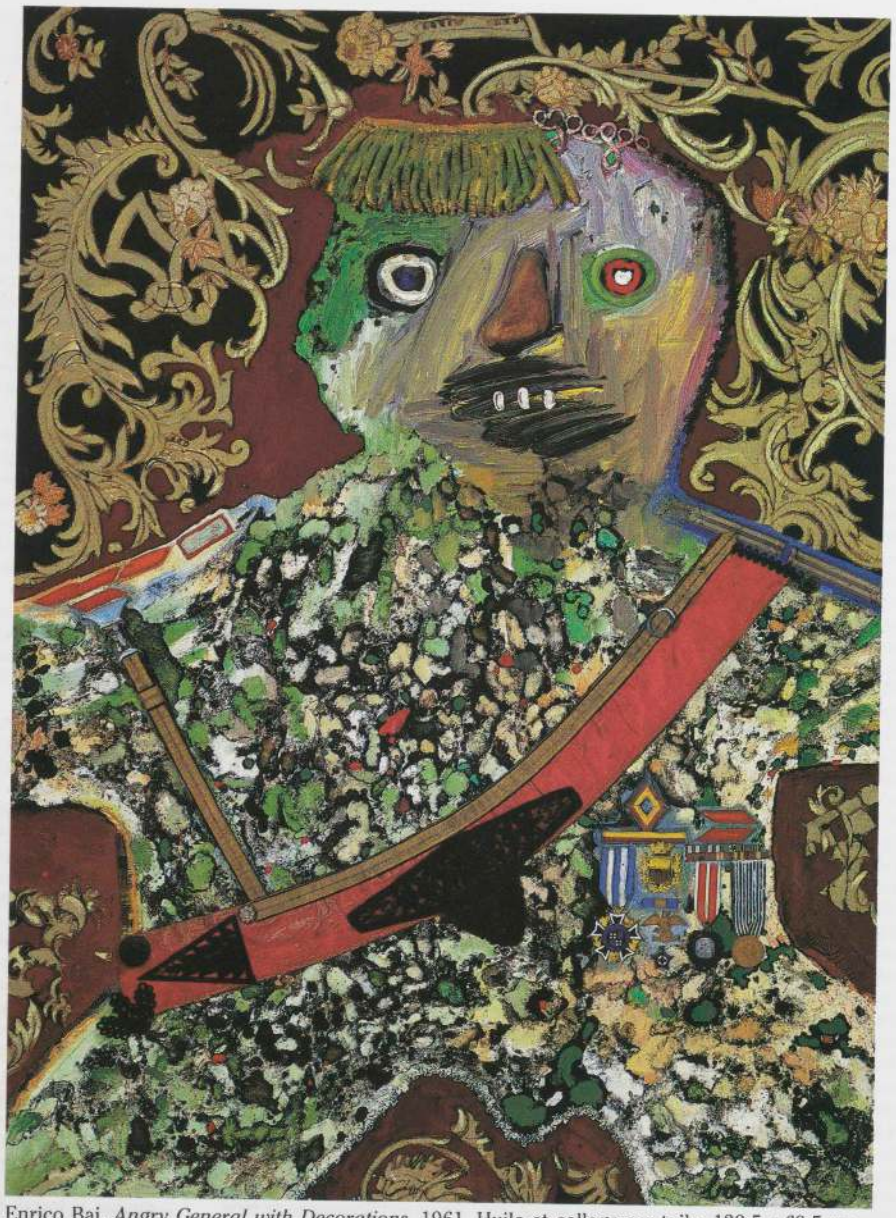
L'auteur de cet essai doit beaucoup à Joan Pachner qui a énormément contribué à sa préparation par son assistance précieuse et un travail de recherche considérable.

1. Voir l'analyse des rapports de Pollock avec les muralistes mexicains, et de sa dette envers eux, dans Irving Sandler, *The Triumph of American Painting,* New York, Harper and Row, 1971, p. 103-104. L'importance des Mexicains pour Pollock et les autres peintres américains est également mise en avant par Robert Carleton Hobbs dans « Early Abstract Expressionism : A Concern with the Unknown Within », *in* R.C. Hobbs et Gail Levin, *Abstract Expressionism : The Formative Years,* Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 14.
2. Adolph Gottlieb, extrait de « The Portrait and the Modern Artist », transcription d'une émission intitulée « Art in New York », *WNYC,* 13 octobre 1943, citée dans Mary Davis McNaughton, *Adolph Gottlieb, A Retrospective,* New York, The Arts Publisher, in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation, 1981, p. 42. Barnett Newman critiquait lui aussi l'incompréhension de l'art primitif chez les premiers modernistes européens et la mettait au compte des déficiences de la peinture abstraite en Europe. On trouve ses analyses dans « The Plasmic Image », un manuscrit sur lequel il travailla de 1943 à 1945. Voir de larges extraits de ce texte, avec les commentaires de Thomas Hess, dans Thomas B. Hess, *Barnett Newman,* New York, Museum of Modern Art, 1971, particulièrement p. 37, 39.
3. John Graham, « Introduction » à *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations,* New York, Jacques Seligman Gallery, 1936, p. 3.
4. John Graham, *System and Dialectics of Art,* New York, Delphic Studio, 1937, p. 15. Sur John Graham et son importance pour les artistes de l'École de New York, voir Irving Sandler, « John D. Graham : The Painter as Esthetician and Connoisseur », *Artforum,* octobre 1968, p. 50-53 ; et l'analyse par Sandler de l'impact de Graham sur Pollock, dans *Triumph,* p. 105-106.
5. Voir l'analyse d'Irving Sandler sur le schisme entre les surréalistes et les peintres new-yorkais dans Sandler, *Triumph,* p. 63-64.
6. Sur le contenu psychologique des premières œuvres des expressionnistes abstraits, voir Hobbs, « Early Abstract Expressionism : A Concern with the Unknown Within », *op. cit.,* p. 8-40.
7. Editorial, *View,* series 3, n° 1, 1943 ; cité par Dore Ashton dans *The New York School : A Cultural Reckoning,* New York, Penguin, 1980, p. 20.
8. Alfred Barr, dans « Preface and Aknowledgment » *in* Leo Frobenius et Douglas C. Fox, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa,* New York, Museum of Modern Art, 1937, affirmait : « Les qualités techniques et esthétiques sont dignes d'envie mais pas davantage que le sentiment que nous donnent ces peintures d'une indiscutable utilité sociale... Aujourd'hui, on fait peindre les murs pour que les artistes aient à manger mais à l'époque préhistorique, on peignait les murs pour nourrir la communauté ».
9. Sur le rejet de l'histoire et l'intérêt pour l'âme et ses mythes, voir Hobbs, *op. cit.,* et Sandler, *Triumph,* p. 63-64. Le rejet le plus explicite de l'image matérialiste de l'existence tribale fut celui de Barnett Newman dans « The First Man was an Artist », *Tiger's Eye,* n° 1, 1947, p. 57-60. Mais les aspects antimarxistes de la position de Newman étaient déjà sous-jacents dans les commentaires de Wolfgang Paalen *in* « The New Image », *DYN,* n° 1, avril/mai 1942, p. 7 : « Engels était dans l'erreur lorsqu'il écrivait "les hommes doivent manger, boire, se vêtir et s'abriter avant de pouvoir s'intéresser à la politique, à l'art, à la science ou à la religion..." L'anthropologie et la psychologie prouvent irréfutablement que l'art, la science et la religion sont des interprétations indissociables du monde extérieur, qui sont à l'origine de la pensée. » Les remarques de Paalen ne sont pas seulement caractéristiques du rejet du marxisme qui était de plus en plus général, mais aussi de la tendance à se tourner vers l'autorité de la science pour y trouver une confirmation des catégories universelles de l'expérience humaine qui jouissaient d'une faveur nouvelle.

   La théorie des origines non utilitaires de l'art existait déjà chez des auteurs comme G. H. Luquet dans *L'Art et la Religion des hommes fossiles,* 1926, traduit sous le titre *The Art and Religion of Fossil Man* par J. Townsend Russel, New Haven, Yale University Press, 1930), Luquet écrit (p. 128 de l'édition française) : « Il nous semble impossible que l'art figuré dans sa phase initiale n'ait pas été une activité désintéressée. Comme l'écrit Breuil : "Si l'art pour l'art n'était pas né, l'art magique ou religieux n'aurait jamais existé" ». L'image de Luquet qui montre le premier artiste créant d'abord pour le plaisir de créer fait elle-même écho à l'attitude de Coleridge sur le problème des origines de la science ; Coleridge (cité par Peter Medawar dans son ouvrage *Pluto's Republic,* New York, Oxford University Press, 1982, p. 31) soutenait que : « Le premier homme de science fut celui qui observa un objet non pas pour apprendre s'il pourrait lui procurer de la nourriture, un abri, des armes, un outil, une parure, ou un jouet, mais qui chercha à le connaître pour le plaisir de connaître ».
10. Pour une analyse de l'idée d'une position individualiste et « apolitique » dans la pensée politique des années 1940, voir Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art,* trad. par Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press, 1983, par ex. p. 75-79.
11. Barnett Newman, « Northwest Coast indian Painting », New York, Betty Parsons Gallery, 1946.
12. Gottlieb dans « The Portrait and the Modern Artist », *op. cit.,* cité par Sandler, *Triumph,* p. 64 ; et par McNaughton, p. 42.
13. Gottlieb, dans *Tiger's Eye,* n° 2, décembre 1943 ; cité par McNaughton, *op. cit.,* p. 44.
14. Newman, « The Object and the Image », *Tiger's Eye,* n° 3, mars 1948.
15. « Seule une mythologie autochtone, une mythologie issue du même sol, du même peuple, de la même superstructure culturelle, du même ordre économique, pourrait effectivement servir d'intermédiaire entre l'art et la production matérielle... » A. L. Lloyd, « Modern Art and Modern Society », *Art Front,* octobre 1937 ; cité par Ashton, *op. cit.,* p. 71.
16. En 1937, revenant sur la « conscience du pays » qui caractérisait son premier travail, Martha Graham parlait d'« un isolement temporaire mais inévitablement nécessaire afin de trouver quelque chose qui soit proche d'un état de vérité traditionnel, pour servir de point de départ ». Voir « Affirmations 1926-37 », *in* Merle Armitage, ed., *Martha Graham,* 1937. Le conflit entre le local et l'universel a toujours été lié à l'art moderne depuis ses origines dans le symbolisme de la fin du XIXe siècle, particulièrement pour ce qui concerne l'opposition entre l'accent mis par le régionalisme/naturalisme sur la paysannerie et l'accent que le symbolisme fait porter de manière plus générale sur le mysticisme spirituel populaire (*Volkisch*) de ces mêmes « primitifs ». L'idée qu'une véritable universalité ne pouvait être obtenue que par un artiste profondément enraciné dans son propre pays était particulièrement répandue dans les années 1890 au sein d'une résurgence nordique du romantisme. *Cf.* mon essai « Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art », *in Northern Light : Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910* New York, Brooklyn Museum, 1982, et les commentaires de Marcia Vetrocq (qui fait spécifiquement référence à des parallèles au sein de l'École de New York) dans son compte rendu, « Souls on Ice », *Art in America,* septembre 1983, p. 116-123.
17. Voir les remarques de Evan Maurer sur les surréalistes et les Indiens d'Amérique dans ce volume, p. 561-573 ; voir également la carte de la vision du monde surréaliste qui donne une importance énorme à l'Alaska (p. 556). Un des principaux promoteurs de l'art et de la culture de la côte du nord-ouest était le surréaliste Wolfgang Paalen ; *cf.* ses articles intitulés « Paysage totémique », *DYN,* n° 1, avril-mai 1942 ; n° 2, juillet-août 1942 ; et n° 3, automne 1942. *Cf.* aussi son « Totem Art », *DYN,* numéro spécial amérindien, n° 4-5, 1943-1944.
18. Sur Graham et l'École de New York, voir Ashton, *op. cit.,* p. 143. Ashton cite les remarques de Graham sur sa chorégraphie intitulée *Dark Meadow* et citées par Margaret Lloyd, *in The Borzoi Book of Modern Dance,* 1949 : « Elle remonte à nos ancêtres lointains, plongeant dans le barbare, le primitif, les racines de la vie, surgissant de la mémoire de la race. Elle s'intéresse à l'arrière-plan psychologique de l'humanité.
19. Gottlieb, « The Portrait and the Modern Artist », cité par Sandler dans *Triumph,* p. 63.
20. Une histoire détaillée de l'évolution du traitement réservé aux arts tribaux dans les expositions des années 1920, 1930, 1940 serait nécessaire. Le rôle joué par les marchands qui ont été les premiers — avec Stieglitz en 1914 (p. 454 *sq.*) — à isoler les objets tribaux et à faire porter l'attention sur leurs qualités esthétiques, aura été essentiel pour la diffusion d'une approche non ethnologique et formelle de ces objets, celle-là même qui est implicite dans les appréciations sur cet art portées par de nombreux cubistes. A New York, les expositions d'art préhistorique et tribal organisées par le Museum of Modern Art ont joué un rôle capital ; et, sur ce plan, René d'Harnoncourt apparaît comme une figure décisive qui a formulé les règles d'une nouvelle présentation esthétique de l'art tribal. On trouve un exposé essentiel sur les changements intervenus dans le domaine de la muséologie dans Trevor Thomas, « Artists, Africans, and Installation », *Parnassus,* 12, n°s 1 et 4, janvier et avril 1940. Thomas remarque : « Maintenant qu'il est davantage à la mode d'apprécier l'art indigène, maintenant que des collections privées se constituent et que les prix s'élèvent en conséquence sur le marché, les musées ont entrepris de réorganiser leurs collections en considérant les objets exposés comme des trésors précieux. La conception de la présentation tend à devenir esthétique et à s'éloigner du point de vue ethnologique ». Thomas poursuit en prédisant que : « Par un retour du balancier, la nouvelle mode pour la présentation de l'art tribal consistera probablement à revenir en partie à quelque chose qui ne serait pas très éloigné de l'ancienne attitude ethnologique mais en conservant l'acquis de l'appréciation esthétique. » Dans son commentaire sur la présentation au Museum of Modern Art de l'exposition « Twenty Centuries of Mexican Art », Nicolas Calas estimait « qu'elle donnait parfois l'impression que ces trésors d'art... n'étaient pas très différents des objets que l'on peut voir dans les vitrines élégantes de la Cinquième avenue. Lorsque le visiteur quitte le rez-de-chaussée et les statues aztèques pour les salles espagnoles ou pour la section d'art mexicain moderne il a moins l'impression de franchir dix ou vingt siècles d'histoire que celle de changer de département dans un grand magasin... » (« Mexico Brings Us Art », *View,* 1, n° 1, septembre 1940, p. 2.) L'exposition d'objets des mers du Sud de 1946 au Museum of Modern Art donna lieu à encore plus de controverses. Dans un compte rendu paru dans *Art Bulletin, 28,* n° 2, juin 1946, l'anthropologue Gregory Bateson analysait de très près les principes de cette présentation, comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art. Bateson commente le rythme, l'éclairage, l'ordre choisi par d'Harnoncourt pour son exposition en les mettant en rapport avec les modifications récentes de la théorie anthropologique, particulièrement en ce qui concerne les évocations d'« ambiance » de d'Harnoncourt, vues en parallèle avec la pensée d'alors sur la psychologie des sociétés primitives. L'article montre bien, pour l'approuver

généralement, comment d'Harnoncourt généralise le jeu sur la lumière, les changements de couleurs, etc., afin d'évoquer l'esprit des différents arts tribaux des mers du Sud. Ce passage d'un strict contextualisme ethnologique à un symbolisme abstrait semble concorder parfaitement avec la peinture moderne des contemporains de d'Harnoncourt. Dans un autre compte rendu de la même exposition, moins spécialisé, dans *View*, séries V-VI, 1945-1946, Leon Kochnitzky liait directement les décisions du Museum concernant la présentation des objets non seulement aux leçons du modernisme en matière d'appréciation de l'art tribal, mais aussi au rejet de l'anthropologie positiviste antérieure en faveur d'une approche de l'homme tribal plus consciente de l'existence des mythes et qui mettrait davantage l'accent sur la magie et la psychologie.

21. On peut trouver un bon exemple de l'interrelation entre les admirations pour l'Amérique du Sud, l'Amérique centrale ou les Indiens d'Amérique dans la collection d'articles réunis dans le numéro spécial amérindien de *DYN* (n° 4-5, 1943-1944). Il faut noter, en particulier, l'accent mis sur les questions de cosmologie, de mythologie, d'astronomie etc., dans des articles comme « Totem Art », « The Enigma of Maya Astronomy », et « New discoveries in the Temple of the Sun in Palenque ». Sur la nouvelle image de l'Indien d'Amérique et l'intérêt croissant pour le chamanisme et le mysticisme au cours de la période des années 1930 et 1940, voir Aldona Jonaitis, « Creations of Mystics and Philosophers : The White Man's Perception of Northwest Coast Indian Art from the 1930s to the Present », *American Indian Culture and Research Journal, 5*, n° 1, 1981, p. 1-45.
Un autre exemple d'attention portée à l'art des autochtones américains est commenté par Anne Gibson dans « Painting outside the Paradigm : Indian Space », *Arts*, février 1983, pp. 96-103. Dans ce cas, il s'agissait du groupe connu sous le nom de « Semeiology » ou « Indian Space ». Les artistes qui y participaient (Steve Wheeler et d'autres) alliaient à une dévotion pour le dessin des Indiens de la côte nord-ouest une admiration pour les théories de la physique du XXe siècle qui les avait amenés à concevoir un nouveau type d'espace. Ce type de combinaison entre des intérêts primitivistes et la physique moderne se retrouve chez d'autres auteurs et artistes de l'époque, comme on le voit dans le texte de Kahler cité p. 652-653.
22. Jackson Pollock, « Jackson Pollock », *Arts and Architecture*, février 1944, p. 14 ; cité par Sandler dans *Triumph*, p. 65.
23. Voir Thomas Hess, « Isamu Noguchi '46 », *Art News*, septembre 1946, p. 34 *sq*.
24. Victor Wolfson, catalogue pour la Kootz Gallery, New York City, janvier 1947 ; cité par Guilbaut, *op. cit.*, p. 148.
25. Sur Stamos, voir Ralph Pomeroy, *Stamos*, New York, Abrams, s.d. Sur Baziotes, voir Mona Hadler, *The Art of William Baziotes*, Columbia University, PH.D. diss., 1977 ; et *William Baziotes : A Retrospective Exhibition*, Newport Harbor Art Museum, Newport, 1978, avec des essais de Barbara Cavaliere et Mona Hadler ; deux articles enfin : Barbara Cavaliere, « An Introduction to the Method of William Baziotes », *Arts*, avril 1977, p. 28-29 ; et Mona Hadler, « William Baziotes : A Contemporary Poet-Painter », *Arts*, juin 1977, p. 102-110 : Richard Pousette-Dart est un autre membre du groupe des expressionnistes abstraits qui flirta à ses débuts avec le primitivisme ; voir le commentaire sur ses goûts primitivistes et des reproductions de ses premières œuvres (qui font penser à des masques) dans Gail Levin, « Richard Poussette-Dart's Emergence as an Abstract Expressionist », *Arts*, mars 1980, p. 125-129.
26. Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910. Cette conception est une réfutation des théories positivistes du XIXe siècle et en particulier de celle de Tylor qui soutenait que les pratiques tribales naissaient d'un désir d'explication ou de besoins pratiques. Prenant pour point de départ l'insistance de Durkheim sur l'importance des « représentations collectives », Lévy-Bruhl affirmait que : « Les mythes, les rites funéraires, les pratiques agraires, la magie sympathique... répondent à des besoins, à des sentiments collectifs autrement impérieux, puissants et profonds que celui-là dans les sociétés inférieures » (p. 16). Lévy-Bruhl explique que « leur activité mentale est trop peu différenciée pour qu'il soit possible d'y considérer à part les idées ou les images des objets, indépendamment des sentiments, des émotions, des passions qui évoquent ces idées et ces images ou qui sont évoqués par elles » (p. 28). Ainsi, puisque : « La réalité où se meuvent les primitifs est elle-même mystique » (p. 30), « la distinction des êtres vivants et des êtres inanimés n'a pas autant d'intérêt pour la mentalité des primitifs que pour la nôtre » (p. 33). « Il n'y a point là d'association. Les propriétés mystiques des objets et des êtres font partie intégrante de la représentation que le primitif en a et qui est, à ce moment, un tout indécomposable » (p. 39). Voir en particulier le chapitre sur « La loi de participation », p. 68 *sq*. Pour les idées connexes de Jung sur la pensée primitive indifférenciée, voir « The Psychology of the Child Archetype », dans *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9, part 1, trans. R.C.F. Hull, New York, Bollingen, 1959, particulièrement les p. 153-154. On retrouve des échos de cette conception de la mentalité primitive pratiquement partout dans les propos des artistes des années quarante. Ainsi Frederick Kiesler parlait-il de son projet pour la galerie « Art of this Century » de Peggy Guggenheim comme d'une œuvre qui remonterait dans le temps « pour briser les barrières physiques et mentales qui séparent les gens de l'art avec lequel ils vivent, en cherchant à retrouver l'unité de la vision et du réel qui prévalait dans les époques primitives, lorsque des expériences apparemment conflictuelles coexistaient en parfaite harmonie, lorsque le Dieu et la représentation du Dieu, le démon et l'image du démon avaient tous deux la même immédiateté, la même réalité... ». (*VVV*, n° 2-3, 1943, p. 76.) Pour en savoir plus sur l'idéal d'une unité primordiale chez Kiesler, voir Cynthia Goodman, « Frederick Kiesler's Designs for Peggy Guggenheim's Art of this Century Gallery », *Arts*, juin 1977, p. 90-95 ; et Melvin Paul Lader, *Peggy Guggenheim's Art of this Century : The Surrealist Milieu and the American Avant-Garde, 1942-1947*, Ph.D. diss., University of Delaware, 1983, particulièrement p. 114.
27. Barnett Newman, essai introductif pour le catalogue *Stamos*, New York, Betty Parsons Gallery, 1947 ; cité par Hobbs, p. 26, note 5.
28. William Rubin, « Pollock as Jungian Illustrator : The Limits of Psychological Criticism », *Art in America*, décembre 1979, p. 86 (trad. française : « Pollock illustrateur jungien : les limites de la critique psychologique », *in Jackson Pollock*, Centre Georges-Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris, 1982, p. 325-348). Sur l'idée de la relation entre l'art et la nature, sous le titre « Seeing and Showing », une série d'épigrammes parus dans *DYN*, n° 1, avril-mai 1947, (p. 27) énonçaient le principe adopté par Pollock : « Ne pas peindre *d'après* la nature, mais travailler en accord avec ses grands rythmes ; ne pas suivre ses aspects fortuits, mais saisir ses procédures universelles ». David Smith, dans « Second Thoughts on Sculpture », *in College Art Journal, 13*, n° 3, printemps 1954, p. 203-207, développait une réflexion qui s'inscrivait dans le sens de la pensée manifestée dans le mot de Pollock et dans le texte de Newman sur Stamos cité ci-dessus à la note 27 : « L'artiste est maintenant sa propre nature, l'œuvre est la totalité de l'art. Il n'y a pas d'objet intermédiaire... ce qui représente une position plus proche d'un stade ultime, ou total. Sa nouvelle position est en quelque sorte celle de l'homme primitif. Il n'est pas l'observateur scientifique de la nature. Il est une partie de la nature. Il est la nature dans l'œuvre d'art ». (Cité par Barbara Rose dans son *Readings in American Art since 1900*, New York, Praeger, 1975, p. 250.
29. Pour un exposé sur les sources qui ont contribué à la formation de Rothko, voir en particulier Stephen Polcari, « The Intellectual Roots of Abstract Expressionism : Mark Rothko », *Arts*, septembre 1979, p. 124-134 ; Robert Rosenblum, « Notes on Rothko's Surrealist Years », *in Mark Rothko*, New York, Pace Gallery, 1981 ; et James Ward, *The Function of Science as Myth in the Evolution of Mark Rothko's Abstract Style*, travail de diplôme non publié, New York University, Institute of Fine Arts, 1977. Ward examine le curriculum de Rothko pendant les années passées à Yale et les textes qu'il y a étudiés et considère les possibilités de corrélations entre certaines illustrations de ces textes et le répertoire d'images de Rothko.
30. Rothko, « The Romantics Were Prompted... », *Possibilities, 1*, n° 1 hiver 1947-48, p. 84.
31. Rosenblum, *op. cit.*, p. 8, compare *Slow Swirl at the Edge of the Sea* avec une peinture de sable navajo de l'exposition « Indian Art of the United States » qui eut lieu en 1941 au Museum of Modern Art. Sandler, *in Triumph*, p. 179 : « Malgré leur caractère abstrait, les hybrides que l'on trouve dans les peintures de Rothko qui s'inspirent des mythes font en réalité allusion à des phénomènes observables — à des organismes aquatiques ou à l'attirail utilisé dans les rituels primitifs. » Sandler, dans une note qu'il adjoint à son commentaire, mentionne les associations similaires entre les images de Rothko et « des boucliers, des flèches et d'autres objets liés aux rites primitifs » relevées par William Seitz dans son mémoire de Ph. D. de l'Université de Princeton : *Abstract Expressionist Painting in America* (1955).
32. Dans l'entretien à plusieurs déjà cité à propos de Gottlieb (*cf.* ci-dessus, n. 2), Rothko prétendait que les mythes de l'Antiquité étaient « les symboles des craintes et des motivations primitives de l'homme, de tout temps et en tout pays : qu'ils fussent grecs, aztèques, islandais ou égyptiens, la substance restait la même, seuls les détails changeaient. Et notre psychologie moderne en découvre encore les traces dans nos rêves, dans la langue courante et dans l'art, malgré toutes les modifications extérieures de nos conditions de vie ». (Cité par Sandler dans *Triumph*, p. 63.)
33. Voir l'exposé sur le rôle symbolique de l'eau dans la mythologie dans C.G. Jung, « Archetypes of the Collective Unconscious », 1934, *in The Collected Works of C.G. Jung, op. cit.*, vol. 9, part 1, p. 17-22.
34. Dans « The Romantics Were Prompted... », Rothko se référait de manière plus générale aux connotations que l'on peut associer à ses formes :
Sur les formes :
Ce sont des éléments uniques dans une situation unique.
Ce sont des organismes doués de volonté et du besoin passionné de s'affirmer.
Elles évoluent avec une liberté intérieure sans éprouver le besoin de s'adapter ou de faire violence au monde connu du probable.
Elles ne sont liées directement à aucune expérience visible donnée mais on reconnaît en elles le principe et la vitalité des organismes.
35. Graham, *System and Dialectics of Art, op. cit.*, p. 19. Cette idée vient peut-être en partie de Freud. Dans sa *Conférence d'introduction* sur l'interprétation des rêves, Freud a écrit : « La préhistoire à laquelle nous ramène le travail d'élaboration est double : il y a d'abord la préhistoire individuelle, l'enfance ; il y a ensuite, dans la mesure où chaque individu reproduit en abrégé, au cours de son enfance, tout le développement de l'espèce humaine, la préhistoire phylogénique. [...] C'est ainsi, par exemple, qu'on est autorisé, à mon avis, à considérer comme un legs phylogénique la symbolisation que l'individu comme tel n'a jamais apprise ». Ce passage tiré de *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 15, p. 119 (trad. française : *Introduction à la psychanalyse*, Paris, petite bibliothèque Payot, 1982, p. 184) est cité par Frank J. Sulloway dans *Freud, Biologist of the Mind*, New York, Basic Books, 1979, p. 338. Cette référence, ainsi que beaucoup d'autres informations précieuses sur le contexte des relations entre la microbiologie et le symbolisme de l'inconscient, m'a été communiquée dans un article non publié de Jeffrey Weiss, « Microbiology in Art : Symbolism to Biomorphism », New York University, Institute of Fine Arts, 1983.
36. Pour une étude développée des sources des compositions intitulées « Pictographies », voir McNaughton, *op. cit.*, p. 32-35. Pour ce qui est de Klee, voir Andrew Kagan, « Paul Klee's Influence on American painting : New York School », *Arts*, juin 1975, p. 54-59 ; et *Arts*, septembre 1975, p. 84-90. Gottlieb, dans un entretien avec Martin Friedman en août 1962 (p. 5 de la transcription dactylographiée dans les archives de la fondation Adolph et Esther Gottlieb, New York), soutenait son point de vue et affirmait que les compositions compartimentées des « Pictographies » reflétaient son goût des primitifs italiens. Torrès-Garcia explique son intérêt pour les modèles artistiques



Enrico Baj, *Angry General with Decorations*, 1961. Huile et collage sur toile, 129,5 x 69,5 cm. Chicago, Museum of Contemporary Art.

trouvés dans les anciennes cultures indigènes des Amériques dans son livre *Metafisica de la Prehistoria Indoamericana*, Montevideo, Publicaciones de la Asociacion de Arte Constructivo, 1939.

37. Dans son compte rendu de l'exposition à la galerie Wildenstein (dans laquelle George L.K. Morris exposait aussi une œuvre intitulée *Indian Composition* qui comprenait de l'écorce de bouleau et des clous « réels »), A.Z. Kruse dans le *Brooklyn Eagle* du 24 mai 1942 écrivait : « Adolph Gottlieb rend un hommage direct au symbolisme français moderne et aux thèmes des Indiens d'Amérique, en combinant les deux de façon très délibérée. » Dans une coupure de presse non identifiée d'un compte rendu de la même exposition (coupure qui se trouve à présent dans les archives de la fondation Gottlieb), Carlyle Burrows, le 31 mai 1942, estimait que, de toutes les abstractions présentées, « c'est le thème de l'Alaska, chez Gottlieb, qui est le plus riche en invention symbolique, faisant penser à la culture des Indiens d'Amérique... » Je suis reconnaissant à Sanford Hirsch de m'avoir signalé ces coupures de presse et de m'avoir aidé dans mes recherches parmi les archives de la fondation Gottlieb.
38. Sur l'achat de la couverture, voir McNaughton, *op. cit.*, p. 38. Pour ce qui concerne le goût de Gottlieb pour l'art indigène américain avant cette date, pendant son séjour dans le sud-ouest des Etats-Unis, le document capital est une lettre de Gottlieb à Paul Bodin, écrite en mars 1938 et conservée dans les archives de la fondation Gottlieb ; l'artiste y décrit « le Musée national ici, qui a une merveilleuse collection de choses indiennes ».
39. Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trans. Suzanne Langer, New York, Harper and Brothers, 1946 ; nouvelle édition Dover, 1953, p. 98. (Trad. française, Paris, éditions de Minuit, 1973, p. 120.)
40. Sur l'intérêt de Miró pour les systèmes de signes primitifs, voir en particulier Sidra Stitch, *Joan Miró, The Development of a Sign Language*, St Louis, Washington University Gallery of Art, 1980 ; *cf.* aussi Gail Levin sur « Miró, Kandinsky and the Genesis of Abstract Expressionism », *in* Hobbs and Levin, *op. cit.*, p. 27-40. Sur Klee, *cf.* James Smith Pierce, *Paul Klee and Primitive Art*, New York, Garland, 1976 ; et également Andrew Kagan, « Paul Klee's Influence on American Painting », *art. cit.*
    L'intérêt de Gottlieb pour les formes d'écritures primitives est étudié par Karen Wilkin dans *Adolph Gottlieb : Pictographs*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1977. Dans son appendice, Wilkin cite un article de juin 1935 extrait de *The American Magazine of Art* et intitulé « Phases of Calligraphy » dans lequel l'art moderne européen était mis en parallèle avec des pétroglyphes, des hiéroglyphes et des pictographies.
41. Gottlieb, dans Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, New York, Reynal and Hitchcok, 1944, p. 119.
42. Gottlieb, *Untitled Edition-MKR's Art Outlook*, n° 6 décembre 1945, p. 4,6 ; cité par Sandler, *Triumph*, p. 196 et par McNaughton, *op. cit.*, p. 34.
43. Rosenblum, *op. cit.*, p. 9, analyse les points de contact entre Rothko et le symbolisme, non seulement en ce qui concerne Redon, mais aussi de manière plus générale. Voir aussi chez Ward, *op. cit.*, l'étude des images microbiennes dans l'œuvre de Rothko.
44. Voir le commentaire de McNaughton sur cette lettre, signée conjointement par Gottlieb, Rothko et Newman, *op. cit.*, p. 40-41. McNaughton reproduit la lettre dans son intégralité dans un appendice à son article, p. 169. En défendant leurs œuvres contre l'incompréhension du critique du *Times*, Edward Alden Jewell, les artistes affirmaient leur foi en la validité éternelle des symboles « archaïques » et insistaient sur leur « parenté spirituelle avec l'art primitif et archaïque ».
45. Sur la notion de primitivisme et son lien avec le désir d'une purification réductive, voir Ann Gibson, « Regression and Color in Abstract Expressionism : Barnett Newman, Mark Rothko and Clyfford Still », *Arts*, mars 1981, p. 144-53.
46. *Cf.* la comparaison faite par Newman entre les conceptions grecque et égyptienne de la forme, dans Hess, *op. cit.*, p. 42.
47. Pour les preuves de l'intérêt spécifiquement porté par Newman à la géométrie de la section d'or et pour la bibliographie correspondante des œuvres de Cook, Hambridge, Ghyka, et autres qui étaient les défenseurs de ce courant de pensée, voir Barbara



Masque pueblo, Arizona ou Nouveau-Mexique. Cuir et divers media, h : 29 cm. Paris, collection Lebel.

Cavaliere, « Barnett Newman's *Vir Heroicus Sublimis* : Building the Idea Complex », *Arts*, janvier 1981, p. 144-152. Margi Cohen Conrads a contribué à l'étude des liens de Tony Smith avec ces théories de la proportion et avec la numérologie par un article, « Mathematical Systems in Tony Smith's Sculpture », au Goodson Symposium, Whitney Museum of American Art, 1977. Ces théories étaient analysées et critiquées par Milton Brown au moment même où elles attiraient Smith et Newman ; voir « Twentieth-Century Nostrums : Pseudo-Scientific Theory in American Painting », *Magazine of Art, 41*, n° 3 mars 1948, p. 98-101.

48. Brenda Richardson, *Barnett Newman : The Complete Drawings, 1944-1969*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1979, p. 20-22.
49. Souvenir personnel de Herbert Ferber, communiqué à l'auteur en novembre 1983.
50. L'idée que la culture aurait son origine dans la peur profonde de l'homme primitif est indissociable d'une longue histoire (voir mon analyse de l'étude par Gauguin de la superstition tahitienne, p. 199). Newman tenait beaucoup à insister sur le fait que : « Tout art primitif... était fondé sur la terreur ». Là-dessus, voir le commentaire de Hess, *op. cit.*, p. 43. Voir aussi Hess pour un commentaire perspicace sur l'évaluation de la mentalité primitive dans le contexte plus large de l'intérêt de Newman pour le mysticisme.
51. Newman, « The First Man Was an Artist », art. cité ; cité par Sandler, *Triumph*, p. 187. Pour une idée du contexte de la conception antimatérialiste de Newman sur la primauté de l'impulsion artistique chez les premiers hommes, voir ci-dessus, note 9.
52. Jean Dubuffet, « Positions anticulturelles », notes pour une conférence donnée à l'« Arts Club » de Chicago, 20 décembre 1951, in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Idées Gallimard, 1973, p. 67
53. Paul Gauguin, *Cahier pour Aline*, Société des amis de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'université de Paris, 1963.
54. Les interprétations de cette peinture par des auteurs comme Robertson, Alloway, Read et Langhorne sont passées en revue par Rubin dans « Pollock as Jungian Illustrator : The Limits of Psychological Criticism », *Art in America*, novembre 1979, p. 104-105 (trad. française *in Jackson Pollock*, Centre Georges-Pompidou, 1982). Pour ce qui est de savoir si la coiffure en question dénote un personnage masculin ou féminin, voir également la réponse à Rubin d'Elizabeth Langhorne, *in Art of America*, octobre 1980, p. 62.
55. Sur l'importance de John Graham pour le primitivisme de Pollock, voir la lettre d'Irving Sandler à *Art in America*, octobre 1980, p. 57-58. Voir aussi ci-dessus, note 4.
56. Pour un inventaire et une analyse exhaustifs des thèses et articles présentant une interprétation jungienne de l'iconographie de Pollock, *cf.* Rubin, « Pollock as Jungian Illustrator... », art. cité, et les réponses à Rubin citées ci-dessus aux notes 54 et 55.
57. Donald Gordon, « Pollock's "Bird", or How Jung Did Not Offer Much Help in Myth-Making », *Art in America*, octobre 1980, p. 43-53.
58. Rubin, « Pollock as Jungian Illustrator... », première et deuxième parties, art. cité ; voir aussi la réponse de Rubin à Langhorne et autres dans *Art in America*, octobre 1980, p. 65-67.
59. William Rubin m'a généreusement fait part de ces idées sur Pollock, Picasso et le primitivisme, avant de les inclure dans sa monographie à paraître sur Pollock.
60. Voir par exemple le commentaire de Bryan Robertson dans *Jackson Pollock*, New York, Abrams, 1960, p. 82-83.
61. Sandler dans *Triumph*, p. 113, émet la suggestion suivante : « Peut-être les Indiens navajo ont-ils influencé Pollock, mais ce n'est pas parce qu'ils lui ont appris la technique du "dripping" mais plutôt parce qu'ils effaçaient leurs peintures à la fin de leurs cérémonies rituelles. Pour eux, l'acte de peindre était d'abord une magie, avant d'être l'exécution d'une peinture. Leur attitude a pu confirmer Pollock dans son désir de prendre des libertés par rapport aux façons traditionnelles d'aborder la peinture ».
62. Voir Rubin sur Pollock dans « Pollock as Jungian Illustrator... », art. cité.
63. Sandler, in *Triumph*, p. 106, cite un long passage tiré de *System and Dialectics of Art* où apparaît la conception d'un artiste primitif chez qui se mêlent intérêt pour le mythe et spontanéité.

64. L'utilisation chez Pollock de l'empreinte de la main a de nombreux antécédents dans l'art moderne. En commentant l'un d'entre eux, *Black Hand* de Gottlieb, qui date de 1943 (p. 646), McNaughton, *op. cit.*, mentionne, p. 39, une aquatinte de 1936 de Picasso où il y a une empreinte de main. Hobbs, *op. cit.*, p. 10 et p. 25, note 3, cite aussi le Gottlieb, et mentionne d'autres modèles possibles pour Pollock dans l'œuvre de Miró (la couverture du catalogue de l'exposition Miró de 1936 à la galerie Pierre Matisse) et de Hans Hofmann (*The Third Hand*, 1947). Meyer Schapiro a parlé des empreintes de main de Pollock dans une émission de radio britannique publiée sous le titre « Younger American Painters of Today » dans *The Listener*, 26 janvier 1956, p. 146-47. Charles Stuckey s'intéresse aussi aux empreintes de mains chez Pollock, et sur leurs sources possibles, dans « Another Side of Jackson Pollock », *Art in America*, décembre 1977, p. 80-91. L'illustration reproduite ici (p. 645) tirée d'un livre sur l'art rupestre catalogué dans l'inventaire de la bibliothèque de Pollock, m'a été signalée dans un exposé de séminaire sur Pollock et le primitivisme par Claude Cernuschi, Institute of Fine Arts, New York University. L'empreinte de la main offre une association unique entre le destin et la liberté, par la double référence qu'elle permet : d'une part au symbolisme occultiste, à travers la chiromancie (dont les surréalistes se sont parfois entichés) et, d'autre part, au processus, particulièrement en ce qui concerne l'automatisme et l'expression instinctive de l'individu sans passer par l'intermédiaire d'un système de représentation.
65. Sur l'édification du mythe de Pollock, voir William Rubin sur « The Myths and the Paintings », *in* « Jackson Pollock and the Modern Tradition », part 1, *Artforum*, février 1967, p. 14-22 ; et plus généralement sur le contexte intellectuel et politique de ce genre de discours, voir Guilbaut, *op. cit.*, partic. les chapitres III et IV.
66. Barbara Rose, « Hans Namuth's Photographs and the Jackson Pollock Myth — Part One : Media Impact and the Failure of Criticism », *Arts*, mars 1979, p. 112-116.
67. Voir Sandler sur « l'extase » et « l'angoisse » dans les « drippings », dans *Triumph*, p. 112. Rubin relève lui aussi « tout l'éventail des émotions » dans les « drippings » de Pollock qui « contiennent beaucoup plus de passion, de joie, d'exubérance, d'extase, de plaisir, de gravité, de tendresse, de souffrance, de grâce, de fragilité, et même parfois de charme », dans « Jackson Pollock and the Modern Tradition », art. cité, p. 17.
68. Seymour Lipton, « Some notes on my work », *Magazine of Art*, 40, n° 7, novembre 1947, p. 264, cité par Robert S. Lubar dans « Prehistoricism in Sculpture, 1940-55 : David Smith, Theodore Roszak, Seymour Lipton », article non publié, New York University, Institute of Fine Arts, 1983.
69. Dorothy Dehner, citée par Karen Wilkin dans *David Smith : The Formative Years*, Edmonton, The Edmonton Art Gallery, 1981, p. 9.
70. Rosalind Krauss, *The Sculpture of David Smith : A Catalogue Raisonné*, New York, Garland, 1977, p. 4.
71. Voir les commentaires sur *Pillar of Sunday* dans Edward Fry, *David Smith*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1969, p. 43 ; et dans Wilkin, *op. cit.*, p. 14. Pour un thème et une configuration dont la similarité est assez suggestive, *cf.* le *Paysage totémique de mon enfance* de Wolfgang Paalen (1937), reproduit dans *DYN*, n° 3, automne 1942, p. 29. Les deux œuvres doivent sans doute quelque chose à la structure des mâts totémiques de la côte nord-ouest, avec leurs ailes en saillie.
72. Voir Rosalind Krauss, *Terminal Iron Works*, Cambridge, MIT Press, 1971, pour une thèse ambitieuse qui voit dans le concept de totémisme (en référence spécifique à *Totem et Tabou* de Freud) le lien entre l'iconographie sexuelle des premières œuvres de Smith et une question à la fois formelle et épistémologique de « possession » dont elle discerne continuellement la présence capitale dans l'engagement de Smith aux côtés de la sculpture moderniste. La thèse de Krauss repose surtout sur sa propre interprétation des enjeux de la sculpture moderniste et sur ses propres analyses formelles de la relation entre le spectateur et les sculptures de Smith. Bien que Smith ait souvent fait référence au primitif dans ses commentaires sur son œuvre, aucun d'entre eux ne révèle le type de pensée psychanalytique et anthropologique sur le rôle du totem qui pourrait étayer la théorie de Krauss. De plus, certaines des associations qu'il propose entre la conception primitive du monde et la vision eidétique (*cf.* ci-dessous la note 76) laissent penser qu'il ne concevait pas le primitif comme vivant dans un monde limité et divisé par les contraintes des tabous. Au contraire, il voyait dans la mentalité primitive le siège d'une forme de perception supérieure, impliquant des actes de « possession » du monde (par le moyen de la cognition) plus pleins, et non pas plus limités. De plus, il considérait qu'elle était le lieu d'une communion totale avec la nature (voir ci-dessus, note 26).
73. Sur les connotations évoquant la lutte pour la vie pendant la préhistoire, voir Fry, *op. cit.*, p. 63 ; Rosalind Krauss dans *Terminal Iron Works*, *op. cit.*, p. 126 ; et Karen A. Wilkin, *op. cit.*, p. 14-15. Je suis aussi redevable à l'article non publié de Robert S. Lubar cité ci-dessus, à la note 68.
74. Cette page de notes est reproduite avec la mention : « Page from a Willard Gallery exhibition announcement » (Page d'un carton d'invitation pour une exposition à la Willard Gallery) dans Garnett McCoy, ed., *David Smith*, New York, Praeger, 1973, p. 71.
75. David Smith, « The Language is Image », *Arts and Architecture*, février 1952, p. 21.
76. Sur l'image eidétique, voir E.R. Jaensch, *Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode*, traduit sous le titre *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*, New York, Harcourt Brace, 1930 ; et Jaensch, *Eidetische Anlage und Kindliches Seelenleben*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius, 1934. Dans le premier ouvrage, Jaensch spécifiait : « Les recherches eidétiques ont déjà montré que ce n'est pas la structure mentale du logicien qui ressemble le plus à celle de l'enfant, mais celle de l'artiste. En fait, on trouvera parmi les artistes de nombreuses personnalités qui conservent en permanence le stade du développement qui est caractéristique de la jeunesse » (p. 47). Charles Robert Aldrich, dans son *The Primitive Man and Modern Civilization*, première édition en 1931, republié par AMS, New York, 1969 se réfère à l'œuvre de Jaensch ainsi qu'à d'autres chercheurs. Aldrich, dans une de ses évocations de la vie mentale des primitifs, rassemble de nombreuses notions qui reviennent souvent dans les propos d'artistes primitivisants aussi différents que Gauguin, Newman ou Smith :
« La société primitive a toujours, inévitablement, le sentiment qu'elle est en danger... Le sauvage est semblable à un enfant qui, dès ses premiers jours a été bercé par des histoires de fantômes, et qui sait qu'il vit dans une maison hantée. Le monde du sauvage est véritablement hanté par une réalité sérieuse ; car il est loin d'avoir perdu contact avec son inconscient dans la même mesure que l'homme civilisé. C'est pourquoi, lorsqu'il concentre sa pensée sur sa mère morte, l'image du souvenir qu'il a gardé d'elle lui apparaît si vive qu'il la voit avec la force d'illusion d'une vision, d'un fantôme. Il se peut qu'il s'agisse d'une forme de cette *image eidétique* qui a récemment attiré l'attention des psychologues. » (P. 98-99.)
Aldrich cite ensuite l'ouvrage de E. Tripp sur la production expérimentale de post-images eidétiques par concentration visuelle sur des objets placés sur un fond neutre (p. 99). (Smith parlait des images eidétiques et des post-images comme s'il s'agissait de phénomènes identiques, voir « The Artist and Nature », *in* Garnett Mc Coy, ed., *David Smith*, *op. cit.*, p. 117. On peut à bon droit formuler l'hypothèse que l'habitude de Smith d'étudier ses sculptures en les faisant se silhouetter sur des fonds neutres conçus spécialement [pratique qui est apparente sur les photos de son atelier prises dans les années cinquante] a pu être encouragée par l'idée qu'il se faisait de l'interaction entre les perceptions de l'image eidétique et de la post-image). Aldrich poursuit en reliant le phénomène eidétique aux idées jungiennes sur l'existence d'une mémoire raciale innée et en relevant « la similarité de ces phénomènes [c.-à-d. les hallucinations] avec la perception eidétique dans le monde entier et parmi les peuples des cultures les plus diverses » comme « la preuve qu'à partir d'une certaine profondeur, sous la simple expérience personnelle, l'âme est fondamentalement la même dans toute l'humanité. Les phénomènes eidétiques témoignent d'un stade primordial beaucoup moins évolué que n'importe quelle sauvagerie qui peut subsister encore aujourd'hui, et d'un temps où nos ancêtres n'étaient pas capables de distinguer ce qu'ils voyaient vraiment de ce dont ils se souvenaient bien » (p. 102). Le rapport entre ces idées et celles qui sont, chez Gauguin, à l'origine d'œuvres comme *L'esprit des morts veille*, est assez direct. On retrouve dans l'intérêt pour l'image eidétique beaucoup des questions qui passionnaient Gauguin (sur l'indépendance de l'esprit qui n'est plus esclave de la sensation reçue, et sur les origines de la représentation lorsqu'il s'agit d'une projection engendrée de l'intérieur). Juste avant le chapitre intitulé « Représentations » où il est question des phénomènes eidétiques, Aldrich annonce la couleur en affirmant : « La question de savoir si une perception est simplement une réaction quasi mécanique à un stimulus venu des sens, ou si elle peut être constituée d'éléments subjectifs comme la valeur ou la signification, est d'une extrême importance. Il est évident que plus les émotions humaines sont subjectives, plus le monde des objets dans lequel nous vivons est un monde que nous créons nous-mêmes » (p. 57). Cependant, l'origine de l'intérêt de Smith pour les phénomènes eidétiques se trouve peut-être plutôt dans le goût des surréalistes pour cette forme d'hallucination qui leur apparaissait comme un moyen d'assimiler le monde tout en le transformant. Dans un article sur « Le Message automatique », paru dans *Minotaure* en décembre 1933, André Breton faisait référence à l'œuvre de Jaensch ainsi qu'à d'autres travaux sur les phénomènes eidétiques. Ces expériences étaient de nature à démontrer, écrivait-il « que la perception et la représentation — qui semblent à l'adulte ordinaire s'opposer d'une manière si radicale — ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une faculté *unique*, *originelle*, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant ». (Texte repris dans *Point du jour*, Paris, Idées/Gallimard, 1970, p. 188). Selon Breton, l'automatisme permettait de retrouver cet « état de grâce » perdu, où la subjectivité et l'objectivité se confondaient. Je remercie Jeffrey Weiss de m'avoir signalé cet article de Breton.
77. Smith, « The Language is Image », art cité, p. 33.
78. Newman, « The Sublime Is Now », *Tiger's Eye*, n° 6, décembre 1948, p. 53 ; cité dans Sandler, *Triumph*, p. 149.
79. Stephen Polcari, « The Intellectual Roots of Abstract Expressionism : Clyfford Still », *Art International*, mai-juin 1982.
80. Dans une lettre à sa sœur Vartoosh du 24 novembre 1940, Gorky écrivait : « L'esthétique ou l'art suprême, c'est ce qui répond avec sensibilité à la complexité et qui par là permet à l'homme de mieux comprendre cette complexité. Pour cette raison, je ne considère pas l'art primitif comme un grand art, mais comme un art intéressant. Pour moi, le grand art naît de la complexité, du choc de beaucoup d'idées neuves et contradictoires. L'art primitif est en grande partie le résultat d'un isolement et l'isolement ne peut produire ni esthétique ni art suprême parce que lui manque une expérience globale. Les sociétés avancées, à cause de leurs confrontations complexes, sont davantage à même de voir naître un grand art ». Karlen Mooradian, éditrice et traductrice, *The Armenian Correspondence of Arshile Gorky : 1937-1948*, Chicago, Gilgamesh Press, 1978, p. 265.
81. Erich Kahler, « The Persistence of Myth », *Chimera*, IV, n° 6, printemps 1946, p. 9.
82. *Ibid.* ; voir également, sur le débat autour de l'intérêt pour le mythe dans l'art moderne, l'éditorial de Lloyd dans *Art Front* cité ci-dessus à la note 15, et Harold Rosenberg, « Breton — A Dialogue », *View*, série 2, n° 2, mai 1942.
83. L'idée d'une analogie entre la personnalité et la culture, particulièrement en ce qui concerne la question de l'intégration comme critère de bonne santé, était un des aspects essentiels du livre important de l'anthropologue Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, paru en 1934 (réimprimé avec une préface de Margaret Mead, Boston, Houghton Mifflin, 1959 ; éd. française : *Echantillons de civilisation*, Gallimard, 1950). Le contenu spécifiquement antiraciste de l'anthropologie de Franz Boas et de ses disciples semble être ici délibérément dirigé contre les idéaux culturels

racistes qui apparaissaient alors en Allemagne. Sur ce point, voir aussi Franz Boas, *Anthropology and Modern Life*, New York, Norton, 1928, où il suffit de passer en revue les têtes de chapitre pour voir à quel point Boas était préoccupé par les idéologies racistes.

84. Sur la synthèse néo-darwinienne entre la génétique mendélienne et les modèles de compétition sociale de la sélection naturelle, voir Ernst Mayr, *The Growth of Biological Thought*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, p. 566-570.
85. Wolfgang Paalen, extrait de son introduction au numéro spécial amérindien de *DYN*, n°s 4-5, 1943-1944, cité par Evan Maurer dans son travail de Ph. D., *In Quest of the Myth : An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism*, University of Pennsylvania, 1974, p. 327.
86. Jackson Pollock, extrait d'un entretien dans *Arts and Architecture*, février 1944, p. 14 ; repris dans Maurice Tuchman, *The New York School : The First Generation*, New York, New York Graphic Society, s.d., p. 117. (Une traduction en français de cet entretien est parue dans *Jackson Pollock, op. cit.*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 247).
87. Kahler, art. cité, p. 9-10.
88. Sur le style de discours qui prévalait après la bombe nucléaire, en relation avec la conception du primitif de l'École de New York, ainsi que sur le mélange de préoccupations primitivistes et scientifiques qui contribuait au goût de ces artistes pour le musée américain d'histoire naturelle, voir Jeffrey Weiss, « Science and Primitivism : A Fearful Symmetry in the Early New York School », *Arts*, mars 1983, p. 81-87.



Oiseau calao, Sénoufo, Côte-d'Ivoire. Bois, h : 135,3 cm. Berkeley, collection Erle Loran.



Walter De Maria, *Lightning Field*, Quemado, Nouveau-Mexique, 1971-1977. 1 mile × 1 kilomètre ; 400 mâts en acier inoxydable de 6,20 m de haut en moyenne, disposés de manière à former un quadrillage rectangulaire. Ce vaste quadrillage de mâts s'articule en fonction des ondulations du terrain désertique et sert de théâtre à d'impressionnants spectacles météorologiques. Le quadrillage mesuré est caractéristique de l'esthétique rationnelle contemporaine, mais le sentiment du lieu qui en résulte (et particulièrement la relation que l'œuvre crée entre la terre et le ciel) a des affinités avec les sites primitifs et les systèmes religieux impliquant un culte de la nature.

EXPLORATIONS CONTEMPORAINES

Kirk Varnedoe

Depuis la Deuxième Guerre mondiale, l'équilibre entre les idées et les objets dans le primitivisme artistique s'est modifié. C'est à partir d'exemples concrets d'art tribal que Picasso, Miró, Ernst et les principaux artistes de l'Europe d'avant-guerre s'étaient forgé leur conception du primitivisme ou, du moins, c'est sur ces objets qu'ils avaient d'abord concentré leur attention. La génération des expressionnistes abstraits, quant à elle, préféra une vision plus générale et plus synthétique du primitif. Leur conception (dont nous avons parlé dans le chapitre précédent) s'appuyait sur l'esprit du mythe et de la magie plus que sur des formes spécifiques, et parvint à sa maturité d'expression à travers divers styles d'abstraction qui ne montraient aucun signe évident de leur lien avec tel ou tel style tribal. Depuis la fin des années soixante, la tendance à considérer le primitif en termes conceptuels plutôt qu'en termes concrets est encore plus marquée. Les *earthworks* comme *Spiral Jetty* de Robert Smithson, qui date de 1970 (p. 663), l'art de *performance* dont les rituels de Joseph Beuys sont un exemple (p. 681), ainsi que d'innombrables autres œuvres contemporaines ne prennent pas modèle sur la peinture ou la sculpture primitive mais sur les schémas d'organisation des sociétés tribales et préhistoriques, sur des théories concernant les structures de la pensée et les croyances des primitifs, ou sur des modes d'expression collectifs comme l'architecture et la danse. Les systèmes religieux disparus, les nouvelles conceptions de l'esprit primitif et les monuments énigmatiques comme Stonehenge (p. 662) ont dans une large mesure remplacé des objets plus discrets pour devenir la principale source d'inspiration des artistes primitivisants d'aujourd'hui [1].

Cette évolution ne semble pas avoir diminué les affinités entre l'art contemporain et l'art primitif. Au contraire, les liens paraissent plus divers et peut-être par certains côtés plus profonds que dans le modernisme antérieur. Mais il prennent une forme différente et n'ont pas le même sens. Si les premiers artistes modernes avaient, pour ainsi dire, fait sortir les œuvres d'art tribal des musées d'ethnographie et d'histoire naturelle, les nouveaux primitivistes ont fait revenir l'art occidental dans ces mêmes domaines. En effet, Smithson, Beuys, Nancy Graves (p. 678), Charles Simonds (p. 680) et beaucoup d'autres artistes des vingt dernières années ont produit un art qui renvoie directement aux dispositifs de présentation des musées d'histoire naturelle et qui évoque les méthodes et les thèmes de la recherche anthropologique et paléontologique [2]. Avec ces œuvres, le primitivisme semble avoir achevé sa révolution : parti d'objets sans contexte, il a abouti à un contexte sans objets. Les « petites civilisations » de Simonds qui font penser à des dioramas pédagogiques déplacés sont comme la dernière image inversée d'une série qui aurait commencé lorsque Picasso arracha pour la première fois les sculptures africaines à leur présentation didactique du Trocadéro.

Au cœur de ces changements, naissent un nouveau type d'artiste et une conception élargie de l'art moderne. Dans les années soixante, une nouvelle génération qui, en majorité, provenait des classes moyennes, avait fait des études universitaires et était très imbue de ses connaissances en histoire de l'art, se mit à créer de nouvelles catégories artistiques : le *systems and process art,* l'art conceptuel, l'art de *performance,* le *earth art* et d'autres recherches peu orthodoxes, incompatibles avec les prémisses du modernisme antérieur. En un sens, l'intention de ces artistes était de créer un art qui retrouverait le pouvoir de choquer et qui ne serait pas accepté facilement ; faisant revivre ainsi la combativité de l'avant-garde qui, selon eux, s'était émoussée dans les années cinquante depuis l'acceptation générale de la peinture abstraite.



Stonehenge, Salisbury Plain, Wiltshire, Angleterre, vers 1800-1400 avant J.-C. 30 m de diamètre, en surface, les pierres mesurent 4,10 de haut.

Néanmoins, une bonne part de la rhétorique de l'époque parlait de combler le fossé entre l'artiste et son public, et non de l'élargir. En rejetant un art fondé sur l'idéal de la « touche » personnelle (au sens où les connaisseurs utilisent ce terme) et d'objets qui se suffisent à eux-mêmes, idéal qui apparaissait comme une contrainte et une soumission aux intérêts du marché, ces œuvres nouvelles aspiraient à réduire la distance que l'on pouvait percevoir entre l'art moderne et la grande masse du public. A juste titre, les créateurs et les admirateurs de cet art le décrivaient en des termes qui relevaient moins des Beaux-Arts que de l'anthropologie. En écho aux descriptions traditionnelles (bien qu'inexactes) faisant état de l'indifférence des artistes tribaux aux préoccupations esthétiques, les nouveaux artistes et leurs partisans parmi les critiques parlaient d'un art futur qui serait, comme l'art primitif l'avait été, plus pleinement engagé dans des structures plus vastes englobant la nature, la magie, le rituel et l'organisation sociale.

Cette conception nouvelle de l'art moderne se trouvait elle-même confrontée à une image du primitif qui s'était modifiée. Pour de nombreux artistes, dans les années soixante et soixante-dix, la librairie de livres de poche avait remplacé le magasin de curiosités, la galerie et le musée d'ethnographie, et était devenue le principal lieu de contact avec les cultures tribales. L'artiste y découvrait dans les œuvres de Claude Lévi-Strauss comme *Tristes Tropiques* (1955), *La Pensée sauvage* (1962) et *Le Cru et le Cuit* (1964), une nouvelle vision de l'ethnologie, remodelée par le structuralisme. Par leur style comme par leur contenu, ces écrits exercèrent une influence considérable. Ils constituaient une critique très forte des prétentions de la société technologique moderne et, en contrepartie, lui opposaient une évaluation positive de la vie et de la pensée primitives sur un ton de rigueur intellectuelle, exempt de sentimentalisme et de tout soupçon de romanesque. L'anthropologie structuraliste de Lévi-Strauss considérait que la culture occidentale n'est pas plus avancée que les sociétés tribales ; elle est seulement différente et même, sur certains points importants, inférieure. En outre, ces livres ne décrivaient plus la pensée primitive comme le domaine de la magie et des hallucinations jadis évoqué par des auteurs comme Lévy-Bruhl (*cf.* p. 542-543) et vénéré par les surréalistes, mais comme l'expression de formes logiques efficaces, distinctes de la pensée scientifique mais qui lui sont comparables. Le rationalisme critique de ces vues démythifiait le primitif, tout en lui donnant une nouvelle noblesse aux yeux des artistes qui atteignirent leur maturité après 1960 et qui se rebellaient contre les idéaux des expressionnistes abstraits Ces derniers associaient encore le mythe au mystère, et l'homme d'avant l'écriture leur semblait incarner l'idéal d'une imagination alogique et spontanée. Mais la conception structuraliste suggérait une mentalité primitive d'un autre type qui, parce qu'elle générait un ordre bipolaire dans le domaine des objets matériels comme dans celui de l'esprit, pouvait apparaître comme la préfiguration de l'art minimaliste et du *systems art.* Le survol global utilisé par la méthode structuraliste (qui considère que les fétiches et les harpons, les totems et les usages de la table sont, au même titre, des expressions significatives de cette mise en ordre collective) semblait aussi s'accorder aux ambitions des artistes qui refusaient les manières traditionnelles de classer et d'évaluer l'art moderne [3].

Tout cela a engendré un primitivisme qui, pour le meilleur et pour le pire, se proclame plus savant et qui, du coup, engage à poser la question de savoir si les œuvres souvent très « livresques » qu'il engendre sont vraiment plus radicales ou plus authentiques que les emprunts soi-disant « purement formels » pratiqués par les premiers modernistes comme Picasso. Les modèles esthétiques et idéologiques à l'origine de



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Grand Lac Salé, Utah, 1970. Roches noires, cristaux de sel, terre et eau rouge. Spirale de 450 m de long et de 4,5 m de large.



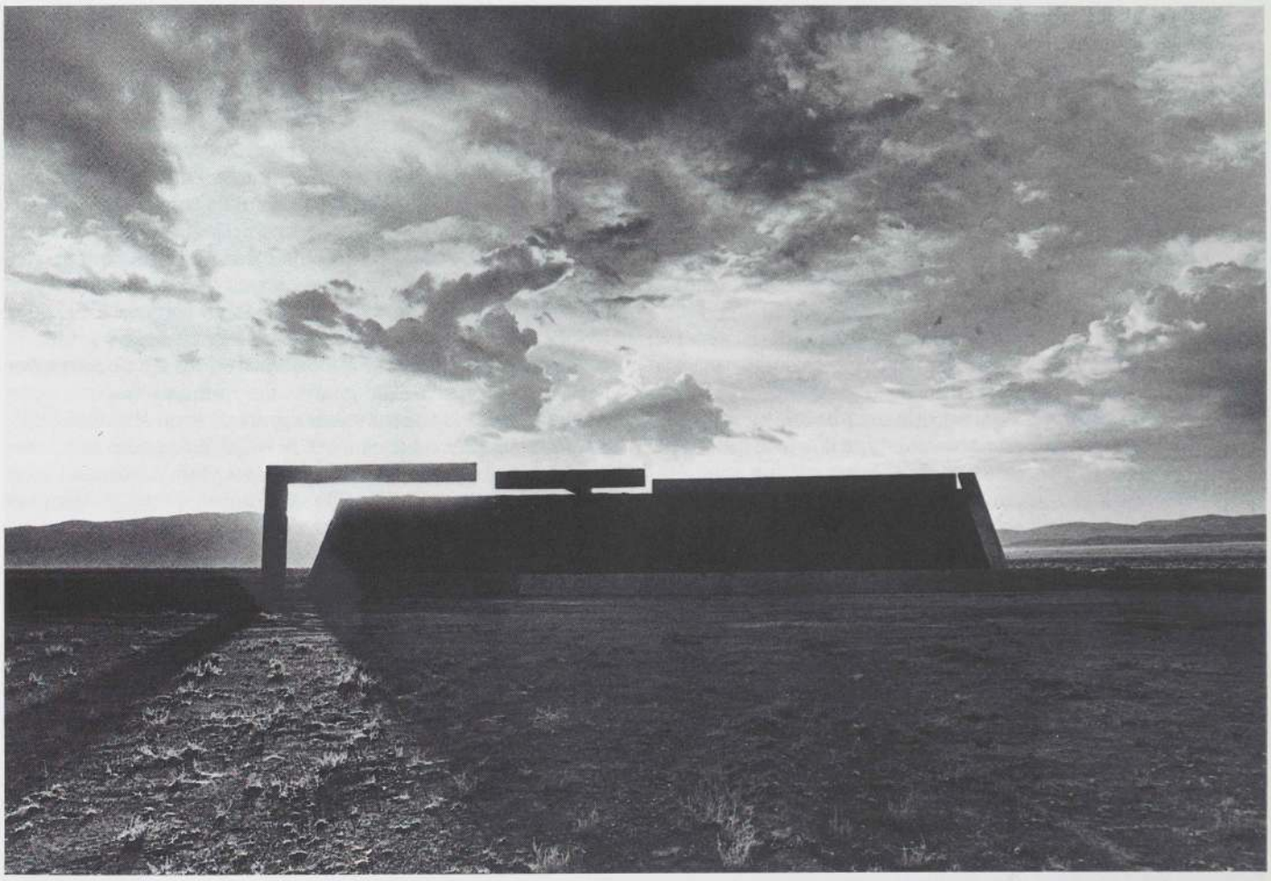
Dessin sur le sol : semi-labyrinthe, Nazca, Pompa Ingenio, Pérou, vers 300 av. J.-C. - 700 après J.-C.



Michael Heizer, *Double Negative (Second déplacement)*, Virginia River Mesa, Nevada, 1969-1970. 488 × 15 × 9 m.



Michael Heizer, *Double Negative (Second déplacement)*, (vue aérienne), Virginia River Mesa, Nevada, 1969-1970. 488 × 15 × 9 m.



Michael Heizer, *Complex One/City*, près de Hiko, dans le centre sud du Nevada, 1972-1976. Ciment, acier et terre. 7,16 × 33,52 × 42,67 m.

ce goût récent pour les cultures primitives sont certainement assez riches pour donner lieu à des réussites artistiques qui ne manqueraient ni de force ni de profondeur. Mais ils impliquent assez d'idées préconçues et de stéréotypes pour risquer de favoriser l'éclosion de quantité d'œuvres banales, mauvaises et même quelquefois sinistres. Pour y voir plus clair, il nous faut porter un regard plus critique sur les origines du primitivisme récent, sur ses promesses, sur ce qu'il a produit et sur ce qu'il peut signifier. Que vient faire Stonehenge au temps de la conquête spatiale ?

Une réponse en apparence évidente serait d'affirmer que le primitivisme est apparu, dans les années soixante-dix, comme une réaction contre l'esthétique « high-tech » des années soixante avec son goût pour les images claires et nettes (le pop-art, le minimalisme et une peinture abstraite aux contours très durs) et un rejet de l'impersonnalité du rationalisme en faveur d'un nouvel idéal de libération politique, artistique et personnelle qui impliquait un contact plus immédiat avec la nature terrestre et universelle. Cette manière de voir, sans être entièrement fausse, semble un peu trop hâtivement liée à des clichés de l'histoire culturelle récente pour être prometteuse, et elle se trompe sur plus d'un point. Les artistes majeurs du nouveau primitivisme ont élaboré les principaux aspects de leur travail dans les années soixante et l'héritage des idées esthétiques fondées sur le rationalisme a joué un rôle important dans leur formation. De plus, une opposition tranchée entre la froideur du rationalisme moderne et le caractère débridé de l'instinct primitif n'est pas d'un plus grand secours pour comprendre l'art contemporain que pour aborder l'étude des sociétés tribales. Pour définir les aspects les plus féconds et les plus troublants du primitivisme récent, il faut parler d'une alliance complexe entre la science et la sensibilité, entre les contraintes et la liberté. Les *earthworks,* qui constituent l'exemple le plus spectaculaire de ces affinités entre l'art nouveau et le primitivisme, semblent un bon point de départ.

Les esthétiques réductivistes du début des années soixante, avec leurs propos sur les formes élémentaires de la perception et les systèmes fondamentaux d'organisation, sous-entendaient déjà une certaine idée du *primitif* — au sens que prend ce mot dans la philosophie française où il évoque aussi bien les germes d'une expérience que son essence irréductible. L'idéal minimaliste de formes neutres, à un niveau élémentaire de la cognition, établissait un lien implicite entre réduction et régression, entre les angles tranchants de la géométrie et les formes originelles de l'esprit. Stanley Kubrick a popularisé cette association entre la forme pure et le primordial en choisissant une dalle « minimaliste » pour représenter l'origine de toute l'aventure humaine dans les scènes sur lesquelles s'ouvre son film *2001* (1968). Il n'y avait alors plus qu'un pas à franchir pour passer du monolithique au néolithique, de cette pureté absolue à des formes d'une sévérité archaïsante plus explicite. Robert Smithson (qui s'était déjà fait connaître comme sculpteur minimaliste) et Michael Heizer franchirent ce pas avec leurs premiers *earthworks.* Le *Double Negative* de Heizer, qui date de 1970, et son *Complex One/City* de 1972-1976 rappelaient les géométries monumentales des ruines d'Amérique centrale ; et, de même, la *Spiral Jetty* de Smithson (1970, p. 663) évoquait les dessins préhistoriques tracés à même le sol (p. 663). Dans ces œuvres,

l'intérêt pour le concept de « processus » se concentrait sur l'action des forces géologiques et le goût pour les systèmes en « temps-réel » amenait les artistes à embrasser une échelle de durée millénaire. L'absolutisme minimaliste en vint à se mêler à des évocations de l'ultime survie ou de l'extinction de l'espèce qui confondaient le drame du passé humain et les forces élémentaires de l'histoire naturelle.

Avec leur volonté implicite de s'élever au-dessus des contingences humaines (en particulier celles qui sont inhérentes au marché de l'art) et de se confronter à l'élémentaire, ces œuvres faisaient converger sur elles une bonne part des insatisfactions nées de la société urbaine de l'époque. Incarnant à nouveau l'idéal de grands espaces largement ouverts et d'une liberté gestuelle titanesque qui avait caractérisé la mythification critique de l'expressionnisme abstrait, les premiers *earthworks* avaient cela d'enthousiasmant qu'ils permettaient d'imaginer un nouveau type d'artiste qui serait le héros des plaines sauvages de l'Ouest et une manière spectaculaire de se ressourcer en retrouvant l'ampleur d'esprit des sociétés prétechnologiques. Mais on s'aperçoit aujourd'hui que ces œuvres exprimaient aussi un pessimisme qui n'était pas exempt d'emphase romantique. Ces décors lunaires ne parlent pas seulement de liberté, ils évoquent aussi, comme le poème de Shelley : *Ozymandias*, l'orgueil d'antiques puissances que seul le temps a pu vaincre. L'œuvre d'Heizer régissait des espaces désertiques et des durées géologiques hors de toute proportion humaine, avec une autorité froide et inquiétante. Et la *Jetty* de Smithson, de façon plus délibérée encore, se présentait à travers le film et les commentaires qui l'accompagnaient comme le spectacle d'un inexorable délabrement [4]. Le répertoire d'images archéologiques de ces artistes ne renvoyait pas aux œuvres créatives sorties des mains de l'artiste tribal mais aux vestiges de sociétés disparues représentant un immense labeur collectif et l'ambition d'un savoir cosmique, sur une échelle qui, si l'on devait en donner un équivalent moderne, ferait davantage penser au travail des constructeurs d'autoroutes qu'à celui du peintre ou du sculpteur. Ces images alliaient l'*hubris* à la *vanitas*, l'aspiration à la transcendance au fatalisme de l'entropie dans la mesure où elles projetaient sur des époques reculées des idées aussi contemporaines que la présomption de la toute-puissance humaine ou que le désespoir écologique.

Le caractère grandiloquent et solennel de ces premiers *earthworks* reflète le ton qui prévalait dans les discours des dernières années de la guerre du Vietnam (même si ce romantisme de la « terre vaine » pouvait avoir d'autres origines, personnelles ou sociales [5]). A la fin des années soixante-dix, le fait que ce territoire artistique était désormais bien établi entraîna une indéniable diminution d'énergie dans les projets d'œuvres en extérieur mais aussi une concentration plus obstinée sur l'expérience du temps et de la nature chez l'homme primitif, en des termes explicitement personnels et sans rien de grandiloquent. Des œuvres plus tardives comme *Sod Maze* de Richard Fleischner, comme les arrangements de pierres de Richard Long ou les structures délimitées de Martin Puryear (p. 671), renvoient à des sources préhistoriques et tribales avec moins de prétention à une dimension colossale. Elles laissent penser que ce n'est pas une simple réduction de l'échelle mais une toute autre conception du primitivisme qui est à l'origine de leur inspiration.

Dans beaucoup de ces *earthworks* et dans d'autres œuvres



Richard Fleischner, *Sod Maze*, installation permanente, Newport, Rhode Island, 1974. Gazon sur terre. 45,72 × 43,28 m de diamètre.

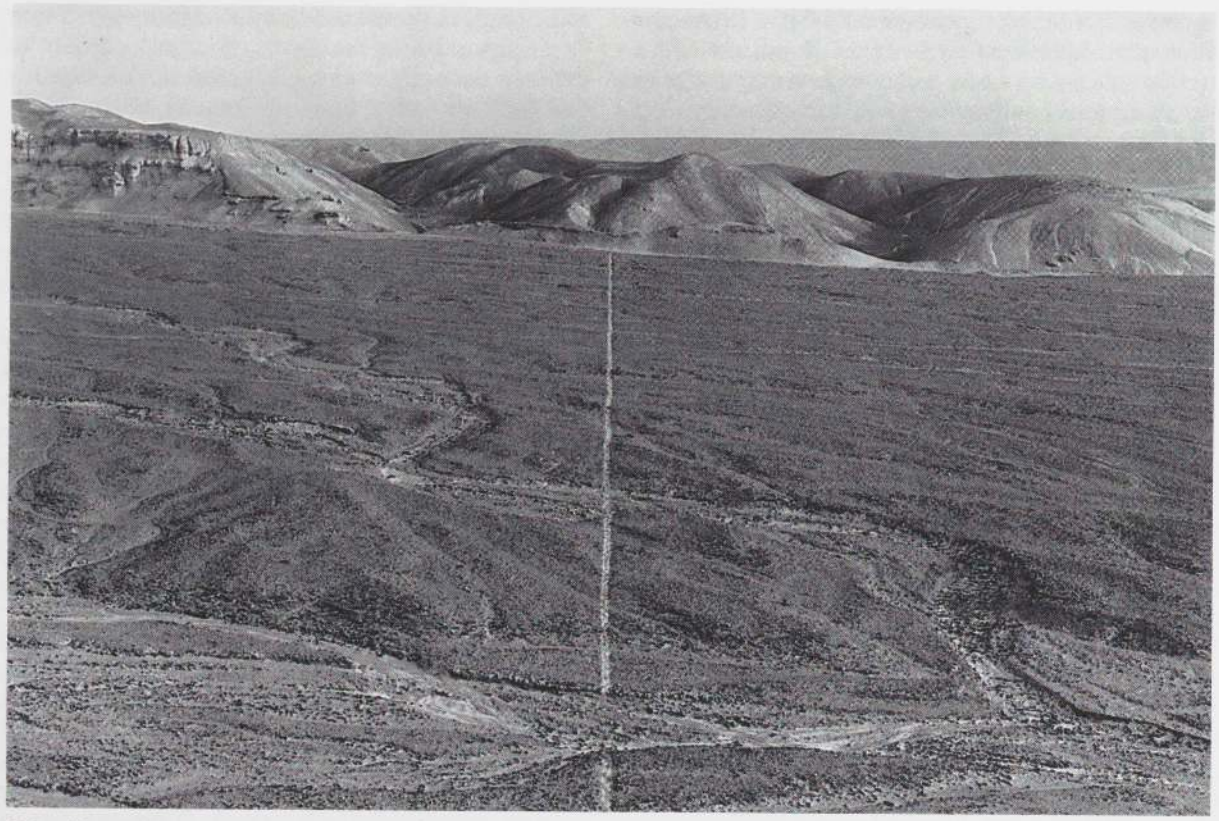
en extérieur des années soixante et soixante-dix, le concept d'orientation ou d'alignement est essentiel et c'est sur lui que nous pouvons concentrer notre volonté de comprendre ce qu'ils mettent en jeu. Stonehenge (p. 662) ou plus particulièrement les immenses motifs dessinés dans les plaines de Nazca au Pérou (p. 668) sont des exemples-clé qui nous portent au cœur de la question. En effet, vus d'avion surtout, ces monuments provoquent en nous une intense émotion à la vue de cette puissance utopique, hors de toute échelle ; et l'esprit frissonne devant ces énigmes intemporelles qui, dans un but religieux, conçoivent un balisage de l'univers qui laisse présager la science moderne. Mais d'autre part, lorsqu'on les rencontre pour la première fois de plain-pied, ces structures ont sur nous un impact très différent, à la fois fortement subjectif et kinesthétique, accroissant le sentiment de notre place dans la nature environnante et dans l'univers dans son ensemble. Chez Smithson et Heizer d'abord, puis dans les œuvres en extérieur de Walter De Maria (p. 669), Robert Morris (p. 670), Nancy Holt (p. 670), Michelle Stuart (p. 671), Richard Long (p 668), d'autres encore, on peut sans cesse voir réapparaître l'intérêt pour ces structures en alignement : un intérêt qui les fait osciller entre le cadran astronomique et l'expérience immédiate, les cartes du savoir et les champs de la perception, le cosmique et le chtonien. Pour ces artistes, la géomancie des sites anciens et les systèmes primitifs d'ordonnancement où pierres et étoiles s'alignent sont souvent des sources capitales d'inspiration [6].

De tels modèles peuvent, bien sûr, engendrer l'imitation pure et simple aussi bien que l'innovation. Et il est vrai que les labyrinthes où l'on peut errer tout comme les observatoires personnels qui mettent en œuvre des alignements sur les astres étaient devenus à la fin des années soixante-dix, des stratégies plus que familières. Pourtant, ce qui s'est fait de meilleur dans cette veine allait au-delà d'un simple exotisme druidique de la forme et envisageait sous un angle moins étroit les alignements des sites primitifs. Ces œuvres avaient pour préoccupation de stimuler une expérience dans laquelle les deux sens de l'orientation se mêlent en structurant l'expérience kinesthésique du lieu physique tout en rendant plus humain et plus immédiat le sentiment que le spectateur éprouve de sa situation sur une carte aux dimensions spatiales et temporelles élargies. L'assimilation de ces objectifs peut permettre de ne conserver, de tous les liens aux antécédents primitifs, que les plus généraux et les plus profonds, et d'aller bien au-delà. Dans le *Roden Crater Project* de James Turrell, dans l'Arizona, (p. 672) où l'ensemble de la cuvette volcanique sera façonnée pour former un champ visuel uniforme, libre de tout obstacle, qui s'ouvrira sur le ciel avec la régularité d'une arête circulaire affûtée comme un rasoir, les postulats essentiels de fusion entre la terre et les cieux ainsi qu'entre la perception sensorielle de l'individu et une conscience globale du spirituel sont reformulés par des moyens modernes, non imitatifs, pour recréer, avec d'autant plus de force, le sentiment primitif d'une terreur sacrée qui anéantit le moi tout en le resituant dans l'univers [7].

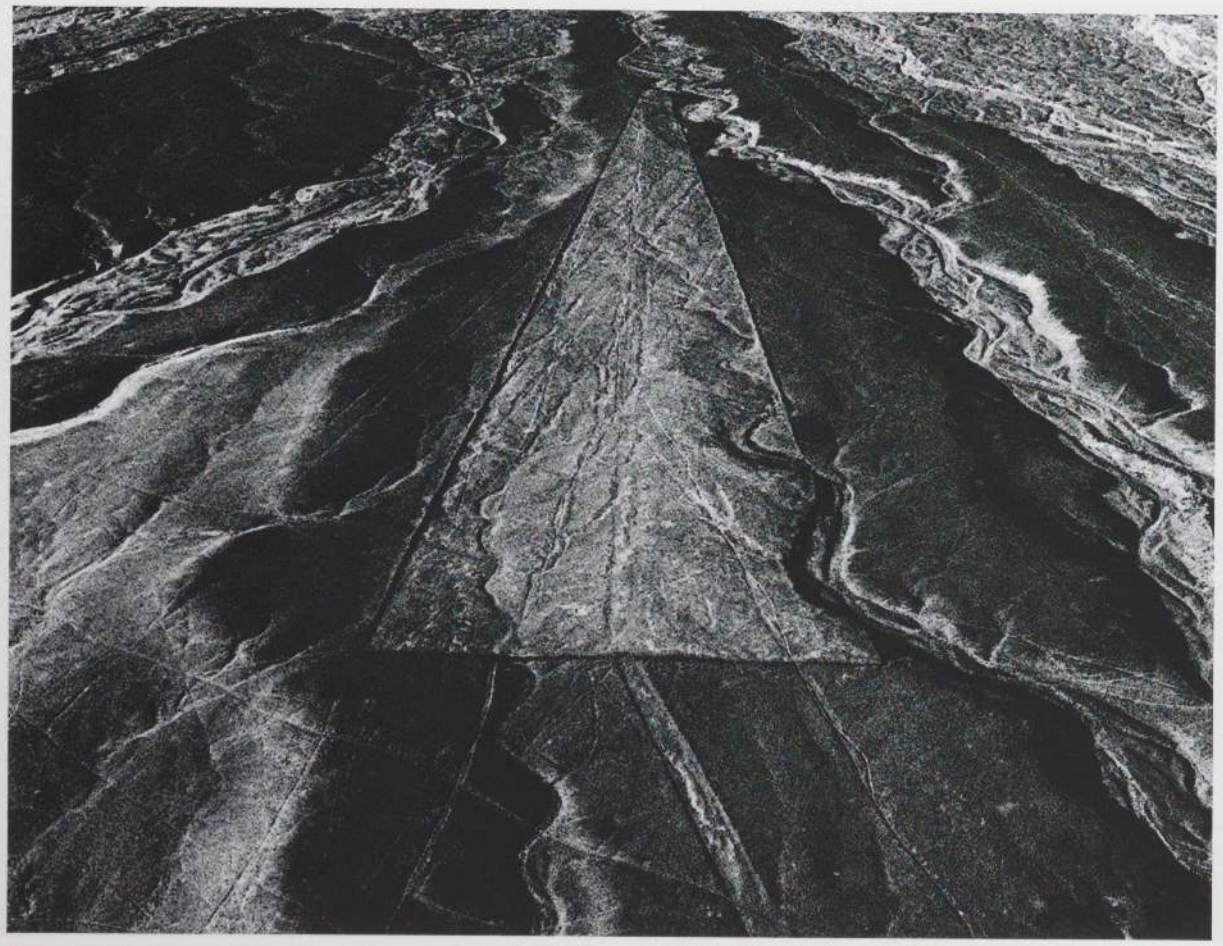
A partir de ces attitudes différentes face aux systèmes de l'alignement, on peut commencer à discerner une ambivalence fondamentale dans le concept du primitif. En effet, les artistes contemporains ont rendu hommage aux formes de constructions préhistoriques qui, apparemment, avaient été édifiées à une échelle trop impersonnelle ou trop mathématiquement déterminée pour séduire les premiers modernistes.



Richard Long, *Stones in Iceland*, 1974.



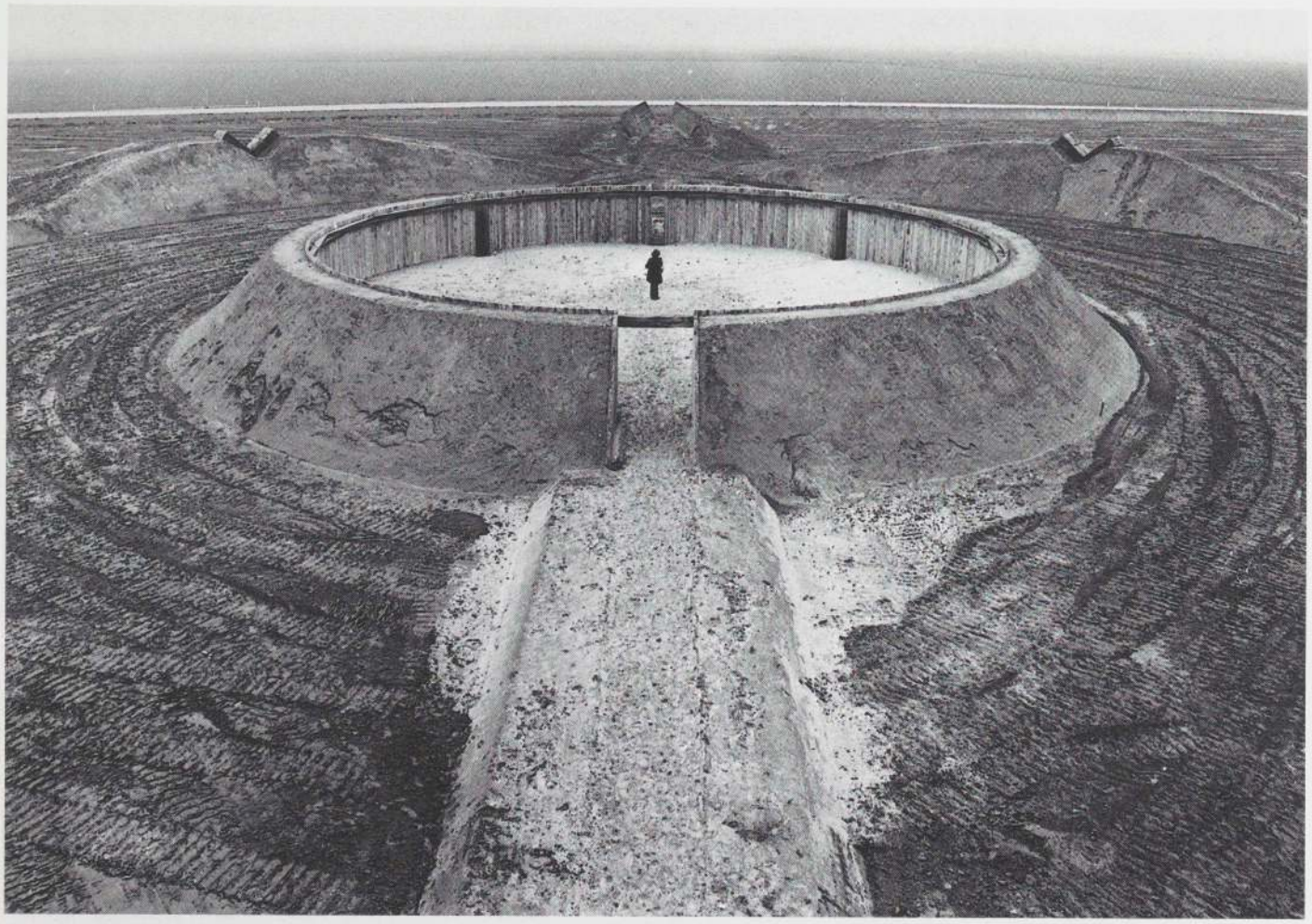
Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972.



Dessin au sol : triangle, Nazca, Pompa Ingenio, Pérou, vers 300 av. J.-C. - 700 après J.-C.



Walter De Maria, *Mile Long Drawing* (détail), Désert Mohave , 1968. Deux lignes parallèles à la craie de 10 cm de large, distantes de 3,66 m et longues de 1 609 m (1 mile).



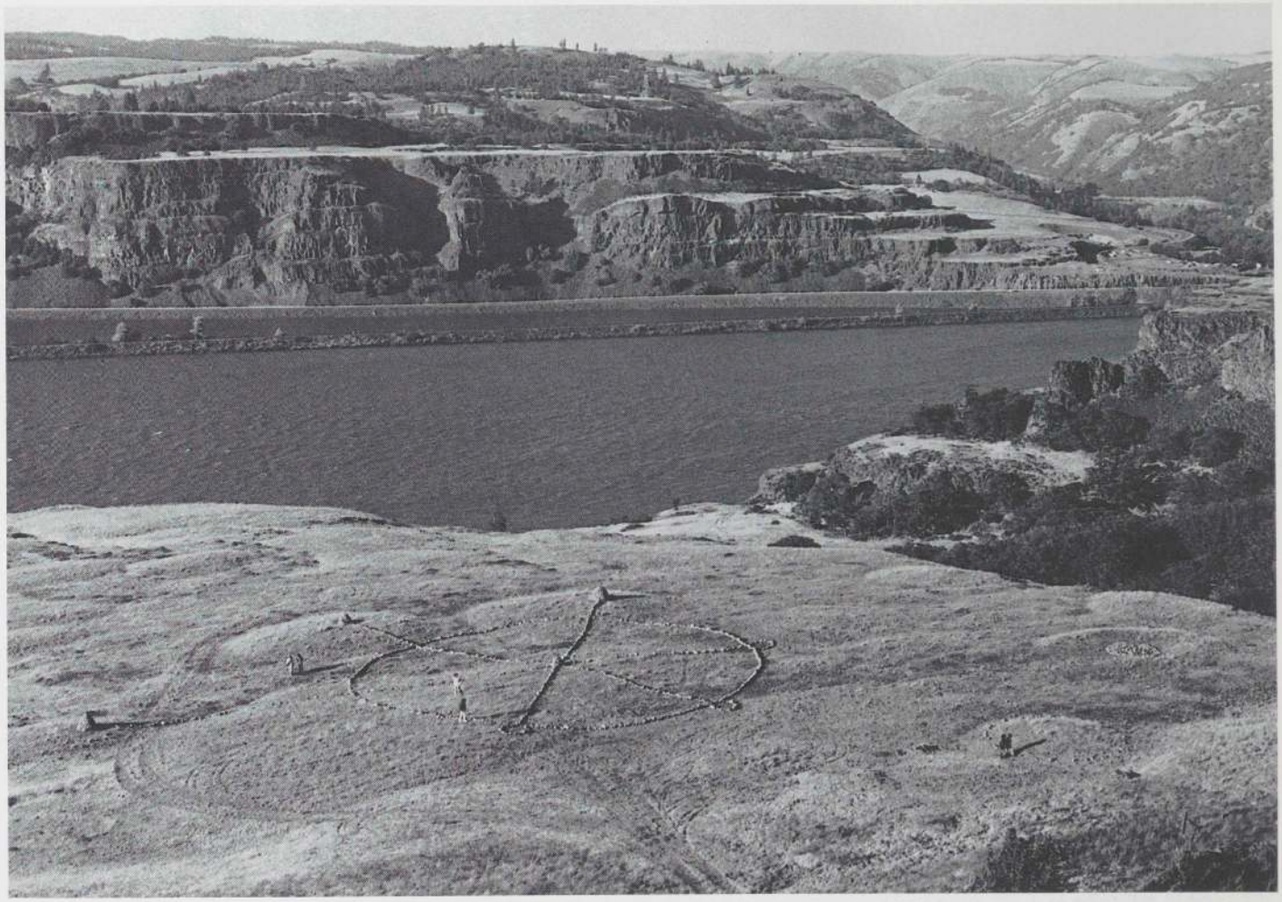
Robert Morris, *Observatory*, Oostelijk Flevoland, Pays-Bas, 1970-1977, agrandi et reconstruit sur un site différent en 1977. Terre, bois et granit, diamètre du cercle extérieur : 91,44 m.



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, près de Lucin, Utah, 1973-1976. Tuyaux en béton, longs de 5,49 m et d'un diamètre de 2,76 m ; configuration en « X » : l'axe mesure 26,21 m d'une extrémité à l'autre. Les tunnels sont alignés sur le soleil (à son coucher et à son lever), lors des solstices.



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976. Vue à travers le tunnel du nord-ouest. Des trous pratiqués dans le tuyau projettent le motif de la constellation du Dragon sur l'intérieur obscurci du tunnel.



Michelle Stuart, *Stone Alignments/Solstice Cairns*, Rowena Dell Plateau, Columbia River Gorge, Oregon, 1979.

Et l'admiration pour les vastes tours de force collectifs (ceux des Indiens constructeurs de tumuli ou de la civilisation qui est à l'origine de Stonehenge, ceux des sociétés précolombiennes d'Amérique du Sud et d'Amérique centrale) s'est accompagnée, implicitement et explicitement, d'une fascination pour l'intégration sociale massive, pour le comportement ritualisé et pour la volonté de déterminisme cosmique qui semblent être à l'arrière-plan de ces vestiges. Mais en même temps, les artistes contemporains ont invoqué le modèle de ces sociétés primitives, souvent sous ces mêmes aspects, comme la source d'une libération artistique et d'un accomplissement personnel incitant à rejeter les quelques conventions fondamentales que les modernistes qui les avaient précédés respectaient encore généralement (par ex. : la taille restreinte des objets, la « touche individuelle »...) pour se préoccuper de l'expérience immédiate de l'individu, conçue avant tout comme irrationnelle, intuitive et anti-autoritaire. Cette volatilité des concepts qui oscillent entre le collectif et le personnel, la raison et l'instinct, un ordre supérieur et une spontanéité enfantine n'est pas loin de constituer la particularité essentielle du primitivisme contemporain.

On pourrait imaginer qu'il va de soi qu'une structuration sociale rigide et d'immenses géométries collectives sont l'expression d'une répression paralysante alors que le caractère informel des conglomérats de boue et de bâtons est un meilleur terrain pour laisser libre cours aux forces improvisatrices qui ont généralement constitué le produit le plus con-



Martin Puryear, *Installation*, 1977. Cèdre, sapin et cuir vert, 5,49 × 5,03 m. Les œuvres de Puryear font souvent penser aux habitations, aux autels et aux outils tribaux. Washington D.C., Corcoran Gallery of Art.

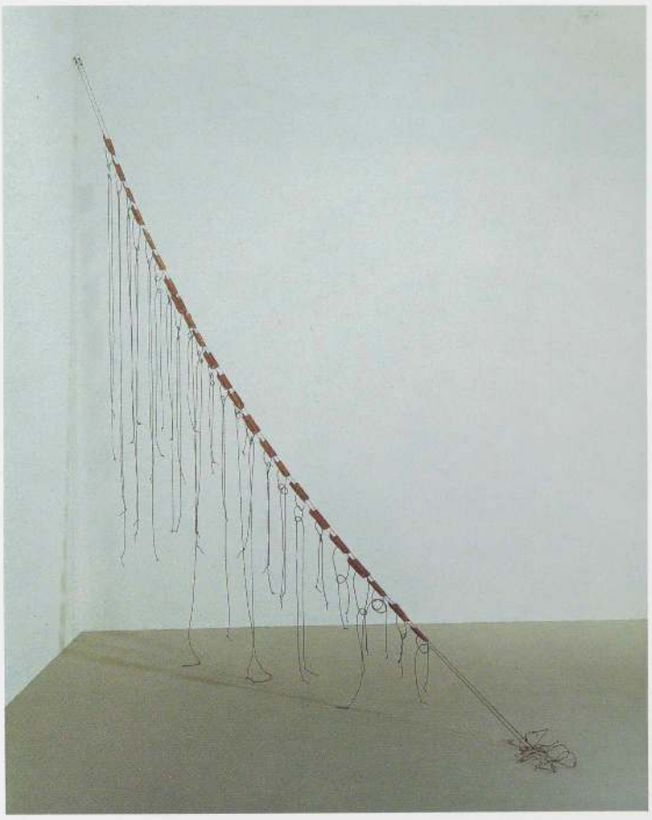


James Turrell, *Roden Crater Project*, œuvre en cours. Un cratère volcanique proche du Painted Desert dans l'Arizona, que l'artiste doit partiellement retravailler. Des chambres souterraines seront créées au bord du volcan, orientées selon les cycles quotidien et annuel du soleil, ainsi qu'en fonction d'événements comme les éclipses (prévues jusqu'à 12 000 ans en avance). La cuvette du cratère prendra la forme d'une assiette parabolique où la voûte céleste apparaîtra avec une immédiateté exceptionnelle. La vue du bord du volcan ajoutera à cette expérience de la vision du ciel celle de la courbure de l'horizon, ainsi que le sentiment de la géologie de la région et de son caractère intact depuis les temps primitifs.

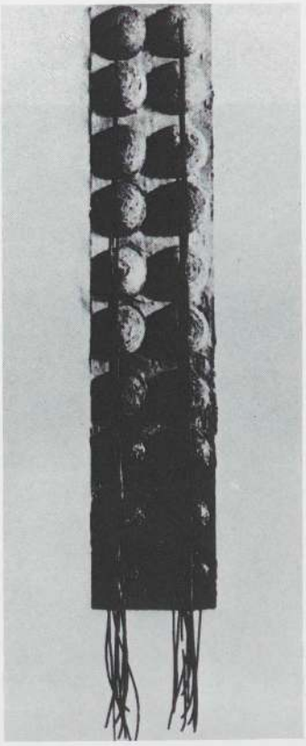
vaincant du primitivisme. Mais une grande part de l'art contemporain a prétendu qu'il n'est pas nécessaire de faire un choix exclusif entre ces deux interprétations opposées de l'esprit primitif. En fait, ces deux aspects paraissent souvent indissociables — c'est le cas des deux interprétations que l'on peut donner de l'idéal de l'« alignement », par exemple, mais aussi lorsqu'il s'agit des méthodes de travail qui sont à la base d'une grande part des œuvres récentes. D'un côté, il y a un rituel normatif et des schémas d'organisation stricts ; de l'autre, il semble que le but manifeste soit d'obtenir une réponse plus aiguë et plus souple aux matériaux et à l'environnement et, par conséquent, un engagement psychique personnel plus immédiat. La réunion de tous ces éléments nous conduit à enrichir notre idée du primitif mais aussi, au-delà des liens assez directs entre les *earthworks* et le minimalisme, à envisager de manière plus complexe l'héritage esthétique des années soixante.

En termes spécifiques et fonctionnels, l'art du début des années soixante autorisait le primitivisme dans deux grands domaines au moins. Le souci général que les œuvres rendent compte du processus de leur propre création, et l'apparition de systèmes mathématiques servant de formules génératives de l'art, ouvraient la voie à de nouvelles méthodes créatrices devant se conformer à une règle — méthodes où la répétition purement scientifique pouvait aisément se transformer pour acquérir le caractère évident d'un rituel. De même, particulièrement en sculpture, le refus de la métaphore en faveur de qualités plus immédiatement perceptibles comme le poids, l'échelle, la forme et l'orientation aidait à promouvoir une poésie purifiée faite de matériaux bruts et d'une conscience du corps. Dans les deux domaines, une réduction purificatrice aux éléments de base de la structure intellectuelle et une expérience physique de l'art définissaient une simplicité nouvelle et établissaient les conditions préalables à de nouvelles façons de mettre en jeu l'esprit et les formes de la créativité primitive. C'est là que l'on peut situer le terrain commun à des artistes de convictions aussi différentes que Richard Long et Carl Andre. L'art qui se dit « savant » et l'art qui se veut « idiot », les grilles d'ordinateur et les jeux d'enfants, l'« archi... » et l'archaïque, formaient souvent d'étranges couples au sein de cette pépinière du nouveau primitivisme. Les œuvres de deux artistes comme la regrettée Eva Hesse et Jackie Winsor sont un exemple particulièrement évident de ce type d'alliance entre des préoccupations très disparates qui peuvent servir de pont entre des esthétiques très différentes.

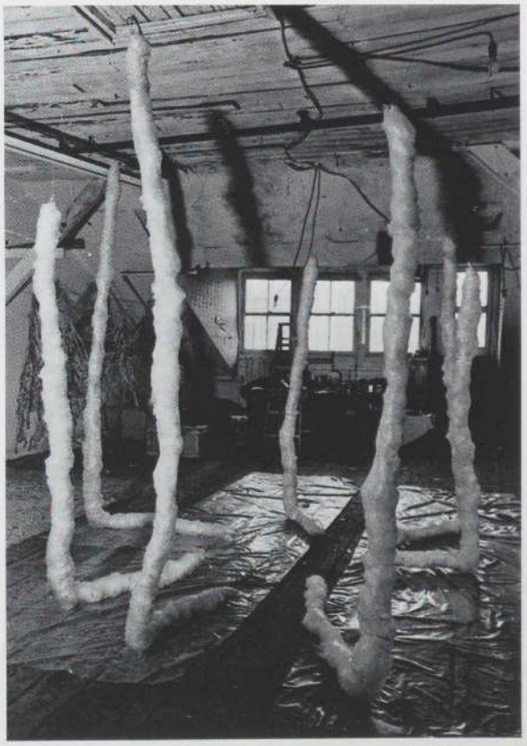
Aux beaux jours du minimalisme et du pop-art, Hesse, en « outsider », élabora un vocabulaire constitué de matériaux malléables et de structures aux connotations spécifiquement viscérales et sexuelles. Mais, par ailleurs, dans les grilles et les séquences sérielles de l'art du début des années soixante, elle ne trouva pas seulement une logique froide et extérieure, mais découvrit une voix poétique, autobiographique, qui lui permit de donner forme à ses préoccupations. Observés en conjonction avec des surfaces dont le contact donne la chair de poule et avec des formes filandreuses ou gauchies, les actes répétitifs de Hesse semblaient relever davantage d'une obsession ou d'une thérapeutique que d'un mouvement purement mécanique[8]. De même, dans les structures un peu plus tardives de Jackie Winsor, les procédures répétitives et les formes géométriques devinrent aussi le véhicule d'une œuvre



Eva Hesse, *Vinculum, II*, 1969. 23 plaques en toile métallique caoutchoutée agrafées sur du fil protégé, 591,7 × 7,6 cm, avec 23 fils en plastique boudiné, suspendus et noués, dont la taille va de 17,9 à 157,6 cm. En place : 297,2 × 5,8 × 293,5 cm. New York, The Museum of Modern Art.
Même si les matériaux utilisés par Eva Hesse étaient souvent industriels, sa façon de s'en servir évoquait des images corporelles, et faisait penser à l'aspect grossier ou ritualiste des objets tribaux. Ces nuances, et le poids psychologique personnel dont son œuvre était chargée, constituèrent un vocabulaire qui allait être très largement repris par les artistes primitivisants des années 70.



Eva Hesse, *Ishtar*, 1965. Bois, liège, peinture et caoutchouc, 91,4 × 19 × 6,3 cm. Collection particulière.



Eva Hesse, Sans titre, 1970. Fibre de verre sur des fils en aluminium ou en polyéthylène ; sept éléments, chacun mesurant entre 2,54 et 2,82 m de haut. New York, collection de M. et Mme Victor W. Ganz.



Jackie Winsor, *Bound Square*, 1972. Bois et ficelle, 191,8 × 193 × 36,8 cm. New York, The Museum of Modern Art.



Jackie Winsor, *Four Corners*, 1972. Bois et chanvre, 76,2 × 121,9 × 121,9 cm. Oberlin, Ohio, Oberlin College, Allen Memorial Art Museum.



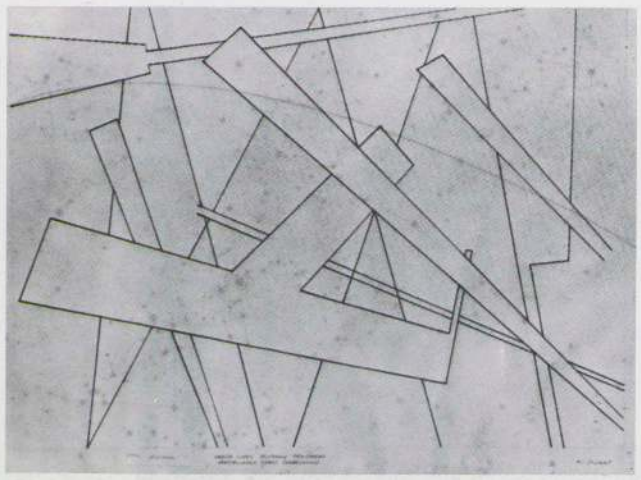
Richard Long, *River Avon Mud Circle*, 1982. Boue sur un mur blanc (œuvre détruite), d : 279,4 cm. New York, Sperone Westwater.



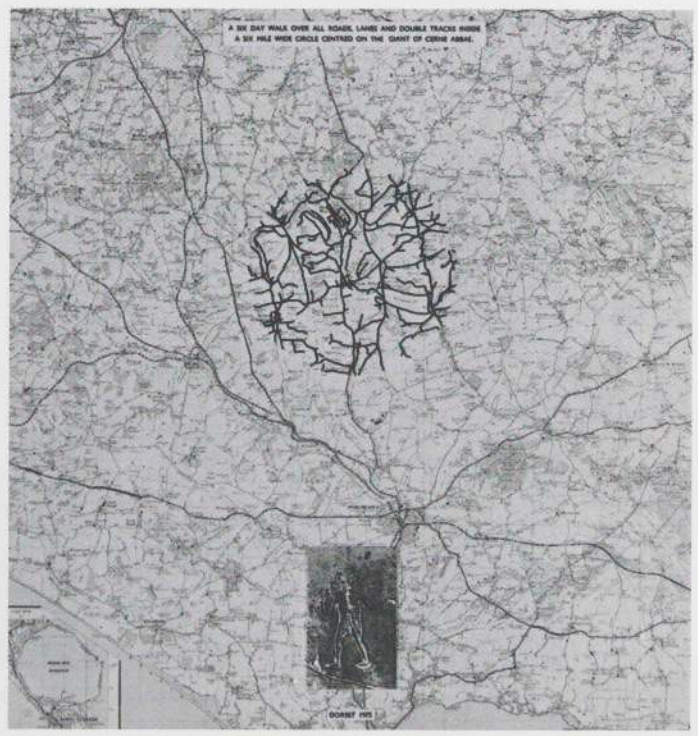
Richard Long, *Marble Stone Circle*. Marbre, d : 2,44 m. Athènes, galerie Jean Bernier.



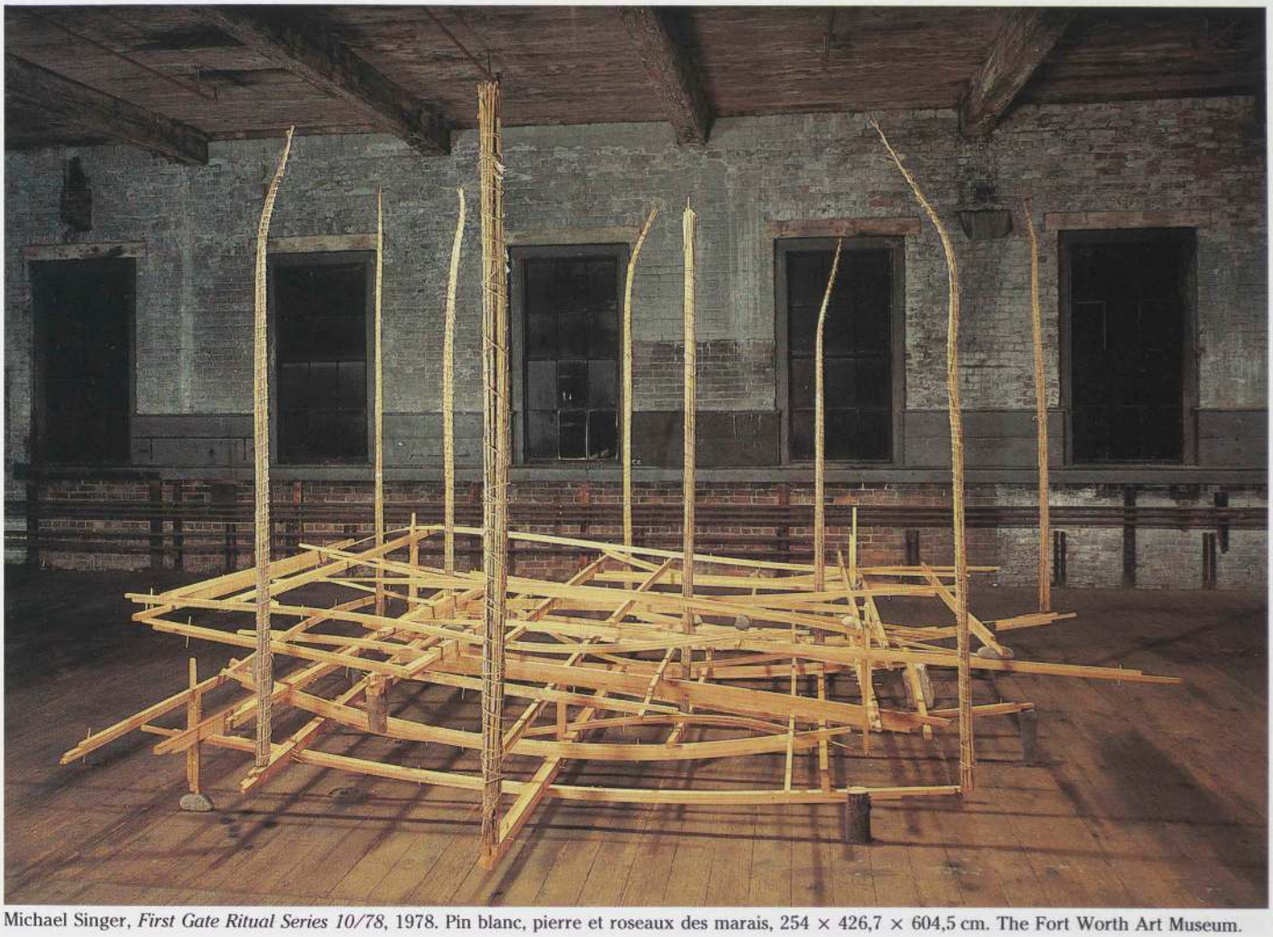
Michelle Stuart, *Nazca Lines Star Chart*, 1981-1982. Terre de Nazca, Pérou, sur papier, 304,8 × 426,7 cm. Collection particulière.



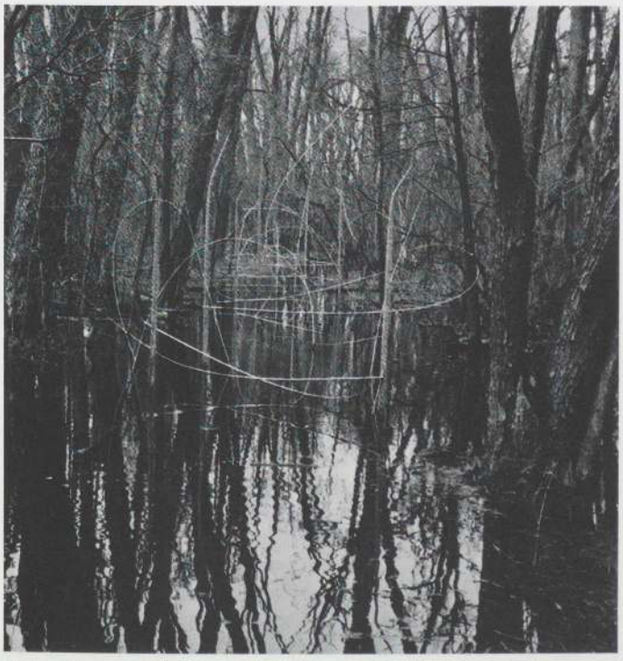
Ci-dessus : Michelle Stuart, *Nazca Lines Southern Hemisphere Constellation Chart Correlation*, 1981. Encre de Chine sur vélin, 43,2 × 55,9 cm. Collection particulière.



Ci-contre : Richard Long, *Cerne Abbas Walk (A six day walk over all roads, lanes and double tracks inside a six mile wide circle centered on the Giant of Cerne Abbas)* (détail), 1975. Encre de Chine et photographie sur une carte d'état-major (échelle : 1 pouce pour 1 mile), 72,5 × 73,6 cm, et photographie en noir et blanc 36 × 53,5 cm. Londres, The Tate Gallery.



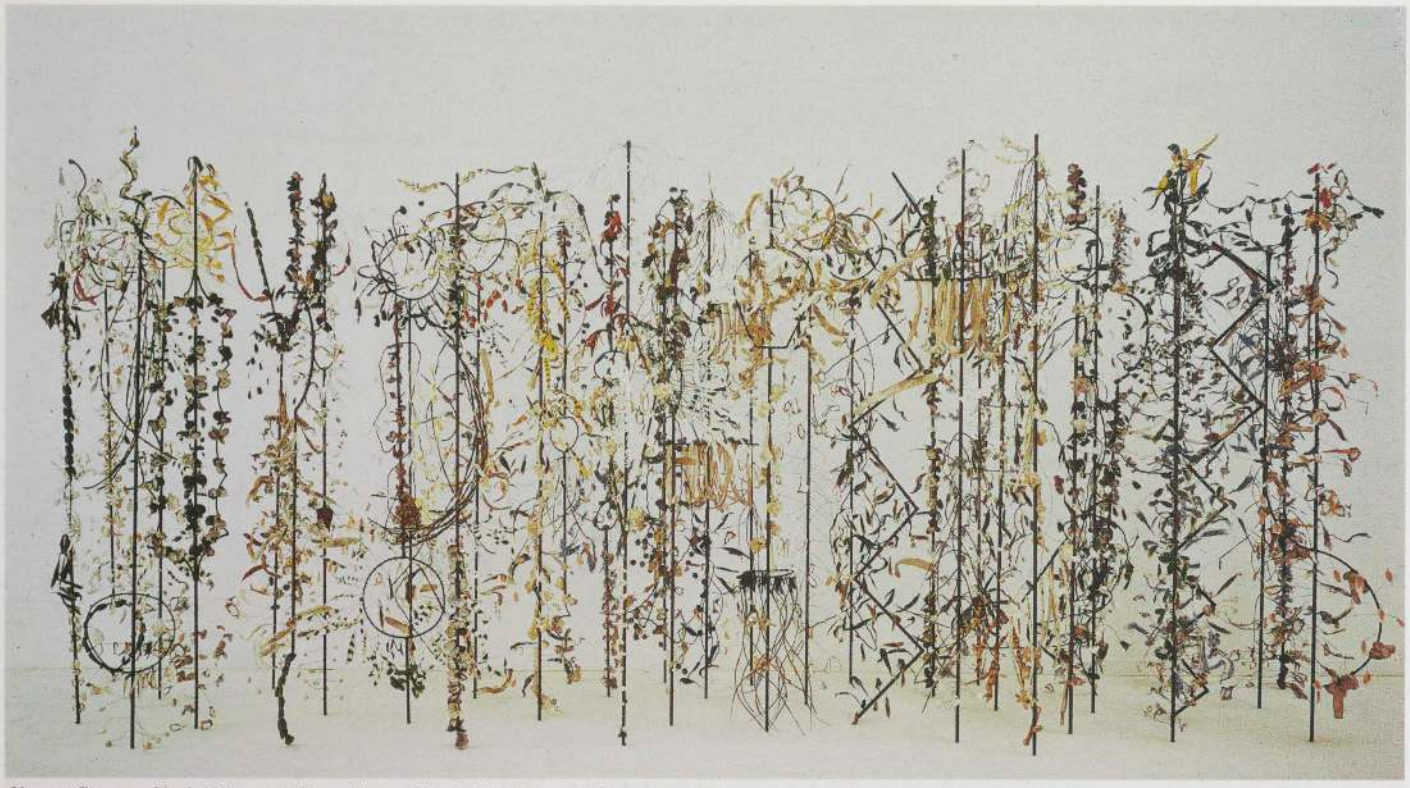
Michael Singer, *First Gate Ritual Series 10/78*, 1978. Pin blanc, pierre et roseaux des marais, 254 × 426,7 × 604,5 cm. The Fort Worth Art Museum.



Michael Singer, *First Gate Ritual Series 4/79*, Dayton, Ohio, 1979. Œuvre détruite.

qui exprimait dans son procédé même une obsession ritualiste et un caractère physique volontairement brutal. Particulièrement dans ses premières pièces en cordes et rondins (p. 674), Winsor articulait certaines expériences fondamentales comme celles du poids et de l'échelle à partir d'éléments émoussés, étrangement sensuels, et montrait comment des tâches simples, assujetties à une règle, pouvaient, à force d'insistance têtue, exprimer un catéchisme personnel fondé sur le travail[9]. Ici, comme chez Hesse, le cadran devenait *mantra*. Les stratégies esthétiques conçues pour mettre un frein aux libertés prises par les expressionnistes abstraits (dont la pratique gestuelle était influencée par le zen) aboutirent finalement à la libération, sous une forme modifiée et de nouveau acceptable, des énergies psychiques qui naissent d'un abandon au processus créateur. Dans les œuvres de Winsor, de Hesse et d'autres artistes de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, la syntaxe du minimalisme servit à la fois de point de départ et de repoussoir à l'articulation d'une recherche qui, sans référence à des cultures tribales ou préhistoriques spécifiques, donnait néanmoins le ton d'un nouveau primitivisme allusif.

Ce n'est pas seulement dans la fascination pour les anciennes prouesses techniques représentées par des monuments comme Stonehenge ou Avebury, mais aussi, fondamentalement, dans les méthodes et les moyens employés par Hesse, Winsor et un large éventail d'autres artistes récents, que



Nancy Graves, *Variability and Repetition of Variable Forms*, 1971. Acier, cire, poussière de marbre, acrylique, treillis plastique et latex, 38 éléments, 305 × 457,5 × 1 067,5 cm pour l'ensemble. Ottawa, National Gallery of Canada. Dans cette œuvre, les images de formes naturelles — brindilles, branches de vigne, baies, scarabées et coquillages de porcelaine — reflètent l'expérience qu'avait l'artiste des objets fabriqués par les cultures primitives des îles du Pacifique sud. Cette œuvre est très proche d'une autre, *Shaman*, de 1972 (à Cologne dans la collection Wallraf-Richartz) qui lui a été inspirée par les cultures indiennes de la côte nord-ouest.

l'instinct et le caractère physique ont été explicitement associés à l'intelligence et aux schémas conceptuels, avec un résultat plutôt positif. Des artistes comme Richard Long et Michelle Stuart, par exemple, ont une façon extrêmement physique et immédiate de s'impliquer dans leur travail sur la terre et sur des matériaux bruts. Les marches dans la campagne de Long et ses arrangements de pierres évoquent la simplicité d'une comptine et la liberté d'une topographie non parcellisée (p. 667, 668), et, dans ses pièces pour les galeries, il parvient à transposer la même émotion en disposant de façon élémentaire des rochers et des bâtons et en utilisant de la boue pour peindre avec ses doigts (p. 675). De même, les empreintes sur pierre de Stuart et ses frottages effectués avec de la terre trouvée sur place impliquent son engagement corporel dans les sites archaïques et préhistoriques qu'elle visite (p. 676). Dans l'œuvre de tous ces artistes, le contact primordial remplace tout ce que l'on aurait traditionnellement appelé technique. Pourtant, dans l'organisation et la présentation de leur art, ils montrent tous le même intérêt pour des systèmes qui leur permettent d'établir des plans, de cataloguer, de compter : Long, dans les correspondances de mesures entre la distance et le temps qui déterminent ses mouvements et l'emplacement de ses jalons (p. 676) ; et Stuart, dans les systèmes de grilles et dans les formes livresques qui stratifient ses mémoires de papier. Dans l'œuvre de Michael Singer aussi, le spectre d'un schéma conducteur (souvent sous-tendu par une grille) gouverne des entrelacements éphémères de bâtons et de branches (p. 677). Sa réaction aux propriétés des objets qu'il a trouvés, à leur poids, et à leur forme, s'entoure d'une atmosphère de prescriptions ritualistes et le sentiment final d'harmonie ne vient pas seulement de l'équilibre entre le galet et la brindille mais aussi de l'alliage entre la nécessité grossière d'un nid d'oiseau et le dépouillement raffiné des cérémonies shintoïstes. Dans l'œuvre de Long, de Stuart et de Singer, l'expérience primitive est intériorisée sous la forme d'une combinaison entre un comportement qui obéit à un plan ordonné et à une conscience sensorielle en éveil qui se renforcent mutuellement. Et c'est là, dans la structure personnelle profonde de ces activités, plus que dans une quelconque référence à des sites ou à des monuments préhistoriques ou tribaux, que surgit une poésie primitiviste spécifiquement contemporaine dans laquelle les cadres de la logique et de la documentation, s'ils peuvent sembler mettre à distance et limiter la force émotionnelle que l'on associe à un passé profond, se concentrent néanmoins sur elle pour la mettre en valeur.



Nancy Graves, *Fossils*, 1970. Cire, gaze, poussière de marbre, acrylique et acier, 91,4 × 762 × 762 cm. Collection de l'artiste.

Le « savoir » de ces artistes semble plus productif que paralysant. La modification des paramètres de l'art récent et les idées nouvelles sur la culture primitive ne favorisent



Nancy Graves, *Totem*, 1970. Peau animale, acier, gaze, cire, peinture à l'huile, latex et acrylique, 259,1 × 91,4 × 91,4 cm. Collection de l'artiste.

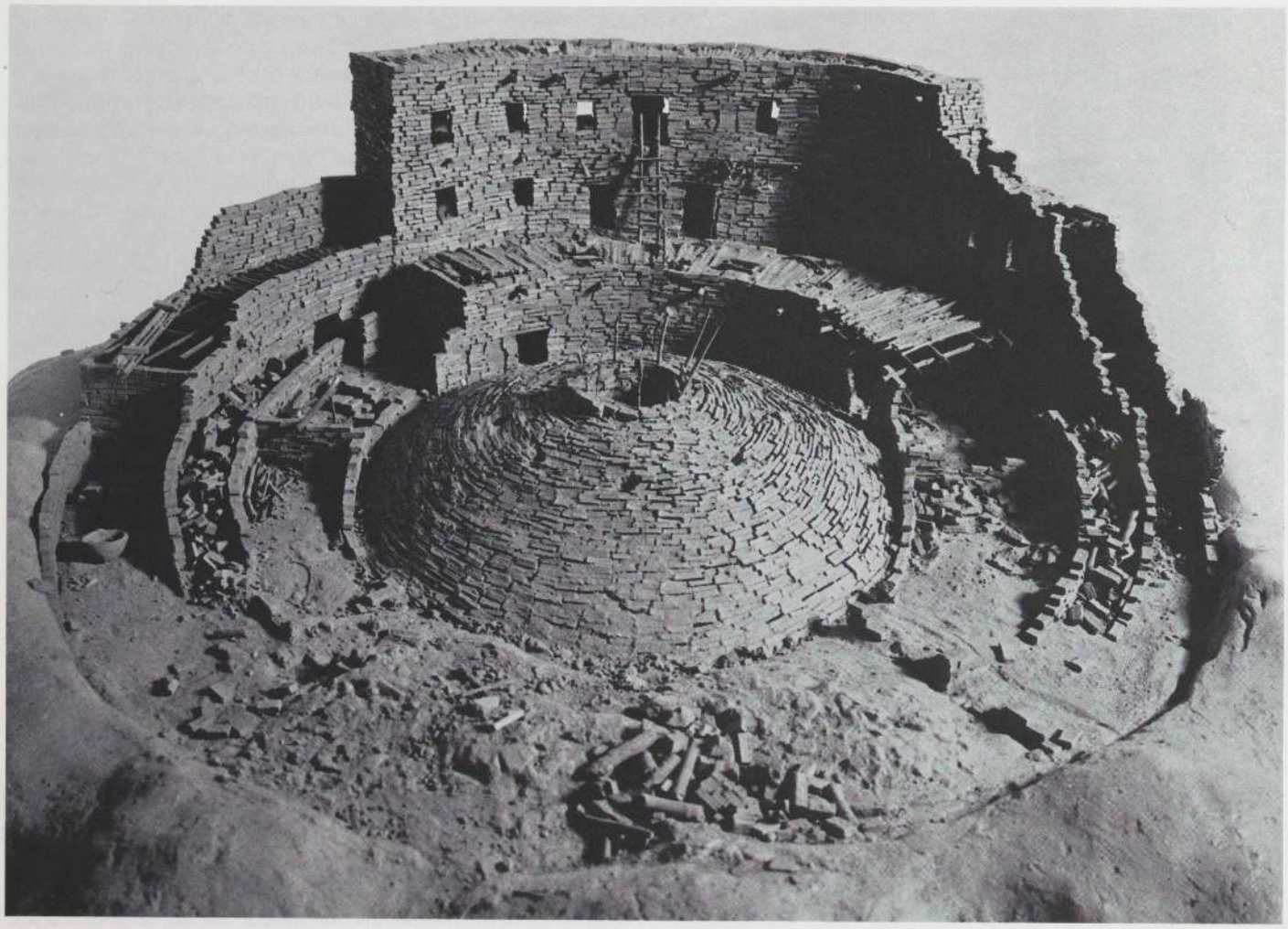
pas seulement un nouveau type de citation : en dépit des barrières culturelles, ils permettent un sentiment d'identification aux cultures primitives plus complexe que par le passé. De telles œuvres contredisent toutes les distinctions simplistes entre les esthétiques rationalistes et primitivistes. Mais, par extension, elles suggèrent aussi des voies nouvelles, plus larges, dans lesquelles le primitivisme récent pourrait s'engager pour représenter autre chose qu'une façon d'échapper à la culture moderne occidentale ou de s'y opposer. On pourrait par exemple déduire du caractère hybride qui caractérise cet art l'hypothèse que le primitif et le moderne ne sont pas antagonistes mais qu'ils peuvent mutuellement s'enrichir. Cette hypothèse n'est d'ailleurs pas propre au seul domaine artistique. Elle fait aussi partie de larges courants intellectuels du passé récent qui, si on les met en relation avec ce que nous avons déjà examiné, peuvent nous aider à cerner de plus près la question fondamentale de l'actualité du primitivisme dans le monde contemporain.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, on retrouve souvent dans la pensée moderne cette idée que les progrès technologiques nous rapprochent, pour le meilleur et pour le pire, de nos ancêtres primitifs. La version négative de cette vision des choses compare l'angoisse des temps modernes avec l'image d'un homme primitif que l'on imagine rongé par la peur. Ou, dans une autre variante de ce type de pessimisme, les conflits et les destructions contemporaines apparaissent comme le retour à un état de nature brutal et violent : les armes modernes perpétuant la lutte pour la survie décrite par le darwinisme. Ces deux types d'association d'idée étaient assez répandus dans les années quarante (*cf.* notre chapitre sur l'expressionnisme abstrait p. 619, 648-649) et depuis lors, ils sont devenus encore plus courants. Le film de Smithson, *Spiral Jetty* avec ses rapprochements entre dinosaures et bulldozers et, plus généralement, ses métaphores sur l'apocalypse de la culture liée à l'entropie naturelle dans la spirale éternelle de l'histoire, témoignait du même état d'esprit [10]. En outre, nous sommes tous accoutumés à l'idée que les toutes dernières technologies nous rapprochent toujours davantage du seuil d'un nouvel « Age de pierre » qui prend l'apparence d'un cataclysme final.

Mais ces images, et les associations qu'elles engendrent, ont aussi leur bon côté : elles accentuent les échanges mutuels entre le passé primitif et le présent technologique. Il y a certainement peu d'idées nouvelles qui ont bénéficié d'une vogue comparable à celle dont jouissait, dans les années soixante, la théorie du « village global » de Marshall McLuhan selon laquelle l'ère triomphante des communications nous ferait retrouver notre bon sens en nous redonnant, mais à l'échelle mondiale, la plénitude de conscience du primitif et l'intimité de la tribu [11]. Dans la pratique, tout comme dans l'imagination populaire, il a aussi été démontré que les progrès de l'intelligence électronique nous rapprochent de l'esprit primitif plus qu'ils ne nous en éloignent. La métaphore qui fait de Stonehenge un ordinateur apparaît comme le monument de cette corrélation : plus nous devenons intelligents, plus nous réalisons que les hommes (c'est-à-dire nous) l'ont toujours été [12]. Poussé jusqu'à la bêtise, cet optimisme va jusqu'à croire que le langage hopi est mieux équipé pour traiter de l'univers quantique et finit par mettre au goût du jour le mythe de l'Atlantide pour permettre à des astronautes antiques de construire des pistes jalonnées de mégalithes. Pourtant, il se passe là quelque chose d'assez important et qui semble avoir une influence directe sur une bonne part de l'art primitiviste récent. C'est en effet ce qui permet d'expliquer que le nouveau primitivisme soit constamment relié à la science et que le primitif soit souvent décrit comme un scientifique. Le phénomène est manifeste dans la renaissance de l'astronomie archéologique et de la géomancie, dans les méthodes artistiques qui déploient la grille de l'archéologue ou se servent des structures de l'anthropologie et dans les alliages surprenants de préoccupations diverses dont témoigne l'œuvre de Nancy Graves : le monde du chamanisme et des tatouages rejoint celui de Muybridge et de la cartographie lunaire [13]. Le dénominateur commun serait une fascination pour la manière dont l'homme ordonne son expérience et pour le dialogue qui s'établit entre l'ordre de la nature et les systèmes par lesquels il cherche à l'embrasser.



Romare Bearden, *The Prevalence of Ritual Baptism*, 1964. Reproduction photomécanique, polymère synthétique et crayon sur papier cartonné, 23,2 × 30,5 cm. Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.



Charles Simonds, *People Who Live in a Circle. They Excavate Their Past and Rebuild It Into Their Present. Their Dwelling Functions as a Personal and Cosmological Clock, Seasonal, Harmonic, Obsessive*, 1972. Argile sur un socle en bois. Partie en argile : 22,2 × 66,7 × 66,4 cm ; socle : 81,6 × 81,6 × 81,6 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Les nouveaux langages de la science sont célébrés comme un autre mode de savoir qui ne nous rend pas étranger à la nature mais qui accroît notre émerveillement en offrant plus de mystère à notre compréhension ; par là s'ouvrent les voies d'une guérison possible : de nouvelles avenues qui nous permettront de communier avec des cultures différentes ou disparues. Ces œuvres semblent suggérer que l'un des rôles de l'art, dans une époque où la science est extrêmement développée, consisterait à humaniser cet esprit de curiosité que l'on retrouve partout et d'isoler, pour les communiquer sous une forme immédiatement accessible, un sens fondamental de l'émerveillement et une envergure d'esprit qui permettent à l'homme contemporain d'entrer en relation avec les plus éloignés de ses semblables. Si nous voulons donner une réponse optimiste à la question que nous avons déjà posée tout à l'heure : « Que vient faire Stonehenge au temps de la conquête spatiale ? », voilà qui nous rapproche du but.

Mais cet art a aussi son mauvais côté, et le problème ne vient pas seulement d'une qualité médiocre ou d'un pessimisme trop manifeste : il concerne le primitivisme en tant que tel, et fait intervenir la politique. Toutes les questions que nous avons posées plus haut sur les antagonismes entre la collectivité et l'expérience individuelle, entre un ordre autoritaire et la liberté de l'individu finissent par acquérir une portée politique. Dans la mesure où le primitivisme a toujours été, par définition, une critique de la société occidentale moderne, il a toujours eu, sous toutes ses formes, de tels effets, et ceux-ci se répercutent certainement tout autant dans l'art authentique où se marque une véritable sensibilité que dans le large éventail des manifestations d'« agit-prop » néo-tribal dont les deux dernières décennies ont été le théâtre. Ces œuvres où les préoccupations politiques étaient très délibérément et spécifiquement affichées, avec beaucoup d'agressivité, incitent très vite à se poser des questions délicates sur ce qui se cache, en définitive, derrière les idéaux qui nous proposent de fuir la tradition occidentale pour retrouver un état primitif.

Dans les vingt dernières années, et en tout cas depuis que les hippies ont adopté le costume indien, une alliance assez floue entre des préoccupations idéologiques diverses (féminisme, écologie, anti-impérialisme, mouvements antinucléaires, prise de conscience des minorités raciales) a contribué à cet aspect des styles primitivisants et de la mode qui en découle. Dans le même temps, les nations du tiers monde se sont davantage préoccupées de conserver l'intégrité de leurs arts autochtones. Comme le montre l'hommage de Romare Bearden à la culture africaine, cette nouvelle prise de conscience s'est révélée féconde en permettant à beaucoup d'artistes de reprendre contact avec leur propre héritage culturel. De plus, elle a sensibilisé les artistes occidentaux aux problèmes raciaux et historiques inévitables dès lors que l'on fait référence à des cultures étrangères (ce qui peut d'ailleurs



Joseph Beuys, *Eurasia*, 1966. Craie sur tableau noir, feutre, graisse et carcasse de lapin, 180 × 230 × 55 cm. Munich, collection L. Schirmer.

expliquer partiellement la faveur des modèles préhistoriques, plus « neutres », aux dépens des sources africaines ou tribales). La conscience nouvelle qui en découle a donné lieu, en art, à des résultats extrêmement variables. A son niveau le plus banal, le primitivisme qui se veut politique a engendré une théâtralité anodine, des évocations fantaisistes de l'Atlantide et un mysticisme astrologique ou alchimique. Et cependant, dans d'autres manifestations, il a mis en scène un répertoire d'images régressives qui donnent sérieusement à penser et qu'il faut examiner en fonction des positions politiques de l'ancien et du nouveau primitivisme.

Depuis fort longtemps, les jugements occidentaux sur l'homme primitif ne vont pas sans une certaine ambivalence à propos de la liberté et du déterminisme. On considérait par exemple que les modes d'expression primitifs étaient plus proches des structures originelles de la communication et de la pensée et qu'ils étaient donc le produit d'une nécessité sous-jacente qui transcende les aléas des variations du style. Cette idée de nécessité implique que l'on imagine à la fois une spontanéité totalement dépourvue d'affectation et un assujettissement involontaire aux structures profondes de l'esprit ou de la nature. L'admiration pour les styles collectifs tribaux et préhistoriques qui semblent immuables, ayant été fixés une fois pour toutes, peut ainsi avoir pour objectif paradoxal de libérer la spontanéité moderne (comme dans le cas de Pollock, par exemple, voir p. 637-644). Mais cette fascination peut aussi venir d'une nostalgie pour la sécurité offerte par la croyance en un absolu suprapersonnel [14]. Les artistes modernes, ce fut le cas des expressionnistes abstraits, ont souvent couru les deux lièvres à la fois en imaginant que l'accomplissement personnel le plus intime et le plus libéré allait leur permettre de découvrir un langage universel, « un mythe pour notre temps ». Dans une bonne part du primitivisme récent, lorsqu'il se teinte d'idéologie, le même idéal est réinterprété afin d'établir un parallèle entre ce qui est de l'ordre du psychodrame personnel et ce qui est conscience politique, en prenant délibérément pour modèle le prêtre primitif ou le chaman qui représentent aussi bien le



Joseph Beuys, « *I Like America and America Likes Me* », 1974. Performance d'une semaine à la galerie René Block, New York. Beuys vécut dans une salle fermée avec un coyotte, animal qu'il avait choisi à cause de l'importance qu'il revêtait pour les Indiens et parce qu'il était méprisé par l'homme blanc.

fou marginalisé que le guérisseur de la communauté [15]. Bien sûr, l'ingrédient essentiel qui manque à la société pluraliste moderne, c'est le consensus qui donne au chaman sa stature et son pouvoir de communication. Comme pour répondre à ce manque d'unité culturelle, certaines des manifestations les plus en vue de cet art ont montré, jusqu'à un degré inquiétant, une inclination à se tourner vers la nostalgie du collectivisme, ou du déterminisme primitif, pour trouver un remède aux maux du monde moderne.

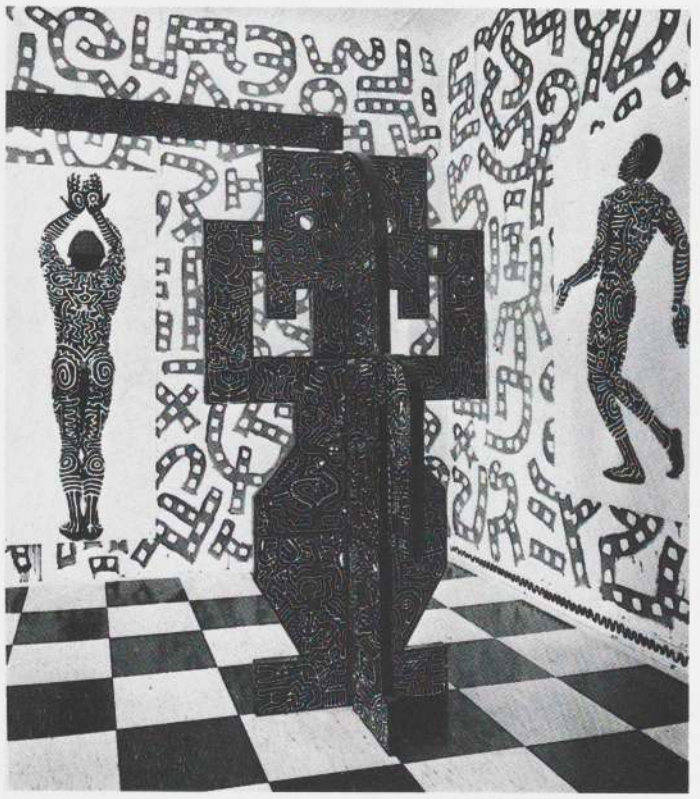
Dans plusieurs exemples du primitivisme féministe, par exemple, le retour à une vérité plus simple et que l'on avait perdue semblait impliquer une réduction de l'identité au sexe et de la culture à la biologie. Des images de sang, de poils, d'organes, en réaction contre le formalisme antérieur lié à l'hégémonie masculine, ont marqué beaucoup d'œuvres récentes qui veulent signifier que la sensibilité féministe est indissociable d'une conscience du corps. Des espaces vaginaux et des symboles viscéraux qui ne paraîtraient pas déplacés dans l'onirisme sadique et machiste des surréalistes sont incorporés à des objets ou à des rites qui (non sans insister souvent très explicitement sur leurs rapports avec l'art et les cultes tribaux et préhistoriques) célèbrent l'« ordre naturel » d'une existence tribale liée à l'empire du sang et de la terre [16].

Ce type d'images n'est pas le domaine réservé d'un bord politique. A l'origine, les démonstrations de Charles Simonds sur les correspondances terre-corps-architecture étaient personnelles et directes ; et ses « petits personnages » avaient d'abord paru allier à un charme qui évoquait Tolkien les idéaux politiques de libération associés à un art éphémère, tourné vers la communauté. Mais les cycles spenglériens qu'il a échafaudés pour eux par la suite et les explications strictes de la documentation dans laquelle il les a enfermés en ont rendu l'humeur plus noire à mesure que les rêves d'une société stable et totalitaire, biologiquement déterminée, qui animent leur anthropologie sexualisée devenaient de plus en plus manifestes et insistants [17].

Mais la problématique politique de l'art primitivisant récent n'est nulle part plus explicite que dans l'œuvre singulière de l'Allemand Joseph Beuys. A travers une production faite de suif et de bavardages, on retrouve l'autoproclamation d'un programme de renouveau social et un accent symboliste (que l'on a moins remarqué) qui en revient toujours à l'ancienne mythologie allemande de la terre. Le mythe personnel



A.R. Penck, *Defense*, 1983. Résine sur toile de lin, 247,6 × 346,7 cm. Mary Boone Gallery/Michael Werner Gallery.



Keith Haring, sans titre (*Totem*), 1983. Émail sur bois, 262 × 109,2 cm. Collection de l'artiste.

de Beuys, un mythe de survie et de renaissance fondé sur l'accident de l'avion de la Luftwaffe qu'il pilotait en 1943, et sur son sauvetage par des nomades tartares, hante sa machine métaphorique : un bric-à-brac encombrant de matériel capitonné, de vitrines fin de siècle, de diagrammes fous, alimenté par un bréviaire pseudo-alchimique de substances élémentaires, le feutre, la graisse et le miel en particulier. Ses *performances* avec des animaux (totémiques ?) morts et vivants ne sont que les exemples les plus évidents de sa manière très délibérée, très orchestrée, de se placer lui-même dans le rôle du chaman avec, dans ce cas, l'intention proclamée de servir de point de ralliement rédempteur au réveil de la conscience nationale allemande. Porte-parole de la nouvelle gauche et avocat d'une libération, Beuys et son mythe n'en font pas moins désagréablement penser à d'autres appels, dans le passé, à un sentiment nordique de fusion du moi avec la nature, appels que le national-socialisme avait exploités avec les sinistres conséquences que l'on sait [18].

De même qu'il nous était déjà clairement apparu que l'ordre géométrique et les schèmes directeurs ne sont pas nécessairement synonymes de répression, il devrait être tout aussi évident que la biologie ne signifie pas la liberté et que l'idéal d'une régression qui permettrait de se rapprocher de la nature est chargé de lourds sous-entendus. Mais, sans doute, ne s'agit-il là que d'un truisme qui ne va pas assez profond pour toucher à ce qu'il y a de sinistre dans le primitivisme récent. Au-delà de l'admiration pour les monuments de sociétés collectivistes (plus souvent archaïques que tribales) caractérisées par un autoritarisme écrasant, ou pour l'atavisme sociobiologique — deux raisons déjà très évidentes de s'alarmer — il y a, dans le nouvel art primitiviste, des courants plus subtils, plus profonds, qui font penser à des précédents inquiétants.

Comme nous l'avons dit au début de cet essai, les œuvres qui

se définissaient elles-mêmes comme postmodernes se sont tournées du côté des modèles anthropologiques de l'intégration de l'art dans les sociétés tribales et préhistoriques pour trouver des remèdes au fossé qui sépare l'art de son public, et pour pallier l'affaiblissement de son pouvoir et la perte d'actualité qui en découlent. Comme nous l'avons montré, à l'origine de nombreux *earthworks* et de beaucoup de sculptures liées à des sites particuliers, il y avait précisément le désir de renverser cette barrière, d'impliquer le spectateur dans une expérience plus globale et, par le moyen de l'« alignement », de lui donner le sentiment d'une conscience accrue de l'espace et du temps. En outre, nombre de ces œuvres qui étaient conçues en conjonction avec les orientations des astres et de la terre et qui se référaient aux menhirs et aux monuments mégalithiques étaient censées engendrer, à un niveau de la personne où le moi se dissout, le sentiment d'une communion avec les rythmes immémoriaux de l'ordre naturel et de la tradition humaine. Ces ambitions semblent assez louables. Pourtant, c'est pratiquement dans les mêmes termes qu'Albert Speer avait pensé ses projets pour les terrains d'atterrissage des zeppelins et pour les lieux de parade du troisième Reich. Et de fait, l'un des monuments que les nazis admiraient le plus était un grand cercle de monolithes délibérément conçu sur le modèle de Stonehenge, volontairement dépourvu de figures sculptées, et qui devait servir tout spécialement pour les fêtes du solstice au cours desquelles l'atomisation aliénante de la société moderne devait disparaître en réaffirmant la fusion du *Blut und Boden,* du peuple avec le cycle des saisons et avec le sol [19].

Quand bien même l'art total et l'art totalitaire peuvent avoir des origines très différentes, ils ont en commun les mêmes ennemis et peuvent finir par se rapprocher. Dans la mesure où le primitivisme se présente lui-même (et beaucoup de ses récents avocats l'ont également présenté ainsi) comme l'adversaire déclaré du moderne, il se retrouve en mauvaise compagnie, avec d'autres qui luttent dans le même sens, et s'expose à des comparaisons peu flatteuses. Si nous voulons une réponse pessimiste à la question pourquoi un Stonehenge moderne, nous n'en sommes alors pas très éloignés.

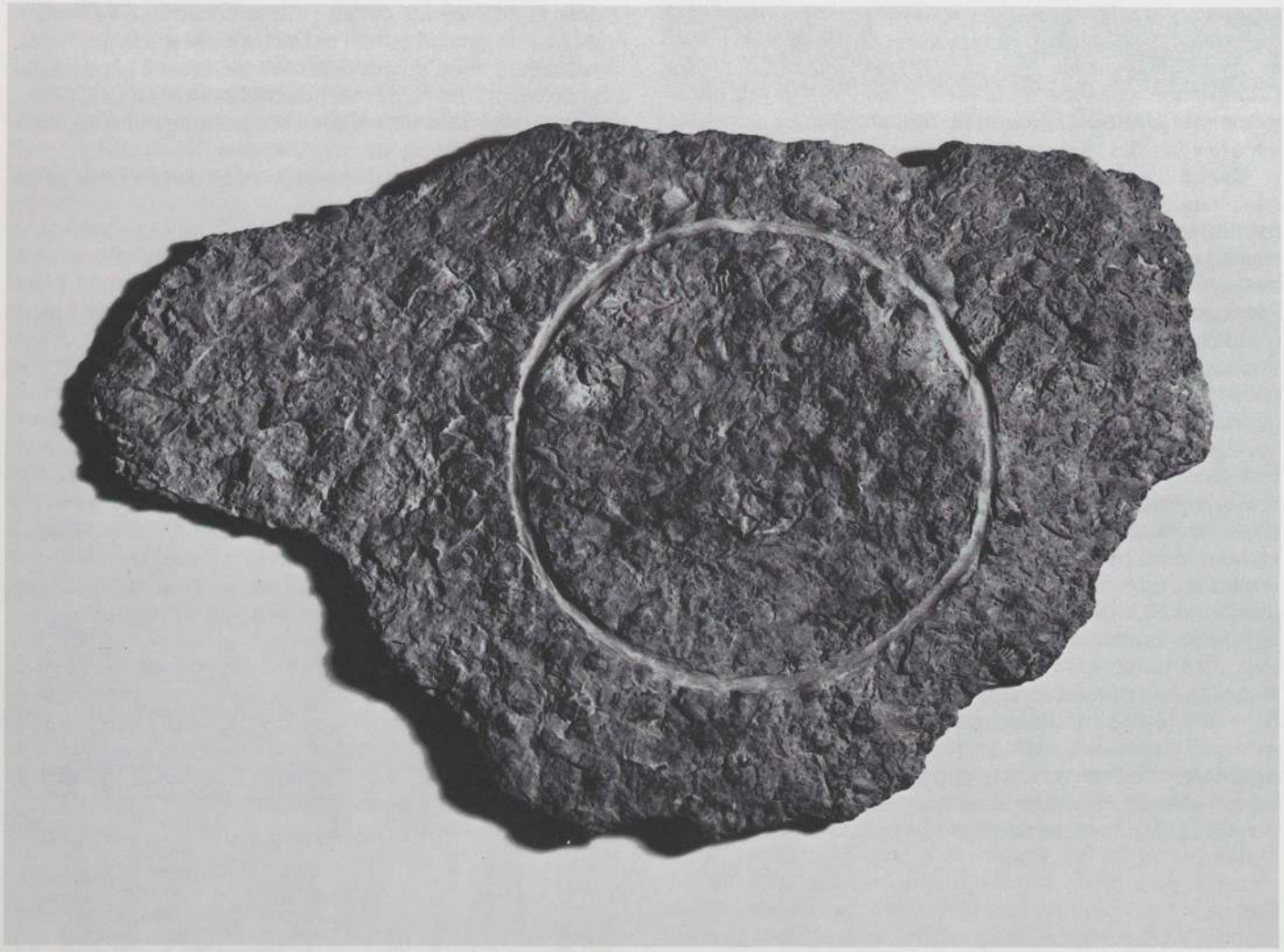
Cependant, il serait plus enrichissant et plus conforme à tout le contenu de ce livre de considérer le primitivisme, moderne ou postmoderne, non pas comme un simple symptôme de désaffection culturelle mais comme un signe de vitalité. Ce n'est qu'à ses moments les moins créatifs et seulement aux yeux d'esprits conventionnels ou mal informés, que la fascination du XXe siècle pour l'art tribal peut apparaître comme une réaction entièrement négative — ou tout à fait positive — à la modernité. Comme toujours avec la pensée primitiviste, il s'agit d'un dialogue fait d'autoprojections, de découvertes et d'autocritiques, dans lequel la vie moderne suscite le besoin de solutions de remplacement en même temps qu'elle donne les moyens de les découvrir et de les comprendre. Daumier et les gravures populaires avaient permis à Gauguin de se découvrir des affinités avec Hokusai et l'art des Marquises ; ce qui, du coup, lui avait fait redécouvrir toute la force de Giotto (p. 185). Ce fut ensuite Gauguin qui, avec Cézanne, conduisit Picasso à entretenir une relation capitale avec la sculpture tribale, ce qui lui permit de donner plus de poids à son admiration pour Rousseau et à son propre talent de caricaturiste [20]. Parmi tout ce qui rend un son familier dans les peintures néo-primitivistes les plus récentes, avec le discours naturaliste qui les prône et leur aspect « revivaliste » (par ex. dans l'œuvre de A. R. Penck), ce que l'on a le plus de plaisir à reconnaître, c'est la tentative de réaffirmation (aussi discrète soit-elle) de cette sorte de dialogue dont témoigne le nouvel engouement pour les graffitti. Ici, les procédés sophistiqués qui caractérisent l'art moderne international se mêlent à des conventions venues du dessin animé ou à des inventions imitées de l'art des rues dans des pictographies de la vie moderne tour à tour divertissantes ou souterraines et sinistres (par ex. chez Keith Haring). La théorie de la communication et les peintures rupestres se rencontrent dans le South Bronx. On retrouve cet échange essentiel, mais approfondi et enrichi, dans le meilleur de l'art que nous avons analysé. Le minimalisme, le structuralisme et la technologie ne représentent pas seulement des courants auxquels le primitivisme récent s'est opposé et qu'il a tenté de fuir ; s'ils ont contribué à l'étouffement de l'originalité et de l'instinct sous le poids des livres, ils ont aussi ouvert de nouvelles voies d'accès à la pensée et à la société primitive, des affinités qui se situent sur d'autres plans et qui, à leur tour, donnent à notre art une nouvelle direction : nous permettant de retrouver dans nos propres ressources des sources d'inspiration que nous avions négligées.

La vision du primitivisme comme une fuite loin de la civilisation, ou de l'art primitif comme un défi qui ne nous serait lancé que de l'extérieur est un prolongement de l'idée romantique selon laquelle le vrai progrès, la vraie révolution, la vérité au sens le plus irréductible du terme ne sont accessibles que lorsque nous sortons des limites contraignantes de la culture [21]. Les idées modernes qui ont trait à l'esprit et aux contraintes du langage conduisent à penser que ce rêve de fuite ne pourra jamais se réaliser. Pourtant, cela ne signifie pas nécessairement que le pouvoir du primitivisme ne soit qu'un leurre ou que nous soyons prisonniers de conventions qui nous interdiraient tout contact avec ce qui nous dépasse ou ce qui est loin de nous. La pensée et le style de la modernité ne sont pas seulement des œillères, ils peuvent aussi agir comme un verre grossissant très puissant. L'histoire du primitivisme moderne et le caractère des meilleurs de ses exemples récents le proclament sans ambages : il s'agit d'un processus révolutionnaire qui a son origine et sa fin au sein de la culture moderne et qui, pour cette raison, peut indéfiniment élargir et approfondir notre contact avec ce qui est éloigné et différent de nous. Et peut sans cesse menacer et remettre en question la perception que nous avons de nous-mêmes, et par là même l'améliorer.

NOTES

L'auteur souhaite remercier Elyn Zimmerman et Adam Gopnik qui, par de nombreux commentaires précieux, l'ont aidé à donner forme à cet essai.

1. L'évolution à laquelle on fait allusion ici a eu des parallèles dans d'autres domaines également à mesure que les tendances primitivistes réapparaissaient sous une forme et avec une force nouvelles dans la danse, la poésie et la musique des deux dernières décennies. Pour quelques éléments pertinents en ce qui concerne la poésie, voir Jérôme et Diane Rothenberg, *Symposium of the Whole : A Range of Discourse toward an Ethnopoetics*, Berkeley, University of California Press, 1983, en particulier le chapitre sur les tendances contemporaines : « Contemporary Moves ». Pour un exemple musical essentiel, voir Steve Reich, « Postscript to a Brief Study of Balinese and African Music » et « Notes on Music and Dance », *in Steve Reich : Writings about Music*, Halifax, N.S., The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974. Trad. française : *Écrits et Entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981. La distinction de Reich (p. 87 de la trad. française) entre l'assimilation du *son* des instruments non occidentaux pratiquée auparavant et les tentatives actuelles d'intégrer les *structures* de ces musiques est illustrée dans son œuvre *Drumming* (fondée sur ses recherches en Afrique). Ses idées sont un exemple du rejet d'un exotisme superficiel et du besoin d'explorations plus savantes des cultures primitives qui sont à l'origine d'une bonne part du primitivisme récent.
2. Les musées d'histoire naturelle ont toujours été une source d'inspiration évidente pour les artistes modernes, une des raisons en est qu'ils exposent souvent un mélange d'objets provenant des sciences naturelles et de l'ethnologie. Voir Jeffrey Weiss, « Science and Primitivism : A Fearful Symmetry in the Early New York School », *Arts*, mars 1983. L'American Museum of Natural History a constitué un sujet d'inspiration particulièrement fécond pour l'art d'après 1945. Dans les années quarante, la sculpture de David Smith (voir p. 648-649) et l'article de Claude Lévi-Strauss, « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History », *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, p. 175, témoignent d'une fascination pour les représentations ethnologiques et biologiques que l'on pouvait y trouver. Robert Smithson poursuivit cette tradition en faisant figurer la salle des dinosaures dans son film *Spiral Jetty* ; *cf.* Elizabeth C. Childs, « Robert Smithson and Film : The *Spiral Jetty* Reconsidered », *Arts*, octobre 1981, p. 68-81. Sur le travail de Nancy Graves qui utilise des ossements dans un esprit différent en se référant à la morphologie comparative, voir *Nancy Graves : Sculpture, Drawings, Films, 1969-1971*, Aachen, Neue Galerie im Alten Kurhaus, 1971 ; et Linda Cathcart, *Nancy Graves : A Survey, 1969-1980*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1980. Sur Beuys, voir Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979 — bien que ce catalogue ne rende pas compte de la pratique de Beuys consistant à installer son œuvre dans de lourdes vitrines qui évoquent le type de présentation muséologique que l'on trouvait autrefois dans les musées d'histoire naturelle (voir, en particulier, l'importante présentation de son œuvre au Hessisches Landesmuseum, à Darmstadt). Sur Charles Simonds, voir John Neff et al., *Charles Simonds*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1982. Dans ce catalogue, p. 10,



Robert Smithson, *Circle*, 1973. Schiste fossilisé, 45,7 × 27,9 cm. Cincinnati, collection de M. et Mme Harris Weston.



Dessin au sol : spirale et zigzag, Nazca, Pompa Ingenio, Pérou, vers 300 av. J.-C. - 700 après J.-C.

Neff nous apprend qu'« au moment où va s'imprimer ce catalogue, [Simonds] est en train d'explorer les possibilités d'édifier un musée environnemental d'histoire naturelle d'aspect futuriste ».

3. Les relations entre Lévi-Strauss et l'art moderne constituent un sujet digne d'étude. Il semble évident que son admiration pour Picasso ait fortement influencé sa réaction devant l'art tribal (*cf.* ses remarques sur l'art de la côte nord-ouest citées ci-dessus, à la note 2). En effet, le modèle de fonctionnement de la pensée primitive qu'il proposait dans le chapitre « La science du concret » de *La Pensée sauvage* (1962) et qui a eu tant d'influence semble bien se fonder sur une image de la créativité, celle du bricoleur, formée sur les modèles des collages de Picasso et de la pensée surréaliste avant d'être surimposée sur l'homme tribal. Ce que Lévi-Strauss doit aux premières esthétiques modernistes, en venant s'ajouter à son influence sur les artistes plus récents, donne une image complexe d'un primitivisme qui serait le miroir du modernisme tout en constituant une autocritique l'incitant à se réformer. Malheureusement la réaction personnelle de Lévi-Strauss devant l'art plus récent n'a pas été aussi féconde.
   Dans ce domaine, le livre de George Kubler, *The Shape of Time*, New Haven, Yale University Press, 1962, a eu aussi son importance. Le modèle anti-organique, chez Kubler, d'un développement historique par séquences formelles, et son étude des familles d'objets sans tenir compte des conceptions traditionnelles du mérite artistique se sont répercutés dans l'esthétique minimaliste des années 60. La coïncidence entre les travaux de Kubler centrés sur l'art précolombien et l'intérêt renaissant, chez les artistes de la même époque, pour des sites tels que Nazca, Chichén Itzá, et Tikal offre un autre point de contact entre cette pensée à la fois archéologique et historique et l'esthétique contemporaine. Traduction en français : George Kubler, *Formes du temps*, Paris, éditions Champ libre, 1973.
4. Sur Smithson et l'iconographie de la cristallisation, de l'extinction et du délabrement, voir Childs, « Robert Smithson and Film », art. cité ; et Adam Gopnik, « Basic Stuff : Robert Smithson, Science and Primitivism », *Arts Magazine*, mars 1983. A cet égard, les textes fondamentaux se trouvent dans l'ouvrage édité par Nancy Holt, *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979. Pour une étude plus générale sur les *earthworks*, voir John Beardsley, *Probing the Earth : Contemporary Land Projects*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1978 ; et le livre de Beardsley, *Earthworks and Beyond*, New York, Abbeville, 1984. Plus spécialement, sur les points de contact entre les monuments en terre récents et leurs ancêtres primitifs, voir le n° spécial de l'*Art Journal* édité par Robert Hobbs, intitulé « Earthworks : Past and Present », automne 1982.
5. Le ton négatif d'une partie du minimalisme et de certains *earthworks* naît peut-être d'un rapport ambigu, entre amour et haine, avec les sinistres décors de la ville moderne ; rapport qui apparaît aussi dans certains aspects de l'œuvre de Richard Serra. A cet égard, l'article ancien de Smithson « Entropy and the New Monuments » (voir Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson*, *op. cit.*) est révélateur. Dans un travail non publié, Robert Knafo, de l'Institute of Fine Arts, New York University, a également analysé chez Smithson les images de pollution, de « terre vaine », et de ruine en les reliant aux crucifixions sanglantes de ses premières œuvres, à la lumière de son engagement dans un catholicisme en crise et de son goût pour les visions de désolation chez T.S. Eliot.
   Il est intéressant de noter que les idées de ruine et de déréliction sont associées à la notion plus « purement » minimaliste d'un temps en dehors de l'histoire qui met l'accent sur la synchronie et non plus sur la diachronie. Le rôle joué par la théorie organiciste et anti-individuelle de Kubler sur les modèles de développement des objets dans les civilisations du passé (voir ci-dessus, note 3) mériterait une étude plus complète en relation avec ces questions sur l'esthétique des années soixante.
6. Pour un examen capital des concepts sur lesquels se fonde la relation entre le spectateur et la sculpture contemporaine et leur interaction — du point de vue de ce qui les rapproche spécifiquement du modèle des sites préhistoriques — voir Robert Morris, « Aligned with Nazca », *Artforum*, octobre 1975.
7. Sur l'œuvre de Turrell, voir Barbara Haskell, *James Turrell : Light and Space*, New York, Whitney Museum of American Art, 1980.
8. Sur Hesse, voir Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York, New York University Press, 1976.
9. Sur Winsor, voir Ellen H. Johnson, *Jackie Winsor*, New York, The Museum of Modern Art, 1979.
10. Voir Childs, « Smithson and Film » art. cité, et Gopnik, « Basic Stuff », art. cité.
11. Voir en particulier McLuhan, *Pour comprendre les médias*, 1964 ; et *Guerre et paix dans le village planétaire*, 1968.
12. Voir Gerald S. Hawkins, *Stonehenge Decoded*, New York, Doubleday, Garden City, 1965.
13. Voir Cathcart, *Nancy Graves*, *op. cit.*, sur la fascination de l'artiste pour l'analyse photographique du mouvement pratiquée par Muybridge et sur ses séries d'œuvres fondées sur les cartes de la lune de la NASA ou s'intéressant à l'art préhistorique (par ex., *Paleo-Indian Cave Painting*, 1971, p. 16).
14. Ces deux tendances de la pensée primitiviste correspondent plus ou moins à la distinction opérée par Popper entre deux anciennes conceptions philosophiques de l'accessibilité de la vérité : l'épistémologie optimiste et l'épistémologie pessimiste. « L'une et l'autre servent chacune de fondement à des philosophies diamétralement opposées de la société : d'un côté un rationalisme révolutionnaire et utopique antitraditionaliste, anti-autoritaire, de type cartésien ; et, de l'autre, un traditionalisme autoritaire » (voir Popper, « Sources of Knowledge and Ignorance » *in Conjectures and Refutations*, New York, Harper and Row, 1968, p. 11). La distinction de Popper, et son identification de la tendance radicale du rationalisme, s'applique aussi à mes remarques antérieures concernant le rationalisme de Gauguin et ce qui le sépare des traditions romantiques (voir p. 201-202).
15. Pour un examen des pratiques récentes d'automanipulation et de chamanisme dans l'art, voir Thomas McEvilley, « Art in the Dark », *Artforum*, été 1983, *cf.* également le catalogue d'Erika Billeter, *Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre*, Zurich, Kunsthalle, 1981. Aldona Jonaitis retrace le développement de l'intérêt moderne pour le chamanisme dans « Creations of Mystics and Philosophers : the White Man's Perceptions of Northwest Coast Indian Art from the 1930s to the Present », *American Indian Culture and Research Journal*, 5, 1, (1981). Voir aussi « Stones, Bones and Skin : Ritual and Shamanic Art », numéro spécial d'*Artscanada*, décembre 1973-janvier 1974 ; et *The Coming and Going of the Shaman : Eskimo Shamanism and Art*, Winnipeg, the Winnipeg Art Gallery, 1978.
16. Voir Lucy Lippard, « Feminism and Prehistory » *in Overlay : Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon, 1983. Sur les questions plus vastes des relations entre la biologie et la polémique sociologique, voir les deux volumes publiés sous les auspices du Dialectics of Biology Group sous la direction de Steven Rose ; *Against Biological Determinism* and *Toward a Liberatory Biology*, Londres, Allison and Busby, 1982.
17. Voir Neff et al., *Charles Simonds, op. cit.*, en particulier pour les textes de Simonds lui-même concernant les variétés de son « petit peuple ».
18. A propos du chamanisme dans son œuvre, Beuys a écrit : « Je considère cette forme ancienne de comportement comme l'idée d'une transformation qui s'effectue à travers les processus concrets de l'existence, de la nature et de l'histoire. Mon intention n'est évidemment pas de revenir à ces cultures antérieures mais d'insister sur l'idée de transformation et sur l'idée de substance. C'est précisément ce que fait le chaman dans le but d'amener un changement et un développement : il est thérapeute par nature.
   « Bien sûr, le chaman ne peut opérer authentiquement que dans une société qui est encore intacte parce qu'elle se situe à un stade inférieur du développement. Notre société est loin d'être intacte, mais cela aussi constitue une étape nécessaire. C'est le moment de crise qui s'établit à chacune des étapes de l'histoire et que l'on a pu déjà observer dans le passé. Lorsque la société n'est plus intacte, une sorte de métamorphose commence. C'est pourquoi, si le chamanisme est caractéristique d'un moment du passé, il indique aussi une possibilité de développement historique. On pourrait le décrire comme la racine la plus profondément enfouie de l'idée de vie spirituelle, à un niveau plus profond encore que celui des mythologies des stades suivants, dans la culture grecque ou égyptienne par exemple...
   « Si l'on considère notre propre stade de matérialisme historique et toutes les choses qui nous paraissent négatives dans la crise que nous traversons, il nous faut admettre que ce stade a lui aussi sa nécessité historique. J'en ai fait l'expérience pendant la guerre, et c'est ce que je ressens à présent tous les jours : cet état de décrépitude qui vient d'une conception partiale de l'idée de matérialisme. Quand les gens disent que les pratiques chamanistes sont ataviques et irrationnelles, on pourrait répondre que l'attitude des savants contemporains est tout aussi démodée et atavique, parce que nous devrions aujourd'hui avoir atteint un autre stade de développement dans notre relation avec les choses matérielles.
   « Aussi, lorsque j'apparais comme une sorte de figure chamanique, ou que je fais allusion à ce personnage, je le fais pour insister sur le fait que je crois à d'autres priorités et qu'il faut passer sur un tout autre plan pour œuvrer sur des substances. Par exemple, dans des lieux comme les universités, où tout le monde tient un discours tellement rationnel, il est indispensable qu'apparaisse une sorte d'enchanteur. » (Tisdall, p. 23.)
   Sur le mythe de Beuys, voir en particulier Benjamin Buchloh, « Beuys : the Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique », *Artforum*, janvier 1980, p. 35-43.
19. Le monument en question est le Mémorial Tannenberg de 1927, conçu par Johannes et Walter Kruger. Le rôle qu'il a joué en donnant une nouvelle orientation aux monuments allemands et, postérieurement, son rapport avec les idéaux nazis, sont commentés par George Mosse dans *The Nationalization of the Masses*, New York, New American Library, 1977, en particulier p. 68-71.
20. Sur Gauguin et Picasso, se reporter au chapitre de William Rubin et au mien, au début de cet ouvrage. Sur Picasso et les échanges entre la caricature, l'art africain, et le cubisme, voir Adam Gopnik, « High and Low Primitivism, Caricature, and the Cubist Portrait », *Art Journal*, hiver 1984.
21. Stephen Jay Gould, qui s'est intéressé à la nature de la découverte et de l'invention, a toujours mis l'accent sur ce rôle formateur et porteur de la culture. *Cf.*, par ex., son commentaire sur les découvertes de Darwin concernant les pinsons des Galapagos dans « Darwin at Sea », *Natural History*, septembre 1983. Sur le rôle de la société pour la ratification des découvertes scientifiques, voir aussi Augustin Brannigan, *The Social Basis of Scientific Discoveries*, New York, Cambridge University Press, 1981.

Pour d'autres études sur la question, voir aussi le catalogue *Primitive Presence in the'70s*, Poughkeepsie, New York, Vassar College Art Gallery, 1975, et le compte rendu de Carter Ratcliff, « On Contemporary Primitivism », *Artforum*, novembre 1975 ; enfin, de Janet Kardon, « The Ethnographic Model », *in Masks, Tents, Vessels, Talismans*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1979.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Les photographies reproduites dans cet ouvrage ont été fournies, dans la plupart des cas, par les propriétaires ou les conservateurs des œuvres, comme indiqué dans les légendes. La liste suivante, qui renvoie aux numéros de pages, concerne les photographies pour lesquelles une mention complémentaire s'avère nécessaire.

Frontispice : © The Detroit Institute of Arts (Dirk Bakker)
Face 1 : Creative Photography Ltd., Parnell, Nouvelle-Zélande
2. Margit Baumann, Berne
4. En haut à droite, © Photo Wettstein et Kauf, Museum Rietberg, Zurich ; en bas à gauche, courtesy Museum Rietberg, Zurich ; en bas à droite, courtesy Museum Rietberg, Zurich
5. Ken Cohen, New York
6. Hubert Josse, Paris
8. Speltdoorn, Bruxelles
9. © Colorphoto Hans Hinz, Allschwil-Bâle
10. A gauche, Studio Contact, Paris
11. A gauche, Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
12. A droite, Larousse, Paris
13. © Malcolm Varon, New York, 1983
15. En haut à gauche, Ken Cohen, New York ; en haut à droite, © the Trustees of the British Museum, Londres ; en bas à gauche, Ken Cohen, New York ; en bas à droite, André Koti, Paris
16. © Malcolm Varon, New York, 1983
18. Jean-Luc Mabit, Paris
20. A gauche, André Koti, Paris ; à droite, MoMA (Kate Keller)
21. Lee Boltin, Croton-on-Hudson, N.Y.
22. MoMA (Mali Olatunji)
24. A gauche, eeva-inkeri, New York ; à droite, courtesy Forum Gallery, New York
28. © the Trustees of the British Museum, Londres
30. Museum für Völkerkunde, Berlin (Dietrich Graf)
31. MoMA (Mali Olatunji)
32. Museum für Völkerkunde, Bâle (Peter Horner)
33. Musée de l'Homme, Paris (J. Oster)
34. En haut à gauche, © Colorphoto Hans Hinz, Allschwil-Bâle ; en haut à droite, © Museum für Völkerkunde, Bâle ; en bas à gauche, © Museum für Völkerkunde, Bâle (Peter Horner)
35. © Colorphoto Hans Hinz, Allschwil-Bâle
36. Roger Asselberghs, Bruxelles
37. En haut à gauche, Indiana University Art Museum, Bloomington (Ken Strothman et Harvey Osterhoudt) ; en bas à gauche, Igor Delmas, Paris ; en bas à droite, James Mathews, New York
38. Roger Asselberghs, Bruxelles
39. A gauche, musée de l'Homme, Paris (J. Oster) ; Ken Cohen, New York
40. Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
44. Mario Carrieri, Milan
45. En haut, courtesy M. Knoedler and Co., New York
46. André Morain, Paris
47. En haut, Igor Delmas, Paris ; en bas à gauche, Poro, Milan
48. André Koti, Paris
49. Musée Barbier-Müller, Genève (Pierre-Alain Ferrazzini)
50. Courtesy Art Gallery of Ontario, Toronto
51. Eric Pollitzer, New York
53. A droite, Soichi Sunami
55. André Koti, Paris
56. © Malcolm Varon, New York, 1983
58. A gauche, MoMA (Mali Olatunji) ; à droite, A.S.C. Rower, New York, © A.S.C. Rower, New York, 1984
59. A droite, courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York
60. En haut, Soichi Sunami ; en bas, © Appollot Photographie, Grasse
61. A gauche, Hubert Josse, Paris ; à droite, Indiana University Art Museum, Bloomington (Ken Strothman and Harvey Osterhoudt)
63. Little Bobby Hanson, New York
64. En haut, musée de l'Homme, Paris (P. Destable) ; en bas, tous droits réservés The Metropolitan Museum of Art, New York
65. A gauche, MoMA (Kate Keller) ; à droite, © Speltdoorn, Bruxelles
66. En haut, Museum für Völkerkunde, Berlin (Dietrich Graf) ; en bas à gauche, Michael Arthur, San Diego ; en bas à droite, MoMA (Mali Olatunji)
67. En haut, musée de l'Homme, Paris (J. Oster) ; en bas à droite, David Reynolds, New York
68. Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
69. A gauche, Robert Griffin, Los Angeles ; à droite, Igor Delmas, Paris
70. A gauche, A. C. Cooper Ltd., Londres ; à droite, Eric Pollitzer, New York
71. A. C. Cooper Ltd., Londres
72. © Speltdoorn, Bruxelles
73. A. C. Cooper Ltd., Londres
75. © the Trustees of the British Museum
77. Appollot Photographie, Grasse
79. O.E. Nelson, New York
80. En haut et en bas à gàuche, courtesy Perls Gallery, New York
81. Courtesy Archives Denyse Durand-Ruel, Rueil-Buzenval
84. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984
86. Courtesy Museum für Völkerkunde, Vienne
87. Courtesy Museum für Völkerkunde, Vienne
88. En haut à gauche, courtesy Museum für Völkerkunde, Vienne ; en bas, © the Trustees of the British Museum, Londres
89. Nationalmuseet, Copenhague (Lennart Larsen)
90. Courtesy Museum für Völkerkunde, Vienne
92. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York (Carmelo Guadagno)
93. Courtesy Museum für Völkerkunde, Vienne
95. © American Museum of Natural History, 1984 (R. P. Sheridan)
96. En haut, Eric Pollitzer, New York ; en bas, Nationalmuseet, Copenhague (Lennart Larsen)
97. En bas à gauche, Dennis Barna, Brooklyn, N.Y.
101. Bibliothèque nationale, Paris
102. Bibliothèque nationale, Paris
103. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984
104. Hubert Josse, Paris
105. Musée de l'Homme, Paris
106. Bibliothèque nationale, Paris
107. Bibliothèque d'art et d'archéologie, fondation Jacques-Doucet, Paris
108. Little Bobby Hanson, New York
109. En haut, musée de l'Homme, Paris (D. Ponsard)
110. Bibliothèque nationale, Paris
111. Courtesy galerie Albert Loeb, Paris
112. Musée de l'Homme, Paris (Jacques Viot)
113. Hubert Josse, Paris
114. En haut, Hubert Josse, Paris ; en bas, Eric Pollitzer, New York
115. En haut, courtesy Pierre Matisse Gallery, New York ; en bas, musée de l'Homme, Paris (van de Broek)
116. Rheinlander Photoatelier, Hambourg
119. En haut à droite, Peter Moore, New York
122. Denise Colomb, Paris
124. In Focus Production, Tucson
126. Musée de l'Homme, Paris
127. Roger Asselberghs, Bruxelles
129. Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
130. A. C. Cooper Ltd., Londres
131. Barnes and Bradforth, Londres
134. Speltdoorn, Bruxelles
135. Speltdoorn, Bruxelles
136. Igor Delmas, Paris
137. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren
140. Igor Delmas, Paris
141. Berriet, Paris
142. Berriet, Paris
143. Courtesy Kunstmuseum, Bâle
144. René-Jacques, Paris
145. Poro, Milan
146. Igor Delmas, Paris
147. Bob Kolbrener, St Louis
148. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
150. Vladimir Markov (V. I. Matrei)
152. En bas, Alfred Stieglitz
154. En haut, Poro, Milan
155. Courtesy The Minneapolis Institute of Arts
156. Hubert Josse, Paris
158. MoMA (Mali Olatunji)
159. André Koti, Paris
161. Roger Asselberghs, Bruxelles
164. Soichi Sunami
165. Poro, Milan
170. A droite, Musées nationaux, Paris
173. En bas à droite, Speltdoorn, Bruxelles
175. Ray Manley, Tucson
176-77. Courtesy The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.
178. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983
184. Tom Scott, Edimbourg
186. En haut, Fotograf Ole Woldbye, Copenhague ; en bas, tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
187. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983
190. © Colorphoto Hans Hinz, Allschwil-Bâle
192. A gauche, courtesy musée Gauguin, Tahiti (Dominique Charnay)
195. A droite, A. C. Cooper Ltd., Londres
196. A gauche, A. C. Cooper Ltd., Londres ; à droite, courtesy The Art Gallery of Ontario, Toronto
197. A droite, A. C. Cooper Ltd., Londres
198. En haut à gauche, courtesy The Art Gallery of Ontario, Toronto ; en bas à droite, Jan and John F. Thomson, Los Angeles
199. A droite, musée Barbier-Müller, Genève (Pierre-Alain Ferrazzini)
202. Speltdoorn, Bruxelles
203. A gauche, tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
204. John Webb, Cheam, Surrey
209. © Museum für Völkerkunde, Bâle
210. Courtesy M. Knoedler and Co, New York
214. A droite, Hubert Josse, Paris
221. En haut, Bruce C. Jones, Rocky Point, N.Y.
222. A gauche, tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
223. Ray Manley, Tucson
225. En haut, courtesy The National Museum of African Art, Eliot Elisofon Archives, Smithsonian Institution (Eliot Elisofon) ; en bas, courtesy Michel Kellerman
228. En haut, André Koti, Paris ; en bas, Larry Ostrom
229. A gauche, Larry Ostrom ; à droite, André Koti, Paris
230. A gauche, courtesy M. Knoedler and Co., New York
231. A gauche, André Koti, Paris ; au centre, Eric Pollitzer, New York
232. A gauche, MoMA (Kate Keller) ; à droite, Ken Cohen, New York
233. A droite, courtesy Bernisches Historisches Museum
234. A gauche, © The National Museum of Ireland
235. En bas, Hubert Josse, Paris
240. MoMA (Kate Keller)
246. A droite, Soichi Sunami
247. En bas, tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
248. A gauche, Malcolm Varon, New York
249. A droite, Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
250. En bas, © Colorphoto Hans Hinz, Allschwil-Bâle
251. A droite, MoMA (Mali Olatunji)
252. Eric E. Mitchell
253. En haut, MoMA (Kate Keller)
256. A droite, MoMA (Kate Keller)
257. Musée de l'Homme, Paris (D. Ponsard)

259. A droite, André Koti, Paris
260. A gauche, musée de l'Homme, Paris (J. Oster)
262. A gauche, MoMA (Kate Keller) ; à droite, musée de l'Homme, Paris (D. Ponsard)
263. MoMA (Kate Keller)
264. En haut, MoMA (Kate Keller) ; en bas, Bruno Piazza, Bruxelles
265. Speltdoorn, Bruxelles
267. © Michel Laurent
268. A gauche, © Malcolm Varon, New York, 1984 ; à droite, André Koti, Paris
269. Courtesy Acquavella Galleries, New York
270. En bas à gauche, Speltdoorn, Bruxelles ; en bas à droite, Ken Cohen, New York
272. En bas au centre, Eric Pollitzer, New York
276. A droite, MoMA (Kate Keller)
277. En haut à gauche, Appollot Photographie, Grasse ; en bas à gauche, Appollot Photographie, Grasse ; en bas à droite, courtesy Galerie Jan Krugier, Genève.
279. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
280. A gauche, courtesy galerie Louise-Leiris, Paris
281. André Koti, Paris
282. Courtesy Michel Kellerman
283. André Koti, Paris
284. A gauche, André Koti, Paris
285. A droite, Appollot Photographie, Grasse
286. En haut, © University Museum, University of Pennsylvania
288. A droite, MoMA (Kate Keller)
289. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
290. André Koti, Paris
291. Malcolm Varon, New York
292. En haut à droite, John Webb, Cheam, Surrey
293. A. Lauro, Marseille
295. En haut à gauche, courtesy galerie Jan Krugier, Genève
297. En haut, Malcolm Varon, New York ; en bas, Speltdoorn, Bruxelles
298. A gauche, Jacqueline Hyde, Paris
299. A gauche, courtesy Dr. Stanley Jernow ; au centre et à droite, Musées nationaux, Paris
300. En haut à droite, Musées nationaux, Paris ; en bas, Appollot Photographie, Grasse
301. En bas, courtesy galerie Louise Leiris, Paris
304. A gauche, Eric Pollitzer, New York ; à droite, MoMA (Mali Olatunji)
305. A gauche, André Koti, Paris
309. Speltdoorn, Bruxelles
310. A gauche, André Koti, Paris
312. René-Jacques, Paris
313. André Koti, Paris
315. André Koti, Paris
317. En bas à gauche, MoMA (Mali Olatunji)
319. En bas, à droite, Herbert Migdoll, New York ; en bas, à droite, Chevallier, Troyes
320. En haut à gauche, courtesy Alex Maguy, Paris
321. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
323. André Koti, Paris
325. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
326. Courtesy Berlin Nationalgalerie (Reinhard Friedrich)
327. André Koti, Paris
328. En haut, MoMA (Kate Keller) ; en bas, Appollot Photographie, Grasse
330. A droite, © Edward Quinn, Nice
331. © The Trustees of the British Museum, Londres
332. © André Ostier, Paris
333. André Koti, Paris
340. © Brassaï, 1943
341. En haut, Musées nationaux, Paris ; en bas Appollot Photographie, Grasse
342. © Roger Asselberghs, Bruxelles
343. En haut à gauche, Malcolm Varon, New York
349. En bas à droite, Soichi Sunami
351. Carmelo Guadagno
352. Hubert Josse, Paris
354. A gauche, © the Trustees of the British Museum, Londres
355. En bas à gauche, Archives Brancusi, Musée national d'Art moderne, Paris
359. A gauche, Eric Pollitzer, New York
360. A gauche, Jacqueline Hyde, Paris
361. Carmelo Guadagno et David Heald
365. Dennis Barna, Brooklyn, N.Y.
367. Charles Henault
368. Eric Pollitzer, New York
374. © Henning Rogge, Berlin
378. En bas, Ralph Kleinhempel Photographic Studio, Hambourg
379. A gauche, Ralph Kleinhempel Photographic Studio, Hambourg ; à droite, Museum für Völkerkunde, Berlin (Dietrich Graf)
380. Bildarchiv Foto Marburg, courtesy Nolde Stiftung, Seebüll
381. En haut, Gerd Remmer, Flensburg ; en bas à gauche, © Nolde Stiftung, Seebüll
383. Au centre, Gerd Remmer, Flensburg, © Nolde Stiftung, Seebüll
384. Henning Rogge, Berlin
386. En bas, tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
388. A droite, Hepp et Hepp, Constance
391. En haut à droite, Rheinisches Bildarchiv, Cologne
392. A gauche, Gerd Remmer, Flensburg, © Nolde Stiftung, Seebüll ; à droite, Ralph Kleinhempel Photographic Studio, Hambourg, © Nolde Stiftung, Seebüll
393. Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen)
394. En bas, © Staatliche Museum Preussisches Kulturbesitz, Berlin (Jörg Anders, Berlin)
395. A gauche, Soichi Sunami
396. En haut à gauche, Henning Rogge, Berlin ; en bas à gauche, courtesy Brücke-Museum, Berlin (Emy Frisch)
397. © Henning Rogge, Berlin
399. En bas, © Henning Rogge, Berlin
400. Courtesy Christie, Manson and Woods International, New York
404. Studio Parvum Photo, Milan
406. A gauche, Studio Parvum Photo, Milan ; à droite, musée de l'Homme, Paris (D. Ponsard)
407. En haut, Studio Parvum Photo, Milan
408. A droite, Studio Parvum Photo, Milan
409. Studio Parvum Photo, Milan
410. A gauche, Studio Parvum Photo, Milan ; à droite, courtesy galerie Louise Leiris, Paris
411. Studio Parvum Photo, Milan
412. Studio Parvum Photo, Milan
413. En haut, André Koti, Paris
414. A droite, tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
416. MoMA (Mali Olatunji)
418. © The Tate Gallery, Londres
419. Eric Pollitzer, New York
420. A gauche, Soichi Sunami ; à droite, Walker Evans
422. A gauche, courtesy Franyo et Gustave Schindler, New York ; à droite, Adolph Studly
426. A gauche, MoMA (Mali Olatunji)
428. MoMA (Mali Olatunji)
429. En haut, MoMA (Kate Keller)
430. A droite, Poro, Milan
431. A gauche, Igor Delmas, Paris ; à droite, © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980
432. A droite, tous droits réservés The Metropolitan Museum of Art, New York
434. A droite, © the Trustees of the British Museum, Londres
435. A droite, © the Trustees of the British Museum, Londres
436. Mario Carrieri, Milan
439. En haut à gauche, tous droits réservés The Metropolitan Museum of Art, New York ; en bas à gauche, MoMA (Mali Olatunji) ; en bas à droite, Musées nationaux, Paris
441. A gauche, courtesy Anthony d'Offay Gallery, Londres
442. Ken Cohen, New York
446. A droite, A. C. Cooper Ltd., Londres
448. A gauche, courtesy Anthony d'Offay Gallery, Londres ; à droite, © the Trustees of the British Museum, Londres
449. Derek Balmer, Bristol
454. A gauche, eeva-inkeri, New York ; à droite, courtesy The Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska
456. En bas, courtesy Babcock Galleries, New York
459. Museum für Völkerkunde, Berlin (Dietrich Graf)
460. En haut à gauche, Museum für Völkerkunde, Berlin (Dietrich Graf)
461. En haut, Museum für Völkerkunde Berlin (Dietrich Graf)
462. A gauche, courtesy Cordier and Ekstrom, New York (Geoffrey Clements, New York)
464. A gauche, tous droits réservés The Metropolitan Museum of Art, New York ; au centre, A. C. Cooper Ltd., Londres ; à droite, Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
465. A gauche, John D. Schiff
466. En haut à gauche, tous droits réservés The Metropolitan Museum of Art, New York ; en bas, Geoffrey Clements, New York
468. En haut, Clemens Kalischer, Stockbridge, Mass. ; en bas, Chisholm, Rick and Assoc., Houston
471. En haut, A.S.C. Rower, New York © 1984 A.S.C. Rower, New York
478. Courtesy musée national Fernand-Léger, Biot
480. A gauche, courtesy musée national Fernand-Léger, Biot
481. En haut, Eric Pollitzer, New York ; en bas à gauche, David Allison, New York
486. MoMA (Kate Keller)
488. © COSMOPRESS, Genève, et ADAGP, Paris, 1984
489. A gauche, © COSMOPRESS, Genève et ADAGP, Paris, 1984
490. A droite, © Malcolm Varon, New York
495. A gauche en bas, © COSMOPRESS, Genève et ADAGP, Paris, 1984 ; en bas à droite, courtesy Milton and Sally Avery Center for the Arts, The Bard College Center, Annandale-on-Hudson, N.Y.
496. MoMA (Kate Keller)
497. En haut à gauche, Walker Evans
499. Courtesy Saidenberg Gallery, New York
500. © COSMOPRESS, Genève et ADAGP, Paris, 1984
505. A droite, © the Trustees of the British Museum, Londres
506. Eric Pollitzer, New York
507. A droite, courtesy Audap-Godeau-Solanet, Paris
508. A gauche, Indiana University Art Museum (Ken Strothman et Harvey Osterhoudt) ; à droite, courtesy Museum Rietberg, Zurich
509. Eric Pollitzer, New York
513. A droite, © President and Fellows of Harvard College, 1984 (Hillel Berger)
516. A droite, © Malcolm Varon, New York
517. A gauche, © Malcolm Varon, New York, 1981
519. En bas, Walter Drayer, Zurich
520. En haut, Mme Sabine Weiss, Paris
521. Mme Sabine Weiss, Paris
522. En haut à droite, courtesy Museum für Völkerkunde, Berlin
524. A gauche, Routhier, studio Lourmel, Paris
525. En haut, Mme Sabine Weiss, Paris ; en bas, Roger Asselberghs, Bruxelles
526. A gauche, Roger Asselberghs, Bruxelles ; à droite, © the Trustees of the British Museum, Londres
527. MoMA (Kate Keller)
528. Courtesy Reinhold Hohl, Magden, Suisse
531. A droite, Igor Delmas, Paris
536. En bas, courtesy Francis M. Naumann, New York
539. En haut, Richard di Liberto, Fresh Meadows, N.Y.
540. Hubert Josse, Paris
541. © the Trustees of the British Museum, Londres
542. Little Bobby Hanson, New York
543. Eric Pollitzer, New York
546. Courtesy Charles Ratton, Paris
547. Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen)
549. Tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
554. Soichi Sunami
556. En haut à droite, The American Museum of Natural History, New York (Rota)
559. En haut, © Städelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main (Ursula Edelmann)
560. En haut à droite, © The Denver Art Museum
562. © Arnold Newman
563. Ray Manley, Tucson
564. A gauche, Soichi Sunami
565. A droite, Eric Pollitzer, New York
567. A gauche, © Malcolm Varon, New York ; à droite, Eric Pollitzer, New York
568. MoMA (Mali Olatunji)
569. A gauche, Glenbow Photograph, Calgary, Alberta

570. A gauche, Mme Sabine Weiss, Paris ; à droite, MoMA (Kate Keller)
571. André Koti, Paris
572. En haut, Hickey-Robertson, Houston ; en bas à gauche, Eric Pollitzer, New York
573. A gauche, Taylor and Dull ; au centre, Bill Holm, Seattle
574. En haut à droite, © Malcolm Varon, New York ; en bas, Eric Pollitzer, New York
576. En bas, Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen)
578. En haut, courtesy *L'Œil*, Lausanne ; en bas, courtesy Richard L. Feigen and Co., New York
579. André Koti, Paris
580. En haut, Soichi Sunami
581. En haut à gauche, Studio Marion-Valentine, Paris ; en bas, © the Trustees of the British Museum, Londres
584. En haut à gauche, Walter J. Russell, New York ; en haut à droite, courtesy The Pierre Matisse Gallery, New York (Eric Pollitzer, New York) ; en bas à gauche, Linden-Museum, Stuttgart (Ursula Didoni)
585. En bas à gauche, MoMA (Kate Keller)
586. En haut à droite, Soichi Sunami ; en bas à droite, courtesy The Pierre Matisse Gallery, New York (Oliver Baker)
588. A gauche, musée Barbier-Müller, Genève (Pierre-Alain Ferrazzini)
589. Tous droits réservés, The Metropolitan Museum of Art, New York
590. Roger Asselberghs, Bruxelles
591. A gauche, Igor Delmas, Paris ; en haut à droite, courtesy Henri Kamer Gallery, New York ; en bas à droite, courtesy musée des Arts africains et océaniens, Paris
596. En haut, © City Art Gallery, Manchester ; en bas, courtesy Marlborough Fine Art Ltd., Londres
597. En haut à droite et en bas à gauche, © the Trustees of the British Museum, Londres
598. En haut et en bas à droite, © the Trustees of the British Museum, Londres
601. En haut à gauche, © the Trustees of the British Museum, Londres
602. En haut à droite, courtesy the Henry Moore Foundation, Much Hadham ; en bas, © the Trustees of the British Museum, Londres
603. A gauche, courtesy the Henry Moore Foundation, Much Hadham ; en bas, © the Trustees of the British Museum, Londres
604. A droite, A. C. Cooper Ltd., Londres
606. En bas, Jean-Luc Mabit, Paris
607. En haut, A. C. Cooper Ltd., Londres
609. A droite, courtesy The Art Gallery of Ontario, Toronto
610. En bas, Ken Cohen, New York
612. A gauche, Musées nationaux, Paris
614. MoMA (Mali Olatunji)
616. En haut, © Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York, 1980 (Robert Emates, New York)
617. En haut, Don Myer ; en bas, courtesy Pace Gallery, New York, © estate of Mark Rothko
618. Courtesy Christie, Manson and Woods International, New York
621. © Justin Kerr, New York, 1983
624. En haut, Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen) ; en bas, courtesy Smithsonian Institution, Washington, D.C.
625. James Mathews, New York
626. En haut, Rudolph Burckhardt, New York
627. Eric Pollitzer, New York
628. MoMA (Mali Olatunji)
629. A droite, Adolph Studly
630. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York, 1980 (O. E. Nelson New York)
631. Rudolph Burckhardt, New York
632. Courtesy Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York
633. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York, 1979 (O. E. Nelson, New York)
634. Malcolm Varon, New York
635. A droite, courtesy Wadsworth Atheneum, Hartford ; à gauche, Malcolm Varon, New York
636. A gauche, Little Bobby Hanson, New York
637. A gauche, Pierre-Alain Ferrazzini, Genève ; à droite, MoMA (Mali Olatunji)
639. David Wharton
640. MoMA (Kate Keller)
641. Courtesy Richebourg/McCoy Gallery, New York
642. A gauche, courtesy The Tate Gallery, Londres
643. En haut, courtesy E. V. Thaw, New York
644. MoMA (Kate Keller)
645. En haut, MoMA (Kate Keller)
646. En haut, Michael Tropea, Chicago ; en bas à gauche, © Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York, 1979 (O. E. Nelson, New York)
647. En haut, Geoffrey Clements, New York ; en bas, Soichi Sunami
648. Eric Pollitzer, New York
650. A droite, University of Indiana Art Museum, Bloomington (Ken Strothman et Harvey Osterhoudt)
656. Tom van Eynde, Berkeley, III
657. D.A.D./R. W. Dreyfus, Paris
660. © Dia Art Foundation, 1980 (John Cliett)
663. En bas, © Marilyn Bridges, 1979
665. Courtesy Xavier Fourcade, Inc., New York
666. Courtesy R. Fleischner
668. © Marilyn Bridges, 1979
669. © Walter De Maria, 1968
670. En haut, © Pieter Boersma GFK, Amsterdam ; courtesy Leo Castelli Gallery, New York
671. En haut, courtesy M. Stuart ; en bas, courtesy M. Puryear (Maryanne Caruthers-Akin, Portland, Oregon)
673. En bas à droite, Cristos Gianakos, New York
676. En bas à gauche, courtesy R. Long (Leslie Harns)
678. En haut, Joe Schopplein, San Francisco ; en bas, Peter Moore, New York
679. En bas, Lee Stalsworth
680. Rudolph Buckhardt, New York
681. En bas, courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York (Caroline Tisdall)
682. A droite, courtesy Mary Boone Gallery, New York (Alan Zindman/Lucy Fremont New York) ; à gauche, Ivan Dalla-Tana, New York
684. Courtesy John Weber Gallery, New York (J. Ferrari)
685. © Marilyn Bridges 1979

INDEX

Les chiffres en italiques renvoient aux pages où sont reproduites les illustrations. Les noms en gras renvoient aux ethnies, aux régions stylistiques ou aux sites archéologiques. Les noms en capitales renvoient aux artistes.

Aarsleff Hans, 209.
Abel Karl, 529.
Abelam, 41, 42, 542, 589.
  figure, *589.*
  statue, *542.*
  statuette (style maprik), 41, *42.*
Acoma, 456, 469.
  poterie, 456, 469.
Adam Leonhard, 95.
Adams Henry, 189, 207, 209.
Adéma Pierre-Marcel, 174.
Aduma, 129, 130, 133.
  masque, 129.
Afikpo, 77, 78.
  masques, 77.
Afo, 445.
  statuette « mère et enfant », *445.*
Afrique orientale, 388.
  masque, *388.*
Agee William G., 469.
Akan, 125, 126, 132, 168, 343.
  bijoux, 126.
  boîtes à poudre d'or, 125.
  poids à peser l'or, 132.
  sommet de canne, *343.*
  statuette, *168.*
Akhmatova Anna, 422.
Alamblak, 47, 73, 119, 583, 607.
  amulette de chasse, *119.*
  statues *yipwon*, 47, *73, 583, 607.*
Alaska, 379, 459, 461, 469, 656.
  cape (style chilkat), 459, 469.
  robe de prières, 461.
Albéca Alexandre d', 131.
Albertis Luigi Maria d', 105, 112.
Aldrich Charles Robert, 658.
Aldrovandi, 86.
Aléoutes, 90, 93.
Alexandre Arsène, 160.
Alexandre Paul, 347, 356-357, 367, 417.
Allard Roger, 121, 158, 174.
Alloway Lawrence, 657.
Amishai-Maisels Ziva, 208.
Andersen Wayne, 206, 207, 367.
Andersson Efraim, 337.
ANDRE Carl, 672.
Angmagssalik, 95.
  masque, *94.*
ANGRAND Charles, 237.
Annunzio Gabriele D', 412.
Ansermet Ernest, 477.
Antheil George, 484.
Anti Carlo, 412.
Anučin Dmitry Nicolarvič, 148.
Anyi, 125, 130, 131, 132.
  poteries funéraires, 125, 132.
  statuaire, 131.
Apaches, 564.
Apollinaire Guillaume, 68, 76, 107-109, 110, 121, 137, 139, 143-144, *144,* 147, 151-157, 165, 174, 217, 229, 237-239, *282,* 282, 284, 297, 307, *312,* 334-335, 337, 347, 367, 405, 408-411, 414, 423, 473, 476, 484, 529, 546, 592.
Aragon Louis, 110, 113, 507, 522, 533, 546.
Arawak, 601.
  siège, 601.
Archinard Louis, 128.
ARCHIPENKO Alexander, 424-425, 443.
Arcin André, 159.
Arensberg Walter et Louise, 338, 464, 473.
ARMAN, 68, 69.
  Accumulation d'âmes, 81.
  Cool Hands Blue, 67, 68.
Armitage Merle, 336, 654.
Arnason H.H., 450, 484.
Arnold Billy, 478.
Arntz Wilhelm, 401.
ARP Jean ou Hans, 110, 520, 529, 533, 536, 538, 592, 603.
  Cloche et Nombril, 603.
  Tête, 529.
Artaud Antonin, 511.
Artur Gilles, 207.
Asch baron von, 90.
Ascher Ernst, 112, 143, 163.
Ashanti, 126, 561, 567, 609, 610.
  kuduo, 609.
  têtes en terre-cuite, 561, *567.*
Ashton Dore, 238, 654.
Asmat, 62, 63, 233, 549, 550.
  boucliers, 62, *63, 233.*
  masque et costume de fibres, *549,* 550.
Aster G., 120.
Athapascan, 90.
Aubert de la Rüe E., 114.
Auric Georges, 478.
Australie, 493, 495, 551, 586.
  peintures sur écorce, 493, *495, 586.*
Avebury, 677.
Avrich Paul, 473.
Aztèques, 2, 3, 74, 75, 218, 413, 473, 510, 512, 529, 595, 654, 655.
  pyramide (Castillo de Teayo), *529.*
  sculptures monumentales, 595.
  statuette (le dieu Xochipilli), *75.*
  « tête », 75.

Bafo, 133.
Baga, 20, 62, 76, 79, 128, 130, 147, 154, 267, 271, 276, 296, 300, 325, 326, 337, 338, 339, 429, 505, 597, 612.
  cimier *koni,* 20, *23,* 163.
  couple originel, 505.
  figures *elek,* 128, *429, 597.*
  masque *banda, 341.*
  nimba, 128, 154, 271, *275, 276,* 278, 279, 282, 287, 300, 317, *324,* 325, 326, *327,* 328, 337, 339, 340.
  serpent *basonyi, 55,* 62.
Bahnson K., 120.
Bahr Hermann, 488, 501.
Baining, 33, 34, 116, 547.
  masques, 33, *34, 116, 547.*
BAJ Enrico.
  Angry General with Decorations, 656.
Baker Joséphine, 231, 476-477, 484, 622.
Balang, 133.
Balakian Anna, 593.
Balante, 131.
  masque, 131.
Balas Edith, 367, 421-422, 450.
Ball Hugo, 475, 484, 535, 539, 540.
Ballieu, 100.
Balzac Honoré de, 189, 207.
Bambara, 14, 18, 128, 130, 131, 142, 147, 149, 230, 239, 271, 274, 290, 316, 317, 338, 346, 347, 350, 367, 393, 403, 439, 480, 528, 561, 583, 592.
  cimiers de coiffure du *tyiwara,* 128, 142, 271, *272, 359,* 480.
  masques du *kono, 439,* 561, *571,* 583.
  masque du *kore, 295.*
  masque *nama,* 128.
  masques, 147, 316, 317, 592.
  pilons de rythme, *359, 530.*
  serrures, 528.
  statuettes, 131, 142, 147, *148,* 149, *165, 229,* 230, 239, *280,* 347, *349,* 350, 367, 393, 403.
  tissus, *497.*
Bamileke, 128, 415.
  masque, *128.*
  statuette, *415.*
Bamum, 156.
  masque, *156.*
Bangwa, 133, 228, 376, 415, 539.
  masques, *228, 376.*
  statue, *415.*
Bangwe, 337.
Baoulé, 14, 17, 75, 77, 131, 132, 147, 151, 211, 224, 227, 230, 296, 367, 408, 410, 420, 421, 423, 425, 431, 433, 439, 440, 539, 580, 583.
  masques, *11,* 17, 131, 132, *148,* 151, *152, 318, 319, 360,* 367, 408, 410, *414,* 420, *421,* 423, 431, 433, 440, *481,* 583, *585.*
  sommet de canne, *227.*
  statuettes, *15,* 131, 132, 147, 211, *223,* 408, *438,* 439.
  tambours, 131, 139.
BARANOFF-ROSSINÉ Vladimir, 20.
  Symphonie numéro un, 23.
BARLACH Ernst, 64.
Barnes Albert C., 160, 162, 230, 238, 466, 507.
Barr Alfred H. Jr., 76, 237-239, 260, 262, 266, 334, 336, 338, 401, 469, 654.
Barrett Samuel, 94.
Barth Heinrich, 133.
Barthélemy de Courçay André, 125.
Barthes Roland, 506, 513, 529.
Basler Adolphe, 111-112, 121, 143, 152, 174, 417, 592.
Bass Georges, 120.
Bassani Ezio, 76, 174, 414, 443.
Bastian Adolf, 133, 174, 205, 207.
Bastin Marie-Louise, 174.
Bataille Georges, 10, 114, 162, 508, 510-516, 523-524, 528-529, 533.
Bataille-Benguigui Marie-Claire, 120.
Bateson Gregory, 115, 654.
Baudelaire Charles, 237, 406, 544.
Baudin père, 100, 159.
Baxter Sylvester, 469.
Baya, 133.
BAZIOTES William, 615, 627, 647, 655.
BEARDEN Romare, 680.
  The Prevalence of Ritual Baptism, 679.
Beardsley John, 686.
Beasley Harry Geoffrey, 106.
Beauguillaume, 129.
Beaumont Etienne de, 111, 476.
Beauvoir Simone de, 528.
Becatti Giovanni, 78.
Bechet Sidney, 476.
Beckett Samuel, 163.
BECKMANN Max.
  Hommes primitifs (Paysage primordial), 400.
Bédouins, 492, 501.
  tapis, 501.
Béhanzin, 130, 131, 163.
Bell Clive, 473.
Bella Coola, 93, 96.
  danse pour les cérémonies de l'hiver, *93.*
Bellamy docteur, 128.
Belot Adolphe, 126.
Bembe du Congo, 131, 142.
  statuette, 142.
Bembe du Zaïre, 17, 127.
  masque janiforme, *127.*
Bena Kanioka, 151.
  « jeune homme entravé », 151.
Bena Lulua, 133, 169.
  fragment de statuette, *169.*
Benedict Ruth, 658.
Bénin (royaume de), 74, 131, 132, 133, 136, 163, 314, 373, 374, 379, 402, 533.
  bronzes, 163, 314, 373, 402.
  ivoires, 163.
  plaques, 136, 374, *375, 377,* 379, 402.
  table à jouer, 533.
  tête en bois *uhunmwun elao,* 132.
Berger John, 335.
Bergson Henri, 541, 544.
Berl Emmanuel, 113, 122.
BERNARD Émile, 76, 185, 206-208.
Bernard Madeleine, 206.
Bernhardt Sarah, 105.
Bernheim Emile, 163.
Bernheim-Jeune galerie, 107, 144, 158, 160, 405.
BERNIN (le), 286.
Berthold Gertrude, 334.
Bertin, 102, 120, 126, 129.
Besnard, 120.
Besson Maurice, 174.

BEUYS Joseph, 661, 682, 684, 686.
Eurasia, 681.
I Like America and America Likes me, 581.
Bey, 136.
Biebuyck Daniel, 74, 75.
Bidjogo, 128, 149, 350.
poupée de fertilité, *350.*
statuette *iran, 149.*
Billeter Erika, 402, 686.
Binger Louis-Gustave, 132, 174.
Birmanie, 490.
parure de cou d'une Chinoise de Padaung, *490.*
Biró Lajos, 105.
Bishoffeim, 126.
Biwat, 119, 123.
élément de flûte rituelle, 119.
sommet de poteau de faîtage, 123.
Blachère Jean-Claude, 174.
Blesh Rudi, 484.
Blom Frans, 529.
Blondel Elisabeth, 484.
Boa, 227.
masque, 227.
Boas Franz, 94, 209, 466, 473, 658-659.
Boas George, 205, 206.
Bobo, 131.
BOCCIONI Umberto, 405, 407-408, 411, 414, 425.
Bock Catherine C., 237.
Bodelsen Merete, 205.
Bodin Paul, 656.
BODMER Karl, 91.
Bodrogi Tibor, 120.
Bohn Willard, 473.
BOIFFARD Jacques-André, *515,* 515, *523.*
Bolliger Hans, 401.
BOMBOIS Camille, 294.
Bonaparte Marie, 501.
Bonaparte Roland, 102, 105, 120, 129, 130.
Bondy Walter, 111, 114, 143.
Bongo, 382, 383, 388.
masques, 382, 383, *388.*
Bonnefoy Yves, 533.
Bonnet Marguerite, 121, 174.
Boone Daniel, 469.
Bordier Arthur, 206.
Börlin Jean, 475, *479,* 480, 482.
Bornéo, 379, 402.
figure d'ancêtre, 379.
Borobudur, 187, 190, 191, 207, 599.
bas-relief, 187.
BOTTICELLI Sandro, 186.
Bougainville Antoine-Louis, 6, 99, 100, 120, 189, 206, 258.
BOULANGER Gustave, 11, *12.*
BOURDELLE Antoine, 147, 504.
Bourdil, 102.
Bourdon David, 484.
Prière (La), 345.
Princesse X, 351, *354,* 358.
Prométhée, 425, 431, 435.
Bouvier A., 126, 128.
Boyo, 56, 62.
sculptures, *56,* 62.
Bozo, 341.
masque bélier, *341.*
Bukoba, 489.
bovidé en fer forgé, *489.*
BRANCUSI Constantin, 7, 18, 50, 218, 229, 263, 286, 311, 338, 345-367, 405, 417-420, 423-425, 431, 434-435, 443-444, 450, 473, 507, 521, 600, 647.
Adam, 352, 440.
Adam et Eve, 352, *355.*
Baiser (Le), 218, 345-346, *347,* 350, 354, 358, 367, 431.
Baronne R.F. (La), 354, 418, *421.*
Cariatide, 344, 350-351, 359.
Chimère, 358, *360.*
Colonne du Baiser, 360.
Colonne sans fin (La), 354, 356, 357, *357,* 358, *358.*
Coq (Le), 358, *359.*
Coupe, 357.
Enfant au monde, groupe mobile (L'), 357.
Eve, 352, *355.*
Femme debout, 355.
Femme se regardant dans un miroir, 354.
Figure debout, 349.
Fils prodigue (Le), 348, *473.*
Grand Coq, 360, *362,* 367.
Léda, 352.
Little French Girl, 348.
Little Girl, 348, 350-351, *351,* 359, 367, 425.
Mademoiselle Pogany, 367.
Maïastra, 351-352, 357, 367.
Muse endormie (La), 346, 354, 367, 431.
Narcisse, 354.
Négresse blanche (La), 352, 360.
Oiseau dans l'espace (L'), 358, 360, 367.
Plante exotique, 358.
Poisson (Le), 358.
Porte du Baiser (La), 358.
Portrait de Madame L.R., 18, *19,* 351, 352, *353,* 359.
Portrait de Madame L.R. II, 367.
Premier Pas (Le), 18, 345, 346, 347, *348,* 348, *349,* 349, 351, 359, 362, 425.
Prière (La), 345.
Princesse X, 351, *354,* 358.
Prométhée, 425, 431, 435.
Roi des Rois (Le), 358, 359, *361.*
Sagesse, 345.
Sagesse de la terre, 367.
Sculpture, 355.
Socrate, 352.
Table du silence (La), 358.
Tête de jeune fille, 345, *346,* 418.
Tête d'enfant, 348, 358.
Torse de jeune fille, 354, 367.
Torse de jeune homme, 347, 348.
Trois pingouins, 435.
Brannigan Augustin, 686.
BRAQUE Georges, 7, 13, 76, 102, 137, 139, 141-142, *143,* 149, 216, 227, 238, 250, 253, 288, 291, 294, 304-305, *306,* 307, 309, 332, 333, 338, 339, 405, 417, 427, 488-489.
Grand Nu, 238.
BRASSAÏ, 75, 326, 340.
Braun Barbara, 75.
BRAUNER Victor, 331, 576-577.
Force de concentration de M.R. (La), 331, 577, *581.*
Prélude à une civilisation, 577, *584.*
Revendication du symbole, 578.
Brazza Jacques de, 128.
Brazza Pierre Savorgnan de, 128, 129, 131, 174.
Bréal Michel, 209.
Bréfort Georges, 356.
Brenson Michael, 528.
Breton André, 110, 112-114, *114,* 115, 121-122, 156, 162-163, 174, 466, 503, 511-514, 516, 518, 522, 528-529, 533, 535, 543, 546-549, 552, 561, 565, 575, 578, 580, 583-584, 592-593, 620, 658.
Breuil Henri, abbé, 121, 654.
Brezianu Barbu, 354, 367.
Brigham William M.T., 106, 120, 121.
BRIGNONI Serge, 340, 528.
Brinkmann J., 133.
Brodzky Horace, 367, 443, 445, 447, 450.
Brosses Charles de, 99.
Browder Clifford, 546, 592.
Brown Milton, 657.
Browning Gordon Frederick, 592.
BRUCE Patrick Henry, 143, 159, 469, 528.
BURGKMAIR Hans, 85.
Triomphe de Maximilien (Le), 85, *86.*
Brummer Ernst, 159.
Brummer Joseph, 14, 76, 121, 142-144, 147-153, 159-160, 174, 295, 337, 420, 454.
Brunschwig Henri, 206.
Brzeska Sophie, 443-444.
Bubnova Varvara, 148.
Buchheim Lothar-Günther, 401, 402.
Buchloh Benjamin, 686.
Buffalo Bill, 95, 186, 206.
Burgess Gelett, 121, 218, 220-221, 227, 237-238, 338.
Burhan Filiz Eda, 205.
Burney Sidney, 602, 603.
Burrows Carlyle, 656.
BURTY-HAVILAND Frank, 106, 122, 143, 148, 152-153, 159-160, 338, 420, 423, 464, 473.
Buttner R., 133.
Bwa, 131, 497.
masque, *497.*
Byron John, 99.

CABANEL Alexandre, 225, 227.
Naissance de Vénus, 225, 226.
Cabanne Pierre, 335.
Cachin Françoise, 137, 205, 209.
Caffin Charles H., 473.
Cage John, 641.
CAGLI Corrado, 412.
Caillois Roger, 516, 533.
Calas Nicolas, 654.
CALDER Alexander, 58-59, 465, 473, 477, 484, 644.
Apple Monster, 58, 58-59, 644.
Figure féminine, 465, *466.*
Lune dans une rafale de vent, 471.
Tête africaine, 465, *466.*
Tête aux boucles d'oreille, 471.
Caldwell Sir John, 89.
CALLOT Jacques, 512, 529.
CAMPENDONK Heinrich, 375, 379, 402, 540.
Tigre (Le), 377.
Campos Jules, 473.
CAPEK Josef, 144, 147, 272.
Capek Karel, 144, 147.
Carco Francis, 214, 237.
CARDOSO Amadeo de Souza, 418.
Carlebach Julius, 565.
Carlsen F., 133.
Carluccio Luigi, 528, 533.
Carnot François, 159.
CARO Anthony, 69, 441.
Carolines (îles), 120.
armes, 120.
CARRÀ Carlo, 136, 405-412, 414.
Antigrazioso, 409, 410, *412.*
Ballerine de San Martino (La), 408.
Boxeur, 408.
Buste de femme, 408.
Clown, 408.
Composition au personnage féminin, 404, 409, *410.*
Dioscures (Les), 410, 414.
Enfant prodigue, 410.
Étoile (L'), 409.
Femme, 408.
Figure de femme, 408.
Maison de l'amour (La), 410, 414.
Nu, 410.
Portrait de Remy de Gourmont, 410.
Portrait de Russolo, 406, 407.
Romantiques (Les), 408, *409.*
Tête de fille, 408.
Tête de garçon, 408, *409.*
Tête d'homme, 408.
Tête féminine, 408.
Tête de jeune fille, 408, *408.*
Tête de femme, 408.
Violoniste (Le), 409, *413.*
Carrà Massimo, 414.
Carré Louis, 14, 112, 114, 163.
CARRINGTON Leonora, 571.
Portrait de Max Ernst, 570-571, *575.*
Carter Nancy Corson, 469.
Carteret Philip, 99.
Cartier Jacques, 85.
Casalis pasteur, 126.
Cassirer Ernst, 205, 208-209, 631, 656.
Castillo (Espagne), 645.
détail de peinture pariétale, *645.*
Cathcart Linda, 684, 686.
CATLIN George, 91.
Cavaliere Barbara, 655, 657.
Caylus comte de, 125.
Cendrars Blaise, 154, 156-157, 475, 480, 482.
Cernuschi Claude, 658.
Ceroni Ambrogio, 418, 450.
Cerro de los Sentos (Espagne), 249, 251, 334.
têtes en pierre, *249, 251, 334.*

Cessac Léon de, 93.
CÉZANNE Paul, 10-13, 76, 79, 106, 141, 179, 201, 212, 215-216, 219-221, 223, 225-228, 237-238, 241, 245, 247, 260, 267, 291, 294-295, 297, 309, 334, 338-340, 410, 414, 417, 443, 453, 469, 473, 489, 597-598, 624, 683.
Après-midi à Naples, 338.
Baigneurs, 12.
Baigneuses, 12, 237, 267.
Cinq baigneuses, 220, 245.
Grandes Baigneuses (Les), 598.
Tentation de saint Antoine (La), 245.
Trois baigneuses, 216.
CHAGALL Marc, 76.
Moi et le village, 76.
Chamba, 35, 36, 38, 80.
statuaire, 35, *36, 80.*
Chaplin Charlie, 477.
Charbonnier Georges, 533.
Chardenet, 112.
Charpentier Jacques, 593.
Charton Edouard, 128.
Chateaubriand François René de, 207.
Chauvet Stephen, 110-112, 121, 160, 163, 592.
Chavannes Charles de, 129.
Cherokee, 88.
Chevret, 121.
Cheyenne, 92.
masque pour cheval, *92.*
Chibcha, 74.
Chichèn Itzà, 686.
Childs Elizabeth C., 684, 686.
Chippewa, 459, 460.
modèles réduits de canoës, 459, *460.*
CHIRICO Giorgio (De), 68, 153, 155, 225, 337, 411, 414, 554.
Chant d'amour, 153, 337.
Chiriqui, 74.
Chisolm Lawrence W., 469.
Cholet Joseph, 128, 129.
CHRISTO , 608.
Immeubles empaquetés dans le sud de Manhattan, 608.
Chrotega, 74.
Cikovsky Nicolai, 473.
Cladel Judith, 237.
Clair Jean, 529.
Clark Kenneth, 91, 238, 336.
Clarke Louis, 114, 528.
Claudel Paul, 106.
Clavel Gilbert, 476.
Clay Jean, 528.
Clifford James, 122, 529.
Clouzot Henri, 109-110, 121, 157-160, 165, 263, 304, 336, 339, 546.
Clozel F.J., 132.
Coady Robert, 143, 174, 334, 464, 473.
COARD Marcel, *483.*
Coburn Alvin Langdon, 454.
Cocteau Jean, 154, 156, 158, 477-478, 480, 484, 546.
Cole Roger, 450.
Coleridge Samuel, 654.
Colette père, 121.
COLIN Paul, 477.
Revue nègre au music-hall des Champs-Élysées, 476, 477.
Collet Henri, 478.
COLLIN Raphaël, 238.
Paresse, 238.
Comanches, 459, 461.
sangle porte-bébé, 459, *461.*
Commerson Philibert, 99, 120.
Compiègne Louis Dupont, marquis de, 128.
CONNER Bruce, 68.
Croix, 68, *69.*
Conquy l'aîné, 126.
Conrad Joseph, 254, 259, 336.
Conrads Margi Cohen, 657.
Conradt L., 133.
Conrau Gustav, 133.
Conry Yvette, 205.
Cook (îles), 204, 427, 429.
le dieu Te Rongo, Rarotonga, *204.*
poteau cérémoniel mauke, *427,* 429.
Cook James, 90, 99, 105, 120.
Cooper James Fenimore, 91.
Copans Jean, 120.
Cope Sir Walter, 87.
Coquery-Vidrovitch Catherine, 174.
Coray Han, 160, 162.
Corée, 383.
divinité des bords de route, *383.*
Cork Richard, 439, 447, 450.
Cornet Joseph, 77.
Cortés Hernan, 85.
Côte-d'Ivoire, 132, 289, 310.
statuettes du sud-est, *132, 289.*
Côte nord-ouest d'Amérique du Nord, 328, 339, 462, 473, 554, 555, 561, 565, 578, 592, 618, 619, 620, 624, 625, 631, 635, 647, 654, 655, 658.
masque, 328.
mâts totémiques, 462, 554, 565, 625, 658.
objets recueillis par Cook, *90.*
peintures, 592, 655.
statue, *97.*
Creek, 88.
Crow, 459, 461.
mocassin, 459, *461.*
COURBET Gustave, 184, 205.
Courthion Pierre, 139, 174, 238, 338.
Cousins Judith, 120, 255.
COUSTURIER Lucie, 158.
Cowart Jack, 239.
Cowling Elizabeth Nesbit, 122, 528, 575, 592.
CRANACH Lucas, 372.
Vénus, 372, 438.
Cranstone B.A.L., 612.
CREEFT José (de), 465, 473.
Voyage en Afrique, 473.
Crespelle Jean-Paul, 174.
CROSS Henri-Edmond, 237.
Crowninshield Frank, 467, 646-647.
Culler Jonathan, 205.
Cummings C.F. Gordon, 208.
Cunard Nancy, 110, 163, 483.
Cushing Frank Hamilton, 453, 469.
Cutter Miss, 136.
CZÓBEL Béla, 238.

Daix Pierre, 174, 237-238, 244, 274, 334, 336-338, 501.
DALI Salvador, 511, 516, 521, 529, 533, 619.
Dalton Ormonde Maddock, 133.
Dan, 3, 4, 5, 33, 75, 131, 142, 151, 262, 263, 506, 507, 508, 528.
cuillers à riz, 33, 506, *508,* 528.
masques, *4, 5,* 75, 151, *262,* 263.
Danielsson Bengt, 205, 207-209.
Dark P.J., 174.
Darwin Charles, 36, 181, 205, 686.
DAUMIER Honoré, 185-186, 683.
DAVID Jacques-Louis, 205.
Decaudin Michel, 174.
Dayak, 501.
sculpture, 501.
DEGAS Edgar, 17, 179, 185, 603.
DEHNER Dorothy, 466, 467, 473, 658.
DELACROIX Eugène, 186, 219.
Femmes d'Alger, 219.
Delafon Louis, 157, 159.
Delafosse Maurice, 75, 130, 132, 159, 174.
DELAUNAY Robert, 107, 121, 294, 453, 488-489, 492.
Delectorskaya Lydia, 339.
Demé Françoise, 174.
Deniker Joseph, 78.
Denner Dorothy, 646.
Denon baron, 125.
DEPERO Fortunato, 476.
Grande Sauvage (La), 476.
Deplanche, 120.
Derain Alice, 238.
DERAIN André, 2, 7, 13, 50, 75-76, 136-137, 139, 141-142, 155-156, 158, 160, 163, 174, 211-212, 214-220, *216, 225,* 226, 228-229, 237-238, 241, 255, 260, 288, 290, 296, 334-336, 338, 345, 367, 405-408, 410, 414, 430.
Baigneuses (1907), 76, *218,* 219, 227, 228, 238.
Baigneuses (Les) (1908), 76, *219,* 219.
Chat, 218, 220.
Danse (La) (1906), 7, *217,* 219.
Dernière Cène (La), 238.
Femme debout, 218-220.
Homme accroupi, 7, 75, *215,* 218, 220, 345.
Jumelles (Les), 218.
Deslonchamps E., 120.
Deslouis F., 110, 112.
Desnos Robert, 511.
DESPIAU Charles, 423.
Desplagnes Louis, 147.
Devenyi Ivan, 174.
Dewey John, 160.
Diaghilev Serge de, 237.
Diderot Denis, 99, 189, 206.
Djibete, 155.
masque, 155.
Doblhofer Ernest, 207.
DOBSON Frank, 602.
Dodds Amédée, 130, 163.
Dodge Mabel, 457, 469.
Dogon, 21, 51, 52, 55, 62, 78, 131, 147, 160, 164, 272, 424, 429, 433, 438, 505, 524, 528, 539, 604.
couples, *50,* 51, 160, 505.
figure en fer, *530.*
jeu de *i, 533.*
masques, *317, 414.*
reliefs, *433.*
serrures, 528.
statuettes, 62, *173, 273, 436.*
Dolisie Albert, 129.
DONATELLO, 286, 444.
Donne John B., 237-238, 432, 450.
DORATORI Giuseppe, 473.
Dor de la Souchère Romuald, 334.
Dorgelès Roland, 174.
Dorival Bernard, 205.
Douare, 120.
Doucet Jacques, 121, 157, 506.
Dounelle ou Daunelle, 120.
DOVE Arthur, 457.
Printemps indien, 457, 457.
DOW Arthur Wesley, 453, 469.
DROUARD Maurice, 367.
Dube Annemarie et Wolf Dieter, 401, 402.
Duala, 133.
DUBUFFET Jean, 58, 636-637, 657.
Caviste (Le), 636, *637.*
Festoyeur (Le), 639.
Magicien (Le), 636, *637.*
DUCCIO , 106.
DUCHAMP Marcel, 174, 335, 511, 524, 535.
Grand Verre, 511.
In Advance of a Broken, 524.
Mariée mise à nu (La), 511.
DUCHAMP-VILLON Raymond, 448, 595.
Dudley Caroline, 476.
Dudley Dorothy, 361, 367.
Dudley Edward, 205.
Dumont d'Urville Jules, 100, 120.
Duncan David Douglas, 339.
Dunham Katherine, 484.
Dunoyer Jean-Marie, 175.
Dupin Jacques, 512, 529.
Dupuy René, dit Dalize, 144.
DÜRER Albrecht, 85, 394.
Durey Louis, 478.
Durkheim Emile, 209, 655.
DURRIO Paco, 106, 242-243.
Duthuit Claude, 139.
Duthuit Georges, 121, 139, 592.

Eddy Frederick W., 339.
Ede H.S., 450.
Edge-Partington James, 106, 121.
Edo, 125.
Edwards, 120.
Egbert Donald, 205.
Eglington Laurie, 174.
Eichhorn August, 112.
Einstein Carl, 74, 78, 109-110, 121, 143, 149-151, 159, 162, 174, 290, 393-395, 403, 480, 488, 511, 518, 528, 533, 600.

Ejagham, 68.
emblème de la société *ekpe, 68.*
Ekoï, 384, 385.
cimiers, 384, *385.*
Elderfield John, 220, 237-239.
Eliade Mircea, 566-567, 570, 592.
Eliot Thomas S., 686.
Elisofon Eliot, 75, 450.
Elsen Albert, 238.
Éluard Paul, 110, 112-114, *114,* 121-122, 163, 466, 516, 529, 533, 546.
Engel Arthur, 334.
Engels Friedrich, 654.
ENSOR James, 136, 380, 402.
Intrigue, 402.
Entrecasteaux Antoine de Bruni, chevalier d', 120.
EPSTEIN Jacob, 136, 163, 174, 346-348, 351-352, 358-361, 367, 418-420, 422-423, 425, 429-435, 438-441, 443-446, 448, 450, 455, 595, 599, 602-604.
Colombes, 435, 435.
Dieu primordial, 440.
Ecce Homo, 440.
Étude pour Homme et Femme, 440, *441,* 450.
Étude pour le Rock Drill, 433, 440, *440,* 445.
Femme possédée, 440.
Genèse, 440.
Homme et Femme, 440.
Mère et Enfant, 423, 432, 435, *438.*
Naissance, 432, *432,* 433.
Personnage féminin, 434, 434, 435, 450.
Personnage féminin en flénite, 434.
Rock Drill (The), 418, 432, 438-439, *439,* 440, 450.
Totem, 425, *433,* 433-434, 439, 440, 445.
Tournesol, 352, *430,* 432-433, 439.
Vénus, 432, 435, 438.
Epstein madame, 432, 435, 440.
Epstein Marcia Allentuck, 473.
ERNST Max, 25, 27-29, 32-33, 55, 58, 68, 77-78, 110, 112, 115, 334, 338, 516, 518, 521-522, 528, 533, 543-544, 552-555, 557-559, 561, *562,* 564-566, *566,* 567, 569-571, *575,* 575, 577-578, 592, 615, 620, 623, 634, 661.
À l'intérieur de la vue : l'œuf (série), 28, *294,* 559, *560.*
Anatomie d'une jeune mariée, 518.
Après nous, la maternité, 555, *557,* 557.
Asperges de la lune (Les), 518, 559, *564.*
Belle Allemande (La), 552.
*Belle Jardinière (La),*518, 552, *553.*
Capricorne, 565, *572.*
Chiens gais, 68, 565, *574.*
Deux et deux font un, 592.
Éléphant Célèbes (L'), 552, 552.
Femme 100 têtes (La), 533, 565, *572.*
Femme de Tours, 561, *567.*
Figure debout (Totem), 592.
Génie de la Bastille (Le), 565, *573.*
Histoire naturelle, 555.
Homme, 592.
Horde (La), 561, *566.*
Masques miniatures (série), 565.
Maximiliana, 560, *565,* 592.
Monument aux oiseaux, 555, 557, *558.*
Moonmad, 565, 592.
Nature à l'aurore, 557, *559.*
Œdipus Rex, 554, 554, 555.
Oiseau ovale, 27, *29,* 559.
Oiseau-tête, 25, *27,* 28.
Origine du pendule (L'), 555, *560.*
Roi jouant avec la reine (Le), 561, *568.*
Tête, 565, *574.*
Tête d'homme, 561, *570.*
Une semaine de bonté, 518, 518, 533, *555,* 555, 559, *561,* 565.
Voyant (Le), 571, *575.*
Eskimo, 41, 85, 86, 89, 90, 328, 497, 529, 546, 548, 565, 592, 593, 603, 616, 619, 620, 624, 640.
baguettes de tambour, *603,* 604.
femme et enfant (affiche), *87.*
masques, 41, *45, 84, 94, 96, 97,* 328, 548, 565, *574,* 575, *576, 577, 578, 579,* 592, 593, *621, 624,* 640, *642.*
pointes de harpon, 603.
porte-aiguilles, 603.
statuettes, *602, 613.*
Etholén Arvid, 90.
Etoumbi (région d'), 28, 78, 262, 263, 265.
masque, 28, 78, 262, *263.*
Étrusques, 413.
Ettlinger L.D., 217, 238, 369, 401, 403.
Evett Elisa, 206.
Exposition universelle (1878), 100-102.
Exposition universelle (1889), 11, 74, 105, 129.
Exposition universelle (1897, Bruxelles-Tervuren), *137.*
Exposition universelle (1900), 11, 131, 407.
Exosition coloniale (1931), 113, *162.*
Eyo Ekpo, 74.

Fabri de Peiresc Nicolas-Claude, 87.
Fagg William, 5, 74-75, 78, 136, 174, 432, 435, 438, 443, 450, 600, 602, 609, 612.
Fagiolo Maurizio, 414.
Fairchild Hoxie Neal, 205.
Fang, 13, 14, 25, 38, 64, 76, 77, 139, 142, 147, 151, 160, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 227, 231, 267, 288, 290, 304, 307, 316, 317, 336, 338, 339, 393, 394, 407, 408, 420, 423, 429, 432, 435, 438, 443, 464.
figures de reliquaire, *150, 151,* 160, 211, *225, 231, 293, 437,* 464.
masques, *12, 13,* 25, *64,* 76, 77, 142, 210, *213,* 214, 216, 218, 219, 231, 267, *281, 290, 296, 300,* 304, *307,* 316, 317, *319, 406,* 407, *408,* 414, 420.
têtes de reliquaire, 147, 151, *292,* 336, 394, *395, 397, 430,* 432, *439,* 443.
FAUCONNET, 121.
Faure Elie, 107, 121, 237.
Feather Leonard, 484.
FEININGER Lyonel, 430.
Fels Florent, 76, 121, 158, 160, 260, 336.
Fénéon Félix, 107, 110, 112, 121-122, 137, 144, 151, 158-160, 174, 285, 528.
Fenollosa Ernest, 453, 469.
FERBER Herbert, 644-645, 657.
He Is Not a Man, 645, *648.*
Ferry Jules, 206.
Festetics de Tolna Rodolphe, 105, 111, 120.
Field Richard, 205-209.
FILLA Emil, 147.
Finsch Otto, 120.
Firth Raymond, 115, 122, 237.
Fisher Harry, 609.
Fischer Heinrich, 112.
Flam Jack D., 75-76, 237-239, 338.
Flanner Janet, 484.
Flechtheim Alfred, 163.
Flechtheim galerie, 110, 112, 121.
Flegel Edouard Robert, 133.
FLEISCHNER Richard, 666.
Sod Maze, 666, 666.
Fleming John, 74.
Foa Edouard, 131.
Fon, 66, 68, 69, 79, 126, 130, 163, 322, 524, 591.
autel *asen, 524.*
« fétiches », *66, 69, 79.*
figures allégoriques, *126, 130.*
statuette, *591.*
Fondane Benjamin, 361, 367.
Fontainas André, 207, 209.
FORAIN Jean-Louis, 185.
Forbes H.O., 133.
Ford Worthington, 207.
Forge Anthony, 74.
Forsyth W.H., 174.
Fort Charles, 405.
Foster Hal, 401.
Fourcade Dominique, 239.
Fox Douglas C., 654.
Foy W., 133.
Frackman Noel, 473.
François, 102.
Frank Larry, 469.
Fraser Douglas F., 174, 237.
Frazer Sir James, 541-542, 544, 549-550, 552, 554, 566, 592.
Freeman Derek, 401.
Freeman Judi, 484.
Freud Sigmund, 60, 111, 369, 510, 518, 528, 541, 543-544, 552, 554-555, 592, 616, 640, 655, 658.
Freyburg Karl von, 469.
Friedman Martin, 655.
FRIESZ Othon, 238.
Frobenius Leo, 76, 132, 174, 402, 433, 450, 533, 608, 654.
Frost Rosamund, 473.
Frum Barbara et Murray, 450.
Fry Edward, 76, 237-238, 305, 339-340, 443, 484, 507, 528, 595, 612, 658.
Fuhrmann Ernst, 95, 600.
Fuller Alfred W.F., 106, 121.

Gabler Karlheinz, 401.
GABO Naum, 605.
Gaffé René, 17, 76.
Gambier (îles), 120, 588.
support à offrandes, Mangareva, *588.*
Ganay comtesse Etienne de, 122.
Garrould Ann, 599, 612.
Gasman Lydia, 76, 78, 335, 338.
Gateau Jean-Charles, 121-122.
GAUDIER-BRZESKA Henri, 367, 418, 434-435, 438-439, 441, 443-445, 447-448, 450, 595-596, 601, 603, 612.
Amulette, 447, *447.*
Caritas, 445, *445.*
Cerfs, 444.
Danseuse, 444.
Danseuse rouge, 444.
Deux hommes portant une coupe, 444, 444.
Femme assise, 444.
Figure sépulcrate, 443.
Lutin, 438, 445, 596.
Lutteur, 443-444.
Marteau de porte, 445, *446.*
Oiseaux hérissés, 435, 444, 447, 601.
Portrait d'Ezra Pound, 447, *449.*
Sirène, 444.
Tête d'un idiot, 443.
Tête hiératique d'Ezra Pound, 445, 447, *448.*
Torse féminin, 444.
Gauguin Mette, 205, 209.
GAUGUIN Paul, 2, 6-7, 10-13, 73-75, 105-106, 111, 120, 136-137, 139, 141, 174, 179-209, 212, 215-221, 223, 237, 242-245, 248, 256, 258-259, 263-264, 275, 287, 294-295, 300, 334, 336, 338, 345, 367, 369, 372, 373, 376-377, 389-390, 401-402, 405, 417, 423, 425, 430, 435, 443, 450, 453, 455, 464, 469, 528, 552, 596, 598-599, 612, 627, 632, 637, 650-651, 657-658, 683, 686.
Autoportrait, 599.
Calvaire breton (Le), 182, 182.
Christ jaune (Le), 182, 182, 287.
Christ sur la croix, 203.
Christ vert (Le), voir *Le Calvaire breton.*
Cylindre en bois avec le Christ en croix, 195, *196-197, 198,* 199.
Deux figures flanquant une statue, 199, 244-245, 334.
Deux personnages, 195.
D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?, 179, *180,* 345.
Étude d'un tiki, 192.
Études d'ornements maori, 191.
Études d'une femme indigène et d'une boucle d'oreille marquisienne, 193.
Eve bretonne, 345.
Femme nue, 598-599.
Hina et Te Fatou, 203, 345.
Ia Orana Maria, 178, 187, 190, 192.
Idole à la coquille, 194, 194.
Jour de marché, voir *Ta Matete.*
Là est le temple, voir *Parahi Te Marae.*
L'esprit des morts veille (Manao Tupapau), 179, 195, 199, *200,* 200-201, 208, 264, 377, 658.
Lutte de Jacob avec l'ange, 425.
Mahari Metua No Tehamana, 189, 207.
Maison du jouir (La), 176-177.
Nevermore, 208, 264.
Oviri, 244-245, *246.*
Parahi Te Marae, 75, *193,* 194.

Parau Na Te Varua Ino (Paroles du diable), 201.
Saint Orang, 287.
Soyez amoureuses, vous serez heureuses, 242, 243.
Ta Matete, 190, 244-245.
Tehamana a de nombreux parents, 75, 190.
Vase-portrait, 186.
Vase-portrait de Mme Schuffenecker, 243.
Vision après le sermon (La), 182-186, *185,* 199-200, 205.
Gedo Mary Mathews, 254, 335.
Geelhaar Christian, 501.
Geist Sidney, 18, 367, 418, 450.
Genet Jean, 503.
George Waldemar, 122, 160, 162.
GÉRICAULT Théodore, 529.
German Paul, 592.
GÉRÔME Jean-Léon, 11,101.
Géry Pieret, 334.
GIACOMETTI Alberto, 3, 29, 33-34, 50, 58, 64, 78-79, 321, 340, 423, 503- 533, 559, 576-577, 603, 645, 647-648.
Apollon, 527
Boule suspendue, 511, 511-514, 523, 529.
Cage, 516, 516, 518.
Caresse (La), 528, 533.
Chute d'un corps sur un graphique, voir *Tête-/paysage.*
Circuit, 512, 521, *529.*
Couple (Le), 504-505, *506,* 506, 528, 533.
Femme, 528.
Femme-cuiller, 33, 504, 506-507, *509,* 511, 520, 528.
Femme égorgée, 603.
Femme, Tête, Arbre, 516.
Fleur en danger, 533.
Grande Figure, 65.
Heure des traces (L'), 512, *514,* 523, 529.
Homme accroupi, 512.
Labyrinthe (Le), voir *Projet pour une place.*
Masque nimba et femmes, 521.
Nez (Le), 33-34, *35.*
Nu, 533.
Objet désagréable à jeter, 522, 522.
Objet invisible (L'), 502, 503, *504,* 514, 518-520, 528, 533, 577.
Objets désagréables (série), 522, 522.
On ne joue plus, 512, *513,* 521-522, 524.
Palais à quatre heures du matin (Le), 519, 648.
Paysage-Tête couchée, voir *Tête/paysage.*
Pointe à l'œil, 512, 512, 529.
Projet pour une place, 518, *519,* 521, 533.
Sculptures tribales, 520.
Table, 524.
Tête (1925), 512, *514.*
Tête (1934), 515.
Tête d'homme sur un bâton, 35, 78.
Tête/paysage, 519, 521, 533.
Trois personnages dans un pré, 518, 518.
Trois yeux - deux bras, 525.
Trois personnages dehors, 528.
Giacometti Annetta Stampa, 519.
Giacometti Diego, 528, 533.
Gibson Ann, 473, 655-656.
Gide André, 226, 238, 533.
Giedion-Welcker Carola, 367, 533.
Giganti, 86.
Gilot Françoise, 335.
Gio, 513.
jeu des douze cases, *513.*
GIOTTO, 185, 186, 248, 292, 410, 683.
Girardin Maurice, 111, 533.
Giraudoux Jean, 159.
Giryama, 590.
stèle funéraire, *590.*
Glaesemer Jürgen, 403, 499.
Glatzel Ursula, 402.
GLEIZES Albert, 477, 484.
Jazz, 477.
Gobineau Joseph Arthur, comte de, 206.
Godeffroy maison, 102, 105-106, 120.
Goethe Wolfgang, 457, 488, 497, 501.
Goffin Robert, 478, 484.
Golberg Mécislas, 78.
Goldberg Rose Lee, 484.
Golding John, 76, 238, 251, 263, 266, 334, 336.
Goldwater Robert, 1-3, 5, 18, 74-76, 114, 120-122, 136-137, 164, 174, 205, 207-208, 216, 237, 335, 338, 340, 346, 367, 369, 381, 401-402, 420-421, 432, 438-439, 445, 450, 487, 609, 612.
Goloubew Victor de, 157.
GONČAROVA Natalija, 155.
Goncourt, 412.
Gonse Louis, 207.
GONZALEZ Julio, 318, 325, 340, 647.
Masque austère, 320.
Masque sévère, 320.
Tête, 320.
Goodman Cynthia, 655.
Göpel Barbara et Erhard, 174.
Gopnik Adam, 205, 285, 338, 684, 686.
Gordon Donald E., 401-402, 640, 657.
GORKY Arshile, 651, 658.
Gorky Vartoosh, 658.
GOSTICK Alice, 595.
GOTTLIEB Adolph, 466-467, 473, 615-616, 618-619, 622-623, 625, 627, 631-635, 651, 654-656, 658.
Black Hand, 646, 658.
Eyes of Œdipus, 631.
Night Forms, 631, *633.*
Pictograph, 615, *616.*
Pictographies, 627.
Pictograph-symbol, 630, 631.
Gottlieb Esther, 654, 655.
Gottorp duc de, 88.
Gould Stephen Jay, 205, 686.
Gourmont Remy de, 408.
Gouro, 14, 17, 403, 419, 420, 421.
masques, 17, 403, *419,* 420, 421.
Gouy comte François de, 154.
Gowing Laurence, 238.
GOYA Francisco, 529.
Graef Botho, 401.
GRAHAM John, 466-468, 473, *616,* 616, 631, 640-641, 646, 654-655, 657.
Sans titre, 467.
Graham Martha, 337, 621, 654.
Grasland camerounais, 131, 377, 388, 391, 397, 402.
calebasse perlée, 388.
fourneaux de pipe, *391.*
masques, 377, 402.
siège de chef, *391.*
statuette « magique », 397.
GRAVES Nancy, 661, 679, 684, 686.
Fossils, 678.
Paleo-Indian Cave Painting, 686.
Totem, 679.
Variability and Repetition of Variable Forms, 678.
Gray Christopher, 206-207.
Grebo, 14, 18, 19, 20, 21, 24, 33, 76, 132, 305, 307, 310, 311, 335, 339, 429.
masques, 14, 18, 19, *20, 21,* 24, 33, 76, 132, *260, 305,* 307, 310, 311, 339, 429, *591.*
GRECO (le), 10, 79, 487.
Gregg Sarah, 401-403.
Griaule Marcel, 164, 529, *533,* 533.
GRIS Juan, 13, 121, 149, 174, 238, 405, 427, 488, 546.
Figure de reliquaire, 14.
Grisebach Eberhard, 403.
Grisebach Lothar, 401.
Grisebach Lucius, 403.
Grohmann Will, 385, 392, 401-403, 492, 501.
Grohse Doris, 372.
Grosse Ernst, 105, 121.
Grote Ludwig, 402.
Gruber Carol S., 469.
Gruetzner Anna, 612.
Guéré (voir Wè).
Guggenheim Peggy, 592, 655.
Guiffrey Jean, 158.
Guilbaut Serge, 654, 655, 658.
Guillaume Domenica, 162.
Guillaume Paul, 14, 17, 24, 76, 106-107, 109-110, 121, 137, 142, 151-160, *157,* 162, 165, 174-175, 239, 260, 267, 297, 300, 336-339, 405, 408-409, 411, 414, 423, 430, 432, 462, 466, 473, 475, 478, 484, 506-508, 528, 546.
Guiral Léon, 128.
Güse E.G., 501.
Gussfeldt Paul, 133.
GUTFREUND Otto, 144, 147, 149.

Habasque Guy, 174, 338.
Haddon Alfred Cort, 105.
Hadler Mona, 655.
Hagen Karl von, 133.
Hahn Emily, 469.
Hahn Reynaldo, 121.
Haida, 498, 592, 629.
masque, 498.
mâts totémiques, 592, *629.*
HAJDU Étienne, 367.
Halicka Alice, 152.
Hallmark-Neff J., 239.
Halperin Joan, 137.
Hammond L. David, 206.
HAMNETT Nina, 367, 417.
Hamy Ernest-Théodore, 100, 102, 120-122, 125-126, 129, 159, 174.
Handy Willowdean C., 208.
HARE David, 644.
Magician's Game, 644, *647.*
HARING Keith, 683.
Totem, 682.
Harlow Francis H., 469.
Harnoncourt René d', 654-655.
Harris Frank, 443.
Harrison Thomas Harnett, 340.
Hartlaub Gustav, 369, 374, 401.
HARTLEY Marsden, 455-457, 459, 461, 465, 468-469, 473, 621, 625.
Art primitif no 2, 461.
Composition indienne, 452, 459.
Fantaisie indienne, 457, *457,* 459.
Poterie indienne (vase et idole), 456, 456.
Symbole de Berlin no 6, 461.
Symboles amérindiens, 460, 461.
Hartmann Horst, 469.
Hartpence Alison, 461.
HASKELL Arnold L., 450.
Haskell Barbara, 686.
Haskell Francis, 205.
Hausenstein Wilhelm, 121, 403.
Haviland Paul, 464.
Hawaï, 120, 207, 444, 601, 602.
coupes, 444.
figure à quatre pattes, *601.*
masque à plumes, 120.
Hawkesworth John, 206.
Hawkins Gerald S., 686.
Haxthausen Charles W., 401, 501.
Hayes Carlton J., 206.
HAZLER H., 433.
Heckel Edouard Marie, 121.
HECKEL Erich, 35, 78, 371-374, 384-385, 387-388, 399, 401-403.
Cirque (Le), 402.
Clown et Poupée, 35, *37,* 78.
Convalescence, 388.
Étang de la forêt (L'), 374.
Femme à l'ananas, 372, *372.*
Femme à la rose, 371.
Femme jouant du luth, 388.
Jour de verre, 388.
Nature morte à la sculpture des mers du Sud, 387-388, *389.*
Nature morte au masque, 388, *388.*
Nu (Dresde), 372.
Heckel Manfred, 388.
Hegel Friedrich, 552.
Heger Franz, 136.
Hein Bela, 112, 143, 159, 162-163.
HEIZER Michael, 665-667.
Complex One/City, 665, 665.
Double Negative, 664, 665.
Helfrich K., 120.
Helft Yvon, 112.
Helmholtz Hermann L.F. von, 205.
Hemba, 17, 38, 39.
statuaire, 17, 38, *39.*
Hemenway, 93.

Hendecourt Bernard d', 154.
Hennings Emmy, 540, 592.
Henri Robert, 473.
Henrique Louis, 206, 207.
Henze Wolfgang, 402.
Hepworth Barbara, 417, 602-603, 612.
Herbert Eugénia, 205.
Herbin Auguste, 238.
Herder Johann G., 183, 628.
Hernsheim firme, 102.
Herold Erich, 174.
Hervé Roger, 529.
Hess Thomas, 654-657.
Hesse Eva, 69, 79, 672, 677, 686.
Ishtar, 673.
One More than One, 69, *70.*
Sans titre, 673.
Vinculum II, 673.
Hessel Jos, 107, 110, 142, 144, 154, 158-159, 163, 174.
Hessling Catherine, 477.
Heydt von der, 114, 122, 160, 163, 528.
Heymann Emile, 14, 76, 102, 120-121, 129, *139,* 139, 238, 262, 287, 295-296, 337, 339.
Hidatsa, 584.
vêtement, 584.
Higginson, 102.
Highlands (région des), 41, 44, 47.
statue, 41, *44.*
Hillier Bevis, 473.
Himmelheber Hans, 394, 402-403.
Hirsch Sanford, 656.
Hiva Oa, 192.
tiki en pierre à Oipuna, *192.*
Hloucha Joe, 144.
Hobbs Robert, 654, 656, 658, 686.
Hobson Wilder, 484.
Höch Hannah, 539.
Douce (La), 538, 539.
Monument II - La Vanité, 538, 539.
Hodeir André, 484.
Hofmann Hans, 658.
The Third Hand, 658.
Hohl Reinhold, 33, 78, 276, 278-279, 337, 503-504, 514, 528-529, 533.
Hokusai, 185-186, 487, 683.
Spectre de la lanterne (Le), 487.
Holas Bernard, 76.
Holbein Hans, 195.
Christ mort, 195.
Hollier Denis, 529, 533.
Holman Valerie Jean, 174.
Holt Nancy, 667.
Sun Tunnels, 670.
Holt Nancy, 686.
Holub Emile, 144.
Homer William Innes, 473.
Homeyer Alexender von, 133.
Honegger Arthur, 478.
Honour Hugh, 74.
Hopi, 96, 381, 383, 454, 461, 465, 548, 561, 564, 565, 679.
coiffure, *465.*
kachina, 381, 402, 454, 461, 466, 469, 548, *569.*
kachina sio hemis, 457, *459,* 461.
kachina tinu hopi, 383.
Horne Alister, 592.
Hudgins Johnny, 477.
Huelsenbeck Richard, 475, 484, 540.
Hulme Thomas-Ernest, 434-435, 439, 440.
Humboldt Alexander von, 91.
Hume David, 208.
Huret Jules, 206.
Huyghe René, 205.

Iatmül, 46, 47, 50, 433.
crochet de suspension, 433.
statue, *46,* 47.
Ibibio, 35, 36.
masque, 35, *36.*
Ibo, 59, 60, 61, 78, 126, 128, 136, 472, 609.
cimier *ogbom, 609.*
masque, *472.*
masques « machettes à ignames », 59, *61, 78.*
masque *ogbodo enyi, 612.*
statuettes *ikenga,* 126, 128, *136.*
Ijo, 80, 124, 380, 389.
masques, *80,* 380.
masque de la société *otobo, 124.*
Incas, 3, 74, 376, 510, 616.
Ingres Jean-Dominique, 179, 225, 227.
Iowa, 91.
troupe d'Indiens iowa (peinture de K. Girardet), *91.*
Irian Barat, 100, 120, 121, 593.
korwar, 100, 120, 121, *593.*
sculptures d'oiseaux et armes, 120.
Iroquois, 89, 497.
crosse ornée de *wampum, 89.*
Itzikovitz Max, 174.
Ivanov Vjačeslav, 488.

Jacob Max, 110, 139, 174, 215, 282.
Jacobsen Adrian, 94.
Jaensch E.R., 658.
James William, 160, 205.
Jamin Jean, 120, 122, 175.
Jamin Paul, 181.
Un enlèvement, 181, 181.
Janco Marcel, 68, 475-476, 535, 538-539, 540, 592.
Cabaret Voltaire, 536, 536.
Invitation à une soirée dada, 536, 538.
Masque, 68, *537.*
Janis Harriet, 484.
Janis Sidney, 656.
Janneau Guillaume, 160.
Jarry Alfred, 120, 143.
Jauffret Louis François, 100.
Jaussen Mrg, 112.
Jawlensky Alexej von.
Amour, 389.
Jean Marcel, 533, 592.
Jenot, 206.
Jespersen Otto, 205.
Jewell Edward Alden, 656.
Joanne, 335.
Joest W., 133.
John Augustus, 419, 422, 450.
Johnson Ellen, 686.
Johnson Ron, 217-218, 238, 243, 264, 287-288, 334, 336, 338.
Jomard Edme-François, 125.
Jonaitis Aldona, 655, 686.
Jonchery, 120.
Jourdain Frantz, 207.
Joyce James, 649.
Jukun, 60, 78, 79, 133, 318, 320, 598, 600.
masques, 60, 78, 79, 318, *320.*
statuaire, *320,* 600.
Jung Carl Gustav, 616-617, 621, 627-629, 640, 655, 657.

Kaeppler Adrienne, 120, 208.
Kagan Andrew, 655, 656.
Kahler Erich, 652, 655, 658-659.
Kahnweiler Daniel-Henry, 19-20, 76, 121, 137, 142, 147, 149, 174, 238, 250, 274, 284, 296, 298, *301,* 305, 307, 309-311, 334, 337-339, 345, 367, 405.
Kamba, 426, 427, 590.
stèles funéraires, *426,* 427, *590.*
Kandinsky Wassily, 174, 375-376, 379, 395, 402, 455-457, 468-469, 473, 487-489, 498, 500-501, 540, 598, 656.
Kann Alphonse, 154, 159.
Kardon Janet, 686.
Käsebier Gertrude, 457, 469.
Homme rouge, 457.
Kasingo, 175, 343.
masque-heaume, *175.*
statuette, *343.*
Kaufmann Christian, 78.
Keaka, 170.
statuettes, *170.*
Keam Thomas V., 94.
Keeling Edward, 411.
Keiley Joseph T., 469.
Kellermann Michel, 174.
Kelm Heinz, 121.
Kerchache Jacques, 77, 339-340.
Kernstock Karoly, 147.
Kete, 451.
masque, *451.*
Kiesler Frederick, 625, 665.
Totem for All Religions, 625, 625.
King capitaine, 90.
Kirchner Ernst Ludwig, 36, 78, 256, 371-376, *371,* 379, 382, 385-387, 395, 398-403.
Adam, 385, 386, *387.*
Baigneurs jetant des roseaux, 374.
Baigneuses dans une pièce, 371, 372.
Couple noir, 373, 387.
Deux femmes, 401.
Eve, 385, 386.
Femme à la sculpture nègre, 402.
Femmes sous l'ombrelle japonaise, 370, 371.
Figure féminine, 387, 402.
Fränzi assise, 401.
Fränzi sur une chaise sculptée, 402.
Groupe de baigneurs à Moritzburg, 401.
Marcella, 401.
Négresse allongée, 401.
Nu debout au chapeau, 372, 401.
Nu masculin, 387.
Quatre danseuses, 379.
Scène d'amour, 372, 401.
Scène exotique, 373, *373.*
Sculpture de bronze du Bénin, 374, 375.
Siège, 399.
Kisling Moïse, 121, 154.
Kjersmeier Carl, 164-165.
Klee Félix, 501.
Klee Mathilde, 496.
Klee Paul, 32-34, 59, 62, 78, 267, 275, 398-399, 403, 487-501, 540, 615, 631, 632, 655, 656.
Affiche pour comédiens, 59, 59.
Album d'images, 491.
Alter Klang, 501.
Amoureux (L'), 493, *495.*
Animal fabuleux, 499.
Animal flairant, 489, 489.
Architektur, 501.
Capitaine Barbare, 78.
Chambre avec habitants. Perspective (La), 488, 489.
Clown aux grandes oreilles, 501.
Coupoles rouges et blanches, 501.
Crieur dans les marais, voir *Le Ventriloque.*
Dessin d'un relief avec animal exotique fabuleux, 499, *500,* 500.
Dessin d'un relief avec figure exotique, 499, *500,* 500.
Douceur d'Orient, 492, 501.
Drei Türme, 501.
Esquimau aux cheveux blancs, 501.
Freundlicher Blick, 501.
Harmonie der nördlichen Flora, 501.
Herbstlicher Ort, 501.
Hoch und strahlend steht der Mond, 501.
Idoles, 34, 267, *499,* 501.
Intentions, 62, *62.*
Inventions, 501.
Jardins du Sud, 501.
Légendes du Nil, 501.
Masque d'acteur, 486, 487.
Masque de peur, 31, 32.
Motif de Hammamet, 501.
Orange verghend-Grün-violett gegen Orange, 501.
Orange-violett grüne Stufung, 501.
Park am See, ohne Haüser, 501.
Pastorale, 496.
Portrait de l'artiste, 398.
Torse et les siens (par pleine lune) (Le), 495.
Sur un motif de Hammamet, 501.
Ventriloque (Le), 493, *494.*
Klein, 120.
Kline Franz, 627.
Knafo Robert, 686.
Knutson Greta, 533.
Kochnitzky Leon, 412, 414, 655.
Kœhler Bernhard, 457.
Kokoschka Oskar, 78, 369, 401.

KOLBE Georg, 528.
Assunta, 528.
Komo, 367.
poteaux initiatiques, *367.*
Kongo, 125, 133, 142.
sceptre à manche en ivoire, 142.
Konkomba, 532.
grenier à mil, *532.*
Konso, 531.
poteau funéraire, *531.*
KOONING Willem de, 257, 651.
Woman I, 257.
Kopar, 505.
statue, 505.
Kornfeld Eberhard W., 401.
Kota, 7, 14, 34, 76, 153, 251, 267, 275, 282, 284, 288, 300, 304, 320, 321, 323, 325, 337, 338, 339, 340, 433, 501, 528, 592.
figures de reliquaire, 7, 34, 76, *128,* 142, *152,* 251, *260, 266,* 267, *268, 270,* 275, 282, 288, 300, *301, 302,* 304, 320, 321, 322, 325, 337, 339, 340, *431,* 433, *498,* 592.
masque-heaume, *612.*
Koulango, 125, 530.
pendentif, 125.
statuette, *530.*
Kouprianoff colonel, 90.
Kozma Lajos, 147.
Kramar Vincenc, 144, 147.
Kramer Kathryn, 402, 403.
Krause R., 120.
Krauss Rosalind, 120, 122, 340, 658.
Krieger Kurt, 174, 369, 401-403.
Kris Ernst, 401, 402.
KRUGER Johannes et Walter, 686.
Kruse A.Z., 656.
Krusenstern Adam von, 90.
Kuba, 14, 15, 17, 25, 80, 133, 142, 485.
effige royale, *15.*
masques, 25, *80, 485.*
statuettes, 17.
tête, 142.
velours de raphia, 142.
Kubler George, 686.
Kubrick Stanley, 665.
Kühn Herberth, 121, 596.
Kuhn Jonathan, 403.
Kundu, 133.
Kunyi, 129, 442.
« fétiche », *442.*
KUPKA František, 107.
Kurumba, 131.
Kutscher Gerdt, 402.
Kwakiutl, 329, 352, 456, 469, 573.
masques, *329, 352.*
mât totémique, *573.*
sculptures, 456.
Kwele, 59, 60, 61, 131.
masques, 59, *61.*
Kwoma, 119.
tête en terre-cuite, *119.*

Lacroix Adon, 461.
Lader Melvin Paul, 655.
Lafarge John, 207.
Lafenestre Georges, 237.
Laglaize, 102.
Lake Carlton, 334.
LAM Wifredo, 14, 544, 576, 578, 580-581, 583, 593.
Jungle (La), 536, 581, 583.
Présages, 583, *585.*
Rencontre, 584.
Lamart, 112.
LAMBERT-RUCKI Jean, 483, 505.
Masque, 507.
Projet pour un collier ou un bracelet, 483.
Landuman, 130.
Lang Andrew, 592.
Langhorne Elizabeth, 657.
Langsdorff G.H. von, 90.
Lankheit Klaus, 376, 402.
Laqueur Walter, 401.
LARIONOV Michaïl, 155.
Lastanosa, 86.
Laude Jean, 1, 18, 74, 76, 78, 120-121, 137, 174, 215-216, 229, 237-238, 262, 274, 336-340, 367, 480, 484, 501, 528.
LAURENS Henri, 423, 453.
LAURENS Jean-Paul, 453.
LAURENT Robert, 464, 473.
Lautréaumont Isidore Ducasse, dit, 546.
Lavachery Henri, 112, 114.
Lebel Roland, 207.
Leblond Ary et Marius, 159, 237.
Lecerf, 110.
Le Chevrel Madeleine, 121, 155.
Lefevre André, 64, 159, 163.
Lega, 129, 154, 365, 409, 410, 413, 429, 528, 586.
masque, *154.*
statuettes en bois, *129, 365, 429, 586.*
têtes en ivoire, 409, *411, 413.*
LÉGER Fernand, 465-466, 473, 475-476, 480, 482-484, 504, 505, 528-529.
Création du monde (La), 157, *474,* 475, *477, 478, 479,* 479-480, *480, 481, 482,* 482, 484, 504, *507.*
Legg Alicia, 238.
LEGRAIN Pierre, 506.
Legrand Francine-Claire, 174.
Lehmann-Haupt Helmut, 79.
LEHMBRUCK Wilhelm, 64.
Lehuard Raoul, 175.
Leiris Michel, 10, 114, 120, 122, 162, 164, 335, 337, 340, 503, 510-511, 514, 528-529, 578, 580, 592-593.
LEJEUNE Émile, 121, 154, 174.
Le Mescan, 102, 120.
Lemoine Achille, 163.
Lennier G., 120.
Lenz Oskar, 133.
Leonard Sandra E., 174, 338, 469.
Lepage P.C., 159.
Leuzinger Elsy, 77.
Le Veel, 112.
Level André, 107, 109-110, 121, 137, 142, 154, 157, 159-160, 165, 174, 263, 265, 304, 336, 339, 528, 546.
Lever Sir Ashton, 90, 100.
Levesque galeries, 107, 151.
Levett Elisa, 206.
Levin Gail, 77-79, 469, 473, 621, 654-656.
Levine Frederick S., 401.
Levinson André, 480, 484.
Levinstein S., 487-488.
Lévi-Strauss Claude, 5-6, 10, 36, 74-75, 78-79, 205, 254, 370, 401, 552, 627, 662, 684, 686.
Lévy Julien, 592.
Lévy Rudolf, 143.
Lévy-Bruhl Lucien, 205, 335, 541-544, 551-552, 554, 565, 592, 627-628, 655, 662.
Lewis Wyndham, 91, 434.
Leymarie Jean, 77, 334.
L'Herbier Marcel, 477.
LHOTE André, 112, 137, 139, 159, 528.
Lichtenstern Christa, 612.
Liesville A.R. de, 120, 174.
Limbour Georges, 515, 592.
Linné Carl von, 89.
Linton Ralph, 592.
LIPCHITZ Jacques, 51-52, 55, 78, 163, 174, 292, 338, 418-419, 422-425, 427, 429, 435, 450, 546, 595, 611.
Danseuse, 425.
Étude de figure, 429.
Femme au serpent, 425.
Femme enceinte, 425.
Figure, 428, 429.
Figure démontable, 426, 427.
Fille à la natte, 425, 427.
Fille aux cheveux nattés, 427.
Homme assis, 51, *51,* 78, 427, 429.
Mère et Enfant, 422, 424, *424,* 425.
Mère et Enfants, 424, 425.
Nu assis, 425.
Ploumanach, 429.
Poète et peintre Cesare Sofianopulo (Le), 425.
Lippard Lucy, 77, 79, 268, 337, 565, 592, 686.
LIPTON Seymour, 644-645, 658.
Moloch, 645.
Lisiansky, 90.
Lloyd A.L., 654, 658.
Lloyd Margaret, 654.
Loango (côte du), 133.
« fétiches » collectés par Bastian, Peschuel-Loesch et Gussfeldt, *133.*
Lobi, 131.
Locke Alain, 484.
Loeb Edouard, 112.
Loeb Pierre, 58, 78, 112, 122, *122,* 163, 330, 340.
Loeb Sylvia, *111.*
Lombard, 130.
Lombroso Cesare, 205.
LONG Richard, 666-667, 672, 678.
Cerne Abbas Walk..., 676.
Marble Stone Circle, 675.
River Avon Mud Circle, 675.
Stones in Iceland, 667.
Walking a Line in Peru, 668.
Lord James, 528, 533.
Lorenz Melinda A., 473.
Loti Pierre, 105, 120-121, 191, 207-208, *551.*
LOUIS Morris, 644.
Lovejoy Arthur, 205-206.
Lowie Robert, 28, 205.
Lowry Vance, 478.
Loyauté (îles), 121, 122.
galet gravé, 122.
pierre gravée, 121.
Luba, 14, 15, 17, 133, 142, 161, 227, 230, 288, 337, 394, 395, 396, 397, 398, 421, 423, 425, 470, 490, 609.
masque, 609.
masque *kifwebe, 470, 490.*
sommet de canne, *227.*
sièges, *15,* 17, 288, 337, 421, *423,* 425.
statuaire, 142, *161,* 394, *396,* 397, *398.*
Lubar Robert S., 658.
Lucan docteur A., 128.
Luhan Tony, 469.
Lumbo, 337.
Lunačarskij Anatolij, 148.
Lunda, 133.
Luquet G.H., 111, 114, 121-122, 508, 510, 514, 528, 533, 654.
LURÇAT Jean, 507.
Luschan Felix von, 133.
Lutteroth Henri, 206.
Lwalwa, 28, 33, 324, 328.
masques, 28, *33, 324,* 328.

MacDonald George, 340.
Mach Ernst, 488.
MACKE August, 375-379, 384, 395, 402, 457, 469, 501.
Indianer, 402.
Indianer im Zelt, 402.
Indiens rouges à cheval, 457, 457.
Marchand et Cruches, 501.
Rettende Indianer beim Zeit, 402.
Madang (région de), 636.
masque, *636.*
Magellan, 99.
Mahler Alma, 78.
Mahongwe, 18, 129, 133, 251, 266, 267, 351, 352, 528.
figures de reliquaire, *18,* 129, 133, 251, *266,* 267, *352.*
MAILLOL Aristide, 139, 212, 237, 423, 443-444, 464.
Majakovskij Vladimir, 148.
Makonde, 38, 39, 528.
bouclier, 528.
masque, 38, *39.*
Malaspina Alejandro, 90.
Malekula, 113, 142, 212, 256, 259, 331, 333, 339, 340.
masque, *256.*
masque corporel *temes malau,* 212, 331, *333,* 339, 340.
objets surmodelés, 113.
sculpture de grade, *259.*
Malingue Maurice, 205-209.
Malinke, 128, 130, 131.

statuettes, 128, 131.
Malinowski Bronislaw, 121.
Mallarmé Stéphane, 544.
Malraux André, 10, 75, 95, 141, 174, 238, 254-255, 260, 334-336, 339.
Mama, 60, 78, 320, 363, 609, 610.
masques, 60, 78, 320, 609, *610.*
statuette, *363.*
Mambila, 172, 366.
statuettes, *172, 366.*
Mambwe, 47.
statuettes, *47.*
MANET Édouard, 13, 17, 179, 227, 338, 443, 469.
Grande Odalisque (La), 227.
Olympia, 199, 227, 338.
Mangbetu, 59, 209, 609.
harpe, *209.*
tissu d'écorce, *59.*
sculptures, 609.
MANOLO , 137.
MAN RAY, 110, 121, 163, 457, 461-462, 473, *523,* 539, 546, 592, 608.
By Itself I/Par soi-même, 539, 539.
Énigme d'Isidore Ducasse, 608.
Cinq figures, 473.
Noire et Blanche, 539, 539.
Totem, 461-462, *462,* 592.
Mansfield Katherine, 443.
Manuel Frank et Fritzie, 205.
Maoris, 443, 445, 446, 447, 551.
heitiki, 443, 445, *446,* 447.
sculptures anthropomorphes, 551.
Marc, 120.
MARC Franz, 174, 375-379, 382, 384, 395, 401-402, 457, 469, 498, 500-501.
Chien couché dans la neige, 377.
Frise d'ânes, 376, *376,* 377.
Nu allongé parmi les fleurs, 337.
Vache jaune, 402.
Marche Alfred, 125, 128, 174.
MARCOUSSIS Louis, *110,* 110-111, 152.
Maré Rolf de, 476, 480, 482, 484.
MARIA Walter De, 667.
Lightning Field, 660.
Mile Long Drawing, 669.
MARIN John, 457.
Danse des Indiens Pueblos, 457.
Danse des Indiens San Domingo, 457.
Marinetti Filippo Tommaso, 405, 414.
Marion-Dufresne Nicolas Thomas, 99.
Marka, 340, 420, 592.
masques, 340, *420,* 592.
Markov Vladimir, 148-149, 367.
Marquises (îles), 7, 14, 50, 106, 107, 108, 109, 110, 120, 121, 122, 147, 193, 194, 195, 198, 199, 207, 208, 218, 219, 244, 283, 287, 296, 339, 429, 520, 551, 552, 604.
couronnes en écaille, 120.
décorations corporelles 193, *198,* 552, *553.*
figure double, 147.
manches d'éventail, *287.*
massues, 120, 193, 195, *198.*
ornements, 244.
ornements d'oreille, 120, *193,* 208, *522.*
pagaie (détail), *195.*
parures, 120.
pédales d'échasse, 121.
tiki, 7, 14, 50, 106, 107, *108,* 109, 110, 121, 122, 194, *199,* 207, 218, 219, 244, *283, 287,* 296, 339, 429, *520,* 604.
Marshall (îles), 70, 71.
carte de navigation, *71,* 120.
Marter John M., 473.
Martin-Allanic Jean-Etienne, 206.
MASACCIO , 248, 410.
Masheck Joseph, 205, 402.
MASSON André, 511, 533, 543, 548-553, 575, 578, 592-593, 615, 629, 640.
Anatomie de mon univers, 551.
Apollon et Daphné, 548.
Aube à Montserrat, 551, 551-552.
Légende du maïs (La), 548, 549.
Mythologies, 550, 551.
Nocturnal Notebook, 551.
Paysage aux prodiges, 551.
Paysage iroquois, 592.
Sur les rives de l'ennui, 550, 550.
Terre (La), 550, 551.
Masson madame André, 338.
MATISSE Henri, 2, 7, 13-14, 24, 38, 64, 75-76, 102, 106, 111, 136-137, 139, 141-142, *142,* 143, 154, 156, 174, 208, 211-239, *234, 237,* 241, 255, 258, 260, 263, 290, 292, 295-296, 332, 334-340, 345, 347, 367, 372, 405, 414, 425, 430, 443, 453-455, 464, 469, 488.
Autoportrait, 221.
Baigneuses à la tortue (Les), 227, 238.
Composition fond vert, 233.
Couverture des Fleurs du mal, *234.*
Danse (La), 227.
Demoiselles à la rivière (Les), 230.
Deux Négresses (Les), 226, 229-231, 237.
Dos, 230.
Dos III, 227, 230, 238.
Femme appuyée sur les mains, 221.
Femme assise, 231, 231.
Figure décorative, 226, 229.
Jeannette, 230.
Jeannette V, 229, 230, 230, 238-239.
Joie de vivre (La), 225-226, 228, 238, 372.
Lanceur de couteaux (Le), 231, *232.*
Luxe (Le), 64, 231, 238.
Marguerite, 238, *253,* 290, 338.
Marin I, 221, 221, 223, 338.
Marin II, 221, 223, 238, 338.
Nature morte à la sculpture africaine, 214.
Nature morte au buste de plâtre, 238.
Nature morte au pélargonium, 220, 221.
Nature morte au purro, 238.
Négresse (La), 231.
Nu accroupi, 230, 238.
Nu bleu (Souvenir de Biskra), 224, 224-228, 238.
Nu couché à la chemise, 225.
Nu couché I, 224, 224-225, 227.
Nu debout, 222, 224, 238, 422.
Océanie, 232, 233.
Océanie le ciel, 235.
Oignons roses (Les), 220, 221, 238, 338.
Portrait de Madame Matisse, 210, 230, 231.
Serpentine (La), 230, 238.
Souvenir d'Océanie, 239.
Tiaré (Le), 239.
Trois sœurs, 230.
Vénus dans une coquille, 239.
Vie (La), 222, 224.
Matisse Pierre, 114, *115,* 122, 163, 238-239, 332, 533, 658.
MATTA Roberto, 55, 552, 576-578, 615.
A Grave Situation (j'ai, j'eus), 3, 55.
Being with, 557, *582.*
Wound Interrogation, 54, 577-578, *582.*
Mattéi commandant, 128.
MATULKA Jan, 465, 473.
Danse du serpent des Indiens hopi, 466.
Maunoir Charles, 128.
Maurer Evan, 28, 122, 528, 592, 654, 659.
Mauss Marcel, 78, 122, 335, 510-511, 529.
May Karl, 457, 561.
Mayas, 74, 75, 413, 473, 529, 584, 595, 655.
jeu de balle *pok ta pok,* 529.
sculptures monumentales, 595.
temple du Soleil, 655.
Mayr Ernst, 659.
Mbede, 131.
buste, 131.
statuette, 131.
Mbembe, 140.
statuette, *140.*
Mbochi, 131.
Mbole, 17, 270, 526.
masque, *270.*
statuette, *526.*
Mbum, 133.
Mbunda, 145.
masque, *145.*
Mbuun, 530.
sommet de canne, *530.*
McCoy Garnett, 658.
McEvilley Thomas, 686.
McLeod M.D., 443, 450.
McLuhan Marshall, 679, 686.
McNaughton Mary Davis, 473, 654-656, 658.
McQuillan Melissa A., 484.
Mead Margaret, 401, 658.
Medawar Peter, 654.
Meffre Liliane, 174.
Meiss Millard, 238.
Melville Herman, 189, 207, 208.
Mende, 343, 493.
masque-heaume, *343.*
MENIER Georges, 157.
Métraux Alfred, 114, 162, 510, 529.
Mettler galerie, 112, 122.
METZINGER Jean, 238, 338-339.
Meyer Agnes E., 367, 464.
Mfumte, 40, 41.
statuette, *40.*
Michaelsen Katherine Jánszky, 346, 367.
Michaud Pierre, 129.
MICHEL-ANGE , 245, 286, 334, 430, 443.
Esclave mourant, 245, *246,* 334.
Esclave rebelle, 334.
Michel Louise, 105, 121.
Michel Wilhelm, 487.
Miesel Victor, 403.
Mikic lieutenant, 133.
MIKLOS Gustav, 483, 505.
Miklouho-Macklay N. von, 105.
Milhaud Darius, 475, 478, 480, 482, 484.
Mille Pierre, 159.
Mindumu, 128, 129, 131.
haut de reliquaire, 128.
MINNE Georges, 136.
Miré Georges de, 159, 163.
Mirbeau Octave, 188, 206.
Mirimanov Vil, 174.
MIRKO, 413.
MIRÓ Joan, 58-59, 76, 112, 529, 575-576, 592-593, 615, 619, 632, 643, 656, 658, 661.
Carnaval d'Arlequin, 575, *576.*
Femme rêvant d'évasion, 646.
Homme et Femme, 586.
Naissance du monde (La), 76.
Peinture, 576, *580.*
Statue, 586.
Mitchell Louis, 476.
Mixtèques, 584.
peau peinte (culte du soleil), *584.*
Moak Peter V., 473.
Moche, 186.
bouteille à goulot en étrier, *186.*
Mochi Aldobrandino, 412.
MODERSOHN-BECKER Paula, 401.
MODIGLIANI Amedeo, 121, 154, 288, 337, 347, 354, 356-357, 367, 405, 414, 417-425, 427, 431, 443-444, 450, 595, 603, 611, 622.
Cariatide, 288, 421-422, *422,* 444.
Colonnes de tendresse, 421.
Lola de Valence, 423.
Mendiant de Livourne (Le), 417.
Nu debout, 422, 422.
Page d'un carnet de croquis, 421.
Portrait du Dr Paul Alexandre, 354, *356.*
Tête (vers 1911), *418,* 423.
Tête (vers 1915), *420,* 421.
Modigliani Jeanne, 450.
Moerenhout Jacques-Antoine, 206-207.
Moffatt Frederick D., 469.
Moffitt John F., 367.
Mohawk, 88.
sangle ouvragée, *88.*
MOILLIET Louis, 501.
Molina, 512.
MONDRIAN Piet, 520.
MONET Claude, 11, 237.
MONFREID Daniel de, 139, 208, 209.
Monnerot Jules, 543.
Monnier Geneviève, 334.
Montaigne Michel de, 6, 180, 620.
Montol, 36, 37, 38.
statuette « thérapeutique », 36, *37,* 38.
Mooradian Karlen, 658.
MOORE Henry, 3, 18, 29, 70, 174, 237, 417, 423, 430, 441, 443, 450, 528, 577, 595-612.

Casque, 605.
Chien, 601.
Composition en quatre parties, 603.
Compositions, 603.
Corbeille oiseau, 605, *606,* 607.
Études de sculptures africaines et esquimo, 602, 603.
Étude pour une sculpture : formes internes/externes, 605, 605.
Femme couchée, 596.
Femme debout (1923), *596,* 596, 611.
Femme debout (1930), 596.
Figure assise, 607.
Figure couchée (1929), 596, 612.
Figure couchée (1931), 604, 612.
Fillette, 602, 604.
Formes pointues, 605, 607.
Foule regardant un objet ficelé, 608, 608.
Mère et Enfant, 601.
Modèle de travail pour des formes internes et externes verticales, 605, 605.
Motif vertical : maquette n° 11, 603, 604.
Page du carnet B : formes à l'intérieur de formes, 604, 604.
Pages du troisième carnet, 597, 598, 599, 600, 601.
Roi et Reine, 594, 609, 609.
Tête dans la main, 609.
Tête en relief, 596, 599.
Tête et Boule, 603.
Tête lunaire, 18, 609, *611,* 611.
Tête de jeune fille, 596.
Trois pointes, 605, *607,* 607.
Morand Paul, 112, 478.
Morice Charles, 205, 208-209, 243, 598-599.
Moris Anthony, 110, 159-160, 162-163, 175.
MORRIS Georges, 465-466, 473, 621, 656.
Bataille d'Indiens n° 1, 466.
Bataille d'Indiens n° 2, 466, *468.*
Indian Composition, 656.
Indiens à la chasse n° 1, 473.
Indiens du combat, 466, *468.*
MORRIS Robert, 667.
Observatory, 670.
Mosse Georges L., 205, 209, 686.
Mossi, 131, 365, 525, 561, 569.
flûte, 561, *569.*
masque *karanga, 365.*
poupée, *525.*
MOTHERWELL Robert, 592.
Indians, 619.
Moyne, 115.
MUELLER Otto, 374, 383-384, 402.
Muensterberger Werner, 347, 362, 367.
Müller Josef, 163.
Mumuye, 17, 29, 41, 43, 531, 597, 600, 609.
statuaire, 17, 29, *43, 531, 597,* 600.
MUNCH Edvard, 35-36.
Cri (Le), 35, *37.*
Mundurucù, 75, 379, 380.
tête-trophée, 75, *379.*
Munro Thomas, 160, 165, 466, 473, 528.
MÜNTER Gabriele, 456-457, 489.
Nature morte au saint Georges, 456.
Murphy Gerald, 477, 484.
Murry Middleton, 443.
Muybridge, 679, 686.

Nachtigal Gustav, 133.
Nadeau Maurice, 511, 529.
Nago, 130, 131.
masques, 130.
Nahua, 512.
Nalu, 131.
masque du *simo,* 131.
Namau, 58, 59.
figure *imunu, 58,* 59.
Namshi, 532.
statuette, *532.*
NAMUTH Hans, 643, 658.
Nansen Fritz, 433.
Naumann Francis, 174, 336, 339, 473, 592.
Navajo, 465, 641, 657.
couvertures, 465.
Nazca, 663, 667, 668, 685, 686.
dessins au sol, *663, 668, 685.*
Ndasa, 337.
Ndiaye Francine, 336.
Neff John, 684, 686.
Newbury Colin, 208.
NEWMAN Barnett, 466, 615, 618-619, 625, 627-628, 633-636, 648, 651-658.
Eudidian Abyss, 634, 635.
Gea, 627, 634.
Genetic Moment, 634, *635.*
Pagan Void, 634, 634.
The Death of Euclid, 634.
Newton Douglas, 79, 120, 208, 340.
Neyt François, 77.
Ngbandi, 153.
statuette, *153.*
Ngombe, 133, 397, 399.
statuette, 397, *399.*
Ngumba, 38, 39, 393, 394, 397, 403.
figures de reliquaire, 38, *39,* 393, *394.*
Nias (île), 110.
Nietzsche Friedrich, 106, 371, 400, 401, 403, 500, 510, 552.
Nigeria, 154.
masque (origine indéterminée), *154.*
Nitze Paul, 465.
Noailles vicomte de, 160.
NOGUCHI Isamu, 473, 615, 621, 625, 655.
Cave of the Heart, 621.
Contoured Playground, 625, *626.*
Monument to the Plow, 625.
This Tortured Earth, 625, *627.*
NOLAND Kenneth, 41.
Tondo, 41, *45.*
NOLDE Emil, 70, 75, 78, 106, 256, 370-371, 379-383, 385, 388-390, 399-403.
Christ parmi les enfants (Le), 380.
Crucifixion, 380.
Danse du veau d'or (La), 380, 402.
Dernière Cène, 380.
Figures exotiques I, 381, 383.
Figures exotiques II, 381, 381, 383.
Indigènes dans un bateau, 389.
Masque bongo, 383.
Masques, 75.
Missionnaire (Le), 382, 382-383, 389.
Nature morte à la sculpture des mers du Sud, 389, *392.*
Nature morte aux masques I, 378, 380, 402.
Pentecôte (La), 380.
Proue de canoë, 378.
Tête trophée, 379.
Vie du Christ, 380.
Nomoi (îles), 389.
masque, *389.*
Nootka, 598, 600.
sculpture « mère et enfant », *598,* 600.
North Percy, 469.
Nouvelle-Bretagne, 98, 117, 120, 122, 545, 588, 592.
bouclier sulka, *117.*
masque de l'île Witu, *98.*
masques en étoffe d'écorce, 122, 592.
masque sulka, *545.*
tête, *588.*
Nouvelle-Calédonie, 101, 102, 104, 107, 120, 121, 256, 286, 287, 298, 299, 310, 338, 379, 443, 445, 519, 521, 533, 600.
armes de pierre, 120.
bâton à sommet aviforme, 600.
« casse-tête », 533.
cercueil d'enfant, *519,* 521.
chambranles de porte, 102, 121.
mannequin portant un masque (gravure), 101.
masques, 102, 120, 121, 379.
poteaux de faîtage, *286, 299, 310,* 338.
village kanak à l'Expo. univ. de 1889, *104.*
Nouvelle-Guinée, 9, 100, 115, 120, 121, 122, 256, 351, 354, 388, 490, 533, 551, 578, 600.
appui-nuque, 122.
coquillage gravé (Collingwood Bay), *490.*
expédition de La Korrigane, *115.*
figure d'ancêtre, 122.
masques, 121, 122.
pilon de pierre, 351, *354,* 600.
statuette du golfe Huon, *9.*
Nouvelle-Irlande, 2, 20, 25, 34, 54, 55, 78, 105, 113, 114, 120, 121, 239, 309, 389, 392, 393, 403, 498, 516, 517, 518, 522, 528, 577, 604, 605.
crânes surmoulés, *34,* 78, 498.
figures d'ancêtre, 403.
malanggan, 2, 20, 25, *54,* 55, 120, *516,* 517, 518, 522, 528, 577, *604.*
masques, 114, 121.
statues de pierre, 105.
tambours à friction, *309, 604,* 605.
uli, 113, 239, 389, *392, 393,* 403, *604.*
Nouvelles-Hébrides (Vanuatu), 28, 33, 100, 102, 110, 118, 120, 122, 239, 256, 257, 287, 331, 336, 339, 533, 551, 592.
armes, 110.
figure, 239.
fougère arborescente, 102.
masque, Oba, *257.*
masques, 102, 120, 122.
masques en étoffe d'écorce, 592.
objets funéraires, 102.
objets surmoulés, 102.
sculptures de grade, *33,* 102, *118.*
tambour, 102, 120.
tête d'une sculpture en fougère, 28.
Nouvelle-Zélande, 100, 120, 121, 445, 551.
boîtes à plumes, 120.
bordage de pirogue, 120.
heitiki, 100.
jades, 120, 121.
tiki, 120.
Novak Maximilian, 205.
Nukuoro (îles Carolines), XVI, 50, 604.
statue de la déesse Kawe, *XVI,* 50.
Nupe, 133, 608.
masques du culte *dakò, 608.*
Nyamwezi, 64, 65.
statue, 64, *65.*

Obamba, 126, 137.
haut de reliquaire, 126.
Odioukrou, 131.
pectoral en or, 131.
Ojibwa, 91.
Okanda, 130, 133.
Olbrechts Frans, 164.
Oldman W.O., 76, 94, 106, 121, 136, 148.
Olivier Fernande, 14, 76, 297, 299, 335, 339, 405.
Olmèques, 3, 75.
Opperse firme, 136, 144.
Oppler Elen G., 237, 238.
OROZCO José, 615.
ORTIZ DE ZARATE Manuel, 121, 153-154, 431.
Orton Fred, 205.
Osborn Max, 403.
Osthaus Karl-Ernst, 143, 149.
Osuna, 139, 247.
homme attaqué par un lion (détail), *247.*
Ottenberg Simon, 77, 78.
Otto Rudolf, 510.
Oubangui, 599, 612.
tête de singe, *599,* 612.
Ozenfant Amédée, 528.

PAALEN Wolfgang, 115, 576, 578, 593, 652, 654, 658-659.
Paysage totémique de mon enfance, 658.
Palau (îles), 370, 373, 374, 375, 384, 385, 386, 387, 391, 392, 398, 401, 402, 403.
figure de pignon, *386.*
figure féminine de linteau, *386.*
figure féminine d'une maison d'hommes, 385.
linteaux gravés, 370, 372, *373,* 374, 384, 398, 401, 402.
PALLARÈS Manuel, 300, 334.
Paludanus, 88.
Pandrea Petre, 367.
Papini Giovanni, 406.
Papouasie (golfe de), 103, 105, 433, 565, 638.
figure (Era River), *565.*
figure (Wapo Creek), *638.*
masques, 105, 433.

suspensoir de crânes kerewa, *638.*
Pâques (île de), 2, 7, 28, 29, 32, 33, 41, 75, 77, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 190, 195, 196, 197, 202, 207, 316, 330, 340, 379, 410, 435, 447, 448, 518, 522, 523, 533, 552, 555, 556, 558, 559, 560, 604, 632.
« bois parlant », 7.
bras et main, 29, 112, 316, 330, *340.*
culte de l'oiseau, 558.
écriture *rongorongo,* 75, 121, *189,* 190, 195, 207, 560, 632.
figures à côtes saillantes, *196,* 604.
homme-oiseau, pétroglyphe, 28, *29,* 32.
homme-oiseau *tangata manu, 556.*
hommes-oiseaux, 33.
« idoles », 379.
massues, 559, *564.*
oiseau-poisson, 522.
ornement dorsal, *556.*
pagaie de danse, *202.*
pétroglyphes, 77, *558, 559.*
poisson *reimiro, 522.*
sculptures de l'homme-oiseau, 113.
statue *Hoa haka nana la,* 447, *448.*
statues, 195.
statuettes, *197,* 410.
tête en pierre monumentale, *561.*
têtes des statues, 518.
têtes en pierre monumentales (dessin de P. Loti), *551.*
Pareyn H., 159.
Paris Pierre, 334.
PARR Andrée, 480.
Passavant, 133.
Pastore Nicholas, 205.
Paudrat Jean-Louis, 29, 76, 120-121, 207, 238, 296, 337-338, 367, 528.
Paula Christa, 403.
PECHSTEIN Max, 106, 372-374, 383, 385, 388, 390-392, 395, 397-399, 402-403.
Affiche de l'exposition de la Brücke chez Emil Richter à Dresde, 402.
Couverture du portfolio, 397, 398.
Danse de Somalie, 372.
Danseuses des Palau, 392.
Dans la maison de la femme aux Palau, 392, 403.
Entouré de masques, 403.
Nature morte (1917), 403.
Nature morte en gris, 388, *390.*
Lune, 397-398, *399.*
*Maison des hommes sous les palmiers,*391, *394.*
Quartier de lune, 395, 397, 403.
Sculpteur d'idoles des Palau, 392.
Sculpture, 398.
Sculpture africaine en bois, 368.
Tête d'un insulaire des Palau, 392.
Triptyque palau, 302.
Trois baigneuses au bord d'un étang, 402.
Pecile Attilio, 128-129.
Peet S.D., 136.
Pellerin Auguste, 598.
Peltier Philippe, 77, 78, 528, 533.
PENCK A.R., 683.
Défense, 682.
Pende, 36, 38, 142, 171, 239, 264, 265, 336, 337.
masques, 142, *171, 239, 264.*
Penniman T.K., 205, 207, 209.
Penrose Roland, 114, 122, 237, 285, 331, 334, 338, 340, 552, 592.
Pere, 8, 17, 62.
buste, 62.
figure, 62.
instrument de musique, *8.*
Péron François, 100, 120.
Peschuel-Loesch E.M., 133.
Peterson Elmer, 592.
Petit Louis, 128.
PEVSNER Antoine, 310-311.
Masque, 311, 311.
Pfister Oskar, 369, 401.
PHIDIAS, 443.
Philip Duncan, 469.
PICABIA Francis, 153, 155, 174, 335, 464, 473, 477-478.
Negro Song I et II, 477.
Picasso Bernard, 337.
Picasso Claude, 76, 297, 339.
Picasso Jacqueline, 338.
Picasso Marina, 337.
Picasso Olga, 321-323, 325, 337, 340.
PICASSO Pablo, 1-3, 5, 7, 10, 13-14, 17-21, 24-25, 28-29, 33-34, 38, 50, 52-53, 55, 59-60, 62, 64, 68, 70-71, 73-79, 106-107, 109-112, 114, 121, 136, 139, 141-142, 144, 147-149, 154, 156, 158-159, 174, 212, 214-219, 223, 227-230, 235, 237-238, 240-340, *299, 330, 332,* 345, 367, 394, 405-406, 408, 410, 417, 419-420, 423-425, 427, 429-431, 434-435, 439, 443, 453-455, 462, 464, 466, 469, 473, 475, 482, 484, 488-489, 505, 513-514, 521, 523, 529, 533, 546, 577, 580, 583, 593, 596, 603-604, 607, 610, 615, 619, 622, 633, 640-641, 647, 657-658, 661-662, 683, 686.
Acrobate à la boule (L'), 52, 53.
Arlequin, 52, *53.*
Atelier (L'), 60, *60.*
Autoportrait, 251.
Baigneuse assise, 323, 340.
Baigneuse au ballon, 340.
Baigneuses, 340.
Buste, 334.
Buste de femme (1907), *255.*
Buste de femme (1931), *325,* 326.
Buste de femme (1960), *328.*
Buste de femme à l'autoportrait, 322, 323, 340.
Buste de marin, 251, 334.
Carnaval au bistrot, 253.
Célestine (La), 334.
Couple de danseurs, 53.
Crucifixion, 593.
Danseuse africaine, 260.
Demoiselles d'Avignon (Les), 1, 7,10, 13, 17, 28, 38, 55, 64, 71, 73, 76, 79, 141, 228-229, 238, *240,* 242-243, 245, *246,* 248, 250-253, *253,* 254-260, *262, 263,* 262-265, *264,* 267, 274, 282, 284, 285, 288, 294, 296, 304, 310, 332, 334-339, 455, 583, 641.
Dessin d'un avant-bras en bois, 330.
Deux antilopes, 272.
Deux femmes assises 244-245, *245.*
Deux femmes nues, 64, 247, 248, *248,* 250, 251.
Deux nus, 230.
Étreinte (L'), 340.
Études de figures cariatides, 288.
Étude pour l'Amitié, 290, *292.*
Étude pour la tête d'une fermière, 290, *296.*
Étude pour le Buste de femme à l'autoportrait et à la sculpture, 322.
Études pour Les Demoiselles d'Avignon, 250, 251, 252, 334.
Étude pour une tête, 316.
Famille de saltimbanques, 336.
Femme à l'éventail, 242, 245.
Femme au stylet (Mort de Marat), 322.
Femme aux pains, 334.
Femme aux poires, 311.
Femme de dos aux bras levés, 277, 279.
Femme en robe longue, 29, 316, *330,* 331.
Femme en robe longue, 277, 278.
Femme nue aux bras levés, 288.
Femme nue aux bras levés, 237, 268, *269.*
Femme nue en pied, 237.
Femme se coiffant, 243, 243, 334.
Fermière, 290, *294.*
Figure, 279, 279-280, 282, 287, 318.
Figure cariatide, 78, 280, 288, *289.*
Figure debout, 259, 287, 345.
Figures exotiques, 243.
Garçon à la pipe, 339.
Guernica, 607.
Guitare, 18-19, *20,* 33, 76, *304,* 305, 307, 311-312, 314-315, 316, 318, 339-340.
Jeune Fille à la mandoline (Portrait de Fanny Tellier), 76.
Jeune Fille devant un miroir, 328, 328.
Mandoline et Clarinette, 317.
Masque et Têtes, 271, *274,* 274-275.
Meneur de cheval, 7, 247, 268.
Métamorphose, 603.
Minotaure, 59.
Moissonneurs (Les), 334.
Nature morte à la chaise cannée, 64, 76, 339.
Nu aux bras levés, 271.
Nu debout, 280.
Nu debout et étude de pied, 295.
Nu debout de profil, 278.
Nu de dos, debout, 295.
Objet, 316.
Pains et Compotier aux fruits sur une table, 253, 335.
Parade, 318, *318, 319,* 475, 477, 484.
Portrait d'André Salmon, 284, 285.
Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler, 310.
Portrait de Gertrude Stein, 247, 247.
Poupée, 287, 287.
Première Communion, 241.
Projets pour un monument, 529.
Salle à manger de l'artiste à Montrouge, 305.
Souvenir de Marseille, 307.
Tête (1907), 303.
Tête (1907), *249,* 251.
Tête (1907), *270.*
Tête (1907), *277,* 280, 282.
Tête (1907), *277,* 278-279, 300.
Tête (1913), *317,* 317.
Tête (1928), *60,* 60, 78.
Tête (1930), 318, *321,* 321.
Tête (1958), *317.*
Tête africaine, 260.
Tête de femme (1906), 243.
Tête de femme (1906-1907), *248,* 251.
Tête de femme (1908), 288, 291.
Tête de femme (1912), 319.
Tête de femme (1923), 321, *323,* 323, 325, 340.
Tête de femme (1931-1932), *326,* 326, 328, 330.
Tête de Fernande, 304, 310-312, 314, 340.
Tête d'homme, 296.
Tête de profil, 278.
Trois femmes, 238, 245, 253, 290-291, 334, 338.
PICHOT Ramon, 299, *300.*
Picon Gaëtan, 340.
Pierce James Smith, 78, 487, 499, 501, 656.
Pieret, 120.
Pierre José, 592.
Pinart Alphonse, 93, 592.
Piot Christine, 334.
PISANO Nicola, 444.
PISSARRO Camille, 187, 206.
PISSARRO Lucien, 206.
Plant Margaret, 487.
Plass Margaret, 612.
Platte Hans, 403.
Poe Edgar, 208.
Pogge Paul, 133.
Poiret Paul, 159, 478, 483-484.
Polcari Stephen, 655, 658.
Poley Stephanie, 528.
Pollock Griselda, 205.
POLLOCK Jackson, 69, 257, 271, 466, 615-616, 624, 627-628, 637, 640-641, 643-644, 647, 651-652, 654-655, 657-659, 681.
Birth, 640, 641, *642.*
Circle, 640, 640.
Guardians of the Secret, 615, *617,* 627.
Naked Man, 637, *641,* 643.
Number I, 1948, 643, *644,* 645.
The Moon-Woman Cuts the Circle, 640, *643.*
Wounded Animal, 627, *643,* 643.
Pol-Neveux, 130, 174.
Polynésie, 219, 287, 551.
Pomaret maître, 112.
Pomeroy Ralph, 655.
Pompallier, 120.
Poncetton François, 112, 122, 165.
Popham Arthur E., 338.
Popper Karl, 686.
Porter Cole, 480.
Portier André, 112, 122, 165.
Potter Margaret, 339.
Poulenc Francis, 476, 478.
Pound Ezra, 439, 443-445, 447-448, 450, 596, 612.

POUSETTE-DART Richard, 466, 655.
Power Thomas, 206.
Prairie (Indiens de la), 90, 91, 96, 459, 461, 469, 555, 561, 577.
décors de perles, 461.
oiseau-tonnerre, 555.
ouvrages en perles, 459.
vêtements pictographiques, 577.
Pressly William, 533.
Prinzhorn Hans, 487.
Prudhomme, 110.
Pueblo (indiens), 373, 459, 469, 561, 565, 657.
jarre des taos, 469.
masque, *657.*
poterie, 459.
PUIFORCAT Jean, *473.*
Pukapuka (îles Cook), 69, 70, 462, 464, 473.
« piège à âmes », 69, *70,* 462, *464,* 473.
Punu, 76, 296, 298, 299.
harpe, *298,* 299.
masques, 76.
PURRMANN Hans, 113, 122, 143, 149, 174, 238, 453.
PURYEAR Martin, 666.
Installation, 671.
PUVIS DE CHAVANNES Pierre, 179, 338.
PUY Jean, 238.

Queneau Raymond, 511.
Quinn John, 357, 367, 435, 440, 448, 464, 473.

Raab Claus, 484.
Rabelais François, 174.
Racinet A., 100, 120.
Radiguet Raymond, 484.
Raffray Achille, 102.
Rafn, 120.
Raghianti Carlo Lodovico, 414.
Ragon Michel, 367.
Rank Otto, 111.
Raoul M.E., 207.
RAPHAEL Sanzio, 29, 78, 185.
Mise au tombeau, 29.
Ratcliff Carter, 686.
Ratton Charles, 17, 24, 76, 112, 114-115, 120, 162-164, *162,* 165, 264-265, 336, 410, 440, 529, 533, *546,* 546.
Ratzel Friedrich, 132, 174.
Ray Paul C., 592.
Raynal Maurice, 137.
Read Charles Hercules, 133.
Read Herbert, 29, 34-36, 78, 657.
Real Daniel, 109, 121.
Reclus Elisée, 207.
REDON Odilon, 196, 208, 443, 629, 633, 656.
Reed Orrel, 397, 403.
Reich Steve, 684.
Reid B.L., 473.
Reidemeister Leopold, 369-370, 394, 401-403.
Reinach Salomon, 111, 121, 158.
Reinhardt Georg, 401-402.
REMBRANDT, 441.
RENOIR Auguste, 7, 425, 469.
Déjeuner des canotiers (Le), 7.
Renoir Jean, 477.
Restif de la Bretonne Nicolas, 99.
RÉTI Istvan, 142.
Rewald John, 206, 339.
Rey Robert, 208, 209.
REYNOLDS Joshua, 88.
Richardson John, 338-339, 657.
RICHTER Hans, 535-536, 538, 592.
Richter Mario, 414.
Ricou Léone, 367.
Rigopoulou Calliope, 487, 501.
Rimbaud Arthur, 73, 571.
Ringbom Sixten, 403.
RIPPL-RONAI Joszef, 147.
Rischbieter Henning, 484.
RIVERA Diego, 423, 425, 615.
Rivet Paul, 114, 162, 529.
Rivière Emile, 129, 174.
Rivière Georges-Henri, 114, 120, 151, 162-163, 175, 507, 528.
Robbins Warren, 265.
Roberts Stephen, 206, 207.
Robertson Bryan, 657.
Roché Henri-Pierre, 357, 469.
Rochas Victor de, 120.
Rochet Ch., 102, 120.
RODIN Auguste, 142, 195, 243, 340, 345-346, 350, 354, 361-362, 418, 425, 440, 443-444, 469, 571.
Balzac, 195.
Penseur (Le), 571.
Roerich Nicholas, 484.
Roethel Hans Konrad, 401, 403.
Rohlfs Gerhard, 133.
Rönnebeck Arnold, 469.
Rookmaker H., 205.
Rose Barbara, 469, 655, 658.
Rose Steven, 686.
Rosenberg Harold, 643, 658.
Rosenberg Léonce, 109, 157, 158.
Rosenblum Robert, 593, 655, 656.
Rosenfeld Paul, 457, 469.
Rosenthal Donald, 374, 402.
Rosenthal Mark, 78.
Roskill Mark, 206.
Rosselet Joan, 237-238, 334.
ROSZAK Theodore, 644-645, 658.
Spectre of Kitty Hawk, 645.
Roth Ling H., 133.
Rothenberg Jérôme et Diane, 684.
ROTHKO Mark, 615, 627, 629-631, 633-635, 644, 647-648, 651-652, 655-656.
Figure in Archaic Sea, 629.
Gethsemane, 629.
Primeval Landscape, 615, *617.*
Rites of Lilith, 629.
Ritual, 627.
Sacrifice of Iphegenia, 629.
Slow Swirl by the Edge of the Sea, 627, *628,* 629, 655.
Rotonchamp Jean de, 205.
ROUSSEAU Henri dit le Douanier, 143-144, 174, 221, 237-238, 254, 290-292, 294-296, 336, 338, 453-454, 466, 469, 473, 683.
Lion ayant faim, 290.
Muse inspirant le poète, 144.
Portrait de femme, 469.
Portrait de Joseph Brummer, 143.
Rousseau Jean-Jacques, 6, 180, 370-371, 401.
Rousseau Madeleine, 111, 593.
Rousselet L., 174.
Routledge M. Scoresby, 592.
Rubin Arnold, 78.
Rubin William, 74, 79, 121, 205, 207-208, 237-239, 334-336, 338, 349-351, 401, 439, 469, 528, 561, 565, 575, 577, 583, 593, 624, 628, 640-641, 644, 655, 657-658, 686.
Rubinstein Helena, 163.
RÜHMANN, 142.
RUIZ Don José, 241, 242.
Rumpf Angelica, 174, 403.
Runge Edith A., 206.
Rupalley Paul, 110, 121, 159.
Rurutu (îles Australes), 62, 77, 331, 435, 581, 610.
figure du dieu A'a, *331,* 435, *581.*
moulages du dieu A'a, 435.
progéniture du dieu A'a, 62.
Ruskin John, 6.
Russel John, 564, 592.
Russoli Franco, 414.
RUSSOLO Luigi, 405, 407-408, 411.
Autoportrait, 407.

Sabartés Jaime, 75, 243, 282, 337, 340.
Sachs Albert, 144.
Sacks Lois, 484.
Sade marquis de, 510.
Sadler Michael, 598.
Sadler M.T.H., 469.
Sadoul Georges, 113, 529.
Sagot Clovis, 456.
Sakalave, 151, 440, 441, 450.
poteau funéraire, 151, 440, *441,* 450.
Sala Carlo, 592.
Salampasu, 171.
masque, *171.*
Salish, 95.
statue, *95.*
Salles Georges, 122, 160, 162, 336.
Salmon André, 79, 139, 144, 157, 174, 215, 231, 243, 247, 255, 259, 264, 266, 282, *284,* 284-286, 292, 296, 334-339.
Salomon (îles), 112, 113, 114, 118, 120, 209, 380, 403, 503, 504, 505, 518, 519, 528, 541, 600.
avants de pirogue, 112, 403, 600.
bouclier rituel, Malaita, *118.*
esprit des morts, 519.
figure de crocodile, 120.
figure *duka,* 528.
figure funéraire, Bougainville, 503, 504, *505.*
kapkap, 112, 113, 114.
proue de canoë, Vella Lavella, 380.
statuette, San Cristobal, *541.*
statuette, Santa Cruz, *505.*
tête, Bougainville, *209.*
Samaltanos Katia, 174, 335, 337.
SAMARAS Lucas, 68.
Boîte n° 1, 67, 68.
Sand, 133.
Sandler Irving, 616, 640, 654-658.
Sango, 131, 339.
masque, 339.
San Lazzaro G. di, 403.
Sanouillet Michel, 121.
Santayana George, 160.
Sarraut Albert, 160.
Sartre Jean-Paul, 503.
Satie Erik, 154, 156, 367, 477-478.
Saussure Ferdinand de, 205, 209.
Sautier Albert, 122.
Saves Alexis et Théophile, 102, 120.
SAVINIO Alberto, 152, 174, 411, 414.
Sawos, 543.
planche ajourée, *543.*
SCANGA Italo, 68.
Potato Famine (Number One), 66, 68.
Schack Gerhard, 401-402.
Schaeffner André, 162.
Schapiro Meyer, 35, 64, 75, 78, 205, 207, 328, 340, 658.
Schiefler Gustav, 402.
Schiefler Louise, 403.
Schilling Erna, 386, 402-403.
Schleicher August, 208-209.
Schmalenbach Werner, 74.
Schmeltz J.D., 120.
SCHMIDT-ROTTLUFF Karl, 371, 374, 383-385, 388, 392-394, 398, 401-403.
Apôtre, 394-395, *397.*
Christ et Nicodème, 393, 398.
Conversation sur la mort, 398.
Deux femmes nues, 374, *374.*
Femme à la chevelure défaite, 393.
Femme devant son miroir, 393.
Nature morte aux sculptures nègres, 388, *391.*
Nature morte aux vases, 403.
Quatre Évangélistes (Les), 384, 384-385, 402.
Saint François, 395, 398.
Stilleben mit Stranddisteln, 403.
Tête, 394, *396.*
Tête rouge-bleu Crainte, 394-395, *396,* 403.
Tête verte, 394.
Trois rois, 393-394, *395.*
Schneckenburger Manfred, 337, 369, 370, 393-394, 401-403.
Schneider Pierre, 142, 174, 338.
Schreyer Lothar, 487, 489-490, 496, 501.
SCHUFFENECKER Émile, 206.
Schuyler de Peyster Arut, 89.
Schwebisch docteur, 129.
Schweinfurth Georg, 126, 132-133, 174.
Ščukin Sergéj, 148.
Seckel Hélène, 174, 334.
Secrétain Roger, 450.
Segalen Victor, 120, 207.
Segy Ladislas, 499, 501.
Seidler, 120.
Seitz William, 655.
Selz Peter, 401-402.
Sénoufo, 14, 20, 77, 130, 131, 142, 147, 211, 288, 289, 349, 350, 435, 440, 479, 570, 583, 585, 623, 624, 649, 659.

cavalier, *570,* 583, *585.*
cimiers *kwonro,* 20, *540, 623,* 624, 649.
masques, 147, 349, *350,* 440.
oiseaux *porpianong, 147, 659.*
pilons de rythme *deble, 77, 130, 131.*
sculptures, 583.
statue, 142.
statuettes, 211, *479.*
tambour, *283.*
Sentani (région du lac), 112, 114, 239, 587.
figure double, *112.*
peinture sur écorce *tapa,* 112, *114,* 239, *587.*
Sepik, 47, 48, 50, 113, 114, 118, 121, 433, 447, 528.
amulette de chasse, *447.*
coiffure ornementale (Yuat River), *47.*
figure d'esprit, 528.
statuettes Bas-Sepik, *48,* 50, *118.*
SERRA Richard, 686.
Sérent marquis de, 89.
Seume Johann Gottfried, 89.
SEURAT Georges, 237, 294-295, 443, 597.
SEVERINI Gino, 405, 408, 411.
Ciociara (La), 408.
Shattuck Roger, 484.
SHEELER Charles, 175, 464, 473.
Shelley Percy, 666.
Sheon Aaron, 205.
Sherbro, 125.
Shira-Punu, 7, 10, 13, 132, 142, 230, 231, 299, 300, 402, 493, 501.
masques, 7, *10,* 132, *230,* 231, 299, *300,* 402, *493,* 501.
Sichel Pierre, 450.
Sieber Roy, 78, 401.
Simmel Georg, 370-371, 401.
SIMONDS Charles, 661, 682, 684, 686.
People Who Lives in a Circle..., 680.
SINGER Michael, 678.
First Gate Ritual Series 10/78, 677.
First Gate Ritual Series 4/79, 677.
Sioux, 555, 560.
bouclier, 555, *560.*
SIQUEIROS David, 615.
Siroto Leon, 74, 78, 337.
SKEAPING John Rattenbury, 602.
Skira Albert, 164.
SLOAN John, 95, 465.
Sloane Sir Hans, 88-89.
Smith Bernard, 120, 206, 207.
SMITH David, 20, 69, 466-467, 615-616, 624-625, 627, 646-652, 655, 657-658, 684.
Jurassic Bird, 615, *618,* 648.
Landscape with Strata, 648.
Letter to Australia, 649.
Medals for Dishonor, 647.
Pillar of Sunday, 647, *650,* 658.
Race for Survival, 648.
Royal Bird, 648, *653.*
Royal Incubator, 624, 625.
Sans titre, 647, *649.*
Spectre of Profit, 648.
Spectres, 648.
The Banquet, 649.
The Hero — 1952, 647, *649.*
The Letter, 622, 624, 627, 649.
SMITH Tony, 635, 657.
Smith DeVerne Reed, 402.
Smithers colonel, 443.
SMITHSON Robert, 661, 665-667, 679, 684, 686.
Circle, 684.
Spiral Jetty, 661, *663,* 665-666, 679, 684.
Smyth R.B., 120.
Soby James Thrall, 561.
SOFFICI Ardengo, 406-408, 411, 414.
Soleillet Paul, 126.
Songye, 16, 17, 35, 68, 72, 133, 134, 135, 159, 169, 173, 265, 343.
appui-nuque, *169.*
« fétiches », *72, 134, 135, 159.*
masques *kifwebe, 16,* 17, 35, *173, 265, 343.*
Sousa John Philip, 476.
Spalding Jeffrey, 528.
Speer Albert, 683.
Speiser Félix, 112, 528.
Spencer Baldwin, 120.
Spies Werner, 28, 79, 243, 288, 334, 337-340, 555.
Spliller J., 501.
STAMOS Theodoros, 615, 627-628, 645-647, 655.
Sounds in the Rock, 614, 628.
Stanley, 336.
Stearns Marshall, 479, 484.
Steegmuller Francis, 484.
STEICHEN Edward, 153, 347, 358, 462.
Stein Gertrude, 139, 174, 216-217, 235, 238, 247, 259, 285-286, 295-297, 334-335, 337-339, 453.
Stein Leo, 223, 453, 469.
Stein (les), 143, 473.
Stein Sarah, 143.
Steinberg Leo, 245, 253-254, 334-335.
Steinen Karl von den, 208, 339.
STELLA Frank, 644.
Stephan Emil, 106.
Stern Fritz, 209.
Stevens, 136.
Stevenson Robert Louis, 401.
STIEGLITZ Alfred, 70, 152-153, *152,* 174, 260, 334, 337, 339, 347, 411, 454-457, 461-462, 464, 468-469, 473, 592, 654.
STILL Clyfford, 651, 656, 658.
Totemic Fantasy, 651.
Stitch Sidra, 656.
Stocking George W., 120, 205, 209.
Stonehenge, 661, 664, 667, 671, 677, 679, 680, 683, 686.
photographie du site, *662.*
Stora, 112.
Storck Cecilia-Cuțescu, 354, 367.
STORRS John, 465, 473, 621, 644.
Forme architecturale, 465, 465.
Stott Deborah A., 425, 450.
Stravinsky Igor, 477, 484.
Strindberg August, 208-209.
STUART Michelle, 667, 678.
Nazca Lines Star Chart, 676.
Nazca Lines Southern Hemisphere, 676.
Stone Alignments/Solstice Cairns, 671.
Stuckey Charles, 658.
Sulloway Frank J., 655.
Sumatra, 398.
figure de cercueil, 398.
Susu, 261.
masque, 261.
Suter-Raeber Regula, 501.
Svendsen Louise, 367.
Sweeney James Johnson, 164-165, 336-367.
Sydow Eckart von, 109-112, 121-122, 398, 401, 403.
Sylvester David, 607.

Tabarant, 160.
Tabwa, 440, 443.
statuette, *440,* 443.
Tachard madame, 159.
Taghtania, 580.
gravures pariétales, 580.
Tahiti, 101, 106, 109, 120, 208, 256, 434.
chasse-mouches, 120.
pareu, 208.
pavillon de Tahiti à l'Expo. univ. de 1900, *106.*
statuette, *434.*
tapa, 109, 208.
tiki, 208.
Tailleferre Germaine, 478.
Taine Hippolyte, 205.
Talayesva Don, 592.
TANGUY Yves, 113, 115, 533, 578.
Tanner Patricia, 403.
TANNING Dorothea, 564-565, 571.
Tarbell Roberta K., 473.
Tartares, 682.
Tasman Abel Janszoon, 99.
Teilhet-Fisk Jehanne, 205-208.
Teke, 49, 50, 131, 147, 151, 260, 395, 397, 403, 408, 409, 410.
« fétiches », 131, 147, 151, *260, 397,* 409, *410.*
masques, *49,* 50, 131.
Tellem, 21.
statuettes, 21.
Tempkin Ann, 469.
Temple Wilhelm Leberecht, 560.
Ten Kate H.F.C., 93.
Tériade E., 139, 164, 174, 238, 338.
Thilénius, 121.
Thirion André, 113.
Thollon, 129.
Thomas Trevor, 654.
Thompson Robert Farris, 41, 77-78.
Thovez E., 414.
Tikal, 686.
Tisdall Caroline, 684, 686.
Titaÿna, 112, 122.
TITIEN (le), 238.
Bacchanale, 238.
Tiv, 133.
Tlingit, 96, 493, 498, 565, 573, 631, 632.
couvertures (style chilkat), *96,* 631, *632.*
masques, 498.
mâts totémiques, 565, *573.*
TOBEY Mark, 615, 624, 627.
Drums, Indians and the Word of God, 621, *629.*
Eskimo Idiom, 620, 624.
Tolkien J.R.R., 682.
Toltèques, 74, 75, 512, 595.
jeu de balle, 512.
sculptures monumentales, 595.
Tomel G., 174.
Tonga (îles), 6, 100, 109, 120.
armes, 120.
arrivée de Cook aux Tonga, grav. de R. Bénard, *6.*
tapa, 109, 120.
Tönnies Ferdinand, 370-371, 401.
Torres (détroit de), 77, 108, 114, 120, 121, 122, 264, 315, 336, 435.
couple de tortues de l'île Yam tutu, *435.*
masque de l'île Saibai, *108.*
masques, 77, 121, 264, *315.*
TORRÈS-GARCIA Joaquin, 631, 655.
TOULOUSE-LAUTREC Henri de, 417, 469.
Tradescant John, 87-88.
Tripp E., 658.
Trobriand (îles), 440, 544.
manche de spatule à chaux, *440.*
spatule à chaux, *544.*
Tshokwe, 129, 131, 133, 142, 149, 251, 539.
bâtons d'apparat, 129, 131, 142.
masque, 539.
statuette, *149, 479.*
Tsogho, 131, 142, 364, 539.
figure de reliquaire, 142.
masques, 142, *364,* 539.
Tual Roland, 110-114, 160, 162.
Tuchman Maurice, 659.
Tugendhold Jacob, 148.
Tunis Irwin, 174.
Tupinamba, 85, 86.
gravures anciennes représentant des Tupinamba, *86.*
TURRELL James, 686.
Roden Crater Project, 667, *672.*
Tusyan, 27, 28, 29.
masque *loniakê, 27.*
Tylor Edward B., 655.
Tyrwhitt Gerald, 411.
Tzara Tristan, 110, 112, 163, 175, 275, 297, 339, 475, 484, 522, 533, 540-541, 546, 592.

UCCELLO Paolo, 292.
Uhde Wilhelm, 259, 284.
Uhlemayr, 443.
Ulanov Barry, 484.
Umlauff firme, 106, 136, 148.
UNDERWOOD Leon, 603, 612.
Urban Martin, 370, 401-403.
Urhobo, 133, 342.
statue « mère et enfant », *342.*
Usener Hermann, 208.

Vallier Dora, 339.
Vancouver (île), 459, 460.
aigle en bois peint, *460.*

Van den Broek Charles, *115,* 122.
Vandenhoute P.J.L., 3.
Van Dongen Kies, 156.
Van Geluwe Huguette, 336.
Van Gogh Vincent, 2, 74-75, 183, 206, 208, 215, 237, 292, 294-295, 430, 443, 524, 533.
Varnedoe Kirk, 75, 79, 209, 237.
Vautheret Etienne, 160.
Vauxcelles Louis, 227, 294, 338.
Velde Henry Van de, 385.
Velde Nele Van de, 385.
Verger-Fèvre Marie-Noël, 78, 174-175.
Verneau René, 121, 131, 159, 162.
Vetrocq Marcia, 654.
Viaud Julien, voir Loti.
Vieillard, 120.
Vignier Charles, 121, 151, 158-159, 162.
Vili, 7, 13, 14, 66, 67, 76, 129, 130, 131, 133, 139, 141, 142, 214, 296, 338, 339.
chiens « fétiches », *66, 67.*
masques, 131.
sifflet, 131.
statuettes, 7, 13, 76, 131, *141, 214,* 296, 339.
Vinci Léonard de, 286, 338.
Viot Jacques, 78, 112, 114, 122.
Virginie (Indiens de), 88.
portrait de Eiakintomino, *88.*
portrait de Pocahontas, *88.*
Visser R., 133.
Vitez Miklos, 147.
Vivin Louis, 294.
Vlaminck Maurice de, 2, 13, 76, 122, 137, 139, 142, 154, 157, 174, 211-217, 220, 229, 237-238, 241, 255-256, 260, 296, 334, 336, 338, 405, 407-408, 414, 430.
Baigneuses, 76, *213,* 215.
Bûcheron (Le), 256.
Vogel Susan M., 77-78, 175, 336.
Vogt Paul, 401-403.
Volavkova Zdenka, 174.
Vollard Ambroise, 13, 107, 139, 154, 216, 237, 284, 297, 339, 425.
Vondermuhll Alfred, 402.
Vriesen Gustav, 402.

Wagner Richard, 484.
Wagstaff Samuel, 207.
Waldberg Patrick, 554, 564-565, 592.
Wallis Samuel, 99, 206.
Walter Marie-Thérèse, 318, 322, 325-326, 328-329, 340.
Ward James, 655-656.
Warnod André, 121, 139, 151, 174.
Wassing R. S., 339.
Waterfield Hermione, 450.
Waters Frank, 592.
Watteville baron de, 126.
Wè, 75, 131, 304, 314, 339, 591.
masques, 75, *314,* 339, *591.*
Webber John, 90.
Weber Joy, 469.
Weber Max, 24, 25, 70, 143-144, 174, 228, 295, 338, 453-455, 457, 461, 464, 469, 473.
Intérieur avec femmes, 24, *25, 455,* 455.
Sans titre, 456.
Sculpture africaine ou *Statuette du Cogo, 24,* 24, *454,* 454, 469.
Statuette mexicaine, 469.
Webster W.D., 94, 106, 121, 136, 144.
Wechsler Jeffrey, 473.
Weiner Philip, 205.
Weiss Jeffrey, 655, 658-659, 684.
Welsh-Ovcharov Bogomila, 206.
Wentinck Charles, 74, 174, 237-238, 403.
Werkmeister O.K., 501.
Werner Alfred, 420, 450.
Wheeler Steeve, 655.
Whitaker Alexander, 87.
White Hayden, 205.
Whiteman Paul, 478.
Whitman Walt, 371, 401.
Whitney Lois, 205.
Wied Maximilien de, 91.
Wiener Jean, 478.
Wietek Gerhard, 401, 403.
Wilcomb, 94.
Wilde Oscar, 431, 435, 443, 450.
Wildenstein Georges, 206.
Wilkin Karen, 656, 658.
Wilkinson Alan, 74, 174, 207-208, 237-238, 338, 450, 528, 612.
Willett John, 484.
Williams William Carlos, 457, 469.
Winckelmann Johann Joachim, 99.
Wingert Paul S., 75, 469, 473, 592.
Winsor Jackie, 672, 677, 686.
Bound Square, 674.
Four Corners, 674.
Wirz Paul, 77.
Wissler Clark, 94.
Wissmann Hermann, 133.
Witkiewicz Stanislaw I., 121.
Witoto, 75, 636.
masque, 75, *636.*
Wobé, 76, 339, 508.
cuiller à riz, *508.*
masques, 76, 339.
Woermann Karl, 373, 401.
Wolf S., 403.
Wölfel Dominique Joseph, 112.
Wölfflin Heinrich, 50.
Wolfson Victor, 655.
Worm Ole, 88.
Worringer Wilhelm, 377, 402.
Woyo, 131.
statuettes, 131.
Wumbu, 337.
Wundt Wilhelm, 552, 554, 592.
Wurkum, 146.
masque, *146.*
Wute, 133, 450.
siège, *450.*

Yaka, 24, 454, 572.
masque, *572.*
statuettes, *24, 454.*
Yangere, 131.
grand tambour, 131.
Yaouré, 11, 17, 420.
masques, *11,* 17, 420.
Yombe, 7, 13, 14, 57, 288, 296, 298, 299.
« fétiches », *57, 313.*
figure *nkonde* (frontispice).
objet composite, *298,* 299.
statuette « mère et enfant », *15.*
statuettes, 7, 13.
statuettes supports de tambour, 288.
Yoruba, 7, 10, 76, 77, 214, 215, 255, 287, 299, 382, 402, 431, 432, 445, 609.
masques *gelede,* 7, *10,* 76.
masque janiforme, *431,* 432.
sculptures peintes, 287.
tête de bélier, 609.

Zadkine Ossip, 602.
Zande, 17, 47, 158, 173, 232, 308.
couteau de jet, *232.*
figurines, 47.
instrument de musique, *sanza, 308.*
statuettes, *158, 173.*
Zarraga Angel, 110, 159, 162.
Zayas Marius (de), 70, 152-153, 159-160, 165, 174-175, 260, 334, 336, 338-339, 346-347, 367, 411, 462, 464, 466, 468, 473, 480, 592.
Alfred Stieglitz, 464.
Zenker G., 133.
Zervos Christian, 111-112, 121-122, 141, 174, 254, 275, 335-336, 338-339, 507, 511, 528-529, 533.
Ževeržeev L. I., 148.
Zilczer Judith K., 174, 334, 473.
Zintgraff E., 133.
Zola Emile, 207.
Zorach Tessim, 464, 473.
Zorach William, 361, 367, 464, 473.
Petit Garçon (Le), 464, 464, 473.
Zulu, 526.
statuette, *526.*
Zuni, 30, 32, 33, 97, 462, 466, 469, 561, 563, 565, 575.
dieu de la Guerre, *30,* 32, *462.*
kachina, 466, 561, *563,* 565.
masque-heaume, *97.*
Zwernemann Pr. J., 402-403.

Anonymes.
Aphrodite accroupie, 421.
Ariane endormie, 225.
Carte du monde surréaliste, 82-83, 533, 555, *556,* 654.
Cinq blessures du Christ (Les), 489.
Dame d'Elche, 430.
Myrtilos, cocher d'Oinomaos, 421.
Trinité (La), 489.

ERRATA

P. 64, ligne 14, lire : Schapiro.
P. 112, col. 2, 2e paragraphe, ligne 32, lire : Helft
P. 121, note 51, 3e ligne, lire : Gateau
P. 122, note 67, 1re ligne et note 68, 6e ligne, lire : Gateau
P. 139, col. 2, 3e paragraphe, ligne 8, lire : Osuna
P. 163, col. 2, ligne 6, lire : 1939
P. 174, note 74, lire : Henri Rousseau and Max Weber
P. 187, ligne 32, lire : Pissarro
P. 205, note 18, ligne 14 et note 36, ligne 2, lire : Schapiro
P. 206, col. 1, ligne 1, lire : Christopher
P. 206, note 26, lignes 1 et 2, lire : Pissarro
P. 326, paragraphe 2, ligne 14, lire : Schapiro
P. 340, note 206, ligne 1, lire : Schapiro
P. 402, note 57, ligne 12, lire : Schack
P. 552, légende de droite, lire : konkomba

RED
1/88

RED
1/88

Le "primitivisme" ou l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales. On sait que cette fascination a profondément modifié le cours de l'art moderne en Occident, et cela chez Gauguin bien sûr, mais aussi Picasso, Brancusi, les Fauves, Modigliani, Klee, Giacometti, les expressionnistes allemands, les surréalistes...

Ce livre est le premier qui étudie dans le détail l'ampleur de ce phénomène et la diffusion en Occident des objets tribaux importés d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique indienne.

9 782080 120915

FA 2091 87-XI

1 087 illustrations dont 378 en couleurs.