

# Colloque histoires partagées France–Australie

Symposium 2018

Imagination | Exploration | Mémoire



## L'Australie et Picasso

Isabelle Rouge-Ducos

Les relations de Picasso avec l'Australie pourraient sembler ténues de prime abord. Picasso n'est pas un artiste voyageur mais il sait voyager dans le temps et l'espace grâce à sa collection personnelle et grâce à ses archives privées, qui nous révèlent deux liens associant l'artiste à ce pays : le premier lien est celui que tisse Picasso par les arts primitifs. C'est par ce biais qu'il s'intéresse à l'Australie, d'une manière indirecte : il l'appréhende par le primitivisme artistique, d'abord comme une zone, la zone pacifique et océanienne, plus que par la connaissance historique et ethnographique des objets qu'il collectionne. Les photographies présentes dans les archives du Musée Picasso nous permettent d'appréhender cet intérêt et la qualité de ces objets océaniques. Ensuite, les liens entre l'Australie et Picasso sont davantage le fait de l'Australie elle-même après la Seconde Guerre mondiale : les artistes australiens, les intellectuels et les institutions culturelles se tournent vers Picasso, qui apparaît comme une figure exemplaire et engagée capable d'aider le jeune art australien moderne à se forger.

Le lien avec l'Australie est d'abord indirect pour Picasso -comme pour les autres artistes contemporains- et centré sur la zone géographique de l'Océanie. Picasso étant considéré comme le plus primitiviste des artistes de la période, il faut insister sur la question des définitions du primitivisme et de l'art océanien. Le primitivisme est une notion d'histoire de l'art créée au XIX<sup>e</sup> siècle : c'est une imitation des artistes primitifs, un phénomène occidental, à ne pas confondre avec les arts des peuples dits primitifs ; dans la définition du primitivisme élaborée au XIX<sup>e</sup> siècle, seuls les primitifs avaient changé de contours et de sens car le terme caractérisa les flamands et les italiens du Moyen Âge, puis les artistes tribaux d'Afrique et d'Océanie mais seulement au XX<sup>e</sup> siècle. Même au début XX<sup>e</sup> siècle, le terme de « primitif » pouvait englober l'art perse, égyptien, précolombien et même l'art javanais ou perse, cambodgien ou japonais, soit tous les arts de cour non européens.

Le terme « primitiviste » appartient donc à une vision occidentale des arts tribaux, vision ethno-centrée qui ne renvoie pas aux arts tribaux eux-mêmes, mais à l'intérêt et à la réaction qu'ils ont suscités chez les Occidentaux : le primitivisme est donc un aspect de l'art moderne et non de l'art tribal<sup>1</sup>. L'art tribal ou indigène a pris le nom d'arts premiers puis d'arts d'Afrique et d'Océanie quand il recouvrait l'étude de ces arts en eux-mêmes avec leurs fonctions et leurs sens dans les sociétés qui les avaient créés. Picasso et ses contemporains utilisaient les termes d'art « nègre » pour parler indifféremment de l'art africain et océanien, et d'art primitif en général. C'était des termes interchangeables. Par exemple, Picasso dit qu'il va à la chasse aux « nègres », chaque fois qu'il se rend dans une ville portuaire où il était susceptible de trouver des sculptures tribales, comme en août 1912, en compagnie de Braque quand il se rend à Marseille. Cocteau lui écrit aussi fréquemment « Je vous ai trouvé des nègres » pour parler de sculptures d'art africain ou océanien. Le fait d'employer ce terme était une posture anti-académique, celle de faire hurler le bourgeois : il devenait élogieux de qualifier une œuvre de primitive dans le langage du XX<sup>e</sup> siècle.

L'intérêt de Picasso pour l'art océanien remonte à 1907. En juin 1907, il visite le Trocadéro, où se trouve le musée d'ethnographie, et le visite plusieurs fois par la suite avec André Derain et Guillaume Apollinaire<sup>2</sup>. Son témoignage est parlant de la confusion qui existait

---

<sup>1</sup> Sur cette question, voir *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle, les artistes modernes devant l'art tribal*, sous la direction de William Rubin, Paris, Flammarion, 1988, p. 2-3.

<sup>2</sup> Pour une chronologie, voir *Picasso primitif*, sous la direction d'Yves Le Fur, Paris, Musée du Quai Branly, Flammarion, 2017, 343 p.

alors dans la connaissance de ces objets dont Picasso ignore tout de leurs contextes, fonctions et significations véritables :

« Quand j'ai découvert l'art nègre, il y a quarante ans, et que j'ai peint ce qu'on appelle mon époque nègre, c'était pour m'opposer à ce qu'on appelait beauté dans les musées. A ce moment là, pour la plupart des gens, un masque nègre n'était qu'un objet ethnographique. Quand je me suis rendu la première fois avec Derain au musée du Trocadéro, une odeur de moisi et d'abandon m'a saisi à la gorge. J'étais si déprimé que j'aurai voulu partir tout de suite. Mais je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues hostiles qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin »<sup>3</sup>.

Fin juin-début juillet 1907, Picasso achève *Les Demoiselles d'Avignon*, et le qualifie de tableau d'exorcisme, car c'est le moment où il puise dans les arts primitifs une nouvelles attitude plus qu'un répertoire de formes : la prise en compte de la production d'art comme un acte magique. Peu après, à vingt-cinq ans, il commence sa collection d'art africain et océanien<sup>4</sup>. Une des plus anciennes photos d'atelier de Picasso, celle du Bateau-Lavoir de 1908, montre les premiers objets tribaux de Picasso et parmi ceux-ci des poteaux de faitages néo-calédoniens, de facture plutôt ordinaire. Picasso est donc un des premiers artistes à collectionner en France l'art océanien, et cela est d'autant plus remarquable que les objets océaniens étaient, entre 1905 et 1919, moins nombreux à Paris que ceux d'Afrique, et beaucoup plus chers.

---

<sup>3</sup> Françoise Gilot, Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Levy, 1964, p. 248 de l'édition de 1973.

<sup>4</sup> Pour le détail des objets indigènes de la collection personnelle voir Peter Stepan, *Picasso's collection of African and Oceanic Art, Masters of Metamorphosis*, Prestel, Munich, Berlin, Londres, New York, 2006, 149 p.



**Fig. 1. Picasso dans son atelier du Bateau Lavoir, 1908. Illustration tirée de l'article « The Wild Men of Paris » de Gelett Burgess (Architectural Record, 5 mai 1910), documentation du Musée national Picasso-Paris**



**Fig. 2. Sculptures masculine et féminine : poteaux de faitage**  
Non datées, Nouvelle-Calédonie, bois, 126 X 19 cm / 118,5 x 16 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation, 1979. MP3643 et MP3644

Picasso n'a qu'une connaissance floue de cet art océanien, qui est d'abord le témoin d'un ailleurs. Sa connaissance réelle se rattache à cette période au primitivisme de Gauguin et à la Polynésie, au sein de l'espace océanien et pas du tout à l'Australie proprement dite, car il commence sa collection un an après le salon d'automne de 1906 où des œuvres de Gauguin étaient exposées et attiraient déjà les artistes vers la Polynésie. Le marchand Kahnweiler disait avoir vu un Tiki des îles Marquises (Polynésie Française) avant la fin de 1907 chez Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir. Le Tiki des îles Marquises, acheté à Paul Heymann à Paris, est le seul objet d'excellente qualité de la collection d'art primitif de Picasso dont on peut être sûr qu'il lui appartient avant la Première guerre mondiale.



**Fig. 3. Pablo Picasso (1881-1973)**  
**Portrait de Guillaume Apollinaire dans l'atelier du 11 boulevard de Clichy, Paris, automne 1910**  
Epreuve gélatino-argentique, 21.7 x 17.3 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Archives Picasso, APPH 2817

La plastique sculpturale et architecturale de ces Tiki les rapproche de l'art africain et les distinguent de l'art mélanésien et ce n'est pas un hasard si cette période est celle de préoccupations sculpturales de Picasso ; cela explique pourquoi il commence par collectionner l'art polynésien au sein de l'art océanien. La célèbre photographie de Lucien Clergue montrant Picasso regardant le Tiki des îles Marquises avec une révérence mêlée de crainte, reflète la croyance de Picasso en une puissance surnaturelle habitant ces objets.



Fig. 4. Tiki des îles Marquises (Polynésie française), 19<sup>e</sup> siècle, bois, 72 cm, collection Picasso, collection de Maya Picasso, documenté pour la première fois sur le portrait de Guillaume Apollinaire de 1910 par Picasso voir fig. 3.

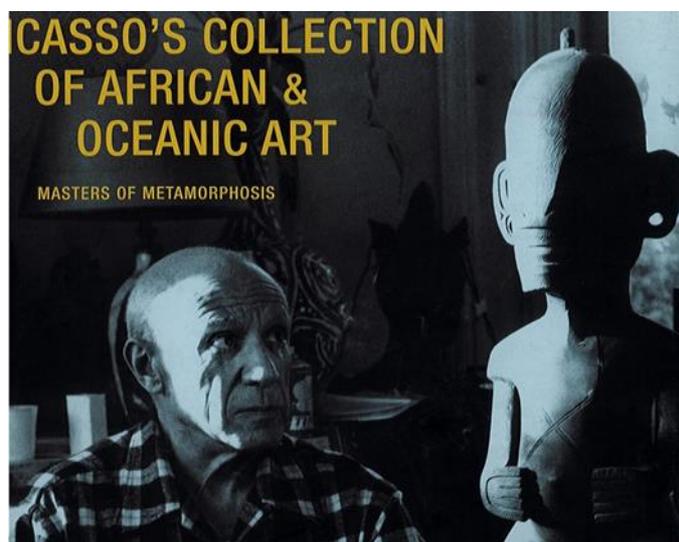


Fig. 5. Lucien Clergue, *Picasso et la sculpture des îles Tiki*, Villa La Californie, Cannes, détails, 4 novembre 1955.

Les archives montrent qu'il prête le Tiki des îles Marquises à l'exposition de Cannes des arts d'Afrique et d'Océanie de 1957, organisée par Emile Fabre. La valeur d'assurance de l'objet est élevée et l'objet prend une valeur supplémentaire du fait de son appartenance à Picasso.

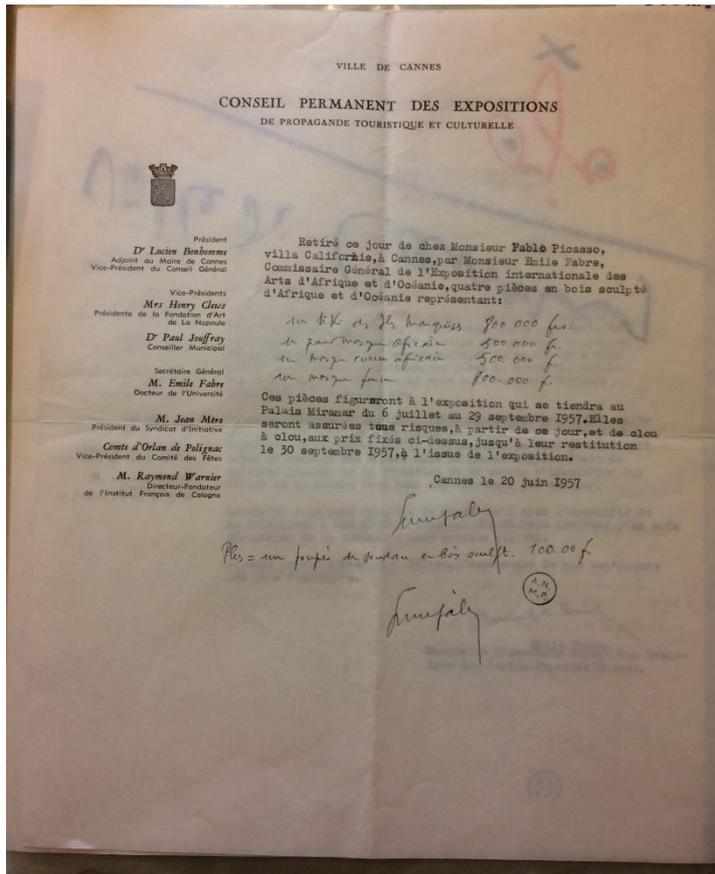
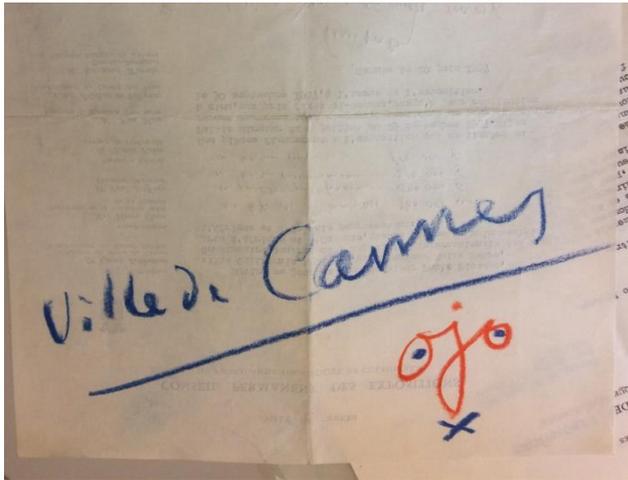


Fig. 6. Lettre d'Emile Fabre demandant le prêt du Tiki des îles Marquises pour l'exposition internationale des arts d'Afrique et d'Océanie à Cannes, 1957, Archives Picasso, 515AP/E/18/2/3 et détail au recto de la même lettre de la main de Picasso avec l'Ojo, signe qu'il apposait sur les courriers importants formé du mot ojo dessinant un visage avec deux yeux un nez et une bouche.



Un autre objet de grande qualité qui appartient à la collection personnelle de Picasso lors de la dation de 1979, une figure accroupie provient de la Région du Bassin du Sepik, en Nouvelle Guinée, datée du 18<sup>e</sup>/19<sup>e</sup> siècle. Il fut acquis le 6 septembre 1944 à la galerie Louis Carré, et fut acheté auparavant en 1931 à Drouot, informations que l'on peut trouver par les archives Picasso.



**Fig. 7. Figure culturelle, sculpture (fragment), non datée, Nouvelle-Guinée, Bas Sepik, bois, 45,5 X 20 x 17,5 cm, Dation de 1979, MP3638, Musée national Picasso-Paris**



**Fig. 8. Masque, Détroit de Torres, Australie, 19<sup>e</sup> siècle, métal, peinture, nacre, coquillage, plumes, 49 cm, ancienne collection de Picasso (acquis dans les années Vingt), collection particulière.**

Le masque du détroit de Torres en Australie, acheté dans les années Vingt est le plus bel objet australien de la collection de Picasso. Dans les années Vingt, Picasso s'oriente vers des objets de plus grande qualité et précise ses connaissances lui permettant de mieux distinguer entre art africain et océanien. Cela est en partie dû au développement du marché parisien d'objets océaniques et mélanésiens. On observe les premières apparitions du terme « arts d'Afrique et d'Océanie » dans les catalogues d'expositions de marchands spécialisés dans ce domaine, comme Paul Guillaume. A l'Exposition d'art indigène des colonies françaises en 1923, Picasso paraît parmi les prêteurs de pièces océaniques. En 1928, le comte Etienne de Baumont organise un bal masqué dont les masques dessinés par Marcoussis présentaient une synthèse des formes africaines et océaniques, signe de la diffusion des formes océaniques parmi les avant-gardes. A cette époque, Picasso achète davantage d'objets mélanésiens, à l'aspect plus fantastiques et surréels que les pièces polynésiennes, dont la facture est plus picturale et moins sculpturales. Picasso s'oriente alors dans des directions voisines du surréalisme et l'art mélanésien répondait davantage à ses préoccupations du moment.

La sculpture Nevimbumbau, un masque corporel de danse des îles Vanuatu, anciennement Nouvelles Hébrides, de Mélanésie, en offre un saisissant exemple. Picasso était allé voir Matisse à l'hôtel Régina de Cimiez, et avait admiré ce masque des Nouvelles-Hébrides, que Matisse avait reçu en cadeau d'un ami commandant de navire. Par son caractère fantastique, il était fait pour plaire à Picasso. Elle fut donnée par Pierre Matisse à Picasso en 1957, après la mort de son père.

Elle a trôné pendant des années dans la Villa La Californie et les nombreuses photographies du Musée Picasso témoignent de la fascination de l'artiste pour cet objet.

Ce masque représente une femme mythique de l'île Malekula, constituée de fougères, dont les danseurs devaient se couvrir la tête et le torse. La chaise sur laquelle le masque était posé à l'origine appartient au mobilier de Matisse à l'hôtel Cimiez.

Françoise Gilot raconte que l'objet avait effrayé Picasso à l'origine :

Et puis les gens ont commencé à juger ces masques en termes esthétiques ; maintenant, tout le monde répète qu'il n'y a rien de plus beau, et ils ne m'intéressent plus. S'ils ne sont qu'esthétiques alors je préfère un objet chinois. En plus, ce truc de Nouvelle-Guinée me fait peur. Il doit aussi faire peur à Matisse, et c'est pour cela qu'il veut tellement me le donner. Il pense sans doute, que je saurai mieux que lui l'exorciser<sup>5</sup>.

Matisse insistait pour le lui donner. Mais Picasso s'était d'abord vexé à l'idée que Matisse ait pu penser que cet objet lui convenait mieux qu'à lui ; il se froissait de passer pour un être d'instincts tandis que, à ses yeux, Matisse prenait la posture du peintre intelligent, qui ne pouvait pas garder « cette chose » aux couleurs criardes. Selon Françoise Gilot, le don de Matisse conférait à Picasso un sentiment d'infériorité, certainement explicable par la susceptibilité de l'Espagnol : « Matisse pense que je n'ai aucun goût. Il me considère comme un barbare et crois que cette statue tribale de second ordre est bien pour moi ! Cette caricature n'est pas assez bonne pour lui ni pour son appartement *grand bourgeois*, mais elle ira bien pour moi, le pauvre petit gars de Malaga... Je refuse d'accepter cet objet effrayant »<sup>6</sup>.

Bien qu'il ait rejeté longtemps cet objet, que Matisse avait voulu lui donner dès 1950-1951, Picasso finit par accepter le présent après avoir changé d'avis après la mort de Matisse.

---

<sup>5</sup> Françoise Gilot, Carlton Lake, *op.cit.*, p. 249.

<sup>6</sup> D'après Peter Stepan, *op. cit.*, p. 118.



Fig. 9. Coiffure cérémonielle « Nevinbumbau », non datée, Vanuatu (Nouvelles-Hébrides, Sud Malekula), fougères arborescentes et pandanus recouverts d'argile peinte, 114 x 60 x 92 cm, avec chaise, H : 135 ; L : 63 ; P : 92, Dation de 1979. MP3624, Musée national Picasso-Paris.



**Fig. 10. André Villers (1930-2016)**  
**Sculpture « Nevimbumbaa » face au rocking-chair dans l'atelier de La Californie, Cannes**  
Tirage non daté, épreuve gélatino-argentique, 30.4 x 37.4 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Acquisition, 1987. MP1987-118



**Fig. 11, André Gomes**  
**« Nevimbumbaa » et Femme portant un enfant dans l'atelier de La Californie, Cannes, en septembre 1958**  
Tirage non daté  
Epreuve gélatino-argentique, 29.7 x 23.7 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Don Succession Picasso, 1992. APPH3447



**Fig. 12. André Villers, Pablo Picasso avec un ami à côté de la Nevimbumbau dans l'atelier de La Californie, Cannes, en 1957**

**Tirage non daté**

**Epreuve gélatino-argentique, 40,7 X 30,1 cm**

**Musée national Picasso-Paris**

**Don Succession Picasso, 1992, APPH2017**

On peut dire que Picasso partage avec les arts indigènes une communauté de modes de figuration et de matériaux ; il s'intéresse à la plasticité de l'art africain qu'il veut associer à la couleur de l'art océanien, et met en œuvre une même conceptualisation des données visuelles et l'assemblage de fragments et d'objets récupérés.

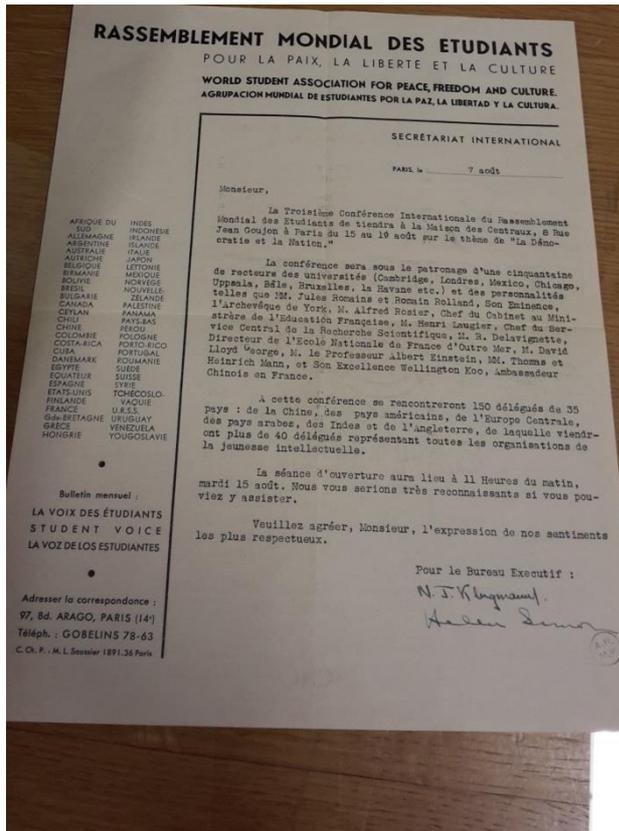


Fig. 13. Rassemblement mondial des étudiants pour la paix et la culture, 7 août 1939, Archives Picasso, Don Succession Picasso, 1992, 515AP/E/17.

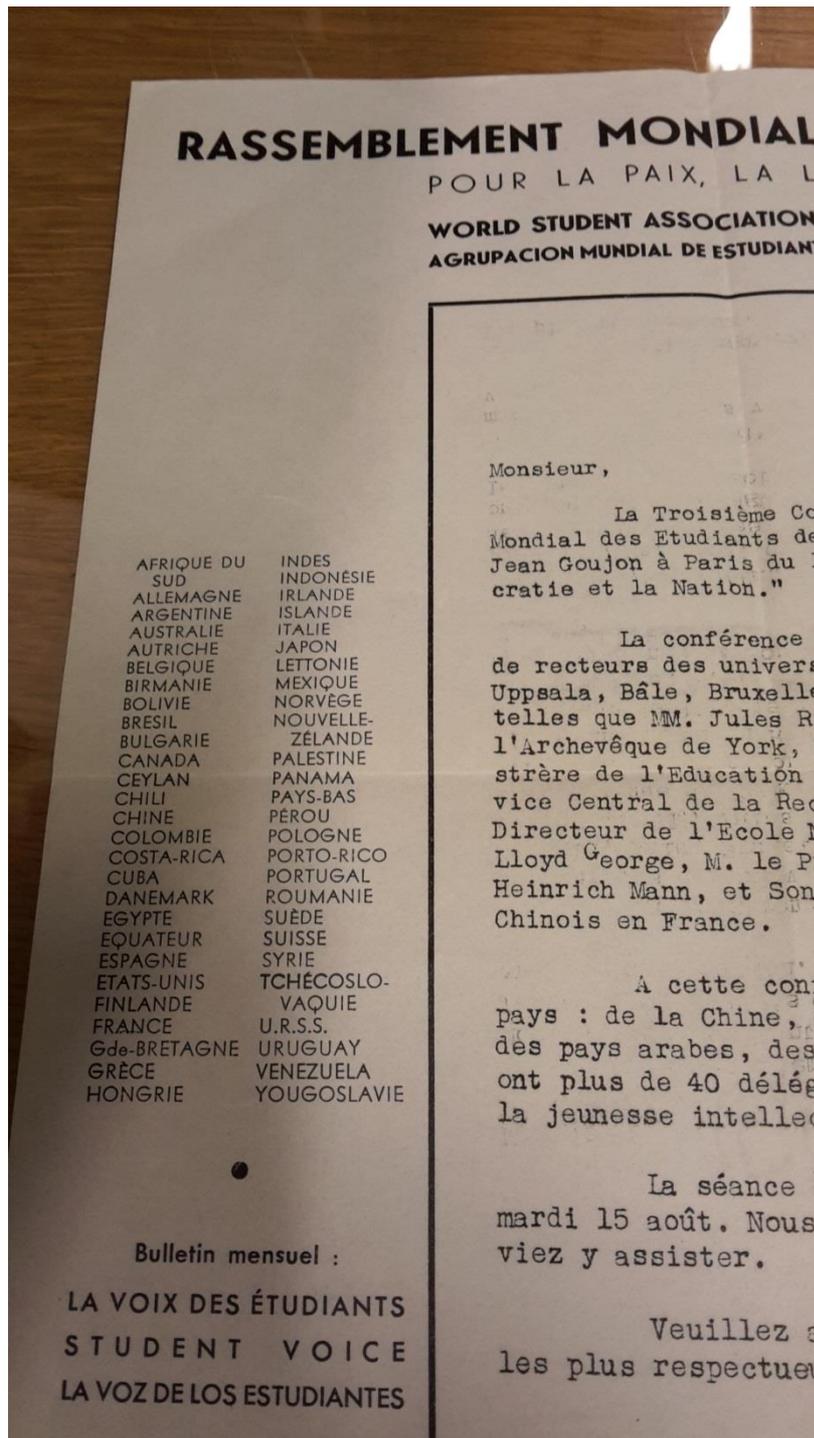


Fig. 14. Rassemblement mondial des étudiants pour la paix et la culture, détail indiquant la participation des associations d'étudiants d'Australie, 7 août 1939, Archives Picasso, Don Succession Picasso, 1992, 515AP/E/17.

Les associations d'artistes et les écoles d'art du monde entier écrivent à Picasso, celles d'Australie notamment : ce sont des courriers spontanés d'associations artistiques, d'intellectuels ou d'étudiants au Maître. Depuis la guerre civile, Picasso aidait et collectait des fonds pour les réfugiés espagnols et les artistes exilés, de toute nationalité ; par extension il était considéré comme l'exemple de l'artiste émancipateur et défenseur de la liberté contre le fascisme et tous les totalitarismes. Le Rassemblement mondial des étudiants, constitué au Congrès mondial des étudiants à Bruxelles en 1934, se réunit à nouveau en 1939, dans un contexte de tensions internationales accrues. Il comprenait des

organisations d'étudiants d'universités d'Australie et promouvait la participation de toutes les organisations d'étudiants à la défense de la paix, de la liberté et de la culture, notamment la liberté universitaire et la liberté de pensée et de recherche scientifique, contre l'obscurantisme. Picasso est sollicité pour y participer.

Le Studio of Realist Art (SORA) adresse aussi de nombreux compte-rendus de ses assemblées à Picasso à partir de 1945. Cette association était établie 171 Sussex Street, à Sydney, le 2 Mars 1945, puis déménagea au 214 George Street. Elle donnait des cours et des conférences jusqu'en 1948. Le comité fondateur était composé d'artistes, comme James Cant, Roy Dalgarno, Roderick Shaw, Hal Missingham, John Oldham, Adrian Galjaard, Bernard Smith, Herbert McClintock, et Dora Cant. SORA devait amener l'art au plus près de la vie contemporaine. Cette association s'opposait à l'art pour l'art et cherchait à promouvoir le réalisme comme moteur de l'art australien d'après-guerre, pour le faire sortir de sa tour d'ivoire. Sora militait pour que cet art soit non seulement réaliste mais aussi en lien avec l'environnement et la vie quotidienne des Australiens afin d'être réellement intégré par la majorité des Australiens et non réservé à une élite. L'association prodiguait des cours du soir, à l'aide de reproductions et de gravures d'œuvres d'art ancien et moderne et organisaient des conférences sur le développement de la pratique artistique en Australie. Picasso était tenu au courant de ces conférences et figurait parmi les peintres dont les reproductions étaient proposées aux élèves pour apprendre le dessin.

L'une des conférences donnée par John Oldham à SORA, le 29 avril 1945, annonce une nouvelle ère artistique en Australie : un programme important de commandes publiques commencerait après guerre, dans les écoles, hôpitaux, bureaux de postes, banques, et usines. Tous ces équipements avaient besoin de donner à voir la beauté à tous les Australiens, dans leur vie quotidienne. Les commanditaires d'art changeaient car le Gouvernement devenait mécène, le mécénat n'étant plus le privilège de quelques-uns. Pendant la guerre, le Conseil des travaux alliés (Allied Works Council) avait engagé les meilleurs artistes australiens comme artistes officiels et l'armée avait eu une approche plus réaliste pour raconter les hauts faits des soldats, enrôlant des artistes plus jeunes et moins académiques. Quatre des principaux syndicats d'Australie avaient même passé commande à un artiste, pour la première fois, afin de raconter l'histoire des hommes au travail. Quelques une des plus importantes sociétés industrielles étaient aussi en train d'engager des artistes pour représenter leurs travaux à la façon d'une épopée. Ces changements, ainsi que l'engagement à la Galerie de Sydney d'un organisateur d'expositions d'art itinérantes et le développement d'organisations comme le CEMA - Council for the Encouragement of Music and the Arts (1943)- allaient permettre à l'Australie de diffuser l'art dans l'ensemble de la société. Le CEMA donna naissance en 1947 aux Arts Council of Australia, fédération de communautés artistiques dans les états et les territoires d'Australie.

La question de l'art contemporain de la jeune Australie est au centre des correspondances : un télégramme, difficile à dater, mais remontant aux années cinquante, demande la participation de Picasso à la création du Musée d'art moderne d'Australie. Le télégramme dit : « Fondation Musée d'art moderne d'Australie imminente, une brochure éditée à cette occasion, pas de sens sans votre participation, *parce qu' Australie isolée* ». Son auteur n'est autre que Georges Mora, Président de la Contemporary Art Society, dont la Gallery of Contemporary Art était le siège. Comme républicain, il avait participé à la guerre d'Espagne, puis avait dû fuir, ce qui explique qu'il ait connu Picasso en tant que réfugié politique. Ensuite, il émigra en Australie et ouvrit un café à Melbourne où des artistes avant-gardistes séjournèrent fréquemment. ON prétend que c'était un des premiers cafés de Melbourne où les consommations pouvaient être prises en terrasse, comme en Europe.

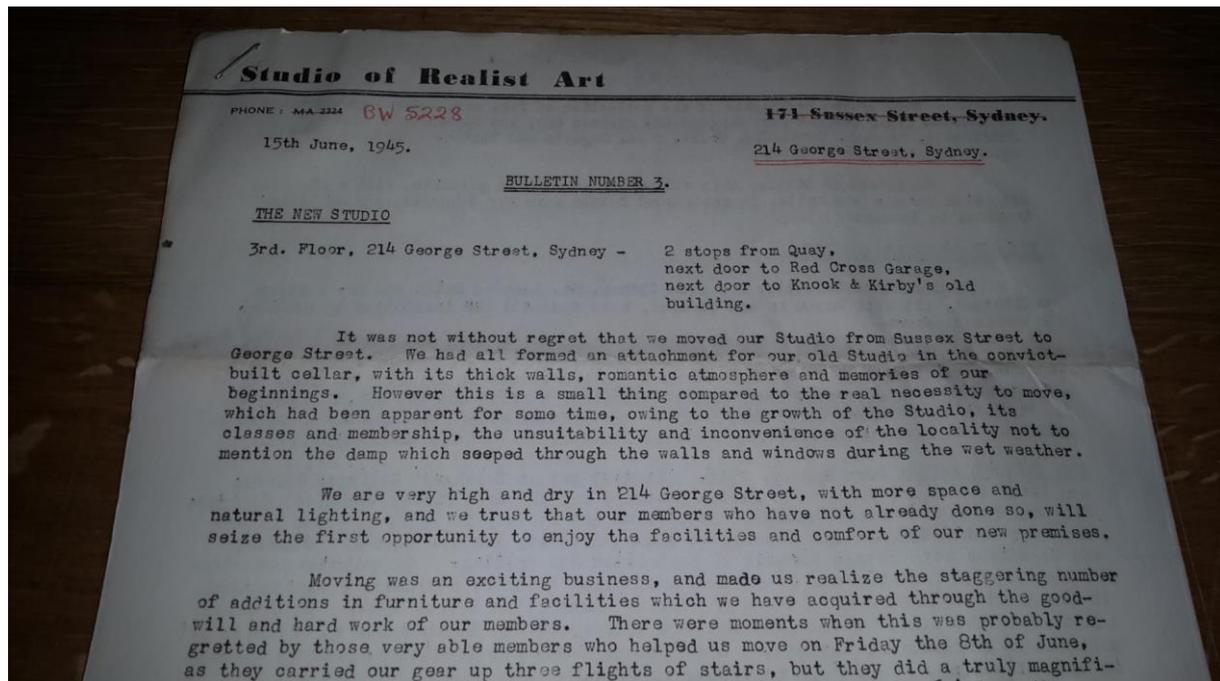


Fig. 15. Bulletins du Studio of Realist Art de Sydney à Picasso, 1945, Archives Picasso, Don Succession Picasso, 1992, 515AP/E/23.

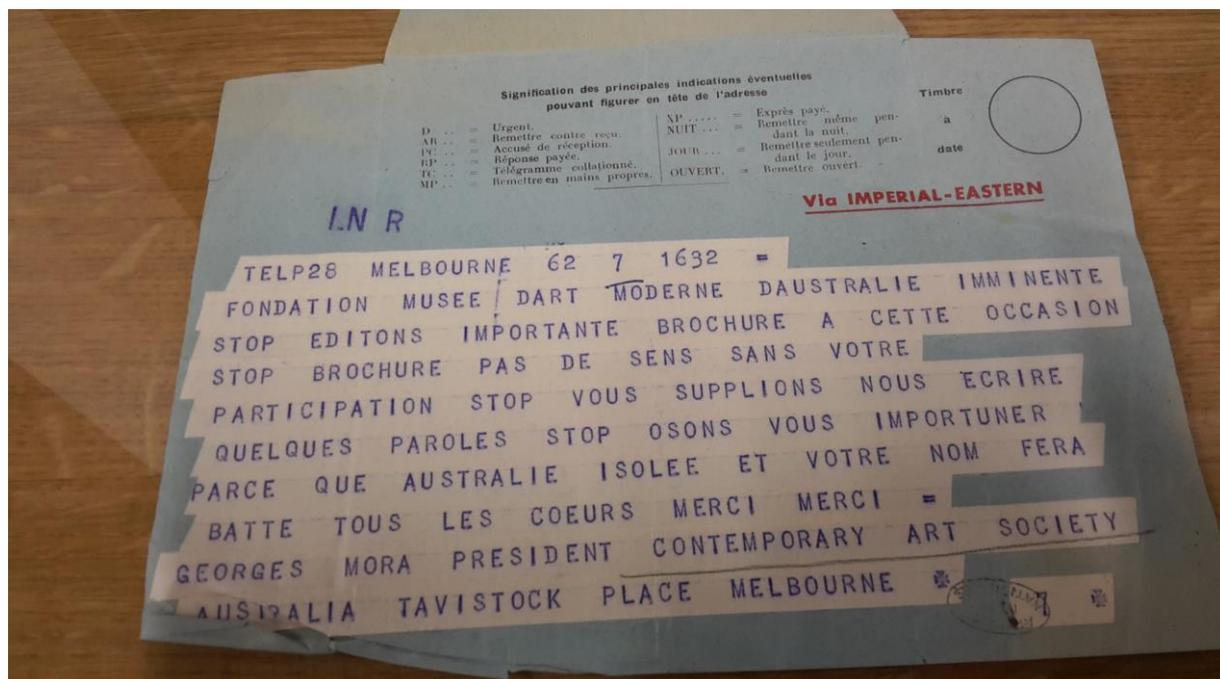


Fig. 16. Télégramme de Georges Mora à Picasso (s.d.), autour de 1950, Archives Picasso, Don Succession Picasso, 1992, 515AP/E/23.

Nul doute qu'on trouverait encore d'autres occurrences sur les liens entre Picasso et l'Australie dans les correspondances d'artistes ou de marchands d'art qui envoyèrent à Picasso leurs lettres, leurs factures, leurs livres, autour de l'art océanien et australien. Je n'ai pas évoqué la bibliothèque personnelle de Picasso où ces liens pourraient aussi être découverts dans les dédicaces et les titres d'ouvrages offerts au Maître. Picasso est un des

artistes universels dont les images ont fait sens au-delà de l'Europe et des Etats-Unis et dont l'engagement humaniste a créé un lien avec les jeunes nations comme l'Australie, désireuse de construire un art national et moderne, ce qu'elle fit avec Sidney Nolan, très influencé par Picasso et le surréalisme. Picasso a revêtu une dimension internationale de son vivant et faisait figure d'artiste global. On pressent des tiraillements possibles en Australie entre un art moderne à tendance universelle comme celui de Picasso, et un art spécifique propre à une nation, et réaliste, prenant Picasso comme référence, mais davantage comme un mentor que comme représentant d'un style précis.



**Fig. 17. Mot adressé de Jean Cocteau à Picasso au dos d'un photomontage de Jean Harold représentant Picasso en chef de tribu africaine, 10 septembre 1951, Archives Picasso, Don Succession Picasso, 1992, 515AP/C/29/1/194**