

D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui

Émile Bordeleau-Pitre

Numéro 267, hiver 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90963ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bordeleau-Pitre, É. (2019). Compte rendu de [*D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*]. *Spirale*, (267), 68–74.

Pour une décolonisation des espaces muséaux

D'AFRIQUE
AUX AMÉRIQUES :
PICASSO EN FACE-
À-FACE, D'HIER À
AUJOURD'HUI

**MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL**

Commissaires : Nathalie Bondil,
directrice générale et conservatrice
en chef, assistée par Erell Hubert,
conservatrice de l'art précolombien.

Dès l'entrée, l'exposition s'ouvre sur un rappel important, que les bien-pensants tendent à balayer sous le tapis. Le Québec – alors appelé la Nouvelle-France –, miroir des empires coloniaux, possède également son histoire d'esclavage. Ainsi, à l'époque de Samuel de Champlain, 4185 esclaves sont répertoriés. De ces esclaves, 65 % sont des Autochtones ; le reste, des Noirs. Cette introduction à l'exposition est accompagnée de trois œuvres contemporaines, réalisées par des artistes originaires d'Afrique : *Le siècle des Lumières*, de Yinka Shonibare (Niger, 2016), *Passage*, de Mohau Modisakeng (Afrique du Sud, 2017) et *Jean-Baptiste Belley*, d'Omar Victor Diop (Sénégal, 2014). Respectivement sculpture, installation vidéo et autoportrait photographique, ces œuvres s'érigent explicitement contre les pratiques et représentations stéréotypées de la période coloniale. Shonibare critique la mission civilisatrice des Lumières en présentant une figure de Voltaire acéphale et handicapée ; les trois projections simultanées de Modisakeng évoquent le démembrement de l'Afrique par l'esclavagisme et l'effacement des histoires individuelles qui la composent ; Diop se ressaisit, à travers son propre corps, de célèbres figures africaines ayant marqué l'histoire à l'extérieur de leur continent d'origine.



Les lectrices et lecteurs s'étonneront peut-être du lieu où se déploie cette scène : l'ouverture de l'exposition *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM) du 12 mai au 16 septembre 2018. Passé cette première salle, on se retrouve effectivement en terrain un peu plus attendu. Une ligne du temps expose d'entrée de jeu les premiers moments de la vie de Pablo Picasso, avec une particularité cependant : cette ligne trace deux chronologies. La première s'attarde à des éléments biographiques et artistiques individuels ; la seconde, à l'histoire du rapport qu'entretiennent les empires coloniaux (la France, principalement) avec les territoires colonisés – ou autres contrées jugées exotiques. Entre les deux, on lit des interactions, des échos, des miroirs.

Mais cette ligne mène surtout à un constat sans équivoque, celui de la quasi-absence de véritable dialogue. On l'a maintes fois mis en lumière : l'art européen du XX^e siècle, hormis quelques rares exceptions (notamment chez certains surréalistes), lorsqu'il s'abreuve chez les artistes des sociétés dites primitives, ne constitue pas le déclencheur d'un échange. Il se fait plutôt le lieu d'un pillage, où les « primitifs » – au contraire des Européens qui s'en inspirent – restent anonymes, amalgamés aux larges groupes dans lesquels l'Occident les classe. Pour expliciter ce rapport, il faudrait adapter cette affirmation de Picasso, d'ailleurs affichée dans l'exposition : « *L'art nègre ? Connais pas !* » Ce sont plutôt les concepteurs de ces arts (est-il besoin de préciser qu'il n'existe pas plus d'art nègre que d'art blanc ?) qui échappent aux regards de ceux qui s'en « inspirent ».

P-69,
70.71

Vues de l'exposition
D'AFRIQUE AUX AMÉRIQUES :
PICASSO EN FACE-À-FACE,
D'HIER À AUJOURD'HUI.

Musée des beaux-arts de Montréal
12 mai au 16 septembre 2018.

© Succession Picasso / SODRAC (2018).
Photo—MBAM, Denis Farley.



PRÉFACE :
OBSCURANTISMES AU
TEMPS DES LUMIÈRES

LE PRÉFACE DE LA MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE DE LA MODE DE PARIS EST UN TRAVAIL COLLECTIF QUI REUNIT DES EXPERTS EN HISTOIRE DE LA MODE, EN LITTÉRATURE, EN PHILOSOPHIE, EN ART ET EN SCIENCE. IL A POUR BUT DE METTRE EN LUMIÈRE LES LIENS ENTRE LES ÉVÉNEMENTS CULTURELS ET LES ÉVÉNEMENTS MODELS DE LA PÉRIODE DES LUMIÈRES. IL S'AGIT D'UNE VISION D'ENSEMBLE QUI PERMET DE COMPRENDRE LA PLACE DE LA MODE DANS LE MOUVEMENT GÉNÉRAL DE LA CULTURE ET DE LA SOCIÉTÉ DE L'ÉPOQUE.

PREFACE:
OBSCURANTISM IN THE
AGE OF ENLIGHTENMENT

THE PREFACE OF THE MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE DE LA MODE DE PARIS IS A COLLECTIVE WORK THAT BRINGS TOGETHER EXPERTS IN FASHION HISTORY, LITERATURE, ART AND SCIENCE. ITS AIM IS TO BRING TO LIGHT THE LINKS BETWEEN CULTURAL EVENTS AND FASHION EVENTS OF THE ENLIGHTENMENT PERIOD. IT IS A WHOLE-VIEW THAT ALLOWS US TO UNDERSTAND THE PLACE OF FASHION IN THE OVERALL MOVEMENT OF CULTURE AND SOCIETY OF THE PERIOD.



QUELLES VOIX POUR QUELLE HISTOIRE DE L'ART ?

Dans un *one-woman-show* rapidement devenu populaire sur Netflix, Hannah Gadsby formule une critique sévère à l'endroit de Picasso, critique qui a dû en irriter plus d'un. Pour l'humoriste, il est déplorable que la contribution du peintre à l'histoire de l'art devienne une justification suffisante pour l'absoudre de sa misogynie. Gadsby réfère à une citation de Picasso qu'on a tendance à ne pas trop évoquer lorsqu'il est question de faire son apologie (elle n'est d'ailleurs pas présente dans l'exposition du MBAM) : « *Chaque fois que je change de femme, je devrais brûler la précédente. Comme cela, j'en serais débarrassé. Elles ne seraient pas toutes là à compliquer ma vie. Et puis, cela me redonnerait peut-être la jeunesse. On tue la femme et on efface le passé qu'elle représente.* » Gadsby montre comment l'agressivité qui teinte son rapport aux femmes se retrouve dans ses tableaux. L'humoriste, imitant celles et ceux qui, sous prétexte de séparer l'homme de l'art, tracent une frontière impénétrable entre la contribution de Picasso et ses « écarts », se plaint à plusieurs reprises : « *Mais le cubisme...* » Ces arguments en faveur de la sauvegarde inaliénable d'un héritage ne la convainquent cependant pas. En effet, rétorque-t-elle, on effacerait son nom de ses « *gribouillis* » que ceux-ci perdraient toute valeur.

De concert avec l'enjeu pertinent de la représentativité, que met en lumière Gadsby (quels sont les biais inhérents à la constitution d'un « *corpus* » et d'une histoire de l'art, et de quelle manière ceux qui en sont écartés s'y trouvent-ils représentés ?), il y a également celui des voix que l'on décide d'entendre – et de celles que l'on décide de taire (pourrait-on penser la coexistence d'histoires de l'art des dominés, marginalisées par celle qui, actuellement, prend toute la place dans les manuels ?). Il n'est pas tant question ici de censurer Picasso, de mettre au ban ses tableaux ou de s'engager dans une « compétition de pureté », dans une « guerre de moralité », mais plutôt de se pencher sur la concomitance d'œuvres qui répondent à Picasso, et de mettre en valeur les voix qui portent ces œuvres (qui sont, oui, critiques).

À travers son exposition, comment le MBAM traite-t-il des facettes multiples et pas toujours lumineuses de la figure la plus connue de l'art du XX^e siècle ? Quelle stratégie adopte-t-il pour éclairer les populations africaines, américaines, asiatiques et océaniques dont Picasso s'inspire, mais qui n'ont jamais véritablement voix au chapitre en (« véritable ») histoire de l'art ? Faisant sienne l'ambition de « *décoloniser le regard* », le musée met en œuvre quelques pratiques originales d'un grand intérêt – dont plusieurs autres institutions pourraient (et devraient) d'ailleurs s'inspirer.

Il n'est pas tant question ici de censurer Picasso, de mettre au ban ses tableaux ou de s'engager dans une « compétition de pureté », dans une « guerre de moralité », mais plutôt de se pencher sur la concomitance d'œuvres qui répondent à Picasso, et de mettre en valeur les voix qui portent ces œuvres [...]

P-73

ILE DANGER, LE PARTICULIER
ET L'ÉTRANGE]
2016

Eddy Firmin, dit Ano (né en 1971)

Faïence, porcelaine, or et acier, édition 1 de 3.

Collection de François Dell'Aniello
et Serge Sasseville.



LE MUSÉE COMME ESPACE DE DIALOGUE

Le parti pris de la décolonisation du regard apparaît dès la lecture du titre choisi par le musée. Pour bien le mesurer, il est intéressant en effet de se pencher sur les incarnations précédentes de cette même exposition. D'abord présentée en 2017 par le musée du quai Branly (Paris) sous le titre *Picasso primitif*, elle a ensuite occupé les salles du Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City), qui l'a quant à lui nommée *Through the Eyes of Picasso (À travers les yeux de Picasso)*. La réappropriation du MBAM efface dans un premier temps l'idée de « *primitivité* », située au cœur de l'exposition originale, et s'en fait même la critique. Ainsi, dans l'un des textes de la deuxième salle, on parle de « *l'évolution de la nomenclature* » comme d'une « *lente réhabilitation* », soulignant que les expressions « *arts primitifs* » et « *arts premiers* » recèlent l'idée insidieuse d'un « *art primaire, voire rudimentaire* ». L'idée d'« *arts non-occidentaux* » ou « *extra-européens* » (également mise en valeur par le quai Branly) est quant à elle éminemment eurocentrée. « *La tournure la plus juste serait arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie* », nous explique-t-on au MBAM. Dans un second temps, *D'Afrique aux Amériques...* déplace la perspective et la démultiplie. Contrairement au Nelson-Atkins

Museum of Art, il n'est donc plus uniquement question du seul regard de Picasso. Le musée se construit comme un espace de dialogue (même s'il est forcé), comme un espace d'échange – un « *face-à-face* » (pour revenir au titre du MBAM) qui sous-tend nécessairement plusieurs prises de parole. « *L'eurocentrisme culturel est à revoir dans une histoire de l'art à réinventer* », affirme le texte d'introduction de l'exposition. « *[L]es frontières qui distinguaient les récits de la modernité s'entremêlent aujourd'hui* ».

Passé le titre, un exemple particulièrement éloquent de cette position de la décolonisation du regard, défendue par le MBAM, se trouve dans la présentation de l'histoire d'un des plus célèbres tableaux de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*. Les études ayant mené à la conception de l'œuvre-phare, point de départ du cubisme, sont systématiquement mises en parallèle avec les objets rituels africains dont elles tirent une partie de leur génie. À la fin de ce parcours, on trouve une installation éducative et participative créée par le collectif montréalais The Woman Power, intitulée *Les vraies demoiselles d'Avignon*. Dans le cadre de l'exposition du MBAM, le collectif a invité des artistes québécoises à produire une photographie dialoguant avec le tableau de Picasso. S'inspirant des *Demoiselles d'Avignon*,

les photographes se sont réapproprié le discours entretenu sur le corps des femmes en apportant leur point de vue sur la relation entre l'artiste et son modèle, de même que sur les notions d'exotisme et de fétichisme. Ainsi, l'intérêt ne réside plus uniquement dans les œuvres de Picasso. Au contraire : Picasso devient le point de départ d'un échange qui se prolonge jusqu'au temps présent. Un dialogue similaire est instauré dans la salle suivante, qui expose simultanément des représentations de femmes par Picasso et l'impressionnante œuvre de Mickalene Thomas, *I Learned the Hard Way* (2010). Cette peinture met en scène une femme noire, assise, le dos droit, sa coiffure « afro » ornée de pierres dorées. Imperturbable, elle fixe celui qui la regarde – contrepoint au regard de Picasso sur les femmes qui peuplent ses tableaux.

ENTRE ART ET ETHNOGRAPHIE

Une imprécision, assez importante pour être soulignée (car elle influence la manière dont est présentée l'interaction des œuvres de Picasso avec celles dont elles s'inspirent), s'est cependant glissée dans l'exposition. « *Au cours du siècle dernier* », nous explique-t-on en introduction, « *la relation entre l'Occident et les arts dits "premiers", regroupant artificiellement les arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques, connaît un profond changement. Ceux-ci ne sont plus considérés comme des curiosités ethnographiques, mais bien comme des phénomènes artistiques englobant histoires, cultures et styles variés* ». Si cette affirmation n'est pas fautive en soi, elle ne recouvre pas tout à fait la période de la vie de Picasso (1881-1973), bien que ce dernier ait sans nul doute pris part à cette transformation. Comme le souligne Benoît de l'Estoile dans *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, c'est plutôt à la fin du XX^e siècle que « *l'idée, au cœur du projet du musée d'ethnographie, que l'on peut reconstituer en son sein une société à partir de ses objets, a cessé d'être crédible* ». Ironiquement, la fin de ce monopole du discours ethnographique au profit du discours esthétique, pour de l'Estoile, trouve sa manifestation la plus claire dans la construction du musée du quai Branly en 2006 (rappelons que c'est ce même musée qui a accueilli la première manifestation de l'exposition Picasso dont il est ici question).

Ainsi on souligne, au début de *D'Afrique en Amériques...* la manière dont Picasso s'est explicitement opposé au caractère ethnographique des œuvres dites primitives l'ayant influencé, donnant l'impression d'une « *décolonisation* » assumée de son propre regard. « *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. À ce moment-là, pour la plupart des gens, un masque nègre n'était qu'un objet ethnographique* ». Cependant, non seulement le contact de Picasso est, à ce moment-là, éminemment médié par les codes de la représentation ethnographique (Picasso voit ces œuvres pour la première fois dans le musée du Trocadéro), mais la suite de la même citation, tirée d'un entretien avec Françoise Gilot publié en 1964, nuance ce rejet de la discipline au profit d'une considération purement artistique : « *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.* » Picasso, dans cette période, ne rejette pas l'ethnographie pour se tourner vers l'esthétisme – on assiste plutôt au contraire. Comme pour les groupes qu'il côtoie, formés de ce qu'on appelle les avant-gardes historiques, l'enjeu est alors d'abolir l'Art (au sens d'institution) dans la pratique de la vie, pour reprendre une hypothèse polémique de Peter Bürger. Et l'ethnographie devient l'une des façons de parvenir à cette fin.

Outre cette confusion, force est de constater le travail ingénieux qui se déploie au sein de cette deuxième réappropriation d'une exposition originellement conçue pour le quai Branly. Prenant acte des dynamiques de pouvoir qui rendent possible la prise de parole, *D'Afrique aux Amériques...* propose d'intéressantes pistes de réflexion. À cet égard, il faut d'ailleurs saluer l'idée de clore l'expérience du visiteur par *Nous sommes ici, d'ici*, exposition complémentaire consacrée à l'art contemporain des Noirs canadiens. Bien sûr, dans les deux cas, le cadre n'est pas sans failles et se fait même quelque peu paradoxal : le musée n'est-il pas, après tout l'instance de légitimation par excellence, en ce qu'il choisit ce qu'il donne à voir et à considérer comme de l'art ? Reste que l'inscription de *D'Afrique aux Amériques...*, dans la perspective d'une décolonisation des regards (en continuité avec les expositions de 2013 et 2015, de même que l'établissement à venir d'une aile dédiée aux « *cultures du monde* » dans l'exposition permanente), est un filon extrêmement prometteur.