

## « L'OISEAU DU BÉNIN » ET LES ARTS D'AFRIQUE

Maureen Murphy • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

Dans *Le Poète assassiné* (1916), Guillaume Apollinaire relate sa visite de l'atelier de Pablo Picasso et sa première rencontre avec l'artiste :

**« Il y avait encore dans l'atelier une chose fatale, ce grand morceau de miroir brisé, retenu au mur par des clous à crochet. C'était une insondable mer morte, verticale et au fond de laquelle une fausse vie animait ce qui n'existe pas. Ainsi, en face de l'Art, il y a son apparence, dont les hommes ne se défient point et qui les abaisse lorsque l'Art les avait élevés. Croniamantal se courba en restant assis et appuyant les avant-bras sur les genoux, il détourna les yeux de la peinture pour les porter sur une pancarte jetée à terre et sur laquelle était tracé au pinceau l'avertissement suivant : "Je suis chez le bistrot. L'oiseau du Bénin". »**

Parti, envolé, l'oiseau du Bénin se définit d'abord par une absence. Il est là où l'on ne l'attend pas, il est « chez le bistrot ». Par la faute de français, Apollinaire souligne l'appartenance du peintre à un autre monde ; il est ce « drôle d'oiseau » venu d'ailleurs, étranger et atypique que le poète associe au Bénin. Cette métaphore à charge onirique s'appuie sur une référence à l'Afrique pour nommer l'artiste et le situer de l'autre côté du miroir, du côté de l'art. Marginal, décalé, Picasso est identifié aux « véritables » créateurs que sont les artistes « nègres » capables d'inventer sans imiter, de créer au-delà du réel. Si l'histoire

du primitivisme a été maintes fois écrite, elle n'a pas encore réellement pris en compte l'importance des arts du Danhomè (qui correspond à l'actuel Bénin) dans la création des avant-gardes. Ainsi, bien que central dans l'histoire de l'art moderne et du primitivisme, l'oiseau en métal dans les collections d'Apollinaire qui lui inspira très probablement le nom qu'il attribua à Picasso n'avait jamais été exposé, ni étudié avant l'exposition « Apollinaire, le regard du poète » (2016)<sup>1</sup>. Sans doute était-ce dû au fait que les arts de l'Afrique sont souvent, et quasiment exclusivement, associés à des statuettes en bois de petite taille, plutôt qu'à des œuvres en métal relevant d'un art de cour. Picasso lui-même (sans doute initié par son ami Apollinaire), s'intéressa pourtant à ces objets qu'il observa au musée d'Ethnographie du Trocadéro autour de 1907. Mais ce n'est qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que les formes et l'impact de la rencontre avec ce royaume se manifestent comme à retardement, dans des sculptures témoignant d'une forme de primitivisme désenchanté.

### L'OISEAU DU DANHOMÈ

Dans les années 1910, la république du Bénin n'existait pas<sup>2</sup>, le nom renvoyait au royaume du Bénin voisin, situé au Nigeria, connu pour son faste, sa puissance mais également ses sacrifices humains et sa violence (aujourd'hui encore, les deux entités sont souvent confondues<sup>3</sup>). Dans les premières et rares mentions faites de l'objet dans les collections d'Apollinaire, l'erreur est récurrente<sup>4</sup>, bien que l'esthétique et la technique employées renvoient indubitablement

à l'art du Danhomè : fidèle au traitement du métal dans le royaume, l'artiste a martelé, cloué, ciselé la matière pour faire naître le corps de l'oiseau dont les ailes se déploient avec ampleur, et contrastent avec la finesse des jambes grêles. Le poisson saisi dans la gueule de l'animal est plat, la bouche ouverte, l'œil écarquillé, comme saisi d'effroi. À l'avant du socle, de part et d'autre du poisson, se dressent deux serpents torsadés, nerveux, menaçants. Leur mouvement vient perturber la plénitude incarnée par l'oiseau, et apporte une dynamique agressive à l'ensemble. Disposée sur un socle rehaussé de quatre pieds, l'œuvre était vouée à être exposée. Mais était-elle destinée à la cour des rois du Danhomè ? À satisfaire la curiosité grandissante des Européens ? L'œuvre possédait-elle une dimension sacrée ? L'association d'éléments antithétiques (l'un aquatique, l'autre céleste) et la tension exprimée par les reptiles pourraient renvoyer à la devise d'un royaume « toujours plus grand », toujours plus fort, malgré tout. Ironie de l'histoire voulut que cette œuvre, comme tant d'autres, soit rapportée en France au lendemain de la conquête du royaume, et vienne en incarner la défaite.

À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, les récits de la conquête sont nombreux dans la presse française. Avec le Kongo, le Danhomè est l'un des royaumes fréquemment évoqués : le premier pour les excès et la violence des colonisateurs belges ; le second pour son étrangeté, ses amazones, les sacrifices humains et la « sorcellerie » vodou<sup>5</sup>. Picasso et « sa bande » ne découvrent pas l'Afrique au musée d'Ethnographie du

Trocadéro, comme il l'est si souvent écrit. Leur intérêt, leur fascination mêlée de révolte naissent bien plus tôt, dans les récits qu'ils lisent et par rapport auxquels ils réagissent parfois. Kees Van Dongen et André Salmon réalisent des croquis pour *L'Assiette au beurre*, Van Dongen publie dans le journal anarchiste *Les Temps nouveaux*. Apollinaire voit paraître sa première chronique en 1902 dans *La Revue blanche*, et il rédigea des critiques d'art pour *L'Intransigeant* à partir de 1910, soit deux revues au parti pris anti-colonial clairement affiché. Cette histoire politique, ainsi que l'imaginaire associé aux récits dont la tonalité s'apparente à ceux des faits divers ne pouvaient que se mêler à la perception qu'eurent ensuite les artistes des objets. L'un n'allait pas sans l'autre. Se limiter à une analyse purement formelle du primitivisme revient à passer à côté de toute la charge émotive qu'ils pouvaient projeter sur les œuvres. S'ils se révoltent et s'offusquent, cela ne les empêche pourtant pas de collectionner des objets, comme pour mieux en canaliser la force, et s'approprier leur puissance d'exorcisme. Les artefacts rapportés du Danhomè étaient nombreux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> ; ils constituèrent d'ailleurs les éléments d'un premier marché naissant, soutenu par la diffusion de cartes postales, vouées à commercialiser le fameux « trésor du roi Béhanzin ». Rien d'étonnant, donc, à ce qu'Apollinaire possède un tel oiseau.

## PICASSO, PRÉDATEUR

S'il ne venait pas du Bénin mais du Danhomè, l'oiseau d'Apollinaire ne lui en inspira sans doute pas moins le nom qu'il attribua à Picasso dans *Le Poète assassiné*. Mais comment interpréter une telle association

? Dans la langue française, plusieurs expressions utilisent l'« oiseau » pour désigner un personnage atypique, marginal, différent, un « drôle d'oiseau ». Le terme peut également revêtir des connotations sexuelles, ce qui n'était sans doute pas pour déplaire à Picasso. Accolé au « Bénin », le nom acquiert un caractère d'étrangeté, une charge exotique qui renvoie à l'intérêt porté par l'artiste aux arts de l'Afrique mais également à un royaume guerrier et conquérant, riche de productions artistiques aux matériaux précieux, tels que le bronze ou l'ivoire. Une image à la fois contradictoire et complémentaire de celle diffusée à l'époque, où le continent était associé à l'idée du primitif et du barbare. Picasso, à la fois indompté et grand maître, « primitif » et « moderne ». L'opposition n'est qu'apparente, car elle correspond tout à fait à la vision du « moderne » défendue par Apollinaire : celui du cumul des références, loin de l'idée de table rase, et qui n'empêche pas la rupture, bien au contraire. Picasso serait cet oiseau prédateur, associé à la force et à la tradition d'un royaume exotique, dévorant les sources de son inspiration tel l'oiseau acquis par Apollinaire. Le poète faisait d'ailleurs partie de ceux qui alimentaient Picasso en œuvres d'art. Il le mit, par exemple, en relation avec son secrétaire Géry Piéret qui déroba les sculptures étrusques au musée du Louvre dont Picasso s'inspira dans *Les Demoiselles d'Avignon*. Ou avec Paul Guillaume dont il était proche<sup>7</sup>.

Évoquant la rencontre entre les deux hommes, le peintre Pierre Roy écrit en 1934 : « Apollinaire venait de découvrir l'artiste et le marchand. Celui-ci avait

installé à la devanture d'un marchand de caoutchouc en gros, des sculptures nègres envoyées par de lointains concessionnaires de l'entreprise. Depuis, le poète ne cessa de prodiguer ses conseils à l'amateur avisé<sup>8</sup>. » Ensemble, ils publieront l'album *Sculptures nègres* (1917) et Guillaume Apollinaire participera activement à la revue *Les Arts à Paris* fondée par le jeune homme sur ses conseils. C'est donc grâce au poète que le marchand entre en contact avec l'artiste. Dans la correspondance échangée entre Picasso et Guillaume conservée dans les archives du musée Picasso<sup>9</sup>, ce dernier écrit : « J'apprends par Monsieur Apollinaire que vous vous intéressez à mes statues nègres. J'en ai 6 sous la main que je puis vous porter à domicile<sup>10</sup>. » Commencant ses courriers par « Mon cher ami », ou « mon cher Maître », signant parfois d'un « Votre élève respectueux, Pablo Guillaume », Guillaume joue de son charme et de son humour pour séduire le peintre et tenter de le représenter auprès de ses clients. La « première affaire » menée avec l'artiste vers 1914 est pourtant un échec : « Mon cher Picasso, mon client s'est vivement intéressé à l'Arlequin, mais il a trouvé le prix trop élevé. J'avais augmenté faiblement pour ma commission, sans plus. Les autres choses n'étaient pas assez importantes pour lui. Je vous renvoie donc l'ensemble. Je regrette vivement de n'avoir pu malgré mon grand désir mener à bonne fin une première affaire ». Devancé par Paul Rosenberg, Guillaume continuera de solliciter le peintre, non sans amertume ni ironie : « Votre aimable manager vous laisse-t-il l'autorisation de faire des portraits ? J'aurais aimé avoir le portrait de ma femme

par vous si nous avons pu nous entendre. Mais tout dépend de vos engagements sur le premier point. » Au fil du temps, l'intérêt porté par Picasso pour les sculptures « nègres » se confirme au détriment des propositions relatives à la vente de son travail. Le 28 avril 1914, Guillaume écrit : « Cher Monsieur Picasso, La grande idole que vous avez vue hier rue de Rennes m'appartient. Si elle vous plaisait, son prix pour vous, serait de 150 francs. Mais c'est moi naturellement qu'il faudrait prévenir et ne mettre personne dans la confiance du prix que je vous fais. » Marchand avant tout, Guillaume propose régulièrement des objets à l'artiste. Il lui écrit ainsi, quelques années plus tard : « Cher Picasso [...]. Quand vous passerez dans ce quartier-ci cela me fera plaisir de vous recevoir dans ma "case nouvelle". Nous causerons un peu et je vous montrerai un nègre babylonien. Le plus formidable qui soit au monde. » Cette dernière mention qui mêle l'idée de négritude à Babylone, est assez révélatrice du caractère d'altérité conféré à la notion d'art « nègre » qui renvoyait, à l'époque, indistinctement à l'Afrique, l'Océanie, voire au Moyen-Orient. Accompagnant ses courriers, Guillaume envoie aussi toute une série de photographies restées inédites à ce jour. Il s'agit de documents au format carte postale, attribués quasiment tous à la collection Guillaume, et qui reproduisent des objets d'Afrique et de Mélanésie. La plupart proviennent des colonies françaises ou belges, et témoignent du goût de l'époque, ainsi que du type d'objets alors accessibles. En envoyant ces photos au Maître pour l'inciter à acheter sa collection, Guillaume contribue également à enrichir le répertoire formel de l'artiste, tout en soulignant

l'importance de la photographie dans la création de l'artiste. Ainsi, bien des années plus tard et même s'il pouvait la voir au musée d'Ethnographie du Trocadéro, Picasso demande à son ami Michel Leiris de lui envoyer une photographie de la sculpture du dieu Gou<sup>11</sup>, confirmant à la fois son intérêt pour l'art du Danhomè, mais également pour la photographie.

## UN PRIMITIVISME DÉSENCHANTÉ

L'impact d'une œuvre sur un artiste peut procéder par ricochet, comme à retardement par rapport à la première « rencontre », au premier choc esthétique. Il en est ainsi de la sculpture du dieu Gou qui semble resurgir dans la création de Picasso bien des années après que son ami Apollinaire l'eut encensée dans *Les Arts à Paris*, en 1912, écrivant à son sujet :

**« Il y a là quelques œuvres d'art de premier ordre, et tout particulièrement cette perle de la collection dahoméenne : la grande statue en fer représentant le Dieu de la Guerre, qui est, sans aucun doute, l'objet d'art le plus imprévu et un des plus gracieux qu'il y ait à Paris<sup>12</sup> »**

lui qui appréciait « cette invention cocasse et profonde – ainsi qu'une page de Rabelais<sup>13</sup> ». Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Picasso poursuit la réalisation d'assemblages commencés sous l'Occupation. Procédant comme certains objets de pouvoir du Kongo ou du Bénin liés au vodou, il crée *La Petite fille sautant à la corde* (1950) par adjonction d'éléments empruntés

au monde réel, par accumulation d'objets rapportés : un panier d'osier pour le ventre, une soucoupe pour la tête, des chaussures de femmes pour les pieds. Et cette matière rugueuse et accidentée, qui contraste avec l'impassibilité du visage figé tel un masque. Picasso a moulé les rebus d'une société à peine remise des ravages de la Seconde Guerre mondiale, non pour répondre à une vaine quête de véracité mais plutôt pour introduire l'étrange, voire le monstrueux dans la représentation d'un thème somme toute assez convenu, celui de l'enfance. Ici, les jambes sont interverties, les pieds de l'enfant revêtus de chaussures à talon trop grandes pour lui, son ventre creux est figuré par un panier voué à se remplir, littéralement. Et à ses pieds se cambre un serpent que l'enfant ne semble pas remarquer, ni vouloir écraser. La menace est sourde, perfide, condamnant l'enfant au devenir adulte, associant la femme en devenir, au péché originel. Nombreux sont les points communs entre cette œuvre et le dieu Gou d'Akati Ekplékendo. Le jeu des contrastes, d'abord, entre l'absence d'expression du visage, et la gestuelle du corps qui semble avancer chez l'un, s'élever chez l'autre. Le caractère incongru, cocasse induit par les disproportions, ainsi que le mouvement, saisi sur le vif. Citons également l'assemblage d'éléments issus du monde réel : la chaîne métallique, le boulon qui fixe le plateau à la tête chez Ekplékendo, ou les éléments miniaturisés placés sur le plateau et qui évoquent les différentes attributions de Gou. Dans *La Femme à la clé* de Picasso réalisée peu de temps après (1954-1957), la référence est encore plus frappante : le métal soudé, la posture frontale, la gestuelle de cette femme à la longue tunique. Et ces tôles assemblées, comme chez Akati Ekplékendo.

Comparées à l'érotisme agressif des œuvres datant des années 1907, ces sculptures semblent témoigner d'une forme de primitivisme plus nuancée et implicite. La révolte n'est plus, ou moindre ; la quête des origines se fait plus maternelle qu'explicitement exotique. L'Afrique n'est plus citée de manière littérale comme dans les masques ou les assemblages cubistes ; la référence se fait discrète, comme un hommage distancié à l'heure où les contestations anti-coloniales se concrétisent. Dans les mêmes années, Picasso réalise deux affiches pour le Congrès des écrivains et artistes noirs réunis à Paris (1956), puis à Rome (1959) par la revue *Présence africaine*. Il est invité au Sénégal, en 1972, pour exposer au Musée dynamique de Dakar. L'Afrique ne constitue plus cette entité abstraite des années de sa jeunesse. Elle s'incarne dans un combat soutenu par l'artiste lui-même, rendant impossibles les contradictions et ambiguïtés du primitivisme des années 1907.



**AKATI EKPLÉKENDO**

*Sculpture dédiée au Dieu Gou, avant 1858*  
Royaume du Danhomè, République du Bénin  
fer martelé et bois, H. 165 m  
Paris, musée du Louvre, pavillon des Sessions. Inv. 71.1894.32.1.  
© musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Hughes Dubois



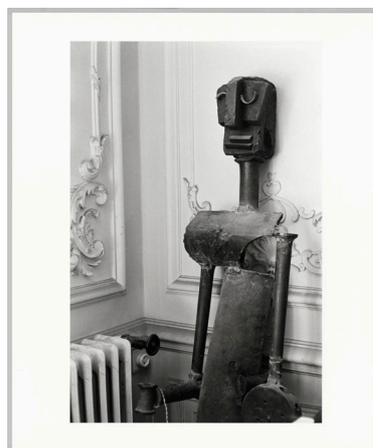
**PABLO PICASSO**

*Petite fille sautant à la corde, 1950*  
Bois, céramique, fer et plâtre, 1,52 x 0,65 m  
Paris, musée national Picasso-Paris MP336 .  
© RMN-Grand Palais (musée national Picasso-Paris)/ Adrien Didierjean  
© Succession Picasso, 2016



**PABLO PICASSO**

*Masque, photographie noir et blanc non datée, ancienne collection Paul Guillaume*  
Archives du musée Picasso-Paris. APPH R 547  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Thierry Le Mage  
© Succession Picasso, 2016



**PABLO PICASSO**

*"La Femme à la clé" ou dit "La Taulière" dans l'atelier de La Californie, Cannes, 1954-1957*  
Tirage moderne 2013, 60 x 50 cm  
Musée national Picasso, Paris. DunDav166  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / image RMN-GP  
© David Douglas Duncan  
© Succession Picasso, 2016



**Statuette Baga, Guinée Conakry**

Photographie noir et blanc, non datée. Ancienne collection Paul Guillaume  
Archives du musée Picasso-Paris. APPH12552  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Thierry Le Mage

## NOTES

1. Voir Maureen Murphy, « Apollinaire et l'oiseau du Bénin (Picasso). Le primitivisme en question », in cat. exp., Paris, musée de l'Orangerie, Flammarion, 2016, p. 83-96.
2. Le royaume du Danhomè acquiert son indépendance en 1960 sous le nom de république du Dahomey, avant de devenir la république du Bénin en 1975.
3. Voir par exemple Françoise Marmouyet, « Bénin, quand une ancienne colonie française demande à la France la restitution de ses trésors pillés », article en ligne, *France 24*, 5/08/2016 illustré par une photographie d'objets du Nigeria.
4. Katia Samaltanos (1981) et Michel Décaudin (1977) l'attribuent tous deux au Nigeria.
5. Voir Patricia Leighton, « The White Peril and L'Art nègre : Picasso, Primitivism, and Anticolonialism », *The Art Bulletin*, vol. 72, n° 4, p. 609-630.
6. Voir Marlène-Michèle Biton, *Arts, politiques et pouvoirs. Les productions artistiques du Dahomey : fonctions et devenir*, Paris, EHarmattan, 2010, pp. 43-58.
7. Sur les liens entre Guillaume Apollinaire et Paul Guillaume, voir Peter Read, « "La révélation moderne" : Apollinaire et les marchands d'art », in Apollinaire, *le regard du poète*, cat. exp., Paris, musée de l'Orangerie, Flammarion, 2016, pp. 67-82.
8. Cité par Jean Bouret dans « Une amitié esthétique au début du siècle : Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite », *La Gazette des beaux-arts*, décembre 1970, pp. 373-399.
9. Les archives conservent cinquante envois de Paul Guillaume à Picasso classés dans la Boîte-classeur C 59 GUILHAES/ARPECB0089 auxquels nous ferons référence ici.
10. Ce courrier date d'avant 1912.
11. Cette œuvre réalisée par Akati Ekplékendo avant 1818, fut rapportée en France par le général Dodds au lendemain de la conquête du royaume du Danhomè. Voir à son sujet Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva*, n° 6, « Voir et reconnaître, l'objet du malentendu », 2007, pp. 70-85, et Maureen Murphy « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in Thierry Dufrêne, Anne Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, musée du quai Branly, 2010, pp. 347-359.
12. Guillaume Apollinaire, « Les arts exotiques et l'ethnographie » (Paris-Journal, 10 septembre 1912), Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. 2, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, pp. 473-476.
13. *Ibid.*