

**Séance solennelle de l'Académie des beaux-arts
Mercredi 16 novembre 2016**

**Discours de Monsieur Arnaud d'Hauterives
Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts**

« Les arts non européens et la peinture »

Le musée du quai Branly-Jacques Chirac fête ses dix ans cette année. Une muséographie d'un genre nouveau, à la mesure des 300 000 œuvres d'arts remarquables venues des collections du musée de l'homme et du musée des arts océaniques et africains a permis de favoriser l'appréciation esthétique des objets exposés tout en continuant d'assurer une nécessaire fonction scientifique et ethnographique. Que ce lieu favorise la réflexion et le dialogue des cultures, tel est le vœu que je formulais en 1998 devant cette même assemblée. Pari tenu ! Le musée du Quai Branly est un lieu de rayonnement international incontournable où vivent des œuvres d'art dont la puissance expressive nous parlent de nous, ici et maintenant.

C'est que, comme le dit si bien Henry Moore, l'art « est une activité universelle et continue sans séparation entre le passé et le présent. » Et c'est bien cette idée qui m'animait, jeune étudiant à l'école nationale des Beaux-Arts, lorsque je poussai la porte d'une boutique d'art près de la rue de Seine. J'y trouvai avec émotion ce jour-là, le premier des objets d'une collection que je n'ai depuis lors cessé d'enrichir. Il s'agissait d'un masque Dogon du Mali.

De nombreux artistes partageaient alors avec moi cet intérêt pour les arts non européens. Loin d'être anecdotique, cette rencontre avec « *une invention inépuisable* » que Malraux a appelée « *le langage de la liberté* » a bouleversé l'art pictural du XXème siècle et joué un rôle déterminant dans l'éclosion de l'art moderne, du Symbolisme des années 1890 à l'expressionnisme abstrait des années 1940. C'est de ce sujet qu'il me plaît de m'entretenir avec vous aujourd'hui.

Dans la belle exposition consacrée ce printemps aux arts et à la société des îles Marquises, j'ai retrouvé les traces des artistes fascinés par l'esthétique sophistiquée des marquisiens, Stevenson, Melville et surtout, bien sûr, Gauguin, le sauvage d'Hiva Oa qui affirmait dès 1897 : « Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs. »

Car c'est lui, l'Inca, baigné dans son enfance par la lumière du Pacifique, qui le premier se débarrasse radicalement de l'influence de la civilisation pour se transporter à l'aube de l'humanité, en Océanie. Il veut y « vivre en sauvage » et retrouver « les moyens de l'art primitif », « les seuls bons, les seuls vrais ». Loin d'un exotisme facile, il embarque pour un premier séjour en Polynésie en 1891.

À Tahiti, Gauguin édifie à la force de son imagination l'atelier des Tropiques évoqué avec Vincent. Il travaille à « détrui(re) tout (son) stock de civilisé » pour cultiver les sensations tropicales et les émotions esthétiques de sa petite enfance, nées de la contemplation des statues péruviennes. Il dialogue avec les mythes anciens en illustrant un cahier à l'aquarelle consacré à l'ancien culte maori. Il imagine les ancêtres de sa compagne, sculpte des idoles auxquelles il donne des noms

maoris, Hina, *Oviri ou Tehura*. La quête primitive de Gauguin est avant tout, comme le dit Mallarmé, une exploration « au fond de lui-même ».

C'est ce que nous révèlent les œuvres des années 1892-93. *Là est le temple* figure un temple tahitien cerné d'une frise empruntée aux motifs des tapa. Le tiki de profil n'existe pas à Tahiti. Peu importe. Gauguin l'invente à partir d'un ornement d'oreille. Dans *La lune et la terre*, il imagine une idole masculine et inflexible face à une belle déesse tahitienne. Degas, impressionné acquiert la toile qu'il conserve toute sa vie. Mais c'est *L'Esprit des morts veille* qui montre que Gauguin, au-delà d'un renouvellement de la forme, modifie le processus même de la création picturale. Sa quête primitive lui fait retrouver la valeur magique de la peinture. C'est un nu, dit-il, une *Olympia* couchée sur le ventre. L'absence de perspective met en valeur la vie des lignes. « Un peu d'effroi » nimbe le visage de la jeune fille. Le violet, le bleu sombre et le jaune orangé créent l'« harmonie générale, sombre, triste, effrayante, sonnante dans l'œil comme un glas funèbre. » Le revenant, explique le peintre, est figuré « tout simplement » comme « une petite bonne femme ; parce que la jeune fille ne connaissant pas les théâtres de spirites français, ne peut faire autrement que de voir, lié à l'esprit du mort, le mort lui-même, c'est-à-dire une personne comme elle ». Cette œuvre est une vision saisie dans la couleur pure, un hommage aux fétiches des mers du Sud.

La richesse de l'aventure picturale de Gauguin tient à ce que, pour lui, il n'existe pas de limites au primitivisme. Toutes les esthétiques qui permettent une expression intérieure, spontanée et instinctive lui sont bonnes, comme celle de « ces satanés grecs qui ont tout compris ». Ce qu'il fuit, c'est « l'abominable erreur du naturalisme », et plus largement l'étude, l'académisme. Jugeant que « la beauté est éternelle et peut prendre mille formes pour s'exprimer », il a d'ailleurs emporté avec lui un musée composite où le temple de Borobudur, des gravures de Dürer et des estampes japonaises côtoient Manet, Cézanne, Puvis de Chavannes. *D'où venons nous, qui sommes nous, où allons nous* résume toutes ces influences. J'y ai mis, nous dit Gauguin tout ce que ma quête dans les mers du Sud m'a appris : « cela ne pue pas le modèle, le métier et les prétendues règles », « on dira que c'est lâché, pas fini » se félicite-t-il.

Après deux séjours à Tahiti, Gauguin cherche de nouveau le Paradis - un peu plus loin. Aux Marquises, il admire des éléments esthétiques tout à fait nouveaux et assiste furieux à la destruction d'une culture admirable. Il s'inspire cependant de tout ce qu'il peut encore découvrir, les motifs des tatouages, les ornements sculptés des massues, des pagaies, des cuillères... Comme les habitants, il sculpte des tiki, bien présents sur l'île, à l'image de l'imposant Takaii. « Retremp(é) dans la nature vierge, vivant la vie des Marquisiens », il peint à partir de 1901 une quarantaine de toiles et grave les panneaux de la maison du Jour. Il semble avoir enfin trouvé ce qu'il cherchait : « Je regarde les fleurs immobiles comme nous. J'écoute les grands oiseaux suspendus dans l'espace et je comprends la grande vérité » écrit-il à son ami Monfreid. En témoigne le merveilleux tableau *Cavaliers sur la plage*. Cette scène de chevauchée à cru, encore courante aujourd'hui aux Marquises, déploie les lignes souples et dynamiques des animaux sauvages dans une symphonie de corail pur. Gauguin a libéré la peinture, conclut Françoise Cachin, et a trouvé, dans sa quête de sauvagerie, un « modernisme qui va presque au-delà du sentimentalisme excessif de Picasso rose. » En choisissant d'exprimer le monde plutôt que de le représenter, il a créé une nouvelle réalité, dernière étape avant le cubisme et l'abstraction.

L'une des toiles fondatrices de l'art du XX^{ème} siècle, est directement inspirée de l'aventure primitiviste de Gauguin. On sait que Matisse a admiré la collection de Monfreid chez Vollard et acquis une toile, *Le jeune homme à la fleur de tiaré*. *La joie de vivre*, œuvre de 1906, évoque un Eden rêvé très loin d'une évocation réaliste de la nature. Les personnages sont des allégories simplifiées des arts et de l'amour. Leurs silhouettes, reliées aux frondaisons des arbres, forment une arabesque qui donne son rythme interne au tableau dépourvu d'ombres et de perspective. On retrouve, comme chez Gauguin, la force expressive, sensuelle et sauvage des couleurs pures contrastées et posées en aplats : arbres rouge et vert, sol jaune, corps dorés ou roses. Ce travail sur la couleur conduira le fauvisme vers une abstraction de plus en plus marquée comme dans les œuvres vibrantes de Rothko. Matisse quant à lui restera comme Gauguin toute sa vie attaché à la forme figurative. En 1930, il sculpte une saisissante sculpture, *Le tiaré*, sans doute influencé par *Tehura* et décide de faire le voyage en Polynésie pour y trouver la « lumière pure, l'air pur, la couleur pure ». A son retour, il commence la technique des gouaches découpées pour « dessiner directement dans la couleur ». Après avoir créé un lagon paradisiaque avec *Polynésie*, il compose *La Tristesse du roi*, en 1952, une dernière méditation sur les grands thèmes de son œuvre. Salomé danse devant Hérode. Les couleurs intenses, bleu outremer, rouge magenta, vert, jaune, blanc, contrastent avec le noir. La suppression des volumes, les corps comme des vagues sur un fond aux lignes horizontales, rythment et unifient cette composition toute musicale. On sait combien la découverte de Matisse par la jeune génération des peintres des années 1950 sera décisive, ouvrant la voie au déploiement autonome de la forme avec Bioulès, Hantaï, Viallat.

L'autre toile qui bouleverse l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle, *Les Demoiselles d'Avignon*, est créée un an après *La Joie de vivre* de Matisse. Elle est directement inspirée par la découverte de la sculpture non européenne. L'épisode fondateur est connu. Vlaminck réunit une collection de masques africains à partir de 1905 que découvrent Derain, Picasso et Matisse. « Ce fut le début de notre intérêt à tous pour l'art nègre » conclut Matisse.

La période primitiviste de Picasso commence avec le *Portrait de Gertrude Stein* dont le visage est simplifié comme celui d'un masque puis se précise dans *La Femme tenant un éventail* et dans *Homme nu assis* où le traitement de la figure évolue vers le cubisme. *Les Demoiselles d'Avignon* réunit l'ensemble des influences du jeune peintre. Les 16 carnets du musée Picasso comptent près de 700 études et révèlent ses sources picturales, Delacroix, Ingres et Cézanne. On sait aussi que Picasso a vu les œuvres de Gauguin de la collection de Monfreid chez Vollard, qu'il est allé en 1905 au Louvre admirer une exposition consacrée aux sculptures ibériques du IV^{ème} siècle avant J.-C. et que, quelques mois avant l'achèvement de la toile, il s'est rendu au musée du Trocadéro pour observer des masques et des sculptures africaines.

La femme de gauche emprunte aux peintures tahitiennes de Gauguin un visage de profil encadré par de longs cheveux noirs avec un œil de face comme dans *L'Esprit des morts veille*. La figure qui la côtoie esquisse « le même mouvement des jambes plié de côté » qu'*Oviri*, la sauvage statuette de grès émaillé de 1894. Comme sa voisine, elle fixe le spectateur de ses yeux ronds disproportionnés et emprunte ses oreilles, en forme de huit, aux statuettes ibériques. Les visages des deux femmes de droite présentent les traits étirés caractéristiques des masques africains. Et pourtant, on connaît la boutade de Picasso : « l'art nègre, connais pas »! Reste que l'on trouve des croquis de masques dans

les carnets préparatoires et que l'on sait par Apollinaire « le désordre de son atelier où l'on voit pêle-mêle des idoles océaniques et africaines (...) et beaucoup de poussière. »

Armand Israël voit dans cette affirmation de Picasso une tactique pour placer *Les Demoiselles d'Avignon* à l'origine de l'œuvre cubiste, ce que confirme Matisse. Sans doute. Au-delà de cette rivalité artistique, Picasso veut surtout affirmer que « les fétiches » ne l'ont pas tant influencé pour leur qualité formelle que pour leur valeur rituelle : les masques dit-il « m'ont fait comprendre ce que j'attendais de la peinture » car ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. [...] ils étaient des intercesseurs ». Autrement dit, ce qui intéresse Picasso, c'est la métamorphose de l'énergie des esprits en une forme : « 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 ». On comprend d'autant mieux alors l'emprunt de Picasso au tableau de Gauguin, *L'Esprit des morts veille ...*

Les Surréalistes et les artistes américains qui se rencontrent dans les années 1940 à New York prolongent l'intuition de Gauguin puis de Picasso sur la valeur spirituelle des forces dont les objets d'art océaniques, africains et amérindiens sont les intermédiaires. Ils délaissent leur aspect esthétique pour s'intéresser davantage aux cultures dont ils sont l'expression. A l'image d'André Breton étudiant l'art rupestre des aborigènes d'Australie, les artistes se documentent sur le travail des anthropologues pour se concentrer sur la fonction initiatique de l'acte créateur. Ainsi Jackson Pollock développe une pratique originale qui va inspirer toute une génération d'artistes. A partir de 1947, comme dans *Numéro 26 A, Noir et Blanc*, il trace ou fait couler des entrelacs de peinture à même le sol, sur de très grandes toiles. Ces lignes entrecroisées dans un geste ample du bras et du corps forment un même motif abstrait. Aucun point de vue n'est privilégié mais une énergie vitale émane de la toile. Pollock décrit ainsi ce corps-à-corps, cette danse avec la peinture : « Au sol, je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche du tableau, j'en fais davantage partie ; car, de cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés, et être littéralement *dans* le tableau. C'est une méthode semblable à celle des peintres indiens de l'Ouest qui travaillent sur le sable (...) la peinture a une vie propre, conclut-il. J'essaie de la laisser émerger.»

La valeur que les artistes modernes accordent au mode de création plutôt qu'aux formes primitives elles-mêmes a permis sans doute de ne pas figer ces arts que l'on appelle aujourd'hui premiers dans une forme et une période fixée une fois pour toute. Oscar Howe peintre indien abstrait contemporain revendique ainsi un art indien individuel et non traditionnel : « jusqu'à quand va-t-on nous cantonner dans une seule et même période de la peinture indienne, nous interdisant le droit à l'individualisme », s'interroge-t-il ?

Il me plaît de clore cette causerie ouverte avec l'évocation du musée du Quai Branly en louant l'esprit de ces nouveaux centres culturels qui invitent à montrer la vitalité des arts autochtones comme celui de Nouméa en Nouvelle-Calédonie. Renzo Piano s'est inspiré de l'habitat dispersé et de la forme verticale des cases pour imaginer une traduction moderne et monumentale de l'architecture traditionnelle de cette île du Pacifique. Le centre, qui expose des œuvres prêtées pour

trois ans, dispose d'un espace de réunion et de cérémonie coutumière. Il peut ainsi commémorer la société traditionnelle kanak tout en témoignant de l'évolution de sa culture.

Comme l'ont souligné les anthropologues depuis Claude Lévi-Strauss, la culture n'est pas le monopole de la civilisation occidentale. Les peintres dont j'ai évoqué l'œuvre aujourd'hui ont révélé l'universalité des arts avec beaucoup d'avance et un immense talent. Ils ne se sont pas contentés « de découvrir et d'admirer l'art nègre ou océanien » ou pire de le pasticher. Au contraire, attentifs à la culture exprimée par ces arts, ils ont dialogué avec les œuvres pour en « redécouvrir les sources spirituelles ». Leur regard par-delà la vraisemblance, leur goût pour la recherche de nouvelles formes, leur relativisme esthétique, ont permis ce dialogue. Il s'agissait pour Gauguin de retrouver la liberté du langage plastique et « de tout oser », d'inventer un autre espace propre à figurer la rêverie pour Matisse, de révéler ce qui ne se voit pas pour Picasso. Comme le dit Edouard Glissant, les échanges culturels du XXème siècle favorisent « un métissage d'arts ou de langages qui produit de l'inattendu » et « la peinture apprend à fréquenter le monde ».

Je vous remercie.