

J E A N C L A I R

UNE LEÇON D'ABÎME



NEUF APPROCHES DE PICASSO

ART ET ARTISTES

GALLIMARD

Extrait de la publication

ART ET ARTISTES

*Collection dirigée
par Jean-Loup Champion*

JEAN CLAIR

Une leçon d'abîme
Neuf approches de Picasso

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2005.

Extrait de la publication

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va à mes collègues, Brigitte Léal, Hélène Seckel et Anne Baldassari, ainsi qu'à Brigitte Baer, Laura Bossi, Caroline Hancock, Didier Ottinger et Adrien Sina pour l'aide documentaire qu'ils m'ont apportée.

Le dernier enfant de Saturne

Rilke, dont la plus belle des *Élégies de Duino* fut inspirée par Picasso, disait que la gloire n'était que la somme des malentendus qui se sont accumulés sur un nom.

Picasso est né vieux, comme vieux le siècle qui l'a vu naître. Le XIX^e avait été un siècle glouton. À sa fin, il avait tout avalé : l'espace et le temps, les conquêtes coloniales, les pays lointains, les dernières frontières. Mais aussi les cultures les plus inattendues, les coutumes les plus étranges, les pratiques les plus choquantes, les civilisations les plus exotiques. La science, le progrès, les techniques semblaient devoir être ses prochaines et ultimes conquêtes. D'un côté Bouvard et Pécuchet, et de l'autre des Esseintes. Tous les savoirs, y compris les plus douteux, toutes les ivresses, y compris les plus ignobles. Qu'est-ce qu'un jeune peintre affamé comme Picasso pouvait bien encore dévorer ? Surtout au contact d'un artiste académique, son propre père, Ruiz, qui était à lui seul une encyclopédie de modèles et de savoir-faire ? Eh bien, il lui faudrait recommencer de rien. Retourner aux origines. Contourner l'immense massif accumulé, sédimenté, raboté des savoirs, pour retrouver la source : quelque chose comme la Grèce, peut-être, au temps des archaïsmes. Une Grèce primitive, sauvage, violemment colorée, effrayante, sans le filtre des interprétations classiques. Comment arriver à supporter l'éclat direct de ce feu premier, brûlant comme la divinité, qui ne se peut regarder en face elle non plus ?

Tedium vitae

À douze ans, Picasso dessinait comme Raphaël. Il possédait l'héritage entier de son temps. Il lui aura fallu, toute sa vie, apprendre à

désapprendre. Regagner la fraîcheur qu'un savoir devenu écrasant à la fin du siècle avait assombrie, retrouver la férocité et la rapidité du grand prédateur que trop de culture avait affaibli.

Mais où était la proie? On a trop vite parlé de l'ouverture à l'art «nègre» comme d'une clef. Picasso lui-même a dit que la découverte de la statuare nègre lui était venue *après Les Demoiselles d'Avignon*, pas *avant*. C'était une conséquence.

Sans doute, il y avait eu, en 1906, au musée du Trocadéro à Paris, la découverte de l'ethnologie, la culture de *l'autre*. Freud à la même époque ne tentait-il pas d'appuyer ses propres recherches du côté de Bachofen, de Frazer, de Frobenius? Mais c'est surtout l'Océanie, les Nouvelles-Hébrides, la découverte d'objets qui ne sont pas «d'art» mais de pratique rituelle, magique et religieuse qui intéressent Picasso : non pas des œuvres de musée, mais des instruments de magie, les outils d'une possession, au sens où l'on parle de possédés, de pratiques d'envoûtement. Cette expérience l'ouvrira à ce que Rudolf Otto, en 1917, dans son livre sur le sacré, appellera le «numineux». Elle est d'ordre initiatique, non pas esthétique.

Il faudrait encore ajouter ce qu'il découvre pêle-mêle et en même temps : la sculpture ibérique, c'est-à-dire le vieux fonds celte de l'Espagne, la statuare romane, dans les églises du nord de la Catalogne, c'est-à-dire, toujours, la tradition, puis les fresques des absides et des vouûtes... En fait, on a affaire à une genèse spirituelle où tout est déjà là, simultanément.

Et puis, le cubisme de Picasso ne dure guère plus de deux ou trois ans. Dès que la formule commence à se répandre dans les ateliers, au début des années dix, Picasso est loin, occupé ailleurs. En 1917, alors qu'on ne rêve encore à Paris que de la Section d'Or et de la quatrième dimension, Picasso file à Rome pour découvrir, ou redécouvrir, cette chose inattendue et cocasse : la Grande Manière. La villa Borghèse, le Vatican : il y rencontre la puissance des statues colossales de la collection Ludovisi d'où surgiront toutes les grandes têtes monumentales des années vingt. Néoclassicisme? Peut-être. Mais le sens aussi d'une «inquiétante étrangeté» à la Winckelmann, qui va l'entraîner, dans les années trente, à devenir la figure exemplaire des délires surréalistes.

Ainsi, de décennie en décennie, il avalera tout ce qui passe, et il le restituera, plus fort, plus impérieux, plus décisif qu'avant. On a dit de

lui – c'était Roger Caillois – qu'il était «le grand liquidateur». Je crois plutôt qu'il a été le grand récapitulateur. Il résume en lui tout l'héritage jusqu'à devenir lui-même l'héritage.

La tentation de la Grèce

Il aura été la proie, pourtant, de toutes les lectures possibles. Dilacéré, dépouillé par ses critiques, comme Dionysos par ses ménades. Dans les années vingt par exemple, il est salué par Eugenio d'Ors comme «le plus grand peintre italien vivant». Boutade, provocation, mais aussi une revendication avec une résonance précise. Dans le contexte politique de l'époque déjà préoccupée de culture identitaire, la grande question était celle de la «catalanité», de l'«italianité». Plus encore, les derniers numéros de *Pel y Ploma*, le magazine de l'avant-garde de Barcelone, au tournant du siècle, avaient résonné d'un nouveau mot d'ordre : *Catalunya Griega*, Catalogne grecque. Le néoclassicisme de Picasso, ou plutôt son hellénisme, ou son atticisme même, ne commence pas dans les années vingt, à son retour du voyage d'Italie : il court, comme un fil rouge, dans toute l'œuvre, des tout premiers dessins d'enfant copiant les recueils de modèles académiques tirés de la statuaire antique, jusqu'aux premiers grands nus péremptaires, droits et imposants des *Saltimbanques* chantés par Rilke, en 1905, jusqu'à *La Flûte de Pan*. *Noucentismo* en Catalogne, *Novescentismo* en Italie : les jeunes peintres s'inquiètent de leur possible convergence dans une culture commune qui serait celle d'une «méditerranéité», berceau du monde occidental : de Maillol à Picasso, de la Grèce antique à sa renaissance moderne.

Tout cela avait été depuis longtemps préparé : c'est du cœur du symbolisme, du fond des brumes nordiques et du *pathos* subjectiviste des Décadents, que s'était échafaudée une réaction : celle que menait Jean Moréas, dès 1891, dans son *École romane*. Le retour à la forme claire et à la clarté solaire, après les brouillards wagnériens.

Si bien qu'à la fin de ce siècle, si l'on veut encore faire de la peinture, il faut toujours et encore passer et repasser par lui.

Claude Lévi-Strauss, lui, aura sur Picasso ce mot : «Il me semble que ce génie a consisté à nous donner l'illusion que la peinture existe encore... Sur les côtes désolées où le naufrage de la peinture nous a jetés, Picasso ramasse et bricole des épaves...»

Picasso, le grand flibustier.

À l'opposé, dans les années d'après-guerre, Picasso va devenir le héros captif de l'internationalisme prolétarien, la caution du Parti. Il n'était pas dupe, pourtant, du rôle qu'on lui faisait jouer. C'est en traînant les pieds, tiré par Eluard, qu'il se rendra à Wroclaw, au Congrès de la Paix. Comment ne pas être frappé, quand on consulte son énorme correspondance, de la qualité de ses interlocuteurs dans les années dix et vingt, Max Jacob, Apollinaire et Rilke, et de la médiocrité de ses commentateurs d'après-guerre, au premier rang desquels les critiques du parti communiste, qui réduiront son œuvre à une image d'Épinal de la modernité progressiste?

Qu'en est-il alors du «vrai» Picasso? De toutes ces tentatives, si présentes dans l'entre-deux-guerres et souvent si arrogantes, de faire renaître un peuple de divinités et de héros, de dresser à nouveau les figures vives de la mythologie, cette entreprise si triste qui prétend «ressusciter Carthage», comme le disait Flaubert dans sa *Tentation de saint Antoine*, Picasso est le seul à savoir réveiller les dieux morts de l'Olympe, Jupiter et Vulcain, les ménades et les faunes, pour en dresser à nos yeux la présence vraisemblable. Aux héros antiques que ressuscite un Arno Breker dans l'Allemagne nazie, aux dieux romains auxquels le régime mussolinien prétend rendre un culte à nouveau, nous ne croyons guère. Ce sont des marionnettes, des pantins inquiétants et pathétiques. Mais les héros et les dieux dont Picasso, dans les années vingt et trente redresse l'effigie, nous les admirons et nous les craignons. Pourquoi cette force de conviction, trempée dans le monde ibérique autant que dans le monde africain, dans le monde de Pompéi autant que dans celui de Raphaël?

Quel lien unit cependant celui qui dessinait les fragiles saltimbanques du début de ce siècle et celui qui, après guerre, dessina le visage de Staline? Entre celui que Rilke célébrait et celui que courtisait Maurice Thorez?

Picasso restera en tout cas le plus grand portraitiste du siècle. Même, il impose à lui seul cette évidence : le XX^e siècle est le siècle du portrait, voire de l'autportrait. Non pas le siècle de l'abstraction. Et de cet art du portrait, Picasso demeure le maître.



1. Pablo Picasso, *Tête de femme*, été 1909.

L'antipsychologisme

Pourtant ses portraits, s'ils frappent souvent de stupeur, c'est rarement qu'ils bouleversent. S'il peut casser les surfaces, c'est que sous la surface, il montre qu'il n'y a rien. Quelque chose du plaisir enfantin de démonter un mécanisme? Transparaît en eux la prédominance obsédante du corps, de la matérialité physique du corps. «L'âme des êtres ne l'intéresse pas beaucoup», avait noté finement Gertrude Stein. Les portraits de Picasso seraient bien malvenus pour illustrer les analyses d'Emmanuel Levinas sur le visage. Bien peu demeure en eux de l'énigme du vis-à-vis, de la stupeur du face-à-face, de la volte-face qui nous fait passer du proche au prochain, et de l'autre à l'autrui. Plutôt des effets de surface, des manipulations, des torsions, des scarifications, des conjurations, comme il a dit lui-même, des talismans, des instruments de sauvegarde, des outils pour pouvoir regarder sans danger, des masques plutôt que des faces.



2. Pablo Picasso, *Tête de femme (Fernande)*, automne 1909.

La façon dont Picasso, l'été 1909, essaie de plier les traits d'un visage selon quelque stéréométrie simple, rappelle curieusement l'art japonais de l'*origami*. De l'arête du nez, des ailes, des narines, de leur attache à la bouche, la lippe, les lèvres, il fait des pliages savants évoquant des tuilés, des gaufrés, des plissés : tout un appareil raide et amidonné posé à même la peau, mais non pas la peau même **iii. 1**. Comme si la forme d'un visage était non pas le fait d'une biomorphie, un bourgeonnement, une germination à partir d'un bouton de chair, mais le résultat d'une cristallisation à partir d'un sel dans une solution. Cette minéralisation ou cette pétrification – dont les vertus méduséennes et apotropaiques restent à déterminer – évoque aussi les orgues basaltiques, ou le facetage prismatique des maisons de Gosol, dont on verra plus loin l'origine probable. Elle enlève au visage toute humanité.

Rien n'est plus étranger à Picasso que l'idée que les traits d'un visage soient la manifestation de ses humeurs et que la morphologie est une psychologie rendue visible. Ou bien son modèle doit-il, par



3. Pablo Picasso, *Femme au chapeau*, 1961.

une extrême expression, excéder toute limite, jusqu'à se décomposer sous l'effet de la souffrance? Deuil et mélancolie. La femme qui pleure et la femme qui souffre. Si Picasso a si longtemps travaillé sur le visage de Fernande Olivier – un an et demi – c'est que la mélancolie profonde de son modèle, si perceptible encore dans les premiers dessins et aquarelles, résistait à sa réduction géométrique. Fernande l'*innominata* **iii. 2**. Dora Maar, farouche, plus tard opposera le même refus à se laisser saisir.

Non seulement le visage : la diversité des formes supporte mal cette minéralisation mortelle. Les nœuds coulants, vivants, vipérins des cheveux, sous le regard pétrifiant du peintre, semblent se refuser à se laisser réduire à des nœuds durs et figés de muscles, aux bossages d'une ceinture pelvienne, sous lesquels ils apparaissent dans l'œuvre, là où Léonard, fasciné lui aussi par le gonflement de ces chevelures de femme, demandait à l'eau et à ses tourbillons les termes de sa comparaison et les instruments de sa compréhension.

L'articulation du passage de la seconde à la troisième dimension par le jeu japonais des papiers pliés, Picasso y demeurerait fidèle. Dans les années soixante, les figures faites de tôle découpée et pliée pour donner l'impression d'un visage en volumétrie, sont des figures dans l'espace qu'on continue, un peu par paresse, à nommer des «sculptures» alors qu'elles sont à nouveau des jeux géométriques proches de l'*origami* ill. 3.

De l'art du portrait demeurent cependant quelques chefs-d'œuvre : les autoportraits tragiques des moments de crise et, rares mais admirables, quelques visages de femmes en des moments d'amour, Dora, Jacqueline. Dans le courant des jours cependant, il préférerait tenir le modèle à distance. Le maîtriser. Mieux : il s'ingéniait à en ruiner la contenance, à en faire perdre la face. Picasso est le premier portraitiste peut-être à ignorer à ce point la psychologie, au sens où nous l'entendons ici. Il en fait fi, il la congédie, la récuse, avec un terrible ricanement. Par peur d'être pris par l'autre, soumis par le modèle, contraint de partager son jeu. De là sa force – et sa déception, au bout du compte.

«Mais qui sont-ils, dis-moi, ces Errants, ces voyageurs, un peu plus fugitifs encore que nous-mêmes...?» Ce que Rilke avait vu en 1910 demeurera au cœur de sa peinture : dans l'impossibilité de fixer l'identité des hommes modernes, «hâtés, pressés, précipités trop tôt», demeure la notation fiévreuse, indéfiniment répétée de la fuite, de la dérobade perpétuelle du nomade, de la cascade du bateleur, du déguisement du saltimbanque, du *salto mortale* d'une volonté jamais satisfaite qui est celle de la condition moderne. Clown tragique.

Que la femme, que le sexe soient entreprises périlleuses, Picasso ne cesse de le dire, de le répéter. Don Juan se rit des femmes, il les abuse, les trompe, les quitte. Peu de chose à voir avec cet homme-là qui souffrait, profondément et sincèrement, à chacune de ses liaisons. Enfer, ses derniers mois avec Eva quand elle se meurt. Enfer, la vie avec Olga. Pour ne rien dire des autres... Quel homme aura montré si ouvertement tant de sincérité, si peu d'hypocrisie, si peu de cynisme ou de ruse, s'engageant chaque fois si totalement? Persécuteur, peut-être, persécuté, assurément. Que vaut la prise, à coûter tant de peine, dans cette savante construction qu'il répète, de femme en femme, de portrait en portrait, où il inverse la douleur infligée à autrui en douleur infligée à soi-même?

Sa morale érotique, implacable envers lui-même, n'est pas celle du séducteur; elle évoquerait plutôt le joug de l'islam, comme l'Andalous qu'il est demeure proche de l'Arabe. Il rêvera ainsi d'imposer à sa compagne le port de la robe noire et du foulard sur la tête, qui lui cacherait le visage, pour que nul autre que lui ne puisse la voir. Jacqueline, la dernière épouse, il la peindra ainsi, noire et voilée. Il eût sans nul doute aujourd'hui approuvé le tchador.

Picasso, le maître de la modernité. Mais surtout, dans une époque qui va se vautrer dans le «tout visible», il reste seul à croire aux anciens tabous, à avoir conscience de la puissance et du péril que constitue l'acte singulier, irrépétable, de voir, de laisser voir et de faire voir. Peindre pour lui, c'est exprimer ce pouvoir et, par sa magie, en conjurer les dangers. Dans un siècle de vulgarisation extrême de la visibilité, il est seul à rappeler, comme le musulman qu'il est en sourdine, le prix qu'il faut payer pour voir, et la souffrance tout aussi extrême à faire naître les formes. De là la stupeur durable de ses tableaux.

Cassons donc l'image d'un Picasso vainqueur, d'un maître d'énergie et de confiance en soi.

Rappelons-nous : Picasso, tout enfant, cachant un pigeon sous sa chemise, dans la peur que son père ne l'oublie. Picasso et les pigeons, à Málaga, Picasso, durant la guerre, à Antibes, apprivoisant une petite chevêche. Picasso et les pigeons encore, à Boisgeloup. Picasso et la colombe de la paix. Picasso-Uccello, Paolo-Pablo, Picasso-aux-Oiseaux. Mais l'image ne colle pas tout à fait avec celle de l'homme qui glisse en aparté, sarcastique : «La légende de la douce colombe, quelle blague! Il n'y a pas d'animaux plus cruels. J'en ai eu moi aussi des colombes qui ont tué à coups de bec une pauvre petite pigeonne qui ne leur plaisait pas... Ils lui ont crevé les yeux... Quel symbole pour la paix...»

Sous le soleil de Saturne

«N'oublie pas que je suis espagnol et que j'aime la tristesse», avait-il confié à sa dernière compagne.

Autant de traits qui font de Picasso moins le sanguin jovial qu'on dépeint, que le dernier des enfants de Saturne. Comment oublier qu'Arlequin, sous les traits duquel il se dépeindra si souvent, avant

d'être le personnage joyeux du carnaval, est le sombre génie qui veille aux portes des deux royaumes?

Soleil noir de la mélancolie, le soleil de Picasso?

Une autre image me vient : Picasso Christophore. Picasso portant les enfants : Paulo puis Maya dans les bras du père, Claude et Paloma sur les épaules du petit homme. La sculpture de *L'Homme au mouton* **iii.4**, en 1943, symbolisera au mieux cette singulière réincarnation chrétienne du mythe du Moschophore.

Picasso donc, Ogre ou Sauveur, celui qui porte ou celui qui tue? De cette image du *terror gratus*, ce délicieux effroi qui saisit les enfants dans la fable, que faut-il garder : le protecteur ou le dévoreur, le Minotaure ou sa victime? Nul doute en tout cas que la Grèce qu'il célèbre au cœur de son œuvre n'est pas celle du soleil d'Apollon mais la Grèce obscure, la Grèce hurlante du labyrinthe...

Le dernier portrait qu'il trace de lui, quelques jours avant de mourir, est une véronique : la véritable image de l'Homme de Douleurs, l'empreinte en vision frontale d'une tête déjà réduite à la *calavera*. Dans l'un des dessins de la série des *Crucifixions*, un voile déjà portait cette empreinte. Il lui arriva de comparer ce suaire à la *muleta* qu'on agite devant le mufler du taureau, faisant de l'animal celui du sacrifice, et du Minotaure la victime.

Inversion et réversion des symboles. Comment être à la fois le Taureau et le Tueur de Taureau? L'animal du sacrifice et son empreinte? Le monstre et sa proie?

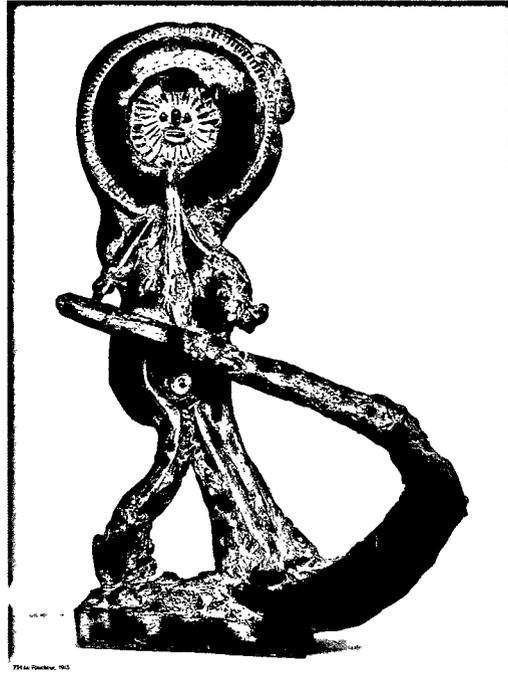
Au Prado, Picasso connaissait bien les deux terrifiants Saturne peints par Rubens et par Goya. L'Homme qui porte l'Enfant est aussi l'homme qui le dévore. Sa faucille symbolise la fécondité de la terre, la régénération des moissons; elle est aussi l'instrument de la mort, de la castration et de la destruction de sa descendance. Elle est celle qu'agite *Le Faucheur* **iii.5**, cette petite sculpture qui fascinait si fort Malraux.

Henri Michaux avait parlé de ce petit personnage comme l'habitant d'un monde bucolique et serein, «un grand chapeau de paille sur la tête, rond et lumineux comme le soleil du Midi. [...] Quand on voit une si belle chose, elle vous rend heureux pour toute une journée», avait-il confié à Brassai¹.

Dix ans plus tard, André Malraux verrait en elle une image moins radieuse : une représentation de la Mort avec sa grande faux, et c'est



4. Pablo Picasso, *L'Homme au mouton*, février 1943.



5. Pablo Picasso, *Le Faucheur*, mai 1943.

cette vision qui lui avait fait envisager que cette sculpture, une fois agrandie, pourrait être installée à la pointe de l'île Saint-Louis, comme un monument au poète de *La Mort des Amants* : «La faux suggère évidemment la mort; c'est pourquoi cette figure agrandie m'avait paru si bien convenir à Baudelaire...².»

Le fait que Picasso exécute cette œuvre en 1943, dans les moments les plus sombres de l'Occupation, alors qu'il ne quitte plus l'atelier des Grands-Augustins et que toute son œuvre est empreinte de la tristesse du temps, favorise cette seconde interprétation. Ce faucheur ne moissonne pas les blés d'un éternel été, mais les vies des malheureux parisiens faméliques d'un interminable hiver.

En réalité, il combine en elle le fait d'une construction savante et la rencontre d'un objet moins «trouvé» que rêvé, puisque la tête solaire, obtenue par l'empreinte dans le plâtre frais d'un petit moule à gâteau,

nrf



9 782070 773985



A77398 ISBN 2-07-077398-1 22 €

Extrait de la publication