

Picasso
24



S'IL NE S'EST PAS TOUJOURS VANTÉ D'AVOIR LARGEMENT PUISÉ CHEZ LES AUTRES LES MOYENS DE SA MAESTRA - « CANNIBALISME » QUE LA TRIPLE EXPOSITION PARISIENNE *PICASSO ET LES MAÎTRES* EN 2008 A ACHEVÉ DE FAIRE RENTRER DANS LES ESPRITS -, PICASSO S'EST EN TOUT CAS APPLIQUÉ LE MÊME TRAITEMENT. S'AUTOCITANT ALLÈGREMENT, L'ESPAGNOL REGARDE, DIGÈRE ET REMET SUR LE TAPIS TOUTE TROUVAILLE CONFONDANT SON DÉSIR, DEPUIS LE NATURALISME PATHÉTIQUE QUI ALLONGE LES CORPS DE SA PÉRIODE BLEUE JUSQU'AUX GRANDS *MOUSQUETAIRES* TARDIFS, OÙ IL REJOUE L'ENFANCE ET BROSSÉ À LA HÂTE CE QUI LUI SEMBLE ALORS ÊTRE UN PLUS VÉRITABLE « BORDEL D'AVIGNON ». AU MUSÉE FABRE, CELUI QUI VOULAIT « TENIR TOUS LES STYLES DANS UNE MÊME MAIN » VOIT SON ŒUVRE DE PROTÉE SE CONJUGUER, DANS UN MÊME ESPACE, AVEC UNE EXPOSITION EMBRASSANT PERMANENCES ET IMPERMANENCES DE L'ENSEMBLE DE SA CARRIÈRE. PAR TOM LAURENT



PICASSO. DONNER À VOIR
MUSÉE FABRE, MONTPELLIER
DU 15 JUIN AU 23 SEPTEMBRE 2018
COMMISSARIAT : MICHEL HILAIRE
ET STANISLAS COLODIET

PICASSO, LE GRAND AUTOPHAGE

« Picasso aimait prendre des risques, il aimait changer les règles du jeu, eh bien nous avons décidé de monter cette exposition comme une suite de ses coups de dés », décrit l'enthousiaste Stanislas Colodiet, co-commissaire de ce *Donner à voir* que scandent quatorze moments de métamorphose. De fait, l'exposition réalise un « rapport de grand écart », celui recherché par Picasso pour créer la « tension » nécessaire à exciter son imagination, mais aussi celui entre une approche chronologique et une vue elliptique, où se rappelle en permanence la coexistence des options plastiques. À Montpellier, qui ne connaît de Picasso qu'une seule preuve de

passage — maigre, il ne s'agit que de la facture d'un hôtel pour une unique nuitée en 1926 —, ce parti pris s'exalte par l'addition de vues d'œuvres contradictoires et fécondes, que les perspectives de la scénographie font naître à dessein.

« LE STYLE EST UNE CAMISOLE DE FORCE »

En ouverture, la toile *Études* (1920) rappelle que la geste picassienne ne supporte que de s'écrire au pluriel. Natures mortes au cubisme poussé jusqu'à son synthétisme le plus schématique, profil ingresque et mains bombées d'un classicisme récemment

développé, cet abrégé de styles semble autant un tableau qu'un aide-mémoire. Pour s'être adonné à ce bilan, Picasso — qui se déplaçait d'un lieu de vie et de travail à l'autre entouré d'œuvres de toutes périodes — fera tout au long de sa carrière œuvre de récapitulation. Parce que « la réussite est une suite de trouvailles refusées », reprendre, c'est détruire, transformer et condenser. Comme les formes alanguies et monstrueuses de la *Femme lançant une pierre* de 1931 concentrent ses recherches menées sur le front de la sculpture, l'élaboration des *Demoiselles d'Avignon* (1907) tient de ce processus. Digérant l'impact des corps trop longs du *Bain turc* d'Ingres, faisant siennes la magie et la plastique des masques que son ami Derain l'a invité à aller contempler au musée d'ethnologie du Trocadéro, Picasso travaille, trouve, élimine et retrouve. Si certains « rapports de grand écart » font tourbillonner le banquet du maître, les recherches cubistes entamées avec Braque le poussent néanmoins à avancer pas à pas. D'une toile à l'autre, on note l'introduction d'un élément

et l'escamotage d'un autre. Lorsqu'il livre sa *Nature morte à la chaise canée* de 1912, où un fragment de toile cirée imprimée vient directement prodiguer l'illusion recherchée, il ne renie pas encore l'hermétisme du cubisme analytique — ce dont témoigne la composition tout en arêtes qu'il y peint en haut. Comme le note Michel Hilaire, lui aussi commissaire de l'exposition, ce moment cubiste acte une « polyphonie ». Bientôt, le recycleur impénitent versera ce geste du collage — initiant une nouvelle phase du cubisme — dans la sculpture, appliquant les vertus de l'assemblage aux objets qui lui passent sous la main. Venu pour l'occasion du Met, un impressionnant *Arlequin musicien* (1924) signe cette puissance dans la synthèse. Double du peintre, la figure s'exacerbe en ramassant la fragmentation cubiste dans une sérénité classique, offrant sa séduction en une multiplicité d'aplats ondoyants. Picasso disait faire voisiner dans ses toiles tous les objets qu'il aimait — « qu'ils se débrouillent », ajoutait-il — : son *Arlequin musicien* en unifie les fragments.

CHRONOLOGIE ELLIPTIQUE

« Quand on regarde les œuvres de Picasso, on devrait toujours regarder les dates. » S'il est conseillé de suivre la lucidité historique de Michel Hilaire, elle n'est en rien contradictoire avec une autre sentence, exprimée avant lui par René Char. À propos de son ami, le poète écrit que « les dates que le peintre dépose, bien en vue, sur quelques tableaux, ont le vol fatidique des oiseaux sauvages, ceux qui sur fond de ciel rendent caduc l'usage du calendrier ». Chez l'Espagnol, l'art, qu'il ressuscite les Kouros de l'ancienne Grèce ou empiète sur le futur, a toujours l'éternité du présent. Pour autant, le conseil de Michel Hilaire explicite l'omniscience de Picasso. Le 6 janvier 1937, l'amoureux peint Marie-Thérèse Walter, qui partage son dévolu avec Dora Maar, comme une image de bonheur évident aux lignes douces et aux tons pastel. Deux jours plus tard, le Catalan, meurtri par les avancées fascistes en Espagne, grave deux planches au noir de



Études.
1920, huile sur toile, 100 x 81 cm.
Musée National Picasso, Paris.

Songes et Mensonges de Franco, étrillant le caudillo. Tous les styles et tout le monde, Picasso veut aussi parler de tout.

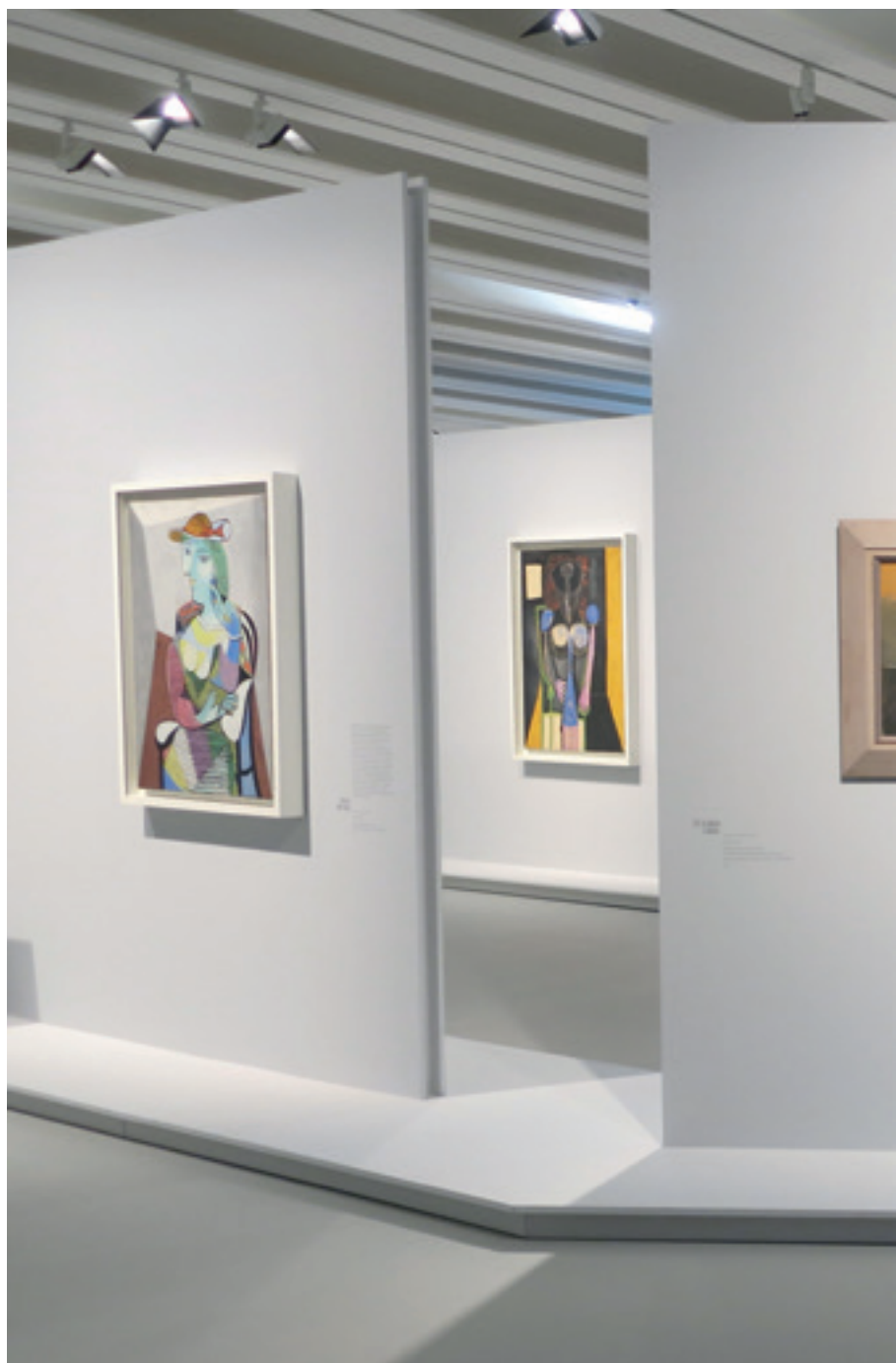
Démontant et remontant à l'envi le cours du temps, Pablo est en quête de sagesse quand il est jeune et d'enfance quand il est vieux. Lorsqu'il se portraitise au soir de sa vie, en sortent tour à tour un *Jeune Peintre* à l'innocence nostalgique et un dessin montrant sa face pétrifiée, parcourue de rides abruptes que singent des lignes brisées. Peu avant, en janvier de l'année 1972, le *Mousquetaire aux oiseaux* — un des trois beaux prêts de la collection David Nahmad, qui à lui seul mérite le détour — le montre en gentilhomme tutoyant le temps de Velázquez, lui ajoutant le souvenir de ses visites au Prado — où il peint dès 1895 — et le métier de son père, peintre de volatiles qui lui confiait le soin de finir les pattes. Comme s'il avait signé un pacte avec le dieu Ubiquité dont la nature se réaliserait dans la peinture.

Femme repassant.
1901, huile sur toile montée sur carton, 49,5 x 25,7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.



LE DÉSIR ATTRAPÉ PAR LA QUEUE

Dès ses débuts, le jeune Pablo est pressé. En 1901, alors qu'il vient s'installer à Paris, six petits mois seulement s'écourent entre le *Nu aux bas rouges* sacrifiant aux visions de cabaret d'un Toulouse-Lautrec et l'intrigante *Femme repassant* prêtée par Washington. De l'insouciance bohème du premier à la mélancolie naturaliste de l'autre, la palette des sentiments s'élargit — son compatriote Jaime Sabartès, arrivé plus tard dans la capitale, parlera d'une « brèche dans le sol où je marche ». Entre-temps, la nouvelle du suicide de son ami Carlos Casagemas lui impose des formes plus brutales, tout comme la rencontre avec la noblesse des profils peints à l'encaustique à Pompéi — qu'il arpente en 1917, lors de son séjour avec Cocteau à Rome pour élaborer le rideau de scène du ballet *Parade* — lui mande d'en solidifier la tenue. Picasso se plaît alors à faire fructifier sa maîtrise de styles contradictoires, un *Homme attablé* devenant au choix le sujet d'une description minutieuse ou d'une composition cubiste. Pressé encore, et avide : « il faut inventer de nouvelles inventions », déclare-t-il, selon des propos rapportés par Apollinaire. Exemplifiant avant l'heure le « ça peut toujours servir » de l'ar-



tiste-bricoleur qu'analysera Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* (1962), son œil haptique s'ouvre au potentiel plastique présent en tout et toute chose. À la fin des années 1940 à Vallauris, où son ami Pierre Daix rapporte qu'il s'intéresse à la céramique parce qu'« elle le contraignait à peindre à l'aveugle », de deux vases en terre cuite, il ne fait qu'un, et un taureau une fois retourné et à peine peint. Œuvre d'un esprit ludique, ce cannibalisme



Vue de l'exposition *Picasso. Donner à voir*, musée Fabre, Montpellier, 2018.

trouve sa plus grande expression autophage dans ses années ultimes, où cette conscience de jouer sa vie en peignant se fait de plus en plus aiguë. Dans *Devant le jardin* (1953), Picasso se représente face au spectateur, lui laissant le loisir observer l'activité de son fils Paul jouant dans son dos. Reprenant avec brio la leçon des *Ménines* en figurant sa main tendue comme en train de travailler, la peinture devient le miroir où la réalité de son exécution peut s'épanouir.

Dix ans plus tard, cette fusion est placée sous le signe du désir érotique. « Dire que l'acte de peindre tient alors de l'orgasme n'est pas exagéré », explicite Michel Hilaire. Barbouillée à grands gestes, schématisée à outrance, raturée frénétiquement, l'union du peintre vieillissant et de son modèle se fait dans cette peinture d'étreintes sans cesse renouvelées. En 1963, Picasso l'avoue : « La peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut. » ■