

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'effet Picasso

Jean-Pierre Duquette

Volume 22, Number 5 (131), September–October 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29914ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duquette, J.-P. (1980). L'effet Picasso. *Liberté*, 22(5), 100–103.

Le fil du temps

JEAN-PIERRE DUQUETTE

L'effet Picasso

L'oeuvre de Picasso est bien faite pour la gigantesque exposition (« *The show of shows* », titrait *Time* le 26 mai) du Musée d'art moderne de New York : quatre étages entiers, quarante-huit salles, presque mille titres au catalogue, dont le tiers environ n'avait jamais été exposé ; près d'un million de visiteurs attendus en quatre mois, qui ont acheté leurs tickets des semaines à l'avance pour entrer religieusement et naviguer de « période » en « période », et ressortir quelques heures plus tard sous l'effet d'un électrochoc à retardement. C'est évidemment la plus grande exposition jamais consacrée à un artiste du XX^e siècle, et qui aurait pu étonner Picasso lui-même.

Ces hyper-spectacles sont devenus à la mode, depuis une dizaine d'années, dans les grands musées d'Europe et d'Amérique, alors que la réputation d'un conservateur se bâtit de plus en plus sur l'ampleur des manifestations qu'il met sur pied, et que le succès d'une exposition est lié à la longueur des queues qui s'allongent à ses portes. Mais ces grandes affluences comportent une rançon qui, paradoxalement, contredit la réussite même de la foire : à raison de six cents visiteurs toutes les demi-heures, et sans qu'il soit vraiment question de cohue, la foule se presse en une aimable bousculade et dans un remue-ménage qui rend impensable la moindre concentration intérieure. Les attroupements sont bien sûr plus compacts

devant les « chefs-d'oeuvre » répandus par la carte postale et la reproduction de grande masse. Il faut souvent se contenter de jeter un bref regard au-dessus des têtes pour entrevoir *l'Enfant à la colombe*, *la Vie*, *l'Acteur*, *Gertrude Stein*, *le Garçon à cheval* ou *Paul en arlequin*. Et puis, à la faveur d'une éclaircie, même le tableau le plus archi-connu révèle tout à coup une plage de couleur, un détail de structure, un rapport de formes à quoi l'on n'était plus sensible ou qu'on n'avait tout simplement jamais bien observé.

Ainsi l'extravagante *Femme en bleu*, du début de 1901, dont les falbalas à festons remplissent les deux tiers de la toile, dans des moirures de tissus vaporeux, alors que la tête, aux yeux farouches, surmontée d'un grand chapeau boursoufflé, paraît minuscule et se trouve violemment éclairée de rouge vif à la bouche et aux pommettes. Ou encore les deux extraordinaires portraits de Casagemas mort, exécutés de mémoire quelque temps après son suicide en 1901, et dont la tête, étrangement, se retrouvera dans *la Vie*, grand tableau qui inaugure pratiquement l'époque bleue en 1903. Autres redécouvertes : le *Garçon à la pipe* et la *Femme à l'éventail*, tous deux en 1905, et le très important *Garçon au cheval*.

La vaste série « nègre », où se trouve déjà la dé-composition ou le découpage kaléidoscopique qui caractérisera la période du cubisme analytique, et qui se trouve largement représentée ici, montre d'une façon éclairante la géométrisation « primitive » des formes et des figures (ovale pointu des visages, large trait noir marquant les arêtes) venue directement des masques africains que Picasso a découverts en 1907 au Musée Ethnographique du Trocadéro (Derain et Matisse avaient déjà été fascinés par ces objets et ils avaient commencé à les collectionner). L'aboutissement le plus connu de cette période est sans doute les fameuses *Demoiselles d'Avignon* où la figure de gauche et les deux à droite seront refaites (le tableau était presque terminé en mai 1907, et Picasso le reprit en juillet, après le choc subi au Trocadéro). Chacun sait aujourd'hui que ces demoiselles n'ont rien à voir avec la cité des Papes, mais qu'elles sont plutôt les pensionnaires d'un célèbre bordel de la rue d'Avinyo à Barcelone ; Picasso affir-

mera plus tard ne pas aimer ce titre, de même qu'il niera avoir été influencé par la sculpture africaine...

Manquent, pour la période cubiste, la célèbre *Femme à l'éventail* et le *Portait d'Ambroise Vollard*, du Musée Pouchkine : froissés par la réaction américaine à l'invasion de l'Afghanistan, les Soviétiques ont refusé au dernier moment de prêter douze tableaux majeurs. On sait depuis belle lurette qu'il n'est pas de petite rétorsion, en haute politique. Malgré ces regrettables absences, ici encore la période est superbement montrée dans son évolution vers le cubisme synthétiste.

Il est une autre facette de l'oeuvre dont cette exposition révèle toute la richesse : celle des collages et des objets construits. Papier-journal, papier peint, cannage, bois, carton, métal, passementerie, tissu, fil de fer : tout ce qui tombe sous la main de l'artiste peut être métamorphosé et réordonné par lui en fascinants trompe-l'oeil.

Après (ou en même temps : souvent, deux « façons » différentes se chevauchent dans l'oeuvre de celui qui « trouve » dans toutes les directions à la fois) un moment dit néo-classique, commence la période qui identifie généralement le « style » Picasso dans l'esprit de la plupart des gens : les déformations dans tous les sens, faces et profils simultanés, enchevêtrements multiples, dislocations du modèle animal ou humain, et dont l'un des exemples les plus spectaculaires est sans contredit *Guernica* qui doit être rendu à l'Espagne après cette exposition, avec toutes les esquisses préliminaires, les études et les variantes postérieures.

Picasso est allé aussi du côté de la sculpture : têtes de femmes des années 1930 dont certaines rappellent les portraits d'Arcimboldo ; le *Crâne* de 1943, la *Tête de taureau*, cette même année, toujours reproduites (guidon et selle de bicyclette) ; le puissant *Berger* de 1944 ; la *Femme enceinte* ; la *Chèvre* en 1950, sans oublier la *Guenon et son petit* et la *Fillette sautant à la corde* : assemblages d'éléments hétéroclites (autos miniatures, paniers, pots à fleur, feuilles de palmier, moules à gâteau) : prodigieux recyclage (toujours la métamorphose) aboutissant à l'invention de formes inattendues et pourtant « évi-

dentes ». Il a touché également à la céramique et à la terre cuite : grandes assiettes, vases, suite des hiboux...

Il est de bon ton, dans plusieurs milieux d'amateurs et de critiques, de déplorer la décadence des dernières années, les obsessions érotiques du Satyre vieillissant. Le moins heureux, dans toute la dernière étape, me paraît encore la série des paraphrases de tableaux célèbres (Goya, Velasquez, Manet, Delacroix), comme si « l'inspiration » avait trahi Picasso (ou bien serait-ce excès d'humilité ?). Il est un autre motif qui se retrouve, il est vrai, au cours des années soixante : le peintre et son modèle. Retour aux sources, remontée vers les débuts, quand le peintre à son chevalet s'efforce de saisir l'ordonnance de la forme humaine. Mais ici, le peintre a fait irruption dans la toile, comme Velasquez chez les *Ménines*. Depuis les premières grandes compositions de style pompier (*la Première communion, la Science et la charité*, à la veille des années 1900 alors qu'il n'avait pas encore vingt ans), Picasso aura traversé comme un météore trois quarts de siècle en bouleversant de façon définitive l'art, la peinture universelle. « Je suis Dieu » aimait-il à blaguer (?) souvent (il faut décidément oublier l'hypothèse de l'humilité...).

On ne verra pas de longtemps un panorama aussi large et aussi complet : le Musée Picasso de Paris, qui ouvrira ses portes au cours de l'année prochaine, ne se séparera plus massivement des centaines d'œuvres, parmi les plus significatives, que l'Etat français a « acceptées » en guise de droits de succession. Cela valait la peine, au fond, de s'allonger le cou pour voir, en cinq ou six heures, un ensemble cohérent de cette énorme production de formes et de couleurs.