

Le Dernier Picasso

Marie-Laure Bernadac

Les vingt dernières années de sa vie, de 1953 à 1973, Picasso prend véritablement la peinture comme modèle. À force de peindre la peinture en reprenant les œuvres phares d'Eugène Delacroix, de Diego Velasquez, d'Edouard Manet¹ ou bien l'exercice de son rituel, *Le Peintre et son modèle*², Picasso en est arrivé à l'invention d'une « autre » peinture, à la création d'un nouveau langage pictural. La révolution esthétique et formelle de ces dernières années, aussi fondamentale d'une certaine façon que la révolution cubiste, fut peu comprise à une époque dominée par l'abstraction, l'art conceptuel et le dogme formaliste. Elle a trouvé depuis les années 1980 un écho dans le renouveau de la peinture figurative contemporaine (nouveaux fauves, *bad painting*, figuration libre, trans-avant-garde) et se révèle être une des clefs du devenir de la peinture de la fin du siècle.

Picasso ouvre et ferme le XX^{ème} siècle. Les deux expositions du Palais des Papes en Avignon (1970 et 1973) constituent le *Jugement dernier* du vieux Picasso. Elles ont joué tardivement (car Picasso a connu le Purgatoire) sur le développement des années 1980, un rôle phare, comparable à celui qu'ont eu les papiers découpés de Matisse sur la décennie des années 1970. « Qu'est-ce qu'elle fera la peinture quand je ne serai plus là ? Il faudra bien qu'elle me passe sur le corps ! Elle ne pourra pas passer à côté ? non ? » dit-il à Pierre Cabanne³.

En 1988, j'avais organisé avec Isabelle Monod-Fontaine et David Sylvester l'exposition *Le Dernier Picasso* au Centre Pompidou, non seulement pour réhabiliter cette période décriée⁴, mais aussi pour replacer Picasso dans le contexte artistique de l'époque et faire de lui un peintre contemporain⁵. *Le dernier Picasso*, exposition organisée conjointement par le Musée national Picasso-Paris, le Musée national d'art moderne et la Tate Gallery, s'est tenue au Centre Pompidou du 17 février au 16 mai 1988. Le titre, difficile à trouver, est la traduction maladroite du *Late Picasso* ou du *Late style*. S'agit-il d'une apothéose, d'un saut vers le futur, ou bien de la décadence et de la régression ? L'extrême fin de sa vie est-elle l'apaisement et l'harmonie de la maturité, ou bien le déclin et l'obsession ? Dans son ouvrage *On Late Style*, Edward Saïd pose une question pertinente : « Pourquoi ne pas considérer le style tardif en art comme une forme non pas d'harmonie et d'apaisement, mais au contraire, d'intransigeance, de difficulté et de conflit non résolu ? Pourquoi penser que l'âge et la maladie débouchent sur la sérénité d'une « maturité aboutie »⁶ ? Pour l'auteur, le style tardif est « anachronique » et les œuvres y sont, en règle générale, foncièrement irrésolues et fragmentaires, elles sont même « catastrophiques »⁷. Dans ce terme réside la déflagration radicale de certaines œuvres qui sont au bord du gouffre entre nullité, gâtisme, sénilité et génie.

La dernière période de Picasso pose la double question de la vieillesse de l'artiste et de la jeunesse de l'œuvre, de la fin et du commencement. Elle interroge l'actualité de ses toiles ultimes, leur résonance possible sur l'art d'aujourd'hui. Peut-on dire de Picasso, comme Charles Baudelaire l'a écrit à propos d'Edouard Manet dans une formule ambiguë qu'il n'est que le premier dans la « décrépitude » de son art ?⁸ Formule ambiguë qui fait allusion à une fin de la peinture ou au contraire à l'émergence de la modernité.

Picasso présente toutes les caractéristiques du style tardif, tel que Edward Saïd l'a défini : une tendance à la simplification, une concentration sur l'essentiel, une liberté totale vis-à-vis de la manière, du style, un retour à l'immédiateté de l'enfance, à la force convaincante de la naïveté, à une certaine fraîcheur de la vision. Juvénilité que la psychanalyse expliquerait par le meurtre des Pères concrétisé par les variations d'après les Maîtres de la peinture, le retour à l'enfance et l'affirmation du principe de plaisir qui se manifeste par le débordement de l'érotisme.

Je n'évoquerai pas ici les critiques féroces de l'époque, ni l'héritage de Picasso sur l'art d'aujourd'hui. Je n'aborderai pas non plus les trois thèmes récurrents et essentiels de cette période : le nu (la femme), le baiser (le couple), l'homme déguisé (la comédie humaine), ni la forte charge érotique qui domine cette période. Je me concentrerai sur les caractéristiques stylistiques de cette période tardive. Pour certains⁹, elle commence en 1963 avec la série du peintre et du modèle, époque à laquelle Picasso prend conscience de la puissance de la peinture : « La peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut »¹⁰. Pour d'autres¹¹, elle commence dès 1953 avec les séries de récréations des peintres du passé. Pour l'exposition *Le dernier Picasso*, la date de 1953 a été retenue afin de rendre compte des vingt dernières années de Picasso. Dans le propos que je tiens ici, j'opte pour l'hypothèse de 1963 de manière à concentrer l'attention du lecteur sur les toutes dernières toiles des années 1970-1971.

Le Style Tardif est un style d'urgence

Le caractère le plus frappant de la période tardive de Picasso est sans conteste sa vitalité qui se traduit par la prodigieuse quantité de la production et par la rapidité, la véhémence de l'exécution, l'une étant le corollaire de l'autre. À preuve de la quantité, quelques chiffres à mettre au compte d'un homme de quatre-vingt-huit ans dont la fécondité à cet âge reste exceptionnelle dans l'histoire de l'art : 347 gravures entre mars et octobre 1968, 167 peintures entre janvier 1969 et janvier 1970, 194 dessins entre décembre 1969 et janvier 1971, 201 peintures entre septembre 1970 et juin 1972, effervescence liée sans doute à l'exposition au Palais des Papes¹². Dernier exemple, sur les vingt-trois volumes du catalogue raisonné de Christian Zervos, treize sont consacrés aux vingt dernières années¹³. Quant à la rapidité, elle est le signe du sentiment d'urgence qui habite Picasso à ce stade de sa vie, dans sa lutte contre le temps. Chaque œuvre créée est une part de lui-même, une parcelle de vie, un point gagné contre la mort : « J'ai de moins en moins de temps, et de plus en plus à dire »¹⁴. Pour gagner ce temps, il recourt à la convention, à l'abréviation formelle, à la figure-archétype qui concentre l'essentiel de son discours.

Le style tardif, qui apparaît au cours de l'année 1964, se caractérise en fait par la juxtaposition de deux écritures picturales : un style sténographique elliptique, fait d'idéogrammes, de signes codifiés dont on peut dresser un inventaire, et une peinture matérielle, épaisse et fluide, brossée hâtivement avec des dégoûlinures, des empâtements, des traces de pinceau apparentes. Picasso associe donc une écriture peinture à une peinture-peinture, picturalité littérale qui met à nu et laisse agir la matière. L'élaboration du graphisme primaire s'est faite au fur et à mesure avec les *Ateliers* (1955), *Les Ménines* (1957) pour s'accomplir dans la série *Le Peintre et modèle* (1964). Le visage du peintre est suggéré par une sorte de X qui relie les yeux, le nez et la bouche et le modèle se réduit à ses contours essentiels : « Un point pour le sein, un trait pour le peintre, cinq tâches de couleur pour le pied, quelques traits roses et verts... ça suffit, non ? Qu'est-ce que j'ai besoin de faire plus ? Qu'est-ce que je peux ajouter à cela ? Tout est dit », confie-t-il à Hélène Parmelin¹⁵. Ce schématisme, ces raccourcis, correspondent au désir de peindre et de dessiner, en même temps : « Il faut à la fin, quand on

regarde, que le dessin et la couleur, ce soit la même chose »¹⁶. Cela va aussi avec une volonté de simplification : « En ce moment, sur mes toiles, j'en fais de moins en moins »¹⁷. De moins en moins de peinture aussi, d'où des couches très minces et légères et l'importance accordée au blanc de la toile en réserve.

Pour Picasso, peindre c'est dire : « Je veux DIRE le nu. Je ne veux pas faire un nu comme un nu. Je veux seulement DIRE sein, DIRE pied, DIRE main, ventre. Trouver le moyen de le DIRE, et ça suffit (...). Un seul mot suffit quand on en parle »¹⁸. Ce recours à la simplification est l'une des caractéristiques du style tardif chez Picasso. De la même façon que Matisse, à la fin de sa vie, arrive à dessiner à vif dans la couleur avec les papiers découpés, Picasso peint en dessinant. Parallèlement à cette peinture un peu sèche, il pratique une autre manière, gestuelle souple, empâtée qui n'obéit à aucune règle, qui s'étale en tourbillons, arabesques, flammèches, ratures et giclées et qui fait preuve de l'énergie prodigieuse du vieil artiste.

Parmi les signes caractéristiques de la période d'Avignon, on peut citer les yeux en forme d'épingle à cheveux, le sexe en arête de poisson, d'énormes pieds et mains en éventail avec des cercles pour les doigts et les orteils, des huit couchés pour le nez, des spirales pour les oreilles, des tourbillons et des motifs décoratifs récurrents comme les rayures, les carreaux, les flèches, les arêtes, et les gribouillis informes et nerveux. L'emploi de ces signes primaires évoque le dessin d'enfant : « il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux »¹⁹. Par ailleurs ces éléments : points, traits, cercles, flèches... ont une résonance symbolique d'ordre sexuel évidente. Pour Picasso, la peinture est le résultat d'une pénétration, de la fusion des éléments mâle et femelle. Après l'avoir traduit de façon métaphorique dans *Le Peintre armé de son pinceau* qui pénètre le modèle, il réalise de nombreuses étreintes et accouplements, en insistant sur la fusion des organes sexuels. Tout comme le baiser, l'accouplement est cependant difficilement représentable, car on ne peut voir à la fois les visages, les corps en même temps que les langues et les organes.

L'autre élément symptomatique de la dernière période est le recours à la répétition comme mode de création. Picasso a toujours privilégié la série et les variations par rapport au concept de chef-d'œuvre unique et achevé. Ce qui l'intéresse, c'est le mouvement de la peinture, l'effort dramatique d'une vision à l'autre, même si celui-ci n'est pas poussé jusqu'au bout : « J'en suis arrivé au moment », dit-il, « où le mouvement de ma pensée m'intéresse plus que ma pensée elle-même »²⁰. Octavio Paz écrit à propos du peintre : « La vitesse lui permet d'être à deux endroits à la fois, d'appartenir à tous les siècles sans lâcher le lieu et l'instant présents. Il n'est pas le peintre du mouvement dans la peinture du XX^{ème} siècle, il est plutôt le mouvement devenu peinture. Il peint par nécessité urgente et surtout ce qu'il peint, c'est l'urgence. Il est le Peintre du Temps »²¹.

Une des preuves de la nouveauté de ce style est le blocage perceptif de la part du public. Ce ne sont pas les déformations qui l'ont troublé (Picasso était allé autrement plus loin dans les années 1927-1932, ou dans la période 1938-1945), ni l'outrance des nus féminins et des accouplements très érotiques, c'est surtout la manière de peindre. L'apparent non fini, le caractère d'esquisse, de brouillon, l'aspect « bad painting » avant la lettre : « Il faut savoir être vulgaire, peindre avec des gros mots », disait Picasso, « chaque jour je fais pire »²². Ce qui se traduit, en effet, par une peinture sale, boueuse, avec des aplats écrasés, des contrastes violents de couleur pure et la création de monstres hybrides dans lesquels l'humain se fond à l'animalité la plus frustrée. Le critique David Sylvester parlait d'un argot de l'art pour définir ce style. Après avoir tout appris, il faut tout oublier. « La peinture reste à faire », affirmait

Picasso, comme si elle n'était que dans une phase primaire, comme si le *Late Style* était la mise en forme du chaos, la peinture des origines, l'informe. Il s'agit donc bien ici d'une forme de « régression », d'un retour à l'enfance de l'art. Le dernier message que Picasso nous livre dans cette apothéose finale est celui de l'enthousiasme. Il a vécu jusqu'au bout, aimé jusqu'au bout, peint jusqu'au bout, donnant un exemple accompli du retour cyclique du grand âge à la petite enfance, ce moment où tout est à inventer, à recommencer.

¹ *Les Femmes d'Alger* de Delacroix, 1955 ; *Les Ménines* de Velasquez, 1957 ; *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, 1961.

² Picasso peint une série intitulée *Le Peintre et son modèle* entre 1963 et 1964.

³ CABANNE Pierre, *Le siècle de Picasso*, Paris : Denoël, 1975, p. 411.

⁴ Les expositions de Christian Geelhar, *Das Spätwerk*, Bâle 1981 et de Gert Shiff, *Picasso, The last years*, New York Guggenheim 1984, l'avaient déjà fait de façon pionnière.

⁵ Rappelons également une importante exposition de peinture à la Royal Academy de Londres, *A new Spirit in Painting*, dont Norman Rosenthal, Nick Serota et Christo Joachimides étaient les commissaires. Les tableaux ultimes de Picasso étaient exposés comme des références face aux œuvres de David Salle, Eric Fischl, Paula Rego, etc. Une telle exposition n'avait pas eu lieu en Europe depuis seize ans.

⁶ SAID Edward W., *Le Style tardif*, Actes Sud, 2012, p. 37 (1^{ère} édition 2006).

⁷ SAID Edward W., *ibidem*, p. 43. L'auteur emploie le terme « catastrophe » en référence aux travaux de Theodor Adorno sur la musique. Cf : ADORNO Theodor, *Essays on Music*, University of California Press, 2002 (Traduction anglaise).

⁸ Charles Baudelaire, *Lettre à Edouard Manet*, 11 mai 1865, in GHEERBRANT Bernard (textes et documents présentés et rassemblés par), *Baudelaire critique d'art. Curiosités esthétiques, poèmes, œuvres diverses, lettres*, Club des libraires de France, 1956, p. 180.

⁹ Gert Schiff, *Picasso, The last years, 1963-1973*, Catalogue de l'exposition « Picasso : The Last Decade », Grey art Gallery & Study Center, New York University, 23 janvier – 9 mars 1984.

¹⁰ Inscription sur page de carnet datée du 27 mars 1963, Carnet Musée Picasso, Musée national Picasso-Paris, 1886.

¹¹ Il s'agit des trois commissaires de l'exposition *Le dernier Picasso 1953-1973*, Musée national d'art moderne, Musée Picasso, Paris, Tate Gallery, Londres (17 février-16 mai 1988) : Marie-Laure Bernadac, Isabelle Monod-Fontaine et David Sylvester.

¹² Exposition *Picasso*, Palais des Papes, Avignon, 1970.

¹³ *Pablo Picasso*, Catalogue raisonné, Christian Zervos, Éditions Cahiers d'Art, 1932-1978.

¹⁴ Cité par Klaus Gallwitz. Voir, GALLWITZ Klaus, *Picasso Laureatus. Son œuvre depuis 1945*, Lausanne et Paris, La Bibliothèque des Arts, 1971, p. 166.

¹⁵ PARMELIN Hélène, *Picasso : Le peintre et son modèle*, Paris, Cercle d'art, 1965, p. 19.

¹⁶ PARMELIN Hélène, *Ibidem*, p. 40.

¹⁷ PARMELIN Hélène, *Ibidem*, p. 30.

¹⁸ PARMELIN Hélène, *Picasso dit*, Paris, Gonthier, 1966, p. 111.

¹⁹ PICASSO Pablo, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 160.

²⁰ Cité par Klaus Gallwitz. GALLWITZ Klaus, *op.cit.*, p.166.

²¹ PAZ Octavio, *Marcel Duchamp on the castle of Purity*, Londres, Cape Galliard Press, 1970, premières pages.

²² CABANNE Pierre, *op. cit.*, p. 347.