

LES MONSTRES EN PARADE : PICASSO, FELLINI ET L'ANTIQUITÉ REVISITÉE

Audrey Norcia • colloque Revoir Picasso • 27 mars 2015

« Un artiste comme Picasso, c'est comme une source. Picasso est tellement un créateur qu'il me semble qu'il habite dans l'imaginaire onirique des artistes comme le symbole de quelque chose de nourrissant. J'ai rêvé de Picasso à deux reprises, dans des moments de profonde dépression. [...] Picasso [c'est] comme [une] force irradiante, comme [un] stimulus, [une] attirance, [une] sollicitation, comme [un] compagnon de voyage, oui¹. »

Tel est le Picasso de Federico Fellini, celui que le réalisateur voit en rêve ; l'artiste tant admiré, le compagnon de route.

Picasso pour Fellini est non seulement l'archétype du génie, mais il symbolise également sa passion pour la Femme, la Muse intemporelle, sa passion pour la Vie.

Comme il le rapporte dans l'entretien précédent, et sur les conseils de son analyste jungien, Fellini dessinait ses rêves. D'après *Il Libro dei sogni*, le volume qui les réunit, il semblerait que Picasso lui soit apparu en fait à trois reprises. Le peintre, caricaturé sous les traits d'un masque simiesque, se montre à chaque fois très amical.

Dans le rêve du 22 janvier 1962, Fellini note : « Tout est simple, *familier, antique*, quelle paix, quel réconfort² ! » Picasso est manifestement protecteur vis-à-vis de Federico, voire paternaliste, comme le révèle le rêve du 18 janvier 1967 : « Toute la nuit avec Picasso, qui me parlait, me parlait... Nous étions très amis, il me témoignait beaucoup d'affection, comme un frère aîné, un père artistique, un collègue qui m'estime son égal, quelqu'un de la même famille, de la même caste³... »

Ces visions sont pour Fellini un réel encouragement à la création⁴. À ces dates, 22 janvier 1962, 18 janvier 1967 mais aussi juillet 1980 (troisième rêve que Fellini omet de mentionner mais pour lequel il réalisa un dessin⁵), correspondent des moments de doute et des films jalons de son corpus : un an après le premier rêve avec Picasso sort *Huit et demi* qui traite justement de la difficulté de créer sur un mode autobiographique et onirique ; en 1967, Fellini semble avoir renoncé à réaliser « Le voyage de Mastorna » sur lequel il travaillait depuis deux ans – film dont le scénario épique et métaphysique le hantera pourtant toute sa vie et dont des décors apparaissent dans *Bloc-notes d'un cinéaste* tourné en 1968. Ce moyen-métrage est intéressant car il met non seulement en scène les vestiges du décor d'un film qui ne verra jamais le jour, mais aussi parce qu'il signe l'entrée de l'Antiquité dans l'univers fellinien avec, un an plus tard, son *Satyricon*. Enfin, le rêve de juillet 1980 est à mettre en relation avec l'élaboration de *La Cité des femmes*.

L'autobiographie, les femmes et l'Antiquité : tous les ingrédients qui lient profondément Fellini à Picasso sont là, de

façon indistincte, enfouis dans ces rêves. Quelle « familiarité antique », pour reprendre ses termes, Fellini reconnaît en Picasso, c'est ce que nous nous proposons d'examiner.

La déférence envers le maître de la peinture existe dès *La Dolce Vita* : Fellini explique ainsi la révolution cinématographique que constitue la structure errante de son film, à l'image de la société italienne en mutation.

« Je me souviens de l'idée qui m'est venue, quand j'ai préparé *La Dolce Vita* : je voulais casser la statue puis en ramasser tous les morceaux et la refaire entièrement comme une décomposition *dans le style de Picasso*. Je voulais faire autre chose que suivre une histoire d'une façon logique comme un vieux roman du XIX^e siècle⁶. »

Le ton est posé et nous invite à poursuivre cette affinité, cette attraction du réalisateur pour le peintre. Fellini élit Picasso comme interprète de son langage, des visions que ses films offrent sur notre temps. Paradoxalement, le *Satyricon* en est la plus belle illustration. Sa version de l'œuvre de Pétrone n'est pas une satire de la société romaine, chaotique et décadente, du I^{er} siècle : Fellini était absolument lucide quant à l'impossibilité de reconstruire l'Antiquité romaine, puisque cette civilisation appartient au passé. Son *Satyricon*, au contraire, parle des mœurs italiennes du début des années 1960. La Rome qu'il représente est énigmatique, exubérante, indéchiffrable. Déconcertante même, parce que le spectateur, derrière les masques et les décors antiques, y reconnaît les traits de ses contemporains.

De fait, Fellini distille des formes anachroniques dans le *Satyricon*. Pour parler de son époque à travers l'Antiquité, pour mettre en relief la vitalité de ces deux sociétés, passée et présente, et la survivance des pulsions humaines dans le temps, Fellini en appelle à Picasso.

L'attention et la mémoire visuelles du spectateur sont alors sollicitées car les images dont il sera à présent question sont fugaces sur la pellicule. Il s'agit de trois séquences, trois décors (la Pinacothèque, le Labyrinthe de la cité magique et le temple de Cérès) dans lesquels l'univers picassien entre en scène. Ces images s'articulent en effet autour de deux thèmes chers au peintre : le Minotaure et la femme.

LE LABYRINTHE DES ATTIRANCES

Dans l'arène de la corrida, le taureau est la bête sacrifiée dont la puissance et la beauté font le spectacle : ce rite aux résonances ancestrales est à relier au mythe du Minotaure, avec

lequel il partage plus d'un trait. À l'intérieur du Labyrinthe se dissimule cette créature mi-homme mi-bête, fruit de la passion scandaleuse de la reine Pasiphaé, épouse du roi Minos, pour un splendide taureau blanc envoyé par Poséidon. L'épouse du roi Minos, sous la fureur de son désir, sacrifia son honneur et sa raison et se laissa aller au débordement du plaisir, celui de recevoir en elle le membre de l'animal. La corrida comme le mythe raconte la fascination pour le taureau, pour sa noblesse et sa vitalité farouche. C'est cette vigueur même qui attire Fellini à Picasso, c'est à travers elle qu'il se reconnaît. En effet, si l'on considère que l'œuvre tauromachique de Picasso ne présente de « véritable intérêt qu'en fonction des obsessions qu'il manifeste⁷ », Fellini s'accorde parfaitement à cette vision des choses : pour faire bref, si Picasso s'identifie au taureau, Fellini s'identifie ici à Picasso, et l'hommage au peintre est rendu à travers la figure de l'animal.

À l'entrée du Labyrinthe de la cité magique, après avoir dépassé une archaïque « idole aux yeux », Encolpe, le personnage principal du *Satyricon*, découvre un bas-relief représentant un taureau. La silhouette de l'animal est incisée sur fond noir ; on distingue, placé devant son flanc, les contours d'un homme debout, entre les pattes avant de la bête et ses testicules. La scène en elle-même peut faire écho aux figures pariétales du paléolithique mais la stylisation de l'animal renvoie clairement aux lithographies de Picasso réalisées entre le 5 décembre 1945 et le 17 janvier 1946, intitulées *Le Taureau* (MP3333 et suiv., Musée national Picasso-Paris). Fellini et son décorateur Danilo Donati semblent avoir fait le choix de prélever des détails parmi les différents états de ce thème, notamment les IX^e et XI^e variations. Mais poursuivons notre chemin dans ce dédale de correspondances formelles.

Le Minotaure de Fellini est un simple gladiateur qui porte un masque de taureau quelque peu anthropomorphisé. Ce masque, justement, est un subtil mélange de références à Picasso. On peut le rapprocher du dessin à l'encre de Chine et lavis, daté du 23 avril 1936, *Homme au masque, femme et enfant dans ses bras* (MP1158, Musée national Picasso-Paris). Mais trois autres œuvres surtout invitent à la comparaison : pour aboutir au masque du Minotaure du *Satyricon*, il faut associer mentalement le visage étonnamment humanisé du monstre dans *Minotaure et jument morte devant une grotte face à une fille au voile* (MP1163, Musée national Picasso-Paris), avec ses plis au front, sa barbe et ses grands yeux écarquillés, mais aussi la célèbre tête au fusain de 1933 (*Minotaure*, MP1117, Musée national Picasso-Paris), et celle du *Minotaure oiseau* de 1941. Chez Picasso comme chez Fellini, la pilosité n'est pas du tout animale, les pommettes sont marquées, et les naseaux sont la terminaison d'un renflement qui tient plus du nez que du museau. L'expression elle-même est confondante de ressemblance : malgré la terreur qu'inspire la bête, une humanité troublante perce à travers le masque⁸. Ce jeu de transpositions se développe ailleurs.

Deux créatures hybrides, faisant pendant au Minotaure, accueillent Encolpe dès les premières salles du Labyrinthe. Ces monstres affrontés évoquent le cheval. Un cheval imaginaire, à la ligne serpentine, aux membres atrophiés, au cou disproportionné, avec des griffes pour sabots et une tête en

« U ». Tous ces éléments appartiennent à la plastique picassienne. L'allure souple renvoie aux figures élastiques des années 1930. On pense à *L'Acrobate* (MP120, Musée national Picasso-Paris) et à *La Nageuse* (MP119, Musée national Picasso-Paris), mais aussi à certaines *Baigneuses* comme *Baigneuses, sirènes, femme nue et Minotaure* de mars 1937 (collection particulière) – les deux seins de la femme sauvée par le Minotaure, vus sur un plan rabattu, évoquant par ailleurs la tête des deux bêtes du Labyrinthe.

Les têtes monstrueuses de la créature du Labyrinthe résonnent avec le schématisme cruel des visages féminins de Picasso. Le tracé est en effet élémentaire et réduit à un simple signe, un « U », avec deux petits points pour marquer les yeux : ce schématisme grotesque rappelle évidemment des visages féminins familiers de la fin des années 1920 au début des années 1940. Dès *Figure et profil* (1927-1928, collection particulière, Zervos VII, 262), on assiste à l'émergence de cette tête « en raccourci » ; puis la forme en « U » se confirme avec *L'Atelier* (1928-1929, MP111, Musée national Picasso-Paris), *Grand Nu au fauteuil rouge* (1929, MP113, Musée national Picasso-Paris), et se retrouve quelques années plus tard avec *Dormeuse aux persiennes* (1936, MP152, Musée national Picasso-Paris) et *Deux Femmes nues sur la plage* (1937, MP163, Musée national Picasso-Paris), où le visage de la baigneuse de l'angle gauche tend à se refermer sur lui-même pour se transformer en « pince à crabe ». On reconnaît cette obsession plastique dans les dessins du carnet de Royan daté du 4 mars 1940, où seuls dominent le nez et le menton, comme les deux extrémités du visage, avec les yeux alignés sur un axe vertical, tandis que les cheveux sont indiqués par de simples traits⁹.

D'autres emprunts à Picasso sont visibles chez ce double monstre. Les pattes, comme une double griffe, rappellent notamment les mains de la baigneuse située à gauche dans le dessin du 10 juillet 1938 intitulé *Baigneuses au crabe* (MP1207, Musée national Picasso-Paris), ainsi que les sabots du taureau de 1934 réalisé au fusain¹⁰. Le croissant de lune, quant à lui, a peut-être été prélevé à la série de taureaux à la mine de plomb de 1946¹¹ : stylisé, il représentait les cornes du bovidé ; sur la tête de l'animal fantastique, il pourrait être un lointain écho d'Ishtar, déesse assyro-babylonienne, de la guerre et de l'amour. Car sans prolonger cette comparaison formelle, que représente finalement pour Fellini cette bête énigmatique si ce n'est, comme le suggèrent les références stylistiques à Picasso, la Femme monstrueuse, tantôt ridiculement aguicheuse, tantôt vorace voire menaçante ?

Le double monstre du Labyrinthe préfigure la présence d'Ariane qui attend Encolpe à l'issue du combat avec le Minotaure : impatiente et lubrique, elle l'attend pour un autre corps-à-corps, sexuel cette fois, durant lequel le pauvre Encolpe s'apercevra que sa vigueur l'a quitté. Les plans de ce corps-à-corps dans le *Satyricon* renvoient au répertoire picassien : de la *Corrida* (1934, MP2460) au *Minotaure mourant* (1936) en passant par *Dora et le Minotaure* (1936, MP1998-308), ou quelques autres scènes d'ébats ou de viols...

Attirante ou dévorante ? Abandonnée aux plaisirs de l'amour ou engagée dans un violent combat contre l'homme ? La femme que Fellini est allé fouiller chez Picasso

ressemble manifestement à l'image que le réalisateur se fait d'elle. Fellini s'est servi des convulsions sentimentales et de l'imaginaire du peintre pour appuyer sa version des rapports homme/femme en les plaçant dans la temporalité indéterminée du *Satyricon*. On a reproché au Picasso d'avant *Guernica* son « narcissisme esthétique » ; Fellini, lui aussi, s'est vu critiqué pour l'onirisme et les fantasmes débridés, voire « sur-réalistes » de ses films à partir de *Huit et demi*.

Le Minotaure et la femme-cheval donc : dans le labyrinthe du *Satyricon*, les deux bêtes se cherchent, s'affrontent à distance. Sensuelle et sauvage, la femme-bête serait un danger pour l'homme ou source de voluptueuse régénération.

Chez Picasso comme chez Fellini, les disproportions des corps, les volumes hypertrophiés se systématisent et s'écartent du réel : il s'agit, comme le note Philippe Dagen au sujet du peintre, d'un « ensemble où plasticité et érotisme se retrouvent tout naturellement associés¹² », d'un « rapport du biographique au plastique¹³ » – art et désir s'affirmant comme inséparables chez le peintre et chez le cinéaste¹⁴.

ARCHÉOLOGIE D'UNE IDYLLE ET D'UN IDÉAL

Un dernier hommage enfin rendu à Picasso dans le *Satyricon* : la référence à la période « classique » du peintre pour représenter l'idéal féminin. À la Pinacothèque est accroché le portrait d'un homme et d'une femme. La composition de ce couple paraît reprendre un motif répandu de la peinture pompéienne, celui de Mars et Vénus¹⁵... amour adultère s'il en est. Fellini, ici, transpose ces amours interdites dans une facture toute picassienne en faisant appel à la période classique. La physionomie musculeuse des deux personnages a quelque chose de la monumentalité des statues antiques, telles qu'elles influencèrent Picasso à son retour d'Italie. Le type physique de Vénus est celui, très reconnaissable, des nus féminins des années 1920 à 1923, aux formes épanouies et massives, aux épaules rondes et solides (*Trois Femmes à la fontaine*, 1921, MoMA, New York ; *Grande baigneuse*, 1921-1922, musée de l'Orangerie, Paris). La musculature du dieu guerrier a, quant à elle, quelque chose à voir avec celle des *Baigneurs au bord de la mer* (collection particulière).

Fellini aurait pu se contenter de glisser des pastiches de fresques romaines, mais il s'est prononcé pour une lecture moderne des œuvres antiques. Retranscrire ces bustes romains à travers le langage classique de Picasso n'est pas anodin : le spectateur est alors face à un jeu d'influences, Fellini admirant Picasso parle de l'Antiquité en termes picassiens. C'est le classicisme de Picasso, ces formes pleines et puissantes mentalement collectées lors du séjour romain et campanien en 1917 et recomposées dans les années qui suivent, que Fellini choisit pour représenter l'Antiquité dans le *Satyricon*.

Il en va ainsi du portrait de femme fragmentaire discrètement présenté dans le temple de Cérès et qui nous fait pénétrer l'intimité de Picasso. Le modelé de cette jeune femme, sculptural, évoque spontanément les portraits d'Olga du début des années 1920 (*Portrait d'Olga*, 1921, MP1990-70 ou *Olga pensive*, 1923, MP993). Son attitude, elle, partiellement

lisible, nous rappelle également les nombreux dessins de 1923, à l'encre de Chine, au pastel ou au fusain, qui entremêlent des scènes mythologiques (amour de Mars et Vénus, Vénus au miroir entourée d'Éros et d'Apollon musagète).

Dans un article paru dans le numéro *Art News* de mai 1994, William Rubin a admirablement démontré comment ces dessins, d'une grande élégance, ont conduit au chef-d'œuvre qu'est *La Flûte de Pan*¹⁶ (MP79).

L'aubade de Mars et Vénus ou l'éloge de la beauté de la déesse se sont éclipsés au profit de cette pastorale. L'analyse radiographique de *La Flûte de Pan* demandée par Rubin au musée Picasso en 1979 a confirmé l'intuition de l'historien : cette toile, très équilibrée mais hermétique, est une œuvre de renoncement et même d'effacement. Sous la figure de gauche, coexistait initialement le couple divin accompagné d'Éros. Il y a donc eu là repentir... De quoi Picasso s'est-il secrètement repenti ? D'une idylle méditerranéenne. À l'été 1923, Picasso, alors en vacances avec Olga et Paulo au cap d'Antibes, rencontre Sara Murphy, elle-même mariée.

Aux yeux de Picasso, l'Américaine incarne la beauté antique. Entre 1923 et 1925, il ne cesse de la représenter, idéalisée en Vénus, allant jusqu'à lui prêter dans certaines toiles les vêtements d'Olga (*Sara Murphy [dans la robe d'Olga]*, 1923, National Gallery of Art, Washington DC.). Dans la perfection des traits de Sara, dans la pose qu'il lui fait prendre à travers les dessins, Picasso réactualise à coup sûr un portrait féminin gardé en mémoire depuis sa visite du musée de Naples en 1917 : à savoir, la fresque qui montre Augé, prêtresse d'Athéna, assise devant Hercule, debout, et dont elle eut un enfant, le petit Téléphe, présent à gauche de la scène, nourri par une biche¹⁷.

Le modelé d'Augé a tout des femmes robustes peintes par Picasso dans ces années. Or cette fresque provenant d'Herculanum n'est autre que le fragment monumental inséré par Fellini dans le décor du temple de Cérès. Fellini, bien entendu, ne connaissait pas la liaison déçue de Picasso. Néanmoins, la reprise de cette figure plantureuse correspond à l'idéal de la femme fellinienne, et ce n'est pas un hasard si elle resurgit dans le *Satyricon*, dans le temple de la déesse de la fertilité et de l'abondance. L'antique fresque d'Augé fonctionne chez les deux artistes comme source de régénération créatrice.

Du reste, Augé, prêtresse d'Athéna violée par le demi-dieu Hercule, ne serait-elle pas l'incarnation et l'exutoire des désirs charnels du peintre et du cinéaste ? Poursuivie par le peintre, Sara Murphy – comme la nymphe Syrinx transformée en roseau chez Ovide – s'est métamorphosée en flûte de Pan. Fellini, sans le savoir, réanime pour quelques secondes le modèle féminin qui obsédait Picasso au retour d'Italie, c'est-à-dire depuis son voyage dans l'Antiquité, et qu'il finit par retrouver dans les contours de Sara Murphy. Le symptôme de la Gradiva n'est pas loin.

La plastique étonnamment moderne de ce portrait antique n'a pas échappé à Picasso, ni à Fellini. Dans cette image affleurent les visions picassienne et fellinienne de la Femme tant convoitée. Minotaure et femme-cheval ; beauté archaïque et érotomanie : si le cinéma de Fellini explore la mythographie picassienne c'est pour décrire le spectacle dio-

nysiaque de la vie. Pour reprendre Barthes, c'est bel et bien la « perfection de [l']iconographie [antique]¹⁸ » qui rallie ces deux génies du xx^e siècle.

L'œuvre de Fellini et de Picasso repose sur une grande unité et dialogue au-delà des médiums : la femme et ses disproportions anatomiques, l'exaltation et l'effroi du sexe, le Minotaure, mais aussi le cirque, le clown ou l'arlequin, les saltimbanques, les bacchanales... sont les obsessions de leur art qui mériteraient plus ample comparaison.

Picasso revient aux origines de l'art, renoue avec les pulsions premières de la création ; et Fellini en est le digne successeur. Absolument contemporains à leur société, radicalement modernes par leurs constantes innovations, Picasso et Fellini remontent le temps et atteignent les moments les plus primitifs de l'histoire de l'art.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris. Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Federico Fellini, *Je suis un grand menteur. Entretien avec Damien Pettigrew*, Muriel Finetin (trad.), Paris, l'Arche, 1994, p. 76 et 78.

2. Federico Fellini, *Le Livre de mes rêves*, Tullio Kesich et Vittorio Boarini (éds), Renaud Temperini (trad.), Paris, Flammarion, 2007, p. 107. Nous soulignons.

3. *Ibid.*, p. 202.

4. Une coïncidence amusante fait que Fellini habitait via Margutta (au 110-113), la rue où Picasso avait son atelier (au 53 bis) lors de son séjour romain en 1917.

5. Federico Fellini, *Le Livre de mes rêves*, op. cit., p. 376. Le texte qui accompagne le dessin dit ceci : « Je rêve de Picasso (un peu mal fichu, usé, mais toujours plein de vitalité) qui n'arrête pas de me parler. "Ne sois pas distrait – me dit-il, comme s'il lisait dans ma pensée lorsque je m'efforce de scruter sur son visage et dans son regard les signes de sa décadence – Parlons ! Ou plus exactement, écoute-moi, c'est moi qui vais parler !" Et il continue de parler, de raconter avec ferveur, comme un maître et un ami. »

6. Federico Fellini, *Je suis un grand menteur*, op. cit., p. 79. Nous soulignons.

7. Antonio Saura, « Picasso et le taureau », in Marie-Laure Bernadac (dir.), *Picasso toros y toreros* [cat. exp., Musée national Picasso-paris, 1993 ; Bayonne, musée Bonnat, 1993 ; Barcelone, Museu Picasso, 1993-1994], Paris, RMN, 1993, p. 25.

8. L'humanité qui affleure sous le masque du Minotaure est d'ailleurs très nette chez Picasso dans la scène du *Minotaure emmenant une jument et son poulain dans une charrette* (Juan-les-Pins, 5 avril 1936, MP1151).

9. Cat. n° 479, in Christian Zervos, *Pablo Picasso : œuvres de 1939 et 1940*, Paris, Cahiers d'art, vol. X, p. 142.

10. Cat. n° 115, *ibid.*, p. 82.

11. Cat. n° 175 à 176, *ibid.*, p. 134.

12. Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2008, p. 256.

13. *Ibid.*, p. 257.

14. À ce titre, *Il Libro dei sogni*, mise en images et en mots de l'imaginaire fellinien, est un excellent

témoignage de cette sublimation de la sexualité par l'art.

15. On pense aux fresques de Mars et Vénus de la villa de l'Amour puni, de la villa de Méléagre, ou encore au panneau gauche découvert dans le *tablinum* de la villa de Lucretius Frontus à Pompéi.

16. William Rubin, « The Pipes of Pan : Picasso's aborted love song to Sara Murphy », *Art News*, New York, mai 1994, p. 138-147.

17. Cette fresque du IV^e style, provenant de la basilique d'Herculanum et conservée au musée archéologique de Naples, a également retenu, avant Picasso et Fellini, l'attention de Jean-Auguste Dominique Ingres pour son portrait de *Madame Moitessier* (1856, National Gallery, Londres) – dont la pose et le modelé du visage sont expressément inspirés de la beauté de la déesse antique –, ainsi que de Gustave Moreau dont nous connaissons des études du sujet (musée Gustave-Moreau, Paris, inv. 13618).

18. Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 18.