

LA FEMME AU VASE

Carmen Gimenez • colloque Revoir Picasso • 27 mars 2015



PABLO PICASSO

Femme au vase

Boisgeloup, été 1933

Un des deux bronzes fondus à la cire perdue, Valsuani, Paris 1972-73, 220 x 122 x 110 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Don de l'artiste

© Photographic Archives
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

© Succession Picasso, 2016

La sculpture de Pablo Picasso *La Femme au vase (la porteuse d'offrande)* (1933, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) est l'une des plus importantes parmi les nombreuses réalisations de l'artiste en ce domaine. Elle est, de surcroît, investie d'une charge symbolique non négligeable, l'original de l'œuvre se dressant sur la tombe de l'artiste. Et ce n'est pas tout : elle est intimement liée à l'histoire de *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

Picasso meurt le 8 avril 1973 à 91 ans, deux ans avant Franco. Hormis le musée monographique de Barcelone que l'on doit à la donation généreuse de son secrétaire et ami Jaume Sabartés, qui proposa en 1960 à la ville de Barcelone, avec l'accord de Pablo Picasso, la création du musée dédié à l'artiste, il n'y avait, jusqu'en 1980, pratiquement aucune œuvre de Picasso dans les institutions ni dans les collections espagnoles. De même, il n'y avait pas eu de rétrospective importante retraçant sa trajectoire, et les rares expositions de Picasso qu'on avait pu voir relevaient, pour la plupart, d'initiatives privées.

Pourtant, dès 1981, une succession d'événements a précipité une reconnaissance officielle, poussant les autorités espagnoles à célébrer la mémoire de Picasso : le retour de *Guernica* au musée national du Prado, le centenaire de sa naissance et enfin, le coup d'État avorté du colonel Tejero qui a favorisé, involontairement, la consolidation définitive de la démocratie en Espagne, en accélérant l'aboutissement de plusieurs initiatives en suspens.

En 1983, je fus nommée responsable de la programmation des expositions des musées par Javier Solana, alors ministre de la Culture du premier gouvernement socialiste de Felipe

González. Très vite je me suis trouvée impliquée dans ce projet, prestigieux et enrichissant, qui revendiquait Picasso, au sens le plus large. Parmi les multiples initiatives auxquelles j'ai participé pendant mes sept années au ministère de la Culture espagnol, la plus importante a consisté à récupérer l'un des deux bronzes reproduits de l'original en plâtre de la *Femme au vase* dont l'exemplaire en ciment avait été exposé au Pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris en 1937, parmi d'autres œuvres célèbres.

Cette pièce capitale, se rattachant à l'héritage de *Guernica*, fut omise par inadvertance et ne parvint pas en Espagne. Par chance, j'en avais constaté l'absence et je réussis à l'inclure dans le patrimoine espagnol, grâce à la collaboration enthousiaste, dois-je ajouter, des héritiers désireux de voir accomplir la volonté de leur illustre ancêtre.

Picasso a commencé à faire des sculptures au début du xx^e siècle et n'a cessé d'en produire jusqu'à la fin de sa vie en les déclinant dans tous les matériaux, formats et genres possibles, traditionnels ou industriels. Pourtant, l'apport unique de ses sculptures ne réside ni dans leur nombre ni dans leur variété, mais bien plutôt dans le caractère novateur de leur aspect formel et esthétique.

Picasso a ouvert bien des voies nouvelles. Rappelons ce qu'a représenté, en pleine élaboration du cubisme, sa *Guitare* mythique, de 1912 (The Museum of Modern Art, New York, don de l'artiste), un assemblage de carton, papier, toile, ficelle, huile, traits de crayon et cordes – il y a d'autres versions datant de la même année, faites de matériaux de rebut du même type – « dont les formes découpées et pliées permettent à l'espace de circuler librement à l'intérieur », comme l'écrit le professeur Francisco Calvo Serraller, ajoutant que « cette guitare, ainsi délestée du poids mort de sa masse n'a pas besoin de point d'appui et peut donc être accrochée n'importe où, au mur ou au plafond ». Calvo Serraller en résume ainsi la valeur révolutionnaire de l'œuvre qui tient : « 1. au fait d'être un objet ; 2. à sa construction synthétique ; 3. aux matériaux aléatoires qui la composent ; et 4. à son emplacement excentrique. »

Je partage tout à fait cette analyse et considère que cette *Guitare* de Picasso a non seulement joué un rôle décisif dans le développement de la sculpture constructiviste et contemporaine, mais a permis l'émergence de l'idée même du ready-made que Marcel Duchamp a exploitée, en explorant à l'envi cette idée picassienne de génie.

J'aimerais aussi citer sa contribution essentielle au « dessin dans l'espace » et à l'exécution en fer soudé de ce concept pour la réalisation du monument que Paris voulait dédier au poète Guillaume Apollinaire, projet qui fut rejeté en raison

précisément de son audace. J'ai eu moi-même l'occasion de réaliser en 1993, l'exposition « Picasso et l'âge de fer », au musée Guggenheim de New York. À partir de la matrice picassienne du « dessin dans l'espace », on mettait en valeur la sculpture pionnière de l'artiste espagnol dans ce matériau, aux côtés de celle de Julio González, David Smith, Alexander Calder et Alberto Giacometti, ouvrant ainsi un chapitre dans l'entre-deux-guerres pour les décennies à venir.

La *Femme au vase* est apparue dans un contexte et à un moment très particuliers dans la vie de Picasso. Ces éléments sont presque tous admirablement compilés dans un témoignage du photographe Brassai relatant sa visite au nouvel atelier de Picasso à Boisgeloup. Nous ne pouvons mieux le servir qu'en le citant :

« Il ouvrit la porte de l'un de ces grands box, et nous pûmes voir, dans leur blancheur éclatante, un peuple de sculptures... Je fus surpris par la rondeur de toutes ces formes. C'est qu'une nouvelle femme était entrée dans la vie de Picasso : Marie-Thérèse Walter [...]. Depuis ce jour, toute sa peinture commença à onduler. Comme l'aplat et le modelé, les lignes droites, anguleuses, interfèrent souvent chez lui avec les lignes courbes, la douceur succédant à la dureté, la tendresse à la violence. À aucun moment de sa vie, la peinture ne devint aussi ondoyante, tout en courbes sinueuses, les bras enroulés, les cheveux en volutes... La plupart des statues que j'avais devant moi portaient l'empreinte de ce *new look*, à commencer par le grand buste de Marie-Thérèse penchée en avant, la tête presque classique, avec la ligne droite du front reliant sans brisure celle du nez, ligne qui venait envahir toute son œuvre [...]. Figuraient aussi, en arrière-plan, des têtes monumentales presque sphériques. Elles n'étaient donc pas imaginaires¹ ! »

Ce témoignage réjouissant de Brassai lorsqu'il a pénétré l'atelier de Picasso à Boisgeloup en 1933 laissait toutefois transparaître des ombres. Parmi celles-ci, la découverte et, ultérieurement, la relation érotique de Picasso avec la belle adolescente de 17 ans que Brassai a identifiée six ans plus tard. Il y a encore beaucoup de confusion et de conjectures sur la date et les circonstances de la rencontre entre Picasso et Marie-Thérèse. Tout semblerait indiquer que le premier contact remonte au 8 janvier 1927 et que leurs relations clandestines sont vite devenues intimes.

Depuis lors, on peut retrouver de nombreux témoignages graphiques de l'image tellement caractéristique de la jeune femme dans l'œuvre de Picasso, sachant que cette image ne présentait rien de compromettant tant que l'adolescente n'avait pas atteint sa majorité, avec tout de même certaines licences à mesure qu'elle s'en approchait. Ce n'était d'ailleurs pas là la seule préoccupation de Picasso en cette fin des années 1920 et ce début des années 1930 : le contexte international était empreint de sombres présages qui se sont implacablement réalisés. Qui plus est, d'un point de vue artistique, Picasso était plongé dans une crise profonde, anticipant un véritable « changement » qui, dans le meilleur des cas, est porteur d'anxiété.

La visite de Brassai à Boisgeloup répondait à une com-

mande – il s'agissait de photographier la production la plus récente de Picasso pour la revue surréaliste *Minotaure* dont le premier numéro est paru le 1^{er} juin 1933, sous la direction rédactionnelle et artistique d'Albert Skira et d'Édouard Tériade. Au sommaire de ce numéro figurait un long article d'André Breton intitulé « Picasso dans son élément », consacré essentiellement à la sculpture de l'artiste espagnol et illustré en double page par trois gravures de la *Suite Vollard* sur le thème de l'atelier du peintre à gauche et, à droite, par la belle photo de Brassai prise à Boisgeloup, avec pour légende « La parabole du sculpteur ». Breton avait jugé utile de signaler dans son article que ces sculptures blanches et rondes de Picasso n'annonçaient nullement un retour de l'artiste au classicisme : quiconque verrait dans ces formes humaines plus denses, plus blanches et d'aspect extérieur plus immédiat, une sorte de remise en ordre, de renoncement ou de trahison de la part de Picasso, se méprendrait. Et, poursuivant sur un ton lyrique, l'écrivain nous explique le sens de l'organicité et la non-préméditation qu'impliquent ces formes qui nous renvoient à la vie même.

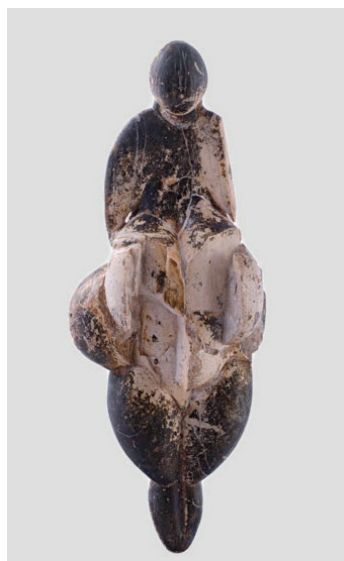
Une autre étape marquante de la vie artistique de Picasso, située aussi entre 1927 et 1933, est celle des débuts du surréalisme dont la continuité lui semblait menacée. Il conviendrait de signaler au passage que le maître comptait parmi les rares artistes respectés par la foule agitée des premiers surréalistes qui attaquèrent sans pitié les premiers avant-gardistes du xx^e siècle, sous la houlette de leur brillant chef de file, André Breton. Au début, Picasso « s'était fait prier », ce qui n'est pas peu dire s'agissant de quelqu'un qui n'avait même pas daigné s'identifier aux mouvements artistiques qu'il animait, comme le cubisme. Mais même sans être militant ou « sympathisant » du surréalisme, il se laissa influencer par le climat d'agitation révolutionnaire qui régnait autour de lui à cette époque. Cette ambiance se reflète en effet dans la série de corps féminins monstrueusement déformés, aux attributs sexuels brutaux, datant de son étape à Dinard ; c'est aussi à cette époque qu'il entame la série de sculptures en ronde-bosse qui fascinèrent Brassai à Boisgeloup.



Atelier de sculpture de Pablo Picasso au château de Boisgeloup (Eure)
Bernès, Maroteau et Cie., hiver 1934
Reproduit dans Cahiers d'art, nos 7-10, 1935, p. 167.
© Droits réservés
© Succession Picasso, 2016

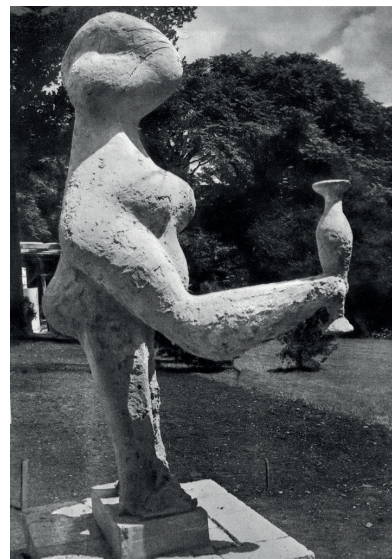
La *Femme au vase* (1933) met fin à la mythique série de quatre grandes sculptures de Marie-Thérèse, conçues à Boisgeloup en 1931 et photographiées par Brassai. Néanmoins, elle est la seule sculpture à ne pas avoir été photographiée par Brassai mais par l'atelier de photographie Bernès, Marouteau et Cie, Paris, en 1934, sur lequel nous n'avons pas beaucoup d'informations.

La *Femme au vase* fut rebaptisée la « Dama Oferente » à son arrivée en Espagne en mai 1985, parce que nous avons considéré que c'était le nom le plus proche de celui que lui avait donné l'artiste, « La porteuse d'offrande ». Nous pensions en effet que sa relation avec la sculpture ibérique était évidente, et en particulier sa parenté avec les petits ex-voto ibériques de Despeñaperros que Picasso adorait et collectionnait. Ce nom correspondait mieux à la nature symbolique de ces sortes de vénus préhistoriques, véritables fétiches de la fertilité, comme le montrent leurs corps déformés – déformations auxquelles s'ajoutaient des amputations diverses, causées par les ravages du temps, et qui fascinaient notre artiste au point qu'il se les appropriait dans sa réplique innovante.



Venus de Lespugue
ca. 25,000 BC
Ivoire de mammouth, hauteur
14,7 cm
Musée de l'Homme, Paris
© MNHN-JC Domenech

jambes rigides et amaigries, est formé de trois énormes protubérances superposées : un ventre rebondi, peut-être de femme enceinte, deux seins gonflés et une tête difforme, ovoïde, comme celle d'un ophidien. Il présentait en outre autre chose que nous ne pouvons plus voir car l'original en plâtre, photographié par Bernès, Marouteau et Cie a été détruit en 1972-1973 et n'était donc pas la version en ciment exposée au Pavillon espagnol de l'Exposition de Paris en 1937 : sa blancheur éclatante qui ne faisait qu'amplifier les caractéristiques choquantes que nous venons de décrire. Car il s'agit bien d'une femme monstre évocatrice de ces autres monstres, nus ou vêtus, avec ou sans barbe, si typiques du goût espagnol dans la peinture du XVII^e siècle. À cette description générale, on peut ajouter d'autres éléments marquants tels que la texture rugueuse d'autant plus inquiétante qu'elle contraste avec la rondeur des formes qu'on imaginerait douces et sensuelles au toucher. Il y a donc dans cette texture quelque chose de *non finito*, de l'ordre de l'inachevé des dernières sculptures de Michel-Ange mais aussi de ce que l'on nommait au XIX^e siècle *pittura alla prima* qui ne prétendait pas masquer ou affiner les palpitations désinvoltes du pinceau,



Une version en ciment de la *Femme au vase* par Pablo Picasso pour le Pavillon espagnol de l'Exposition Internationale, Paris, 1937
La photographie montre la sculpture in situ et a été reproduite dans Cahiers d'art, nos. 4-5 (numéro spécial sur Guernica), 1937, p. 156.
© Droits réservés
© Succession Picasso, 2016

La *Femme au case* est une sculpture monumentale comme en témoignent ses dimensions, 220 × 122 × 110 cm, qui n'évoquent pas précisément une taille de guêpe. Et si je le dis, ce n'est pas pour faire sourire, mais parce que dans l'art le format est relatif, en termes à la fois d'échelle et de grandeur. Ce qui caractérise en effet cette Dame (Femme) c'est précisément sa grandeur, sa monumentalité ; c'est clairement un monument, un avis aux voyageurs ayant, somme toute, une valeur de rappel. Ce qui nous frappe d'emblée dans cette géante, c'est la disproportion. Elle est courte sur pattes, le bras droit est exagérément long et continue de s'étirer pour se prolonger en un encensoir ou un vase, serré entre des griffes plutôt que porté, tandis que le bras gauche est amputé à hauteur de l'épaule. Elle n'a donc pas de bras pour recevoir, elle n'en a qu'un pour donner.

Son tronc, soutenu de manière invraisemblable par deux

mais souligner au contraire la rudesse des gestes spontanés.

Toutefois, il nous reste encore une question très importante à aborder : la vie qui anime une œuvre d'art une fois achevée par son auteur. Je n'évoque pas ici les vicissitudes matérielles que connaît une œuvre, dont la destruction physique n'est pas la moindre. Dans le cas présent, nous pouvons mentionner deux épisodes : la disparition ultérieure du moulage en ciment (Pavillon espagnol de 1937) et la destruction de l'original en plâtre en 1972-1973.

Ainsi n'en restera-t-il que les deux versions en bronze, coulées en 1972-1973. Cependant, ce dont il s'agit maintenant c'est le destin qui lui a été réservé, la manière dont elle a été perçue et utilisée par-delà ce qu'en a fait son auteur. Car ce ne fut pas par hasard qu'il l'exposa dans le Pavillon espagnol, puissamment symbolique, de 1937, ce qui ne fit qu'amplifier sa portée sémantique. C'est précisément pour

cette raison que l'une des versions en bronze figure sobrement aux côtés du *Guernica* dans le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid. Mais un autre choix a été fait qui n'a pas été dicté mais aurait pu être inspiré par Picasso : il s'agit de la décision de sa veuve, Jacqueline Roque, et de son fils aîné Paul, de placer l'autre bronze de la *Femme au vase* sur la tombe de Picasso au château de Vauvenargues. Par ce geste qui lui confère un nouveau sens en la « resémantisant », la sculpture acquiert un caractère élogiaque de monument funéraire. Jacqueline Roque aurait-elle songé à la silhouette de cette femme qui apparaît à la fenêtre de la maison en flammes dans *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), le bras droit tendu, portant un quinquet, semblable à celui que porte la *Femme au vase*, telle une furie illuminée clamant la justice parmi les morts ? Nous ne saurions l'affirmer mais le simple choix d'en avoir fait la gardienne de la tombe de Picasso glorifie d'un nouveau destin celle qui était jusqu'alors considérée simplement comme une déesse de la fertilité.



Picasso est mort le 8 avril 1973. Dix jours plus tard, Jacqueline et Paulo ont décidé de placer l'une des deux sculptures sur la tombe de l'artiste au Château de Vauvenargues situé seulement à quinze kilomètres d'Aix-en-Provence, au pied de la Montagne Sainte-Victoire
Photographie de Claude Germain et publié dans *Ely*, 2009, p. 34
© Droits réservés
© Succession Picasso, 2016

Cette statue serait-elle un portrait de Marie-Thérèse Walter, l'adolescente avec laquelle Picasso avait vécu une longue idylle, passionnée au début, tendre et paisible ensuite, même après leur séparation ? Rappelons que Picasso affirmait à Christian Zervos dans les *Cahiers d'art* : « Pour mon malheur et pour ma joie peut-être, je place les choses selon mes amours. Quel triste sort pour un peintre qui aime les blondes, mais qui s'interdit de les mettre dans son tableau, parce qu'elles ne s'accordent pas avec la corbeille de fruits ! Quelle misère pour un peintre qui déteste les pommes, d'être obligé de s'en servir tout le temps, parce qu'elles s'accordent avec le tapis ! Je mets dans mes tableaux tout ce que j'aime. Tant pis pour les choses, elles n'ont qu'à s'arranger entre elles². »

Voilà donc une réponse sans appel qui nous permet de considérer la *Femme au vase*, avec toutes ses malformations, comme un portrait de Marie-Thérèse dans lequel l'aspect

physique est subordonné à la qualité morale. Il est significatif, en effet, que cette femme splendide nous apparaisse comme la statue de celle qui s'offre sans condition, dans une attitude manifeste d'offrande.

Cette révélation de l'identité occulte de la Femme prétend-elle gommer toutes les autres qualités que nous avons déjà mentionnées ? Serait-il donc impensable de remonter dans le temps, à travers elle, jusqu'à l'ancêtre formel et symbolique de la déesse ibérique de la fertilité ou de tout autre fétiche antique tel que les sculptures archaïques des Cyclades, taillées en hommage au matriarcat ? Bien plus, ne saurait-on reconnaître en elle le sens organique et brutal, stigmatisé sexuellement dans le corps nu de la femme par un Picasso proche du surréalisme de la période de Dinard ? Et enfin, n'est-ce point la femme, porteuse d'une bougie ou d'une chandelle, qui visite le mendiant ou qui libère le prisonnier et, encore et toujours, cette jeune fille nue qui, brandissant la lampe, représente d'une part la Liberté et de l'autre, son corollaire nécessaire, la Responsabilité, c'est-à-dire la Justice ? Cette gente dame ne s'identifierait-elle pas au désespoir de celle qui clame au ciel dans la nuit infernale de *Guernica*, mais aussi à notre *Femme au vase*, qui brandit, dans une ferme quiétude, la torche illuminant à la fois les vivants et les morts ?

Autour des années 1920, Picasso innova simultanément dans une multiplicité de styles. Quel que fût le goût du jour, il n'hésitait pas à recourir à ce qui lui avait servi avec succès auparavant. Je l'affirme parce que dans le cas concret de cette déconstruction analytique de la *Femme au vase*, nous constatons la superposition de multiples expériences plastiques, passées et actuelles, chez un Picasso multiforme qui puisait ce qui lui convenait dans le passé proche et lointain des autres pour lui donner forme, tout en se servant de ce que lui-même avait expérimenté et créé depuis le début : la monochromie, le cubisme, la néofiguration des années 1920, le dessin dans l'espace, la déformation et la ronde-bosse organique, d'origine surréaliste... Cette pluralité de styles apparaît même dans ses dernières œuvres décrivant les horreurs de la guerre, dans ses natures mortes allégoriques, dans ses interprétations dramatiques des chefs-d'œuvre historiques et dans les toiles sensuelles du crépuscule de sa vie.

Dressées depuis la nuit des temps, comme une faible lueur perçant les ténèbres engendrées par le matriarcat ancestral, voilà que se répète – depuis au moins cinq mille ans avant Jésus-Christ, quand fut fondée notre civilisation sédentaire – le spectacle radieux de milliers de femmes, mythifiées ou méprisées, éclairant d'un rayon de lumière les parois des grottes obscures dans lesquelles nous nous débattons tous. Pourquoi alors ne pas voir en ces femmes, à travers la merveilleuse sculpture de Picasso, la *Femme au vase*, cet exemple stupéfiant de domination et de don de soi ?

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. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 28-29.

2. Christian Zervos, « Conversation avec Picasso » in *Cahiers d'art*, Paris, no spécial, 1935, p. 173.