

## PICASSO ET L'ABSTRACTION

Yve-Alain Bois • colloque Revoir Picasso • 27 mars 2015

Lors du vernissage de l'extraordinaire exposition « Inventing Abstraction », organisée il y a deux ans par Leah Dickerman au MoMA, je suis tombé sur un Richard Serra absolument furieux : « Pourquoi ont-ils commencé avec Picasso ? Il n'a rien à voir avec ça ! » Ce à quoi Serra faisait référence, c'est à la manière dont le visiteur était introduit à l'aventure de l'abstraction. Si vous aviez pris l'ascenseur, la première chose que vous découvriez quand la porte s'ouvrait, était un vaste diagramme s'étalant sur tout un mur et traçant les réseaux, les connexions entre artistes à divers points du globe pendant la période couverte par l'exposition (1910-1925). Faisant quelques pas en direction du diagramme, vous ne pouviez éviter d'apercevoir la véritable entrée de l'exposition, couronnée par une citation de Kandinsky en caractères gras, et de voir qu'un tableau, accroché seul en position de sentinelle, y était donné comme entrée en matière.

Si vous êtes comme moi, vous remettez à plus tard votre projet d'examiner le diagramme et bifurquez vers le tableau-sentinelle afin de vérifier qu'il s'agissait bien de ce que vous pensiez. Pas d'erreur : c'était bien la *Femme à la mandoline* de 1910, aujourd'hui au musée Ludwig de Cologne.

Leah Dickerman ne m'avait pas fait part de ses projets d'accrochage, mais nous avons parlé de son désir de commencer avec Picasso, et, sans doute parce que nous partageons le même point de vue, elle m'avait demandé d'écrire sur ce sujet pour le catalogue. Le premier point sur lequel nous étions tombés d'accord, c'est qu'il était impossible d'envisager l'histoire des « origines de l'abstraction » sans prendre en considération la part qu'a pu y jouer le cubisme – nous avons été tous deux absolument scandalisés par l'exposition du musée d'Orsay, précisément intitulée « Aux origines de l'abstraction 1800-1914 », en 2003, dans laquelle le commissaire, obnubilé par l'idée que l'abstraction était un simple rejeton du symbolisme, avait fait une impasse totale sur le cubisme de Braque et Picasso. Pour nous, à l'exception des tenants de ce qu'on pourrait appeler la branche « expressionniste » de l'abstraction (dont bien sûr Kandinsky), tous les « pionniers » de cet art étaient passés par le cubisme.

Comme Richard Serra, à qui je parlais de mes conversations avec Leah, se montrait totalement insensible à cet argument – le considérant comme des arguties d'historien d'art –, j'en ai sorti un autre de ma poche. Leah et moi avons été frappés par le fait que Picasso, un artiste à qui semble-t-il rien ne faisait peur, avait fait marche arrière une fois confronté au « danger » de l'abstraction. Si faire le saut avait été impossible pour quelqu'un comme lui, est-ce que cela ne soulignait pas à quel point cela avait été difficile de le faire à l'époque ? Les célèbres hésitations de Kandinsky en 1911-1912 ne prenaient-elles pas plus de poids dans un tel contexte ?

Bien sûr, cet argument était lui aussi un propos d'historien d'art, mais j'imaginai que Serra lui accorderait plus de crédit étant donné qu'il prenait le point de vue du producteur. Rien n'y fit. Pour lui, choisir Picasso comme point de départ, c'était tout mélanger. D'une part, c'était réitérer un cliché de la culture de masse, jamais complètement éradiqué, selon lequel Picasso aurait été un peintre abstrait<sup>2</sup> ; d'autre part, c'était présenter l'art abstrait comme s'il était nécessairement le résultat d'une distillation de la réalité perceptive, d'une stylisation progressive – une proposition pour laquelle un certain nombre d'œuvres de Picasso (par exemple *L'Arbre* de l'été 1907, Musée national Picasso-Paris) avaient souvent servi de munition.

Serra n'avait pas entièrement tort sur ces deux points. Sa seconde réserve surtout était justifiée : la stylisation ou distillation n'est pas la seule manière par laquelle on peut parvenir à l'abstraction, même si beaucoup de ses inventeurs l'ont fait ainsi. Mais le ton rageur de Serra était malgré tout bien bizarre, car personne, au sortir de l'exposition, n'aurait pu affirmer sans vergogne qu'il s'était agi pour son organisatrice de défendre de telles idées. Cela dit, lorsqu'il déclarait : « Picasso n'a rien à voir avec ça », il avait un allié de taille, à savoir le peintre espagnol lui-même. Ce qui ne veut pas dire que Serra avait raison de s'emporter, mais qu'on ne peut pas ignorer le mépris dont Picasso a toujours fait preuve à l'égard de l'abstraction dans les propos qu'il a tenus sur le sujet.

À ma connaissance, il n'existe aucun dit ou écrit de Picasso concernant l'abstraction durant la période couverte par l'exposition du MoMA. À vrai dire, il n'y a pas grand-chose en général à se mettre sous la dent – à cette époque, Picasso était plutôt silencieux. La première fois que le mot « abstrait » apparaît, c'est dans le célèbre « interview » de 1923 avec Marius de Zayas, « Picasso Speaks » : « Du point de vue de l'art, il n'y a pas de formes concrètes ou abstraites, mais uniquement des formes qui sont des mensonges plus ou moins convaincants.<sup>3</sup> » Picasso parle là de Vélazquez, de David, d'Ingres, et même de Bouguereau comme d'artistes qui ont fait l'erreur de croire qu'ils peignaient « la nature telle qu'elle est ». En bref, ce propos ne concerne aucunement ce qui me préoccupe ici.

La première saillie de Picasso contre l'art abstrait se trouve dans un entretien avec Tériade publié dans *L'Intransigeant* en novembre 1928. Au moment où la conversation se tourne sur le soi-disant cubisme hermétique de 1910-1911, Tériade remarque : « On a prétendu alors que vous faisiez de l'abstraction. » Au lieu de répondre que c'était un reproche très courant à l'époque, que même Matisse avait dû le subir pour une œuvre pourtant aussi figurative que son *Bonheur de vivre*, Picasso se raidit immédiatement : « J'ai horreur de toute cette

peinture dite abstraite. L'abstraction, quelle erreur, quelle idée gratuite. Quand on colle des tons les uns à côté des autres et qu'on trace des lignes en l'air sans que cela corresponde à quelque chose, on fait tout au plus de la décoration.<sup>4</sup> »

Je reviendrai plus tard sur ce moment de 1928. Arrêtons-nous un moment sur cette équation : abstraction égale décoration. C'était alors une scie des adversaires de l'art abstrait – mais c'est aussi une inquiétude à ce sujet qui avait été au fondement des hésitations de Kandinsky dont je parlais. Plus près de Picasso, ce fut le jugement porté par Kahnweiler dès *La Montée du cubisme* en 1916 (et même avant, car le dernier chapitre de son manuscrit de 1915, « L'Objet de l'esthétique », comporte déjà une critique de l'art abstrait comme décoration hédoniste). Dans sa préface à la réédition de *La Montée du cubisme*, Kahnweiler insiste sur le fait qu'il s'agit là d'un « document d'époque ». Je cite : « Les exposés théoriques témoignent de conversations encore toutes récentes avec les peintres.<sup>5</sup> » Il n'est pas exagéré de penser, me semble-t-il, que Picasso avait été un des interlocuteurs privilégiés de Kahnweiler, et qu'un certain consensus s'était établi entre eux deux concernant l'abstraction. Même si Picasso a parfois utilisé d'autres arguments pour la dénigrer, et qu'il a été sur ce point moins doctrinaire que Kahnweiler, c'est l'équation abstraction égale décoration qui revient le plus souvent dans ses propos à ce sujet<sup>6</sup>.

J'ajouterai que le ton exacerbé de Picasso dans son entretien avec Tériade est sans doute moins à mettre au compte de ses discussions d'avant-guerre avec Kahnweiler – qu'il ne voyait d'ailleurs pratiquement pas à l'époque – que le dégoût profond qu'avait provoqué en lui l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, une exposition qu'il avait vu avant tout comme signalant la dégénérescence du cubisme en une sorte de kitsch. C'est du moins comme cela qu'il en parle avec Georgi Yakulov, qui publie leur conversation comme une « lettre sur l'art » que lui aurait adressée Picasso dans une revue soviétique en 1926 : « Des amis voulaient m'emmener à l'Exposition internationale des arts décoratifs, cette monstrueuse manifestation du mauvais goût, non dénuée, toutefois d'une certaine valeur instructive. Ils me disaient : "Vous verrez, Picasso, vous verrez que c'est vous qui êtes responsables de toute cette architecture ! Vous vous y retrouverez vous-même, vous reconnaîtrez le travail de vos mains." Il est probable qu'en parlant ainsi, ils croyaient me faire plaisir. » Et d'ajouter plus loin : « L'art décoratif ne ressemble en rien à la peinture de chevalet, à la création d'un tableau. L'un est utilitaire, l'autre est un noble jeu. Le fauteuil, c'est un dossier sur lequel on s'appuie. C'est un ustensile. Ce n'est pas de l'art.<sup>7</sup> »

Je passe sur l'effet que cette lettre aura pu avoir dans la Russie soviétique de 1926, à un moment où le débat sur le productivisme allait bon train – car cela nous entraînerait fort loin de notre sujet. Je passe aussi sur les divers propos émis par Picasso sur l'abstraction durant sa longue carrière et j'en viens aux œuvres.

Cela dit, sur ce point aussi je vais faire deux impasses – tout simplement parce que j'ai déjà écrit ce que j'avais à dire sur ces sujets. La première impasse, sur quoi portait mon

essai pour le catalogue de l'exposition de Leah Dickerman au MoMA, concerne l'épisode de l'été 1910 à Cadaquès. La seconde concerne la série de toiles et papiers collés réalisés en 1912-1913, dans l'après-coup de la fameuse *Guitare*. Dans les deux cas, Picasso a frisé l'abstraction – la première fois avec horreur, la deuxième par jeu.

Ces deux moments clés de l'histoire du cubisme sont bien connus, et je ne les signale ici que par différence avec deux autres moments que je voudrais aborder. Il me semble en effet qu'aussi bien en ce qui concerne les toiles de 1910 que les œuvres de 1912-1913, une certaine logique interne a présidé à leur élaboration. Selon moi, la quasi-abstraction de Cadaquès est la conséquence d'une enquête menée par Picasso à partir de 1909 et portant sur la réduction possible du langage plastique à un seul élément morphologique (ce que Pierre Daix appelait sa recherche d'une « écriture unitaire picturale »), enquête qui allait aboutir à la grille orthogonale<sup>8</sup>. Et la quasi-abstraction de 1912-1913 résulte elle aussi d'une réduction du même genre : dans ces œuvres, Picasso explore le minimum requis pour qu'un signe soit lu comme tête plutôt que comme guitare et vice-versa.

Dans les deux cas, on peut suivre pas à pas la démarche de Picasso, ses tenants et aboutissants – des *Trois Femmes* de 1909 aux toiles de Cadaquès, ou de la *Guitare* de 1912 aux guitares-têtes de 1912-1913. Il y a bien sûr des digressions, des fausses pistes, des à-coups, mais dans l'ensemble l'évolution suit une logique assez imperturbable. Et dans les deux cas, cette logique est interrompue abruptement – Picasso prend une tangente sitôt qu'il approche de trop près l'abstraction. À chaque fois d'ailleurs, d'autres reprennent le flambeau exactement là où il l'a abandonné : Mondrian en 1913 se trouve au point où en était Picasso à Cadaquès en 1910, et Malevitch en 1914 prend le relais du Picasso de 1912-1913.

Selon moi les autres épisodes pendant lesquels Picasso a flirté avec l'abstraction ne se sont pas déroulés suivant un tel modèle – c'est-à-dire qu'ils n'ont pas obéi à une nécessité interne mais ont plutôt eu lieu en réaction à des facteurs externes.

Ce n'est certainement pas bien nouveau de dire que Picasso est un grand réactif. J'avais toujours été conscient de cette condition chez lui mais n'en avais jamais mesuré l'ampleur avant d'organiser pour le Kimbell Art Museum, il y a plus de quinze ans, une exposition sur ses rapports avec Matisse à partir de 1930<sup>9</sup>. Au départ, j'étais assez inquiet à propos des années 1940-1944 : comment faire état du dialogue entre les deux artistes à ce moment-là alors qu'il leur avait été quasiment impossible de savoir ce que l'autre faisait ? J'ai été estomaqué de découvrir qu'à chaque fois que Picasso recevait la moindre nouvelle de Matisse (une lettre, un coup de téléphone), ou voyait une œuvre récente de lui dans une exposition (puisque Matisse, contrairement à lui, avait le droit d'exposer pendant l'Occupation, droit dont il usa modérément), il réalisait sur le champ (le jour même ou le lendemain) une ou deux petites « matisseries » – puis passait à autre chose.

Je pense que les nombreuses pirouettes « abstraites » que Picasso a faites par intermittence tout au long de sa vie

résultent d'un tel processus de stimulus-réponse. Il ne s'agit pas toujours, même pas souvent, d'un tel tac-au-tac rapide – le rapport affectif que Picasso a eu avec Matisse étant sans commune mesure avec celui, négatif, qu'il a pu entretenir avec l'abstraction. Mais les multiples arrivées soudaines d'un ovni abstrait dans son œuvre, longtemps après qu'il a rejeté l'abstraction comme fausse piste lors de l'épisode de Cadaquès, sont pour moi des réponses ponctuelles au contexte. Tout se passe comme si Picasso, périodiquement confronté à des œuvres d'art abstraites, et peut-être revivant à chaque fois le mauvais souvenir que lui avait laissé Cadaquès, avait besoin d'éliminer cette nuisance en l'ingérant et en la digérant, c'est-à-dire en en faisant usage.

Lorsque l'on pense à Picasso, on a souvent à l'esprit l'ermite sédentaire de Mougins, dont la vie sociale se limitait aux visites d'un petit groupe d'amis intimes. Mais jusqu'à son émigration définitive dans le Sud, Picasso se tenait avidement au courant de tout ce qui se passait dans le monde de l'avant-garde parisienne, et il manquait rarement une exposition dont il avait appris par la presse, ou par des amis, qu'elle était intéressante. Un bon exemple en est fourni par l'exposition « Constructivistes russes. Gabo et Pevsner : peintures constructions » qui s'est ouverte Galerie Percier, le 19 juin 1924<sup>10</sup>. Non seulement un des directeurs de cette galerie était un vieil ami de Picasso, à savoir André Level, qui avait collectionné ses œuvres quand il était encore très jeune (c'est lui qui avait conçu la fameuse « Vente de la Peau de l'Ours »), mais encore la galerie était située au 38 rue La-Boétie, à deux pas de chez lui. Anton Pevsner décrit fort précisément le vernissage de l'exposition dans une lettre à son frère Gabo qui n'avait pu y assister : « Il y avait beaucoup de gens, comme dans aucune autre exposition. Tout le monde était là [...] Picasso est venu avec Zdanevitch et il est resté très longtemps... Il a parlé avec moi pendant longtemps. Il était très frappé par tes choses, mais il est malin et il vient quand je ne suis pas là. Il est revenu hier. Il est particulièrement frappé par ton *Torse* et par ta petite construction avec les deux cercles. » Plus tard dans la lettre, il ajoute, sur le mode paranoïaque qui semblait de mise à l'époque : « Je n'étais pas très heureux de ces visites de Picasso. Il nous a déjà pillés, de ça tu peux être sûr. Il travaille beaucoup pour le théâtre, et ce qu'il veut de nous est clair. Je suis très prudent.<sup>11</sup> »

La crainte de Pevsner que Picasso allait les piller, lui et Gabo, était alors très commune. Deux ans plus tard même Matisse avait parlé de l'artiste espagnol, dans une lettre à sa fille, comme d'un « bandit embusqué.<sup>12</sup> » Ceci est plutôt ridicule, mais Pevsner n'avait pas tort de penser que si Picasso passait tant de temps dans l'exposition, ce n'était pas pour le plaisir de bavarder avec d'autres visiteurs.

Il n'est pas facile d'identifier les huit constructions présentées par Gabo à la Galerie Percier, mais grâce au travail accompli par Christina Lodder et Colin Sanderson, on peut en avoir une petite idée<sup>13</sup>. Contrairement au témoignage de Pevsner, je ne suis pas très convaincu de l'intérêt de Picasso pour le *Torse* de 1917, qui doit tant à ses propres sculptures cubistes. Mais il n'en va pas de même pour la *Colonne*, plus récente (1921), ou la *Maquette d'un monument pour un labo-*

*ratoire* (1922) et encore plus la *Construction dans l'espace : Glissement* (1924), qui est sans doute la « petite construction avec les deux cercles » mentionnée par Pevsner<sup>14</sup>. En fait, il me semble assez clair que plusieurs croquis figurant dans un carnet rempli entre mars et octobre 1924 ont été dessinés par Picasso en réponse directe aux constructions de Gabo, ou, en tous les cas, qu'ils les avaient bien en tête au moment où il fit ces petits croquis<sup>15</sup>. Et j'inclurais dans ces réminiscences « gaboïques » les fameux dessins de « constellations » faits à Juan-les-Pins pendant l'été 1924, qu'il allait plus tard utiliser pour les « illustrations » du *Chef-d'Œuvre inconnu* de Balzac que lui avaient commandées Vollard<sup>16</sup>.

Ceci n'est pas du tout pour dire, bien sûr, que les constructions de Gabo doivent être considérées comme une « source ». Disons plutôt que Picasso l'omnivore fut intrigué par ces objets en plastique transparent, et se sentit le besoin d'y répondre, histoire de voir s'il pouvait en faire quelque chose. Il reste qu'il s'agissait là d'une diversion par rapport à ses préoccupations du moment : il remisa ses croquis et ne se « souvint » de la première fournée qu'en 1928, alors qu'il travaillait à son deuxième projet de *Monument à Apollinaire* (qui fut tout autant refusé que le premier)<sup>17</sup>, et de la seconde lorsqu'il décida d'épicer d'un peu de surréalisme la série d'images que Vollard avait sélectionnées dans son atelier pour le Balzac (soit dit en passant, aucune des « illustrations » de Picasso n'illustre le texte à proprement parler)<sup>18</sup>.

Comme je l'ai mentionné plus haut, ce genre de hochement très bref et purement instrumental en direction de l'abstraction n'est pas rare dans la carrière de Picasso et j'espère avoir un jour l'énergie de les repérer et de les analyser. Je vous donne deux exemples, l'un de 1948, avec les deux versions de *La Cuisine* (d'abord exposées sous le titre de *L'Office*), et l'autre de huit ans plus tard, qui appartient à la série des *Ateliers à la Californie* (daté du 29 avril 1956)<sup>19</sup>.

Je voudrais pour finir aborder une autre série de toiles, elles aussi sur le thème de l'atelier, que Picasso a peintes autour de 1928. Pour ce faire, et en partie pour faire état de la multiplicité des « alluvions » que Picasso peut mettre à profit dans une seule œuvre ou série d'œuvres, j'aimerais faire un détour par Matisse, qui avait eu lui aussi maille à partir avec l'abstraction, son propre moment de crise survenant quelque sept ans après l'épisode de Cadaquès.

Comme je l'ai mentionné plus haut, j'ai organisé une exposition sur les rapports entre Matisse et Picasso. La thèse de cette exposition, explicitée dans le livre catalogue qui l'accompagnait, était celle-ci : alors que Matisse, après une décennie de surproduction, était arrivé à une impasse en 1929, ne peignant qu'une poignée d'œuvres et se trouvant incapable de finir les plus importantes, Picasso, avec qui il n'avait plus de contact depuis des années, se languissait de lui et résolut de le mettre au défi afin de le faire sortir de sa tanière, que ce soit de dépit ou de rage, et de pouvoir ainsi reprendre avec lui la partie d'échecs qu'ils avaient interrompue vers 1917.

Dans ce scénario, *Le Peintre et son modèle* de 1928 (MoMA, New York) était juxtaposé aux *Femmes à la rivière* de 1916 et *Figure et profil* de 1928 (Musée national Picasso-Paris) com-

paré à *La Leçon de piano* de 1916. Rien de très étonnant à cela : d'une part, en 1928, Picasso avait récemment revu ces deux grandes toiles de Matisse (exposées par Paul Guillaume à la fin 1926), d'autre part, il s'agissait précisément d'œuvres dans lesquelles Matisse avait essayé de comprendre le cubisme<sup>20</sup>. J'avais aussi noté, pour compléter le dossier, que le *Grand Nu dans un fauteuil rouge* (Musée national Picasso-Paris) qui, en 1929, suit de près *Le Peintre et son modèle*, comportait assez d'allusions aux odalisques de Matisse, par exemple à l'*Odalisque au tambourin* de 1926 (MoMA, New York), pour qu'on puisse légitimement considérer ce tableau comme une critique.

Une des choses qui m'avaient frappé, dans le *Grand Nu* comme dans *Le Peintre et son modèle*, c'était la présence d'un rectangle gris, encadré, qui a le plus généralement été lu comme un miroir. Je ne suis pas le seul à avoir été frappé par ce détail qui apparaît dans d'autres tableaux de la même époque – par exemple dans *L'Atelier* de 1927-1928 (MoMA, New York) ou dans la toile du même titre, de 1928, au Guggenheim Museum (New York). Les premiers à l'avoir remarqué furent les éditeurs de la revue *Documents* qui l'ont reproduit en pleine page, ainsi que d'autres détails du *Peintre et son modèle*, dans leur tout premier numéro, en avril 1929 (et depuis d'autres en ont parlé, comme Christopher Green, qui l'associe à la magie)<sup>21</sup>. Mais ce qui m'avait donné à réfléchir, obsédé que j'étais de trouver des indices signalant le désir qu'avait Picasso de titiller Matisse en « pillant » ostensiblement son œuvre de jeunesse, c'est le lien iconographique évident entre cet élément et le tableau onirique de Matisse, la *Fenêtre bleue* de 1913 (MoMA, New York), une œuvre dont Picasso se souvenait sans doute pour les éloges qu'en avait faits Apollinaire qui l'avait reproduite dans *Les Soirées de Paris* avant la guerre, sous le titre de *La Glace sans tain* (inutile de préciser qu'en 1927-1928, Picasso avait Apollinaire constamment à l'esprit). *La Glace sans tain* : c'est sous ce titre qu'André Breton se réfère au tableau de Matisse dans son premier poème automatique de 1919, repris ensuite dans *Les Champs magnétiques*, mais aussi lorsqu'il affirma que c'est la toute première peinture qu'il aura admirée. Bien sûr, en 1926, Breton ne considérait plus Matisse que comme « un vieux lion décourageant et découragé » (deuxième livraison de son long essai *Le Surréalisme et la peinture*)<sup>22</sup>, ce qui ne l'empêcha d'ailleurs pas de continuer à faire l'éloge de son tableau préféré, tout comme des *Marocains* et de *La Leçon de piano* quand cet essai fut repris en volume deux ans plus tard.

Je ne pense pas que ces développements aient échappé à Picasso, mais considérons un moment la *Fenêtre bleue* sous un autre angle. Faisons une supposition qui pour n'être pas *stricto sensu* anachronique semble néanmoins absurde et imaginons un instant que le miroir sans tain de Matisse est un monochrome, un monochrome encadré plutôt, quelque chose comme le *Carré rouge* de Malevitch, peint juste deux ans plus tard. Je dis « semble absurde » parce qu'au fond, cette supposition ne l'est peut-être pas tant que ça, au moins si l'on en croit un souvenir de Severini datant de 1917 :

« Matisse me montrait un jour une esquisse qu'il avait faite "d'après nature" dans une rue de Tanger. En premier

plan, un mur peint en bleu. Ce bleu influençait tout le reste, et Matisse lui a donné le maximum d'importance qu'il était possible de lui donner en gardant la construction objective du paysage. Malgré cela, il a dû s'avouer qu'il n'a pas rendu la centième partie de "l'intensité" de ce bleu ; c'est-à-dire de "l'intensité sensorielle" produite en lui par ce bleu... Il me disait que s'il avait dû se décharger de cette sensation de bleu qui dominait toutes les autres, il aurait dû peindre en bleu, ainsi qu'un badigeonneur, tout le panneau ; mais, par cette action réflexe, n'ayant d'importance qu'au moment de la sensation, il n'aurait pas atteint l'œuvre d'art.<sup>23</sup> »

Nous connaissons tous, bien sûr, la *Porte-Fenêtre à Collioure* de 1914. C'est-à-dire que la possibilité du monochrome n'est pas sans avoir effleuré Matisse, ni d'ailleurs la possibilité de l'abstraction en général, pendant les quelques années où il essaya de se mettre au langage cubiste (comme en témoigne tout particulièrement le quasiment rayonniste *Coup de soleil, les bois de Trivaux*) avant de se retirer à Nice pour refaire de l'impressionnisme pendant plus de dix ans.

Revenons à la référence malévitchéenne : elle est anachronique quant au Matisse de 1913 (quoique pas à proprement parler). Mais qu'en est-il pour le Picasso de la fin des années 1920 ? Là encore, je ne veux pas du tout suggérer que l'œuvre de Malevitch soit de quelque manière la « source » de la fascination de Picasso pour les miroirs non réfléchissants dans sa série de toiles sur le thème de l'atelier. Par contre, je veux signifier que l'épouvantail de l'abstraction joua un rôle dans l'élaboration de cette série, un épouvantail qu'il fallait toujours maintenir à distance et que pour se faire, il était de temps en temps nécessaire d'exorciser.

Au milieu des années 1920, l'art abstrait avait émergé comme l'une des deux tendances d'avant-garde capables de battre en brèche l'académisation du cubisme (l'autre étant le surréalisme). La fin du blocus contre la Russie soviétique en 1922 avait permis à l'avant-garde russe de s'exporter, et, particulièrement à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, celle-ci avait fait honte au modernisme de bon ton apprécié dans les salons parisiens. Comme je le notais plus haut, Picasso avait été éceuré par l'exposition, mais il est douteux qu'il n'y ait pas apprécié le pavillon de Melnikov et Rodtchenko, la seule chose résolument moderne avec le Pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier – en fait, on sait qu'il s'y intéressa : le 2 avril 1925, Rodtchenko écrit de Paris à sa femme : « Pevsner m'a dit aujourd'hui que Picasso voulait vraiment me voir, et Ehrenbourg aussi. J'ai dit dans quelques jours »<sup>24</sup>. Plus généralement, il faut rappeler que des livres sur l'art abstrait commençaient à paraître (celui de Malevitch dans la série du Bauhaus date de 1927). De plus, des collectionneurs de Picasso, notamment le vicomte de Noailles, commençaient à s'y intéresser – en 1925, par exemple, celui-ci acheta la toile « losangique » de Mondrian (pour reprendre l'expression du peintre), qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington. L'œuvre de Mondrian, d'ailleurs, se faisait plus visible. Il présentait de plus en plus souvent ses toiles dans des expositions de groupe, mais il eut aussi deux expositions personnelles, une à la librairie-galerie L'Esthétique, boulevard du Montparnasse en avril 1927, et

l'autre à la Galerie Jeanne Bucher en février 1928, pas très longtemps avant que Picasso ne peigne *Le Peintre et son modèle* (l'architecte Pierre Chareau acquit une toile lors de cette exposition). Il faut aussi ajouter les photos de l'atelier de la rue du Départ qui commençaient d'être reproduites dans les petites revues d'avant-garde – accompagnées de textes de l'artiste hollandais annonçant la « dissolution de l'art dans l'architecture ». L'atelier lui-même était en train de devenir un lieu de pèlerinage pour les artistes abstraits de tous horizons : Calder, Lissitzky, Ben Nicholson, et bien d'autres y défilèrent.

En bref, l'abstraction, en 1928, prenait de l'élan.

Maintenant, qu'est-ce que cela peut à voir avec la glace sans tain de Matisse ou les miroirs monochromes de Picasso ?

Pas mal d'encre a coulé sur la phobie qu'avait Picasso des miroirs – qui aurait débuté, dit la légende, au moment où, peignant son autoportrait devant un miroir, il reçut la nouvelle de la mort d'Apollinaire. Mais il me semble que le miroir vide du *Peintre et son modèle* est à moins à lire comme une référence à Apollinaire que comme emblème d'une autre mort, celle de la peinture en tant que représentation – comme signal d'une horrible descente dans le domaine glacé du diagramme et de l'abstraction dont seul le monde charnel des objets pourrait nous libérer. J'ai toujours été surpris par la caractérisation souvent donnée du profil littéralement gravé dans la couche épaisse de peinture du *Peintre et son modèle* comme « réaliste » – et ce, bien que la plupart des mêmes commentateurs notent aussi la nature diagrammatique et indicielle (comme une ombre) de ce profil et son lien direct avec d'autres tableaux de la même époque, où il fait une apparition qui est clairement de nature spectrale<sup>25</sup>. De cette série, je retiendrais avant tout *L'Atelier* de 1928-1929 (Musée national Picasso-Paris), dans lequel le profil fantôme et le

miroir vide se superposent. Mais j'ajouterais pour finir une autre toile qui appartient à un autre groupe, un autre épisode : *Le Peintre*, de 1934 (au Wadsworth Atheneum), dans lequel aussi bien le profil diagrammatique que le monochrome (le rêve bleu de Matisse) semblent comme des poids morts devant un nu rose, une odalisque peut-être, qui se tortille sur un fauteuil.

Les enquêtes iconologiques ne sont pas mon fort, mais dans le cas présent j'ai du mal à chasser de mon esprit l'idée que ce profil diagrammatique commun à plusieurs tableaux sur le thème de l'atelier est le spectre de la peinture elle-même, un signe d'absence tantôt représentant le modèle, tantôt représentant le peintre lui-même, comme dans la toile de 1934, mais le plus souvent conçu comme un profil tout simplement flottant, un être sans corps, inhabité, un mauvais souvenir ou au contraire l'annonce du désastre prévisible de la mort de la peinture, incapable de résister pour beaucoup plus longtemps aux assauts répétés et de plus en plus vigoureux de l'abstraction.

C'est à la lumière de cette lecture mélancolique que je persiste à penser que Picasso avait besoin de faire revenir Matisse sur la piste, afin qu'à eux deux, ils parviennent enfin à terrasser le monstre.

*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. Cf. l'introduction de Leah Dickerman au catalogue de son exposition, dont le titre exact était *Inventing Abstraction 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2012, p. 15.

2. Cf. Michel Draguet, « Un mythe avorté : Picasso "inventeur" de l'abstraction », in Laurence Bertrand Dorléac et Androula Michael (éds), *Picasso : l'objet du mythe*, Paris, ENSPA, 2005, p. 187-200, et « Un peintre abstrait aux antipodes de l'abstraction », in Laurent Wolf (éd.), *Pablo Picasso*, Paris, L'Herne, 2014, p. 115-121.

3. « Picasso parle », traduction française dans Marie-Laure Bernadac et Androula Michael (éds), *Picasso, propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 18.

4. Tériade, « Une visite à Picasso », repris dans Tériade, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 162.

5. Daniel-Henry Kahnweiler, « La Montée du cubisme », repris dans *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 9.

6. Dans l'un de ses entretiens publiés avec Picasso, le marchand dit que Picasso se moquait de son dogmatisme à ce sujet (cf. D.-H. Kahnweiler,

« Entretiens avec Picasso au sujet des *Femmes d'Alger* », *Aujourd'hui* n° 4, septembre 1955, p. 12).

7. Une traduction française de cette « lettre sur l'art » est parue dans la revue *Formes* en février 1930. Elle est reprise dans *Picasso, propos sur l'art*, op. cit., p. 17-20. Prenant appui sur le fait que Yakulov avait carrément copié deux passages de l'« interview » avec de Zayas, Pierre Daix pense que cette lettre est une pure fabrication, bien qu'il concède que Yakulov, qui travaillait au pavillon soviétique de l'Exposition internationale des arts décoratifs, a bien rencontré Picasso à Paris. Bien que certains des propos attribués à Picasso par Yakulov ont de toute évidence été trafiqués, cela n'implique pas qu'il faille mettre en doute la totalité du document. La phrase sur le fauteuil, par exemple, a pu être « enjolivée » par Yakulov – elle semble critiquer directement la position des productivistes dans la Russie soviétique du moment – mais elle s'accorde parfaitement avec d'autres propos de Picasso sur le même sujet.

8. Cf. Pierre Daix et Joan Rosset, *Le Cubisme de Picasso*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979, p. 68. Sur tout cela, voir aussi mon essai, "The Semiology of Cubism", in Lynn Zelevansky (éd.), *Picasso*

*and Braque: A Symposium*, New York, Museum of Modern Art, 1992, p. 169-208.

9. L'exposition « Matisse and Picasso: a gentle rivalry » s'est tenue au Kimbell Art Museum, Fort Worth, en 1999. Le catalogue qui l'accompagnait, *Matisse et Picasso*, dont je suis l'auteur, a été publié en 1998 à Paris chez Flammarion.

10. Sur cette exposition, qui dura jusqu'au 5 juillet, voir la thèse de doctorat soutenue par Michael Fitzgerald à la Columbia University, *Picasso's Monument to Guillaume Apollinaire: Surrealism and Monumental Sculpture in France, 1918-1959* (Ann Arbor, UMI Press, 1987), p. 83 et suiv.

11. Cité dans Martin Hammer et Christina Lodder, *Constructing Modernity: The Art & Career of Naum Gabo*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 118-119. À l'époque où il rédigeait sa thèse, Fitzgerald ne pouvait avoir eu connaissance de cette correspondance : son intuition selon laquelle Picasso avait vu l'exposition n'en est que plus remarquable.

12. Matisse à Marguerite Duthuit, 13 juin 1926, cité dans *Matisse et Picasso*, op. cit., p. 35.

13. Leur catalogue raisonné des constructions et sculptures de Gabo figure en appendice de *Naum*

*Gabo: Sixty Years of Constructivism*, catalogue d'une exposition rétrospective itinérante de Gabo inaugurée par le Dallas Museum of Art en 1985.

14. Respectivement les numéros 6.1, 10.2, 16 et 20.2 du catalogue raisonné par Sanderson et Lodder. Le numéro 20.2 n'est pas identifié dans ce livre comme ayant été inclus dans l'exposition de 1924, mais Hammer et Lodder, écrivant quinze ans plus tard, suggèrent sur la base de nouveaux documents qu'il le fut.

15. Voir les pages reproduites dans Zervos V, numéros 342-345 et 348-353. Elles sont tirées du catalogue numéroté 83 par Matthew Marks dans Arnold Glimcher (éd.), *Je suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso*, New York, Atlantic Monthly Press, 1986.

16. Voir entre autres les pages 15 verso à 39 recto du carnet de croquis cat. 30 dans la collection du Musée national Picasso-Paris (ce carnet est le numéro 86 dans Glimcher, *op. cit.*). Reproduit dans Brigitte Léal, *Carnets. Catalogue des dessins*, Paris, RMN, 1996, vol. 2, p. 32-36. Il y a d'autres croquis

de même nature dans le carnet numéroté 84 par Glimcher.

17. Sur cette œuvre et ses multiples affiliés, voir Fitzgerald, *op. cit.*, p. 193-143. Un grand nombre de croquis se rapportant à ce projet dans les carnets cat. 36 et cat. 37 au Musée national Picasso-Paris (Léal, *op. cit.*, p. 93-94, 97-101) ont d'évidentes affinités avec les croquis « gaboescques » de 1924.

18. Sur cette étrange édition, la meilleure étude demeure à ce jour celle de Thierry Chabanne, « Picasso illustre... Illustre Picasso », dans le catalogue de l'exposition *Autour du « Chef-d'Œuvre Inconnu » de Balzac*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, p. 97-128. L'association des dessins de « constellations » avec le surréalisme date de la reproduction en pleine page de deux feuilles de croquis de la même série dans *La Révolution surréaliste* n° 2, 5 janvier 1925, p. 16-17.

19. Zervos XVII, n° 101.

20. Sur cette exposition, qui s'est tenue Galerie Paul Guillaume du 8 au 14 octobre 1926, et où ces

deux tableaux furent montrés publiquement pour la première fois, voir *Matisse et Picasso, op. cit.*, p. 37.

21. Voir Christopher Green, *Picasso: Architecture and Vertigo*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005, p. 9-12 et 206 et suiv.

22. André Breton, « Le Surréalisme et la peinture (suite) », *La Révolution surréaliste* n° 6, 1<sup>er</sup> mars 1926, p. 31.

23. Gino Severini, *Témoignages : 50 ans de réflexion*, Rome, Éditions d'Art moderne, 1963, p. 63.

24. Lettre à Varvara Stepanova, dans Aleksandr Rodtchenko, *Experiments for the Future; Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, Alexander N. Lavrentiev (éd.), New York, Museum of Modern Art, 2005, p. 159.

25. Cf. Anne Baldassari, *Picasso photographe*, Paris, RMN, 1994, p. 82 et suiv., et Kirk Varnedoe, « Picasso's Self-Portraits », in William Rubin (éd.), *Picasso and Portraiture*, New York, Museum of Modern Art, 1996, p. 149 et suiv.