

Le primitivisme moderne: appropriations, emprunts et détournements. Les Carnets des Demoiselles d'Avignon (Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention, www.persee.fr/issue/item_1167-5101_2000_num_15_1). Christine Marret

Le présent article propose une étude génétique des Demoiselles d'Avignon à partir de l'analyse des carnets préparatoires de Picasso publiés à l'occasion de l'exposition Picasso de 1988. Il s'agit d'interroger la question du primitivisme au travers de trois questions : celle de la figure humaine, celle de la composition et celle de la statuaire primitive. L'auteur montre que le primitivisme à l'oeuvre dans le travail de Picasso est essentiellement paradoxal. Il s'exerce avant tout par une remontée aux origines mêmes de la culture du peintre : c'est en quoi l'on peut parler d'un travail d'appropriation, de déplacement, de transgression, et d'une oeuvre qui peut être à juste titre qualifiée de métissée.

Abstract

The present article, working out from an analysis of Picasso's preparatory notebooks published for the Picasso exhibition in 1988, proposes a «genetic study» of the Demoiselles d'Avignon. The question of primitivism is the focus for three types of enquiry : that bearing on the human figure, that on composition and, finally, an enquiry bent towards the statuary in primitive art. On these grounds the article shows that the primitivism which is present in Picasso's work is essentially paradoxical, and cannot be reduced to the kind it is normally held to be. It manifests itself above all by a movement back to the very origins of the painter's culture : seen in this light, it can in effect be apprehended in terms of a means of appropriation, displacement or transgression. Picasso's painting then rightly lends itself to an appreciation of its cross-fertilised origins.

Resumo

O presente artigo propõe um «estudo genético» de Demoiselles d'Avignon a partir da análise dos cadernos preparatórios de Picasso, publicados por ocasião da exposição Picasso de 1988. A questão do primitivismo é interrogada através de três perspectivas : a da figura humana, a da composição e a da estatuária primitiva. O autor mostra como é essencialmente paradoxal o primitivismo do trabalho de Picasso e diferente do que habitualmente se pensa. Ele consiste sobretudo num regresso às próprias origens da cultura do pintor : é nesses termos que se pode falar de um trabalho de apropriação, de deslocação, de transgressão ; é nesse sentido que a obra pode ser classificada, com razão, de obra mestiçada.

Riassunto

Il presente articolo propone uno «studio genético» delle Demoiselles d'Avignon a partire dall'analisi dei quaderni preparatori di Picasso pubblicati in occasione dell'esposizione Picasso del 1988. Si tratta di affrontare il problema del primitivismo attraverso tre problemi : quello della figura umana, quello della composizione ed infine quello della statuaria primitiva. L'autore mostra che il primitivismo all'opera nel lavoro di Picasso è essenzialmente paradossale e non si riduce a ciò che normalmente si crede. Si tratta innanzitutto di una risalita alle origini stesse della cultura del pittore : solo a questo punto si può parlare effettivamente di lavoro di appropriazione, di

spostamento, di trasgressione e l'opéra pué essere propriamente qualificata come opera ibrida.

Resumen

El presente artículo propone un « estudio genético » de las Demoiselles d'Avignon a partir del análisis de los carnets preparatoires de Picasso, publicados con ocasión de la exposición Picasso de 1988. Se trata de analizar la cuestión del primitivismo, a través de très interrogantes : el de la figura humana, el de la composición y, final-mente, el de la escultura primitiva. El autor demuestra que el primitivismo presente en el trabajo de Picasso es esencialmente paradójico y no se reduce a la idea que ge-neralmente se tiene de él. Se manifiesta ante todo por una vuelta a los orígenes mis-mos de la cultura del pintor ; solo entonces se puede efectivamente hablar de un tra-bajo de apropiación, de desplazamiento, de transgresión y la obra puede ser cabal-mente calificada de obra mestizada.

Le primitivisme moderne :

appropriations, emprunts et détournements.

Les Carnets des Demoiselles d'Avignon

Christine Manet

Depuis Van Gogh nous sommes tous des autodidactes, des primitifs.

Picasso

Les artistes de ce siècle, Picasso, Paul Klee, René Char, n'ont pas hésité à se définir, face à l'héritage culturel qui leur était légué, comme des « autodidactes », des « primi-tifs ». Quelle sorte de primitifs étaient-ils et jusqu'à quel point ces créateurs ont-ils institué une rupture avec la culture héritée ?

Le poète mexicain Octavio Paz, ami des surréalistes tout autant qu'héritier des cul-tures amérindiennes, nous apprend que la rupture s'accompagne d'un retour, d'une renaissance, d'un ressourcement à d'autres origines. Quelles origines donc pour les iconoclastes modernes de ce début de siècle ? Pourquoi et comment des sources inédites, langues nouvelles, objets et signes nouveaux pour le regard, leur sont-ils par-venus ? Qu'en est-il vraiment, dans les faits et dans les œuvres, du « primitivisme » de Picasso, de Paul Klee ?

Il s'agit, bien sûr, dans l'appropriation des signes de cultures primitives, de transgres-ser violemment les normes de la culture occidentale. Mais dans quelle mesure y a-t-il eu citation directe, emprunt, et dans quelle mesure détournement, à nouveau, des signes et des codes empruntés ?

L'évidence d'un détournement s'impose. Les artistes du début du siècle, en effet, ne faisaient pas œuvre ethnographique, ils poursuivaient une œuvre fortement indi-viduelle, marquée par une volonté provocatrice et critique qui était celle des avant-

gardes. Il y a eu, bien sûr, motivée par un refus plus ou moins affiché de l'Occident, lecture attentive des objets primitifs et superposition des signes des deux cultures. Les œuvres en témoignent, de Picasso à Paul Klee, de Michaux à Bataille. Le visage et le corps sculpté, l'espace du peintre, la voix du poème s'en sont trouvés modifiés. Il y a des traces de « primitivisme », des empreintes d'un autre langage dans la plus grande partie des œuvres du xxe siècle.

Cependant, dès que l'on abandonne la lecture sémiologique des produits finis pour une mise en perspective des pratiques, de l'élaboration des œuvres, dès que l'on s'engage dans une lecture génétique, on s'aperçoit que les artistes du xxe siècle ont toujours

détourné l'emprunt fait aux « primitifs » vers leur propre pratique occidentale. On observe alors le plus souvent un détournement et un déplacement d'un code dans un autre, par exemple le passage de ce qui est écriture dans le domaine du dessin ou de la peinture, ou bien le passage du sacré et du collectif dans le profane et l'individuel. Ainsi, chez Paul Klee, les signes primitifs et cosmiques des cultures orientales ou africaines deviennent-ils les figures dansantes d'un espace privé et onirique. C'est toujours de figures dans l'espace, d'une écriture de l'espace qu'il s'agit, mais nous passons d'un espace religieux et orienté à l'espace privé et souvent cruellement désorienté du peintre moderne.

Si nous poursuivons notre questionnement critique de la notion d'emprunt à travers une mise en perspective génétique, les travaux préparatoires de Picasso pour *Les Demoiselles d'Avignon* sont une source précieuse. L'ambiguïté du primitivisme européen peut se trouver révélée, une fois de plus, dans les paradoxes de cette œuvre « métisse » et de son élaboration.

Les *Demoiselles d'Avignon* ou les paradoxes de l'image métissée

La question de savoir si Picasso a découvert l'art africain avant ou après avoir composé le tableau fondateur du xx^e siècle artistique ouvre un débat symboliquement très important. Cela revient, en effet, à se demander si l'art africain, comme origine des *Demoiselles*, est lui-même fondateur du cubisme, de l'abstraction et par conséquent des courants majeurs de l'art moderne.

Cette question, comme toute question symbolique et mythique portant sur l'origine, n'appelle peut-être pas une réponse univoque. Il vaudrait mieux se demander, en effet, de quelle nature pouvait être l'influence à ce moment donné de la découverte des arts primitifs en Europe et quelles pouvaient être les voies, techniquement complexes, d'un tel métissage, plutôt que d'imaginer une révélation miraculeuse hors de toute élaboration plastique. William Rubin, spécialiste de la question du primitivisme comme de l'œuvre de Picasso, reste ambivalent sur cette « révélation » car, s'il dit partager avec Zervos la conviction que Picasso a découvert le Trocadéro après 1907, il décèle par ailleurs quelques rares dessins primitivistes dans la période de la genèse des *Demoiselles*. Nous nous trouvons donc devant l'évidence qu'il faut remplacer le « quand ? » des biographes et des historiens de l'art, largement brouillé par les dénégations du peintre, par un « dans quelle mesure », « jusqu'à quel point » y a-t-il

eu emprunt ou influence?

En ce sens, pour élucider la démarche d'appropriation et la nature de l'emprunt fait par Picasso, l'analyse génétique des Carnets préparatoires au tableau des Demoiselles, datant de 1906 et 1907, peut nous apporter, au-delà des preuves historiques, des axes et des méthodes de questionnement. Évitant de nous précipiter vers l'effet produit et vers la réception critique, la génétique nous permet un regard sans préjugés historiques et interprétatifs, et finalement naïf, ou du moins neuf, face à une œuvre tant de fois commentée.

Feuilletant les Carnets, nous sommes tout d'abord étonnés par la multiplicité des pistes, par l'absence apparente de continuité malgré la chronologie, ce qui est le propre du journal ou des fragments liés par la successivité du carnet. Face à cette disparité et cette absence de hiérarchie de la prise de notes aux commencements de l'œuvre, face aux jeux d'aller-et-retour qui caractérisent de tels carnets, nous pouvons être cependant sensibles à quelques paradoxes.

Pour mieux les classer, nous distinguerons, dans l'ordre, trois axes : celui des études anatomiques de la figure humaine, celui des études de composition, celui des études de statues primitives.

La figure humaine

Tout d'abord, il est évident que les préoccupations de Picasso dans ces Carnets sont majoritairement anatomiques : études de figures, nus debout, études de détails, pieds, mains. Mais, que la première référence, dès le Carnet 2, soit celle des « Vierges » de Léonard, constitue un premier paradoxe. Picasso procède, en effet, comme un peintre de la Renaissance qui étudie les figures isolées pour mettre en place la composition de groupe du tableau. Il prépare ses Demoiselles par des études de visages et de bustes, portraits aux yeux baissés, ovale du visage en perspective, de trois quarts, à la manière des vierges pudiques de Léonard.

D'autre part, les visages de vierges mélancoliques des dessins 19 à 22, « images en rapport avec le Carnet 2 » [1], ou du dessin 9 du Carnet 2 côtoient, dans ce même carnet, des études de torsos « féminins » qui ne révèlent rien de l'orientation symbolique et de la signification érotique que prendra plus tard le tableau. Ces torsos musculeux ressemblent beaucoup plus à ces modèles androgynes aimés des sculpteurs de la Renaissance, comme Michel-Ange. Enfin, l'étude anatomique d'un torse féminin musclé est rendue de manière traditionnelle par des hachures et des ombres, ainsi que par le trait qui enchaîne les différentes masses musculuses par des arabesques. Naturalisme du dessin et non érotisme de la mise en scène. Renaissance occidentale et non primitivisme africain. Le point de départ des Demoiselles, dans le Carnet 2, est étonnant. Révélateur ? Révélateur d'une inscription dans la tradition, comme souvent chez Picasso. Révélateur d'une méthode et d'un travail du peintre aussi.

Les premiers signes d'un travail plus réflexif sur la forme, allant au-delà de la simple étude, apparaissent dans les dessins en quelque sorte « surlignés », où Picasso fait « retour » sur son dessin et souligne d'un trait plus appuyé certaines structures du

corps: jeu des clavicules, des cuisses et des fesses dans un déhanché; courbe des seins et plus étrangement une sorte de casque formé par le front, les pommettes et le crâne [2]. Sur des études anatomiques et traditionnelles, le peintre se manifeste, par le trait, lorsqu'il souligne certains éléments faisant structure. De même, le rapprochement du dessin 17 V et du dessin 38 R, où la même étude d'un profil et d'une nuque de trois quarts dos fait retour, ou bien la superposition des deux dessins 38 R et 39 R [3], sont des exemples significatifs d'une évolution vers un graphisme personnel.

Le retour de la même posture nous donne un dessin au trait, aux articulations libérées des conventions naturalistes que sont la suggestion des volumes et des perspectives par des ombres ainsi que les représentations de la colonne vertébrale et des omoplates. Le second dessin met à plat et articule quasi géométriquement le tout. Dans d'autres dessins, les attaches ne vont plus être figurées par des arabesques mimant le mouvement torsadé et noué des volumes du corps humain, mais par des emboîtements de plans géométriques.

Ainsi, cette série de dessins, qui pourrait nous apparaître répétitive et fragmentée, révèle-t-elle en fait l'intentionnalité d'une démarche qui est sélective. Picasso dessinateur procède par élimination et passe du volume au trait, du dessin anatomique et perspectif hérité de la Renaissance à un tracé géométrique et constructiviste. La « réflexion » du peintre, ses « retours » sur les dessins soulignent des articulations imaginaires, logiques et non plus conventionnelles. C'est donc à la recherche d'une articulation abstraite et purement graphique, d'une syntaxe personnelle du corps humain que Picasso œuvre dans ces premiers Carnets, passant par des méthodes proches du pastiche, puis du « commentaire ». Ses « surlignements » sont, en effet, comme ces notes d'écrivains en marge des textes.

La composition

Ainsi le corps humain revient-il sous tous les angles dans ces carnets, et dans tous ses détails, torse, nuque, jambes, mollets, nus debout, en pied, de dos, comme dans le travail d'un sculpteur, comme toujours chez Picasso - car sa figure n'est pas tout d'abord figurante d'un tableau en deux dimensions mais construction. Le corps humain revient sous tous ses angles et avec toutes ses articulations parce que, comme chez un sculpteur, il faut que cela « fonctionne ». La référence culturelle à Léonard n'empêche pas qu'il faut que cela fonctionne chez Picasso, que cela s'écrive, dans un défi virtuose à la tradition, comme une syntaxe personnelle. Recherche d'une syntaxe au plus près d'un fonctionnement. Nous sommes bien loin, à ce stade des premiers Carnets, des provocations érotiques associées aux Demoiselles d'Avignon, de la narration d'une scène de bordel et de toute la charge symbolique qui la recouvre.

Ces premiers dessins ne livrent pas le contenu narratif du projet, seulement la recherche d'un langage plastique réduit à des « articulations ». Contentons-nous, pour le moment, d'y relever l'influence de Léonard, invoquée pour être aussitôt réduite et bientôt détournée, véritable mise à l'épreuve du code emprunté par un travail inlassable de dessin. Expérience littérale du graphisme du peintre Picasso sans laquelle le projet initial, la scène de bordel, ne serait qu'une suggestion du xix^e siècle.

Le second axe que nous pouvons isoler, dans l'ensemble des Carnets, est celui de la composition du tableau. Ouvrons le Carnet 3. Dès ce Carnet 3, de nombreux feuillets

présentent une composition générale du projet. Ce qui est paradoxal, cette fois, pour celui qui voudrait voir dans les Demoiselles, une évolution d'une peinture narrative vers une peinture géométrique, c'est que les compositions géométriques précèdent les compositions «narratives».

Dès le feuillet 2 R du Carnet 3 apparaît en effet une organisation de l'espace par grandes obliques, avec de grandes figures monumentales et géométriques, qui ressemble déjà étrangement à ce que nous percevons dans l'œuvre finale, à ces saillies et à ces ouvertures dont parle Léo Steinberg [4]. L'organisation géométrique du tableau est déjà là, directement héritée de l'influence de Cézanne et de ses Baigneuses.

Cependant, l'alternative à cette version monumentale, dessinée sur des feuillets d'un format de 19 cm sur 24, est une version plus anecdotique et détaillée du tableau comme mise en scène théâtrale d'un salon de bordel. Cette version apparaît, raturée, dans le feuillet 6 R [5] et se retrouve dans le feuillet 29 R. L'alternance des deux versions se poursuit dans le Carnet 3, avec une prédominance nette de la version géométrique.

Dans les projets où le tableau est perçu comme narration et mise en scène complexes (et non plus comme construction), le dessin est lui-même moins synthétique. Les silhouettes sont rendues au trait courbe, ondulé et tremblé, comme Les Baigneuses de Cézanne, ou les déformations baroques du Gréco. Notons cependant un fonctionnement propre aux Carnets préparatoires et aux fragments en général : là encore, en effet, dans le Carnet 3, pas de progression du baroque au géométrique, du Gréco au constructivisme, en passant par Cézanne, mais un jeu d'aller-et-retour, un mouvement de balancier, entre deux niveaux du projet qui semblent, pour le moment, perçus de manières distinctes.

Ces deux niveaux - si nous nous situons dans une analyse de l'élaboration de l'œuvre -, nous pourrions les appeler, dans un premier temps, le « vouloir dire » du peintre, ou « la scène de bordel » et le « comment le dire » du plasticien, ou la composition géométrique générale du tableau.

Ce que le peintre « veut dire » au départ, dans Les Demoiselles d'Avignon, est bien connu puisque, malgré le cryptage progressif du titre conseillé par l'entourage pour des raisons de bienséance, nous savons que l'œuvre devait s'appeler Le Bordel philosophique ou Le Bordel d'Avignon. Il s'agit de montrer l'intérieur d'un salon de maison close, une scène de bordel. C'est cet « intérieur » que tracent les dessins des feuillets 6 ou 29, avec ses « personnages » dans un « décor », « figurants » nus ou habillés, c'est-à-dire ombrés de noir, ses natures mortes et objets symboliques, nécessaires à la narration en peinture, ses attitudes triviales et expressives.

Les feuillets du Carnet 3 témoignent encore de cette fonction allégorique de la peinture. Différentes des « études » de nus à la Léonard, que nous avons isolées dans le Carnet 2 et le Carnet 1, ces « prises de notes » sont d'un autre type : nous pourrions les appeler « allégories ». Ainsi le crâne des dessins 15 V à 17 V, attribué au personnage de gauche dans une version initiale du tableau, a-t-il été largement commenté. Quel est le « vouloir dire » du peintre dans cet objet en contrepoint d'une scène de bordel ? Vanité de l'érotisme, de la femme, simple morceau d'anatomie, mort au mi-lieu des

vivants ? De même, les natures mortes, non plus allégoriques, mais aux formes riches de symboles, le «porron», les pastèques, ont attiré les commentaires. Les objets dans la peinture créant ainsi un jeu de charades, ouvrant la porte aux énigmes philosophiques.

Picasso, au départ, n'exclut pas ce langage symbolique puisque les Carnets, le Carnet 3 notamment, débordent de ces prises de notes allégoriques, de ces paradigmes narratifs dont la tradition de la peinture occidentale est nourrie.

Pour mettre en place le projet d'une peinture de bordel, Picasso s'appuie, aussi, sur les codes et conventions de la tradition espagnole et hollandaise : jeux de rideaux qui ouvrent la scène, jeux de regards qui créent la tension dramatique. La critique, qui avait surtout retenu la modernité de la composition géométrique des Demoiselles, est revenue récemment, à travers l'étude de Léo Steinberg intitulée «Le Bordel philosophique», sur la dramaturgie traditionnelle du tableau : «Pourquoi l'espace pictural se présente-t-il encore comme un spectacle enveloppé de rideaux - toute cette mise en scène baroque dans un tableau dont l'orientation moderniste aurait dû conduire à privilégier le plan du tableau» [6]?

Leçon de Cézanne ou tradition hollandaise ? La genèse des Carnets ne cesse de receler des paradoxes. À ce stade du Carnet 3, la dualité entre les deux versions du projet demeure. Peut-on parler de niveaux ? Niveau de la composition et niveau de la narration, niveau de la plasticité et niveau de l'allégorie. Ce qui est vrai, c'est que Picasso emprunte aux codes des autres traditions des moyens et des solutions multiples et que la synthèse de ces codes empruntés n'est pas encore trouvée.

Picasso puiserait plutôt chez Cézanne des ressources pour un « comment le dire », des moyens pour organiser une composition synthétique, tout comme il «surlignait» dans ses études anatomiques des structures et des articulations dénuées de toute figuration symbolique. Il recherche des solutions littérales et des possibilités picturales.

La recherche géométrique de la composition appartient au travail du peintre dans toute l'histoire de la peinture occidentale. Mais ce qui change avec Cézanne, et ce que Picasso va reprendre à son compte, c'est que ce «comment dire» et «comment composer» devient la préoccupation principale du peintre qui ne veut plus se satisfaire des conventions narratives et théâtrales des écoles traditionnelles (jeu de charades allégoriques et jeu de scènes).

Picasso va ainsi éliminer l'écart entre le «comment dire» et le «vouloir dire»

présent dans la genèse de l'œuvre par une réduction progressive de la place faite aux allégories et au théâtre, pour nous dire beaucoup plus de la peinture : il nous montre l'élaboration du tableau en mettant en évidence les articulations géométriques, non seulement des corps, mais aussi de la composition d'ensemble ; il nous laisse voir les fragments en train de s'articuler, ce que l'on montrait autrefois seulement dans les coulisses de l'atelier du peintre. Ce qui explique aussi que le tableau final, ayant réduit la dualité et éliminé l'anecdotique, ressemble beaucoup aux croquis géométriques initiaux, «toujours déjà» pleins de la monumentalité syncopée des Demoiselles. La genèse de l'œuvre picturale assume ainsi sa fonction qui consiste à éliminer tout autant qu'à produire.

Les études de statuaires primitives

Si les Carnets 1 et 2, de l'automne 1906, révèlent l'influence de Léonard, et si le Carnet 3, de mars 1907, suggère la référence implicite à Cézanne, le Carnet 4, de mars-avril 1907, marque un tournant dans le système de référence de Picasso. C'est, en effet, à partir de ce carnet que nous pouvons engager un questionnement sur le «primitivisme» de Picasso dans l'élaboration des *Demoiselles d'Avignon* et aborder le motif des études d'objets primitifs.

Il n'aura pas été inutile cependant de nous rendre compte, à propos des influences initiales, à quel point l'emprunt chez Picasso est fortement paradoxal, fortement malmené par les expériences du peintre, si bien que l'on ne peut plus parler d'emprunt sans parler d'appropriation et de mise à l'épreuve.

L'influence du primitivisme sur *Les Demoiselles d'Avignon* n'est pas moins paradoxale que l'influence de Léonard, de Michel-Ange, de Cézanne et de la peinture hollandaise. William Rubin affirme formellement : «Picasso n'a jamais fait le moindre croquis textuel d'un objet tribal contrairement à Matisse, Klee, Giacometti, Moore et tant d'autres» [7]. Cependant les critiques s'accordent à reconnaître dans les Carnets les traces d'une véritable remontée vers les origines, origines «du mode de représentation de l'homme par l'homme», «un effort pour remonter de manière sélective dans l'histoire de la création d'images afin d'en isoler les composantes fondamentales du langage plastique» [8]. Cette «régression», comme l'appelle aussi Léo Steinberg, conduit Picasso vers l'art ibérique, notamment celui des portraits sculptés, puis vers l'art égyptien et enfin vers l'art totémique et tribal dont la présence sera beaucoup plus suggérée et beaucoup moins lisible qu'on ne le pense dans les Carnets.

Dès les Carnets 1 et 2 apparaissent, au côté des vierges de Léonard, des visages, tel celui du marin, proches des autoportraits de 1906-1907, ou du portrait décisif de Gertrude Stein. On peut y reconnaître, à l'ovale du visage et notamment à la dissymétrie, l'influence des sculptures ibériques que Picasso avait découvertes au Louvre pendant l'été 1906. Le visage en volume, et sans regard, de la femme du dessin 22 R [9] rappelle bien, à cet égard, la source sculpturale. Cette allusion à l'art ibérique, à travers les visages au regard fixe et la massivité des corps trapus, est bien la seule trace de primitivisme dans les Carnets 1 et 2, influant très indirectement, par ailleurs, sur l'ovale des vierges à la manière de Léonard.

Le Carnet 4, quant à lui, va pour la première fois introduire le primitivisme à un autre niveau. Alors que le modèle ibérique intervenait dans les études de visages et de corps, de marins, de femmes, en vue du tableau à venir, le Carnet 4 introduit des dessins qui ne sont plus exactement des croquis de nus mais des études de «statuaire» et même des études de «statuettes».

À côté des «femmes aux bras relevés» ayant encore le modelé, les ombres et les hachures des *Baigneuses* de Cézanne, on rencontre en effet des «femmes aux bras relevés» qui ont une rigidité de statuettes. Ces études aux bras relevés, toujours

dessinées à angles droits, se poursuivent pendant une vingtaine de dessins recouvrant la presque totalité du Carnet 4. Apparaît enfin, parmi les dessins insérés dans ce carnet, une brève série d'études d'une porteuse d'eau. Cette étude d'une porteuse

d'eau, certainement faite au Louvre, référence explicite à l'art égyptien, est un jalon important dans la remontée de Picasso vers les origines. Dans cette étude d'une statuette hiératique, ayant un bras relevé et un bras en avant, des seins hauts et avançant comme des triangles, vue de face, de profil et de dos, nous pouvons déjà reconnaître la préfiguration du mouvement de la demoiselle de droite qui tient le rideau. Surtout nous pouvons percevoir comment Picasso va chercher, à partir d'avril 1907 seulement, le code hiératique de la statuaire égyptienne pour résoudre les questions qu'il se posait, depuis les premiers Carnets, en élaborant une syntaxe et une articulation des corps. Il va trouver la solution de ces emboîtements fonctionnels et mécaniques des corps dans le code de la statuaire archaïque et non dans la tradition de la peinture occidentale renaissante ou baroque.

Une autre étude de statuette aux bras relevés, tout aussi décisive, va apparaître dans le Carnet 8 de mai-juin 1907. La statuette du dessin 35 V est encore une invocation de Picasso à l'art hiératique, pour qu'il vienne à son secours dans l'état actuel de sa recherche. Mais cette fois, la statuette aux jambes en arc de cercle, aux mains rayonnant autour de la tête, participe plutôt de la frontalité du totem ou du fétiche. On peut se demander, par ailleurs, s'il ne s'agit pas là, et à titre exceptionnel si l'on en croit la thèse de Rubin, d'une étude d'objet tribal. La statuette, présentée sur un socle, pourrait nous amener à le croire. Quoi qu'il en soit, puisque la question des faits biographiques, question brouillée par Picasso lui-même, nous intéresse moins que celle de l'élaboration de l'œuvre, retenons seulement que Picasso a invoqué là une figure à forme de fétiche, que ce soit par l'observation, par le souvenir, ou par l'imaginaire, ou par la force des trois à la fois. William Rubin a tenté de résumer ainsi la relation entretenue par Picasso avec les objets primitifs, valable certainement aussi pour tous les objets visuels : «Les bribes glanées çà et là qu'il pouvait trouver tellement utiles ou stimulantes d'un point de vue plastique étaient si parfaitement assimilées, si totalement amalgamées à ses propres idées qu'il est difficile, et souvent impossible, d'identifier des modèles ou des sources d'inspiration bien précis» [10]. C'est bien là ce qui rend problématique la notion d'emprunt, l'objet cité étant, par le travail projectif, imaginaire, mais aussi plastique du peintre, toujours déjà-présent, dès le stade initial du projet.

Ce qui peut nous intéresser, dans la genèse de l'œuvre, c'est que la figure totémique du Carnet 8, tout comme les études de statuaire égyptienne, introduisent, au côté des études de nus et de détails allégoriques, une dimension nouvelle. Picasso, en effet, est allé chercher, dans un code figé, connoté de solennité et de magie, une ressource pour son articulation géométrique des corps des Demoiselles.

Dans les Carnets 10 à 13, c'est la question du masque et du visage qui est traitée de même [11]. Dans ce passage du visage au masque, paradoxalement encore, aucune étude à proprement parler de «masque nègre». On assiste seulement à une lente évolution, de dessins en dessins, du visage vers le masque et du masque vers le visage. L'ovale

légèrement incliné des vierges de la Renaissance, aux paupières baissées, «croisé» avec la statuaire ibérique, devient alors masque aux yeux en forme d'amandes noir-cis ou vides. Le volume et les ombres du visage en perspective font place aux ha-chures brutales qui dessinent l'orientation des plans et bientôt mettent à plat le visage tout

entier comme une surface en deux dimensions. Les scarifications que l'on a pu y voir sont les résultantes de ces hachures initiales, réparties de chaque côté de l'arête du nez comme les nervures d'une feuille, et non des citations de quelque masque africain qui n'apparaît pas en tout cas dans les Carnets. On assiste plutôt à une lente remontée du volume vers le plan, en passant de la perspective de la Renaissance à la stylisation ibérique et en arrivant comme par le fait d'une coïncidence inattendue à ce qui est le point de départ et le principe même de la sculpture africaine : le maximum de surface frontale maintenue grâce à un savant emboîtement des plans glissant les uns sur les autres selon des lois purement géométriques et non anatomiques, sans jamais chercher à nous donner l'illusion des trois dimensions.

La question de l'influence du primitivisme dans l'œuvre de Picasso se pose à nouveau. Elle se pose d'autant plus que les Carnets ne semblent intégrer et accepter que ce qui participe d'une lente déformation et élaboration interne. Aucun emprunt qui ne figure à titre de «citation» identifiable (sauf peut-être la porteuse d'eau qui ne sera pas citée telle quelle dans le tableau), aucun signe isolé qui ne soit retenu comme tel, aucun code qui ne soit détourné afin de résoudre les questions posées par l'œuvre elle-même. Face à tant de codes invoqués, il n'est pas impossible de parler d'une langue «métissée» des Demoiselles. C'est ce qui a permis à Adam Gopnik d'écrire: «En vérité, Picasso a inventé une sorte de créole, un langage qui allie un vocabulaire étranger à une syntaxe coutumière... Le passage du trivial au noble, la victoire du carnet sur le chevalet est obtenue grâce au cheval de Troie du primitivisme. [12]»

La question du primitivisme se pose donc à nouveau, mais sur un autre plan. L'hiératisme archaïque, la fixité intemporelle du masque, la fonction magique du fétiche ne seront pas le mot final des Demoiselles. Ils ne seront pas non plus la révélation initiale du tableau. Les différents axes que nous avons perçus en feuilletant les Carnets nous ont permis de comprendre que la genèse d'une œuvre, pour Picasso, était une affaire d'élaboration interne, d'expérience faite sur son propre dessin, même si celui-ci est encore chargé de réminiscences, une histoire de déplacements productifs à l'intérieur des systèmes de figuration.

Le primitivisme est un moyen de déplacement pour les Demoiselles. C'est un code de plus dans la diversité des Carnets. Il est décisif parce qu'il est le contrepoint recherché à la tradition occidentale qu'il s'agit de provoquer et de défier. Mais ce contre-point, Picasso le trouve aussi bien à l'intérieur de la tradition occidentale, par de nombreuses torsions et déformations qu'il impose aux codes, comme nous le verrons au sujet de la «laideur» des Demoiselles. Le primitivisme africain n'est peut-être intervenu là que pour autoriser Picasso à poursuivre plus loin ces déformations, de l'autre côté du miroir de notre culture.

Qu'en est-il de cette langue métissée de laquelle s'autorise Picasso, ou qu'il est bien forcé de découvrir au terme de l'aventure que sont les Carnets ? Si l'intentionnalité qui anime les Carnets était la transgression plus que la construction, le résultat final aurait beaucoup de chance de ne pas être visible et recevable pour nous. Or, le miracle de cette aventure odysseenne, c'est que les langues barbares et les langues occidentales convergent, que Picasso les a fait converger. De même que le jazz n'existerait pas sans la rencontre du rythme africain, du chant du gospel, de la plainte du blues et de l'orchestration occidentale, de même Les Demoiselles d'Avignon n'existeraient pas

sans le croisement de codes jamais respectés pour eux-mêmes mais, au contraire, détournés. C'est le «il faut que ça fonctionne» qui oblige le peintre à tenir ensemble les contradictions que nous avons constatées à l'origine de son pro-jet.

C'est tout d'abord la rencontre entre la mise en scène du tableau, héritée de la tradition occidentale, et l'hiératisation des figures, solennelles et isolées comme des sculptures monumentales ou des totems composites, qui donne toute sa puissance au tableau des Demoiselles d'Avignon. Cette rencontre de deux principes permet à Picaso de résoudre la dualité initiale de sa composition, tantôt perçue par le peintre comme narration, tantôt comme pure monumentalité. L'œuvre finale élimine l'anecdotique et renforce la cohérence individuelle des figures. La «totémisation» progressive des prostituées donne toute sa mesure à la scène projetée par Picasso, qui ouvre aussi sur le «bordel de la peinture», sur les coulisses de l'atelier.

C'est encore à une convergence inattendue que nous devons la puissance de fascination du tableau. Léo Steinberg souligne la force de fascination de l'œuvre : «...nulle autre peinture (à l'exception des Ménines) n'interpelle le spectateur avec une telle intensité... [13]» Le critique commente le rôle des regards dans cette interpellation : «Des cinq figures représentées, l'une retient un rideau pour nous forcer à voir ; une autre, venant de l'arrière, fait intrusion; les trois restantes vous fixent du regard. L'unité du tableau, célèbre pour ses ruptures stylistiques internes, réside avant tout dans la conscience sidérée d'un spectateur qui se voit vu [14]» 14. L'unité dramatique et narrative du tableau brisée par un « contre-principe anti-narratif », le regard dirigé vers le spectateur, recentrant la tension dramatique sur la relation du spectateur à la peinture existe depuis VOlympia de Manet. Après l'analyse du travail de détournement formel que représentent les Carnets, nous pouvons être convaincus que le choc de l'œuvre vient encore d'une autre rupture. Les Demoiselles qui nous regardent, en effet, bien loin déjà de l'Olympia de Manet, sont des « masques ». Qu'elles soient plusieurs et nous racolent chacune pour son propre compte ne change rien à l'affaire mais multiplie simplement la terreur: leur regard est vide et inexpressif, non pas anonyme comme celui d'une inconnue. Elles ont les yeux en forme d'amandes asymétriques des sculptures ibériques et nous regardent dans une intemporalité et une indifférence qui est à peine supportable compte tenu de la situation à laquelle nous sommes conviés. Là encore, la rencontre entre les jeux de regards existant chez Vélasquez ou chez Manet et l'absence de regard d'un œil largement ouvert en amande et, malgré tout, vide va beaucoup plus loin que la provocation érotique. C'est de provocation plastique qu'il s'agit.

De même, les corps nous attirent-ils et nous surprennent-ils par leurs poses provocantes, pourtant courantes dans l'histoire de la peinture, ou parce que nous prenons plaisir à regarder des Michel-Ange ou des Léonard de Vinci transformés en marionnettes désarticulées? Ici encore le déplacement d'un code pictural est l'enjeu de cette provocation. Après les géantes, au centre, surgissant mythologiquement et maladroitement dans des drapés symboliques aux connotations fortement érotiques, après les regards vides et monocordes, la «laideur» de certaines figures est une autre dissonance voulue par Picasso dans sa composition. Là encore, la référence qui apparaît, à la fin des Carnets, est celle de Léonard. Les dessins du Carnet 11 sont des réponses indirectes aux théories de Léonard de Vinci, qui voulaient que le modèle féminin soit

saisi dans des poses respectables et pudiques. Il s'agit aussi d'exploitations directes de théories de Léonard de Vinci sur la caricature. Les corps désarticulés ne doivent donc rien à l'art primitif, leur excès et leur «sauvagerie» sont une transgression des canons occidentaux de la beauté par les codes «bas» et triviaux de l'art occidental qui sont ceux de la caricature.

Que Picasso se soit autorisé des conventions fonctionnalistes de l'art tribal, relevant de la magie ou de l'efficacité et non de beauté, rien ne le prouve dans les carnets. Par ailleurs, comme l'a remarqué William Rubin, la laideur et la difformité des masques des Demoiselles de droite proviennent moins de l'influence des masques tribaux, peu connus à l'époque, que de la descente aux enfers de Picasso dans le domaine grotesque de la caricature et l'univers morbide des archives médicales du XIX^e siècle.

Ainsi, la critique qui n'hésite pas à reconnaître une «sauvagerie primitive», une «bestialité diabolique [15]» à ces Demoiselles, qui puisent leurs instincts incontrôlés de furies sexuelles aux sources des civilisations primitives, fait peut-être preuve d'un ethnocentrisme un peu hâtif. La remontée aux sources de la civilisation, Picasso la fait aussi à l'intérieur de notre propre culture, comme en témoignent les Carnets, pour en extraire le refoulé, derrière les canons traditionnels de beauté et le projeter au grand jour comme l'intérieur fantasmatique de son bordel symbolique. C'est peut-être au Trocadéro que le peintre a trouvé l'occasion de renverser les censures occidentales fixant les normes de l'image visible, mais c'est aussi de l'intérieur du refoulé de notre culture qu'il a fait remonter les démons.

Et la peur que réveille en nous cette toile de Picasso tient moins peut-être à la provocation et à l'agression sexuelle d'une image de bordel, moins à la puissance magique des corps totémisés et des masques tétanisants, qu'à une peur de spectateur moderne devant la relation impersonnelle qui s'établit avec l'image éclatée aux codes hétérogènes. Ce n'est pas d'emprunts reconnaissables qu'il s'agit, de citations, de traditionnelles parodies. Nous sommes le spectateur seul devant une image métissée et hybride. Les Demoiselles sont androgynes, aussi viriles que féminines.

L'image métissée des Demoiselles d'Avignon nous interpelle violemment et nous laisse voir, en son intérieur, un éclatement, éclatement des codes plastiques, déplacés, détournés.

Résumés

Le primitivisme moderne : appropriations, emprunts et détournements

Le présent article propose une étude génétique des Demoiselles d'Avignon à partir de l'analyse des carnets préparatoires de Picasso publiés à l'occasion de l'exposition Picasso de 1988. Il s'agit d'interroger la question du primitivisme au travers de trois questions : celle de la figure humaine, celle de la composition et celle de la statuaire primitive. L'auteur montre que le primitivisme à l'œuvre dans le travail de Picasso est essentiellement paradoxal. Il s'exerce avant tout par une remontée aux origines mêmes de la culture du peintre: c'est en quoi l'on peut parler d'un travail d'appropriation, de déplacement, de transgression, et d'une œuvre qui peut être à juste titre qualifiée de métissée.

The present article, working out from an analysis of Picasso's preparatory notebooks published for the Picasso exhibition in 1988, proposes a «genetic study» of the *Demoiselles d'Avignon*. The question of primitivism is the focus for three types of enquiry: that bearing on the human figure, that on composition and, finally, an enquiry bent towards the statuary in primitive art. On these grounds the article shows that the primitivism which is present in Picasso's work is essentially paradoxical, and cannot be reduced to the kind it is normally held to be. It manifests itself above all by a movement back to the very origins of the painter's culture: seen in this light, it can in effect be apprehended in terms of a means of appropriation, displacement or transgression. Picasso's painting then rightly lends itself to an appreciation of its cross-fertilised origins.

El presente artículo propone un «estudio genético» de las *Demoiselles d'Avignon* a partir del análisis de los carnets preparatorios de Picasso, publicados con ocasión de la exposición Picasso de 1988. Se trata de analizar la cuestión del primitivismo, a través de tres interrogantes: el de la figura humana, el de la composición y, finalmente, el de la escultura primitiva. El autor demuestra que el primitivismo presente en el trabajo de Picasso es esencialmente paradójico y no se reduce a la idea que generalmente se tiene de él. Se manifiesta ante todo por una vuelta a los orígenes mismos de la cultura del pintor; sólo entonces se puede efectivamente hablar de un trabajo de apropiación, de desplazamiento, de transgresión y la obra puede ser cabalmente calificada de obra mestizada.

O presente artigo propõe um « estudo genético » de *Demoiselles d'Avignon* a partir da análise dos cadernos preparatorios de Picasso, publicados por ocasião da exposição Picasso de 1988. A questão do primitivismo é interrogada através de três perspectivas: a da figura humana, a da composição e a da estatuária primitiva. O autor mostra como é essencialmente paradoxal o primitivismo do trabalho de Picasso e diferente do que habitualmente se pensa. Ele consiste sobretudo num regresso às próprias origens da cultura do pintor: é nesses termos que se pode falar de um trabalho de apropriação, de deslocação, de transgressão; é nesse sentido que a obra pode ser classificada, com razão, de obra mestiçada.

Il presente articolo propone uno « studio genético » delle *Demoiselles d'Avignon* a partire dall'analisi dei quaderni preparatori di Picasso pubblicati in occasione dell'esposizione Picasso del 1988. Si tratta di affrontare il problema del primitivismo attraverso tre problemi: quello della figura umana, quello della composizione ed infine quello della statuaria primitiva. L'autore mostra che il primitivismo all'opera nel lavoro di Picasso è essenzialmente paradossale e non si riduce a ciò che normalmente si crede. Si tratta innanzitutto di una risalita alle origini stesse della cultura del pittore: solo a questo punto si può parlare effettivamente di lavoro di appropriazione, di spostamento, di trasgressione e l'opera può essere propriamente qualificata come opera ibrida.

[1] C'est ainsi que sont désignés et classés un certain nombre de dessins sur feuilles libres liés à tel ou tel Carnet dans l'édition des carnets de Picasso (Réunion des Musées nationaux) à l'occasion de l'exposition qui eut lieu du 28 janvier au 18 avril 1988

[2] Carnet 1

[3] Carnet 2

[4] Léo Steinberg, « Le Bordel philosophique », in Les Demoiselles d'Avignon, édition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1988

[5] Les Demoiselles d'Avignon, éd. Cit. p. 149

[6] Léo Steinberg, op. Cit., p. 322

[7] William Rubin, « La Genèse des Demoiselles d'Avignon », in Les Demoiselles d'Avignon, éd. Cit., p. 474

[8] Ibid, p. 373

[9] Les Demoiselles d'Avignon, éd. Cit. p. 110

[10] William Rubin, op. cit., p. 474

[11] Voir Les Demoiselles d'Avignon, éd. Citée. p. 262, fig. 6

[12] Adam Gopnik « High and low : Caricature, Primitivism and the Cubist Portrait », Art Journal, vol. 43, n° 4, hiver 1983, p. 375; cite par William Rubin, op. Cit., p. 482

[13] Léo Steinberg, op. Cit., p. 322

[14] Ibid, p. 322-323

[15] Ibid, p. 323