



HAL
open science

Picasso ou l'enfance en boucle

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Picasso ou l'enfance en boucle. *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2009, 9, 10.4000/gradhiva.1336. hal-03433615

HAL Id: hal-03433615

<https://hal.science/hal-03433615v1>

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Picasso ou l'enfance en boucle - Michèle Coquet (LAHIC-CNRS)

C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être 'la science de l'homme', qui cherchera à pénétrer plus avant dans l'homme à travers l'homme-créateur. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible...

Picasso
(Brassaï 1997 : 150)

« Ça ? Même un enfant pourrait le faire ! ». Qui n'a entendu l'exclamation, lâchée face à certaines œuvres d'art moderne ou contemporain, particulièrement celles signées Picasso ? Elle manifeste le désarroi d'un public bousculé par une figuration hors normes, choqué par des assemblages de couleurs dissonantes, blessé par les traits heurtés d'un dessin. Dans le cas de Picasso au moins, ce jugement n'est pas dépourvu de sens : il a largement emprunté aux compositions et aux gestes graphiques enfantins afin d'élaborer un langage plastique neuf, qui rompt avec les codes épuisés du réalisme académique. Comme il a aussi pris librement et avec un appétit insatiable aux grands maîtres de la peinture et à toute forme créée de main d'homme qui captait son attention. La présence de l'enfance ne se manifeste pas seulement par le biais de choix stylistiques. Ses recherches formelles dans cette voie s'augmentent d'une profondeur personnelle. Laquelle est elle-même double : en tant que fils, le regard qu'il pose sur le dessin d'enfant le porte vers son père, son premier maître de dessin et peinture ; en tant que père à son tour, vers ses propres enfants, pour lesquels il réalise de faux dessins d'enfants. Toute son œuvre témoigne de cet incessant retour sur sa propre enfance.

L'un des thèmes majeurs de l'immense fresque humaniste que Picasso nous a laissée est celui des jeunes enfants, les siens ou ceux des autres, un choix qui a valu à l'artiste d'être parfois considéré comme l'un des grands peintres de l'enfance du siècle passé. (Picasso choisit les jeunes enfants, les siens ou ceux des autres, comme un des thèmes majeurs de l'immense fresque humaniste qu'il nous a laissée, à tel point qu'il a été parfois considéré comme l'un des grands peintres de l'enfance du siècle passé). Mais il effectua des portraits de ses enfants, comme il en réalisa de ses parents, de ses sœurs, de ses femmes, de ses amis, de lui-même et de ses animaux familiers : les êtres chers, les événements et les lieux de sa vie nourrirent son œuvre depuis les premiers balbutiements de cette dernière alors qu'il n'était encore lui-même qu'un enfant. « Mon œuvre est comme un

journal... » se plaisait-il à dire. « Elle est même datée comme un journal » (Richardson 1992 : 3). Il ajoutait : « Chaque personne est un monde en soi ». La citation inscrite en exergue est, à ce sujet, explicite : pour connaître les œuvres d'un artiste et comprendre les ressorts de sa création, il faut pénétrer ce « monde », retrouver le rythme de ses saisons, recomposer le réseau des relations humaines qui le structurent, rétablir la succession chronologique des faits et des gestes, artistiques ou non, qui en déterminent, au jour le jour, la forme et les contours. Elle me servira de viatique dans la remontée de l'œuvre vers sa source, l'enfance de son créateur, puis, retournant sur mes pas, dans l'étude de la manière dont l'artiste y construit la présence de son enfance. Plus peut-être que celle d'autres artistes, l'œuvre de Picasso porte l'empreinte visible de son retour constant. Le souci qu'il eut de tout garder et de tout dater facilite la tâche de qui veut saisir les multiples fils qui lient l'une à l'autre son œuvre à sa vie. Non seulement Picasso datait la moindre de ses esquisses, mais il conservait avec un soin maniaque ces fragments de l'existence que sont les papiers, des milliers de bouts de papier –correspondance, coupures de journaux, cartons d'invitation, tickets d'entrée au cinéma, au théâtre, à la corrida, notes de commerçants, de restaurants, étiquettes, etc. -, qu'il entassait dans des cartons puis dans des maisons¹. Il procédait de la même façon avec les produits de son travail : pas un petit croquis qui n'ait été gardé pour être souvent, des années après, repris et réinventé pour concevoir d'autres ouvrages. Sa famille, déjà, avait précieusement conservé un nombre conséquent de ses productions d'enfant. Nous disposons ainsi, pour l'un des artistes les plus prolifiques du XXe siècle, de la quasi totalité des travaux qu'il réalisa entre neuf et quatre-vingt-douze ans, âge de sa mort.

Pour comprendre les œuvres d'un artiste, dit encore Picasso, il faut aussi comprendre *comment* il les faisait. J'entends moins cette affirmation comme une invitation à explorer les techniques d'exécution, bien que je n'en minore pas l'importance, que comme une incitation à pénétrer l'expérience de la pratique elle-même, celle, dans le cadre de cet article, du dessin. Picasso se considérait avant tout comme dessinateur et peintre et c'est en effet à ce métier que l'avait formé et promis son père. Pour lui, comme pour Matisse, le dessin est la charpente de l'œuvre, qu'elle soit purement graphique ou peinte². La métaphore architecturale ne doit pas être interprétée sous le seul angle structurel : le dessin a aussi cette fonction de charpente pour être la trace visible et déterminée des intentions et

¹ « Tout est important pour Picasso et c'est pourquoi il accumule passionnément les œuvres, les objets, des milliers de cadeaux et de souvenirs provenant du monde entier. Sa vie entière l'entoure : ses habits, papiers reliques, emballés ailleurs dans des caisses, emplissant des maisons entières ». Citation de Werner Spies dans Madeline 2003 : 10.

² Matisse : « Une œuvre sans dessin est une maison sans charpente » (Matisse 1972 : 162-note 8).

des émotions de l'artiste³. Retrouver celles qui sont à l'origine de certaines œuvres constitue ici l'un des enjeux de l'analyse.

Dans les souvenirs recueillis par son ami et secrétaire particulier Jaime Sabartés, Picasso évoqua à plusieurs reprises son enfance. Mais à sa façon. Il veilla ainsi à dresser le portrait d'un enfant si pressé de grandir qu'il ne connut aucune des étapes qui ponctuent le déroulement d'une enfance ordinaire : il marche très tôt, recourt au dessin avant les mots pour désigner ce qu'il désire, puis, très vite, réalise ce qu'il appelle lui-même de « vrais dessins », comme celui de cet Hercule brandissant une massue qu'il exécuta d'après un plâtre qui ornait la maison familiale. « J'étais tout petit », à peine six ans et d'ailleurs, ajouta-t-il, « je n'ai jamais fait de dessins d'enfant⁴ » (Picasso 1998 : 149). Le dessin d'Hercule, daté de 1890, aujourd'hui au musée Picasso de Barcelone, révèle la main très malhabile d'un enfant âgé non pas de six mais de neuf ans qui s'essaie à copier d'après nature, selon l'enseignement de son père, professeur de dessin et peintre. Autre événement aux accents merveilleux raconté par J. Sabartés (1996 : 44) et accrédité par certains biographes : devant tant de talent, son père aurait, un jour de l'année 1895, déclaré qu'il renonçait à la peinture et remis à son fils les instruments de son art.

Comme l'a très finement analysé John Richardson dans la volumineuse biographie qu'il a consacrée à Picasso, sa légende, à l'élaboration de laquelle contribua également sa famille, l'obligeait à avoir été un être exceptionnel dès ses premiers pas. L'artiste tint avec lui toute sa vie le dessin de l'Hercule comme l'un de ses « premiers dessins ». Les dessins antérieurs à ces apprentissages initiaux ne furent pas gardés par les siens, pourtant attentifs, nous l'avons vu, à tout conserver, probablement parce que, contrairement à ce dessin-là, ils étaient encore trop éloignés de la figuration réaliste enseignée par le père et donc trop proches des dessins spontanés des enfants. Certains biographes vont jusqu'à avancer que quelques-uns d'entre eux, pourtant postérieurs de plusieurs années, auraient volontairement été détruits pour préserver le mythe du don prodigieux de l'artiste (Palau i Fabre 1981 : 32. Richardson 1992 : 45.). En réalité, les dessins que Picasso exécuta lorsqu'il avait une dizaine d'années ne laissent en rien présager ce que deviendra leur auteur. Il fallut attendre les années 1894-95 et l'entrée dans l'adolescence, pour que les productions de l'enfant, inscrit dès l'âge de onze ans par son père à l'École des Beaux-Arts de la Corogne en Galice où lui-même enseignait, entraîné pour devenir le meilleur, mu par sa propre détermination et son énergie, manifestent d'indéniables qualités. Comme en ont témoigné des proches tel que J. Sabartés, Picasso travailla cependant très dur, dès sa jeunesse, pour acquérir la maîtrise des techniques du dessin et de la peinture. L'artiste le rappelait fréquemment et le

³ Matisse décrit aussi le dessin comme l'écriture plastique de l'émotion (Matisse 1972 : 160).

⁴ A la suite de Picasso, nous entendrons désormais par « dessin d'enfant » toute production graphique réalisée avant l'âge scolaire ou échappant encore aux enseignements de l'école.

confia en 1910 à Apollinaire : « Je ne crois qu'au travail. Il n'y a d'art qu'avec un grand travail, un travail matériel tout autant qu'un travail cérébral » (Richardson 1992 : 48, 52-53).

Un jour de l'année 1946, visitant une exposition de dessins d'enfants organisée par le British Council à Paris, Picasso lança une de ces formules lapidaires qui firent le miel de nombre des commentateurs de son œuvre et de sa vie : « Je n'aurais pas pu, étant enfant, participer à une exposition de ce genre : à douze ans je dessinais comme Raphaël »⁵. Homme public, vedette internationale, Picasso revêtit pour l'occasion l'un des costumes qu'il s'était lui-même taillé, celui de l'artiste au passé d'enfant prodige. Il ne croyait cependant aucunement à une disposition innée des enfants à être des artistes. « Les enfants miracles n'existent pas en peinture » dit-il alors qu'il commente les gouaches du jeune Etienne Didier âgé de sept ans que lui présente Brassai. « Il se peut que cet enfant devienne un jour un vrai peintre, ou même, un grand peintre. Mais il faudra alors tout recommencer à zéro... » (Brassai 1997 : 132-133). « Recommencer à zéro », c'est-à-dire ordonner sa vie entière en vue d'une fin qui est de faire naître et croître une œuvre singulière et à nulle autre pareille, au cours d'une lutte intérieure contre les habitudes acquises et les inventions des pairs ; une tâche exigeant un effort continu et le courage d'affronter sans cesse de nouveaux commencements. « Rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes » rappelait Henri Matisse (Matisse 1972 : 321).

L'exorcisme en peinture

Picasso s'intéressa très tôt aux dessins d'enfants comme le montrent, dès 1900, feuillets et pages de carnets où se côtoient de véritables dessins d'enfants et des variations tracées de sa main au crayon, inspirées par le vocabulaire graphique enfantin⁶. Que Picasso, pour les obtenir, ait prêté un instant son carnet à un enfant atteste l'attention qu'il leur portait. L'ensemble de ces modestes études, rapidement griffonnées, a préparé en amont mais sur un mode mineur et parmi bien d'autres, la grande rupture plastique et esthétique des *Demoiselles d'Avignon* qui advint quelques années plus tard en 1907. Emmanuel Pernoud, qui le premier fit cette suggestion (2003 : 197), rappelle que Picasso acquit le *Portrait de Marguerite*, dont il ne se sépara jamais, l'année de la réalisation des *Demoiselles*. Selon lui, la toile, inspirée à Matisse par les dessins de ses propres enfants, aurait servi à Picasso de « détonateur » pour oser recourir picturalement aux codes

⁵ Ces propos ont été rapportés deux fois, en 1945 et en 1946, par deux témoins différents, au cours de la visite de la même exposition organisée d'abord à Antibes puis à Paris (Picasso 1998 : 160, 171).

⁶ Voir deux pages du *Carnet deux*, 1901, reproduites par E. Pernoud (2003 : 205) où sont figurés des personnages et des fleurs.

graphiques enfantins (*Idem* : 206)⁷. Les carnets d'études 8 et 9 comportent en effet des esquisses, comme l'étude pour la tête de marin (*Idem* : 207), qui témoignent de cet emprunt. Il y eut bien sûr de nombreux autres « détonateurs » dont le personnage créé par Alfred Jarry, le Père Ubu, qui doit également au dessin d'enfant ; on trouve d'ailleurs dans les mêmes carnets des reprises de la figure du Père Ubu datées de 1905 (Richardson 1992 : 359-367. Pernoud 2003 : 200-202). Dans le cas des *Demoiselles*, les indices visuellement identifiables d'un tel recours sont cependant ténus. Le dessin d'enfant n'aurait participé à l'élaboration de cette toile, d'une totale nouveauté, que pour avoir été inclus dans le réservoir de formes et d'images où Picasso piocha pour la concevoir. Cependant, l'analyse de certaines données relatives à sa genèse permet en retour d'éclairer l'usage singulier que fit Picasso, quelques années plus tard, d'un dessin d'enfant dans une autre oeuvre, grande tant par son format que par la puissance de ses inventions picturales et graphiques : *Guernica*.

Lors d'une conversation avec André Malraux, Picasso qualifia les *Demoiselles* de « première toile d'exorcisme » (Picasso 1998 : 138). L'intensité de cette expression exige que l'on s'y arrête. Elle traduit la fascination et le dégoût mêlés que fit naître en lui une confrontation brutale et solitaire avec les « masques », les « poupées peaux-rouges » et les « mannequins poussiéreux » du musée d'ethnographie du Trocadéro. « *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes », précisa-t-il (*Idem*). La violence du choc qu'il éprouva fut moins provoquée par l'étrangeté formelle de ces effigies que par l'effet de présence menaçante qui se dégageait de ce fatras d'objets qu'il compare aux marché aux Puces. Le caractère bouleversant de cette première rencontre, frontale, fut accru par l'odeur qui flottait dans les salles et qui soulevait toujours le cœur de l'artiste un demi-siècle après : un mélange de poussière, de cuir rance, de matières organiques et végétales desséchées, que l'on pouvait encore sentir dans les réserves du musée de l'Homme avant qu'elles ne soient démenagées dans leur nouvelle demeure.

Que cherchait donc à exorciser ce jeune peintre de 26 ans, qui avait à son actif des centaines de toiles et de dessins et maîtrisait presque tous les styles élaborés par ses aînés ? Qu'est-ce qui le possédait et dont il éprouvait l'urgence à se délivrer ? Il avait déjà renié les modèles académiques hérités de son père et enseignés aux Beaux-Arts. Il lui fallait encore conjurer l'extraordinaire emprise de l'histoire de l'art occidental, et surtout celle de la figure, héritée de l'idéal classique de la Renaissance, en briser définitivement le joug, rompre. « Je regardais les fétiches », dit-il encore à A. Malraux, « j'ai compris : moi aussi je suis contre tout » (Picasso 1998 : 140). C'est ainsi qu'il dota ses *Demoiselles* d'une force de

⁷ J. Richardson recueillit en 1962 cette observation de Picasso : « ...l'influence, quand il fit cette œuvre, fut celle de ses enfants, qui commençaient à dessiner. Leurs dessins naïfs le fascinaient et transformèrent complètement son style. Personne ne s'en rend compte : c'est pourtant l'une des clés pour Matisse » (Pernoud 2003 : 190).

rupture comparable en puissance à cette autre, effrayante, qu'il avait perçue dans les effigies humaines peaux-rouges et nègres du musée et qui l'avait atteint. Il y parvint. Aucun de ses amis n'en supporta la vue, hormis Daniel-Henry Kahnweiler. Aujourd'hui, le face-à-face avec les corps et surtout les visages distordus des *Demoiselles*, fixant le visiteur du haut de leurs deux mètres trente, permet toujours d'en faire l'expérience.

Il y eut une seconde toile d'exorcisme, réalisée entre mai et juillet 1937 : *Guernica*, destinée à conjurer, non des démons personnels, mais la puissance exterminatrice et aveugle de la guerre. Le recours au dessin d'enfant y fut, cette fois, explicite et volontaire. La manière dont le dessin fut traité, les circonstances historiques et biographiques de son utilisation, permettent de saisir ce que Picasso y chercha, puis y trouva et à quelles fins il s'en servit.

Rappelons les faits. Le 26 avril 1937 dans l'après-midi, l'aviation nazie, alliée de Franco, bombarde la petite ville basque de Guernica. Trois jours durant, les récits relatant l'événement et ses terribles conséquences font la une des journaux et sont rapportés à la radio. Le 30 avril, la presse française publie les premières photos de la ville en ruine et des victimes, habitants en fuite, cadavres de femmes et d'enfants. Le bilan du bombardement est rapidement connu : 1660 morts, 890 blessés et des milliers de sans-abri. Les manifestations du 1^{er} mai condamnent le martyre subi par la ville de Guernica. Le même jour, à Paris, Picasso réalise les premières esquisses préparatoires et choisit, comme seul motif susceptible d'exprimer l'immense sentiment de colère et d'horreur que suscite en lui la tragédie, celui du cheval massacré par les cornes du taureau, résumant le drame de la corrida. Il s'inspire à cette fin de dessins antérieurs, la plupart exécutés entre 1917 et 1925, qui décrivent un taureau encornant un cheval à terre. Ce spectacle, avant l'obligation faite en 1927 de protéger les chevaux par un caparaçon, constituait l'ouverture brutale et cruelle de toute corrida où cheval et taureau étaient condamnés à mourir dans l'arène. Les chevaux des picadors, les cordes vocales coupées pour les empêcher de hennir, s'écroulaient les uns après les autres sous les assauts furieux du taureau puis, couverts d'une bâche, agonisaient silencieusement et lentement sur le sable. La sauvagerie de cette scène était telle que certains aficionados refusaient de la regarder (Chipp et Tusell 1992 : 50, 70-71). Picasso enfant assista de nombreuses fois à ce « massacre théâtral » qui laissa en lui l'empreinte définitive d'une émotion où à la fascination se mêlait, moins la répulsion, comme lors de la visite au musée du Trocadéro, que l'effroi : « Les taureaux aussi étaient différents, raconta-t-il plus tard, énormes, et chargeant les chevaux jusqu'à vingt fois. Et les chevaux tombaient

comme des mouches, répandaient leurs entrailles partout. Horrible ! Epoque différente, corridas différentes... » (Richardson 1992 : 29)⁸.

Le dessin d'enfant : une arme visuelle

Dès le 1^{er} mai, au côté du croquis d'un cheval agonisant (esquisse V), Picasso introduit un dessin d'enfant dont la présence apparaît de prime abord saugrenue (esquisse IV, fig. 1). En fait, il ne prend pas un véritable dessin d'enfant mais une imitation parfaitement réussie de ce que pourrait être un dessin de cheval fait par un enfant, dont il utilise un des traits caractéristiques, la transparence : le tracé du haut des pattes de l'animal pénètre à l'intérieur du corps⁹. Ce dessin appartient à un ensemble de plusieurs dizaines du même genre destinés à sa fille Maya alors âgée de dix-huit mois. Pourtant le cheval hurlant au corps disloqué qui se dresse au centre de la toile de *Guernica* n'est pas celui du dessin promis à la fillette. Il en est même fort éloigné¹⁰. Rien ne semble avoir survécu du dessin enfantin des études préparatoires. L'insertion du dessin du petit cheval dans la suite des études révèle cependant l'existence, dans l'élaboration de *Guernica*, d'un processus comparable à celui que déclencha la visite au musée d'ethnographie et dont l'un des exutoires fut les *Demoiselles*. Elle révèle du même coup le prix que l'artiste accordait à ce croquis.

Après Van Gogh et Gauguin, les Fauves, et parmi eux Matisse, ont quêté dans le dessin d'enfant la naïveté d'un geste, graphique et pictural, qu'aucune convention transmise par l'éducation et plus généralement la culture n'aurait précontraint. A l'inverse, Picasso retient moins du dessin d'enfant la fraîcheur relative à sa gaucherie que sa propension à la distorsion et à la difformité, une propriété qu'il va explorer tout au long de son œuvre, en cherchant à briser les réflexes routiniers du jugement esthétique occidental : « L'enseignement académique de la beauté est faux. On nous a trompés, mais si bien trompés qu'on ne peut plus retrouver pas même l'ombre d'une vérité » (Picasso 1998 : 35). Il y voit plutôt ce que, désormais, compte tenu de la lecture moderne des dessins d'enfants, on

⁸ En 1928, la fascination pour le carnage l'emportait encore sur l'effroi lorsque Picasso « condamna [...] le caparaçon dont il jugeait qu'il protégeait exagérément les montures des picadors, et privait le public d'un massacre *théâtral* ». Je renvoie aux belles pages de Jérôme Garcin sur les chevaux de Picasso dans *Bartabas, roman*, Gallimard, Folio, 2004 : 40-45 ; 41 pour la citation.

⁹ Nous devons à Georges-Henri Luquet d'avoir, parmi les premiers, analysé les principales composantes formelles du dessin d'enfant. L'enfant, écrit-il, figure les éléments non perçus par l'œil mais dont il tient à décrire la réalité dans la scène qu'il représente comme s'« ils apparaissaient à une sorte de radioscopie, ou comme si leur enveloppe était pour l'occasion transparente. Aussi donnerons-nous à ce procédé le nom de *transparence*... » (Luquet 1930 : 94-95).

¹⁰ Le motif du cheval éventré au cou arqué et retourné figure également dans des réalisations bien antérieures représentant des scènes de corrida comme *Scène de corrida (Les victimes)*, 1901, *Corrida* (1922), *Corrida : la mort de la femme torero*, *Corrida : la mort du torero* (1933), *Course de taureaux* (1934), la série des *Minotaure* (1933-1936), etc.

ne parvient plus à y voir : une représentation qui violente les formes des objets réels et de la figure humaine en particulier et la tire, à l'insu du jeune dessinateur qui ne cherche en général qu'à bien faire, vers l'effrayant ou même le monstrueux. Les disproportions entre la tête et le corps, le nez de profil dans un visage de face, les membres moignons, les bras attachés à la tête, les bouches pourvues de dents carnassières, etc., ne proposent pas, si l'on veut bien se plier à une telle interprétation et ne plus considérer l'âge du dessinateur, une vision agréable et rassurante du monde (fig.3). Ces propriétés servent précisément les objectifs de l'artiste qui confiait, toujours à A. Malraux, qu'il fallait forcer les gens « à comprendre qu'ils vivent dans un drôle de monde. Un monde pas rassurant » (Picasso 1998 : 141).

Picasso, prélevant dans le dessin d'enfant ce qui heurte les traditions figuratives, chercha à en extraire une force de rupture équivalente à celle qu'il avait perçue dans les « fétiches » du musée d'Ethnographie. « ...Tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes » dit-il encore dans la relation de cette même expérience initiatique (1998 : 140). Picasso retrouve dans les qualités graphiques et les propriétés figurales du dessin d'enfant cette disposition à devenir une « arme », non seulement parce qu'il va à l'encontre des canons occidentaux de la représentation, mais aussi pour l'énergie inhérente au développement de son tracé, celle d'une ligne rebelle aux conventions. Or, pour concevoir *Guernica*, il a besoin de faire son plein d'armes. Au terme d'un processus de transmutation comparable à celui qu'avaient provoqué la vision et l'olfaction des effigies du musée d'Ethnographie, la saisie du dessin d'enfant, étape de la création de *Guernica*, lui permet de forger une « arme » visuelle. Par la reproduction, issue d'une observation préalable très attentive, il se réapproprie à la pointe de son crayon le concentré de violence et de destruction qui en irradie : l'esquisse III le montre, conçue à partir d'une transcription à la manière enfantine d'une scène atroce de carnage (fig. 2). Les pattes écartelées d'un des chevaux à tête cadavérique gisent en croix tandis que s'échappent de sa panse crevée trois cordons de tripes tortillées. Chez un autre, elles se replient sous le corps telles les tentacules rétractées d'un poulpe touché à mort, le cou énorme est tordu vers l'arrière, la tête renversée comprend déjà l'amorce de la gueule ouverte de la bête agonisante. L'effroi provoqué par le spectacle de chevaux mourant sur le sable de l'arène rougi du sang de leurs entrailles n'est en rien atténué par le traitement enfantin de la scène. L'artiste cherche au contraire par ce truchement à exprimer, comme on le ferait du suc d'un fruit, la quintessence de la barbarie. De cette nécessaire étape de la mise en forme dessinée des émotions qui le submergent, le cheval de *Guernica* ne retiendra que la contracture de la tension. Il reste également dans la version définitive le souvenir graphique de deux éléments, la queue et la crinière figurés par des traits de crayon, ainsi que le dessin de l'attache des pattes du taureau et du cheval où

se lit encore le principe de la *transparence* retenu par Picasso dans sa figuration enfantine du cheval.

L'efficacité de l'esquisse IV (fig. 1) et de son développement en III (fig.2) ne repose pas seulement sur ses déformations. Elle tire aussi son effet d'une autre propriété : à l'origine, Picasso avait destiné ce dessin à sa fille. « La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi » dira l'artiste à une journaliste venue en 1945 l'interviewer sur son engagement durant la guerre (Picasso 1998 : 45). Le dessin du petit cheval joue ainsi ce rôle d'instrument de guerre : ses formes et cette qualité singulière d'avoir été destiné à Maya, ou inspiré à son père par sa seule présence, lui confèrent une valeur qu'à la suite de Marcel Mauss dans l'*Essai sur le don*, je qualifierai de « valeur de sentiment » (Mauss 1980 : 258). Afin de déplier le contenu que revêt cette notion dans le cas qui nous intéresse ici, il convient de retourner à quelques aspects de la biographie de l'artiste.

En 1937, Picasso est depuis presque deux ans père d'une petite fille, la première, que lui a donné Marie-Thérèse Walter. Il a divorcé deux années auparavant d'avec sa première femme, Olga Koklova, une séparation qui fut accompagnée d'une grave crise puisqu'il arrête de peindre de mai 1935 à mars 1936. En automne 1936, il installe son atelier au Tremblay-sur-Mauldre dans les Yvelines où le rejoignent Marie-Thérèse et Maya. Les nombreux portraits au crayon qu'il fait du bébé révèlent l'émerveillement que suscite en lui cette naissance et contrastent de manière étonnante avec les autres dessins de nourrissons qu'il a pu faire dans le passé : dans le rendu des boucles duveteuses ourlées sur la nuque de l'enfant se perçoit toute la ferveur de sa tendresse paternelle¹¹. Il continue les années suivantes à dessiner sa fille d'un seul trait de crayon dont la légèreté traduit la blondeur angélique semblable à celle de sa mère : Maya dormant et suçant son pouce, debout dans sa robe à smocks, en tenue de danseuse, partant à l'école, coiffée d'un chapeau de paille, deux rubans ornant ses cheveux blonds, riant, de face, de profil, ses grands yeux clairs largement ouverts. Et il la peint. L'année 1938 voit fleurir une série de toiles la figurant dans différentes robes et tabliers, tenant une poupée, un cheval de bois ou un bateau. Les portraits de la mère et de l'enfant, par la courbure du tracé et les couleurs claires et acidulées de la palette, expriment alors sur un mode pictural le bonheur qu'apportent l'une et l'autre à l'existence du peintre.

Pour Maya, Picasso dessine. Cette dernière se souvient : « Papa, dessine-moi un... [...] Il me dessinait des choses dont je ne connaissais ni la forme ni la couleur, comme des bananes (je connaissais seulement celles qui sont brunes et séchées) ou des oranges (tout

¹¹ Les portraits qu'il a laissés de son premier fils, Paul (dont la mère était O. Koklova), sont également très différents : il s'agit souvent de portraits en pied, statiques, prenant pour modèle le portrait classique et qui n'expriment pas la même intimité (Spies, dans *Picasso's World...* 1996 : 35-37).

ce que j'avais jamais vu, c'était des pelures de peau d'orange éparpillées sur le sol). Mais je lui demandais aussi de me dessiner ces petites choses bizarres qui fascinent les enfants : 'Dessine-moi un petit marquis avec sa petite sœur' » (notre traduction. *Picasso's World...*1996 : 69). Pour elle, Picasso taille également dans le papier, avec des ciseaux ou par déchirure, des personnages, des animaux, des petits théâtres et leurs acteurs, qu'il colorie, renouant ainsi avec les découpages qu'enfant il réalisait pour ses cousines (Sabartés 1954 : 305) (fig. 4 et 5). Il découpe pour Maya des silhouettes de fillettes qui lui ressemblent. Il recommencera plus tard avec Claude et Paloma, les deux enfants que lui donnera Françoise Gilot et, d'une manière comparable, ces travaux réalisés à leur contact ou à eux destinés, prendront le chemin de ses propres œuvres (fig. 6). Signalons que Picasso ne semble pas avoir produit de dessins et de découpages pour son fils Paul. Il réalisa pourtant un portrait de lui assis devant un pupitre d'écolier et dessinant sur une feuille blanche des graphismes constitués de courbes marquées de points noirs. Picasso ne propose pas dans cette toile une imitation hâtive du dessin d'enfant : il poursuit seulement ses propres recherches graphiques où il use de ce même vocabulaire formel, qu'il développera entre 1923 et 1925, pour figurer l'ouvrage auquel son fils est censé être attelé (fig. 7). Pour Maya en revanche, Picasso dessine, crée un monde en miniature et, ce faisant, en suivant la voie qui est la sienne en toute entreprise de connaissance, celle de la figuration, il retrouve l'enfance ; plus précisément, il entre dans son intimité en se pénétrant de l'enfance de celle à qui ses dessins sont destinés. Il s'imprègne par l'exercice des caractéristiques plastiques du dessin d'enfant et retrouve la tension qui en anime les lignes.

Le bombardement de Guernica provoque le premier massacre programmé d'une population civile de l'Histoire moderne. Picasso oppose à l'horreur de la mort d'innocents une « arme » qui n'émane pas d'un « fétiche » peau-rouge ou africain mais d'un dessin effectué de manière enfantine à l'intention d'une enfant dont il est le père. Autrement dit, il détourne le dessin de sa fonction première, celle d'être un cadeau : il transmue la charge affective qu'il y investit en une force offensive destinée à faire grandir l'ensemble des gestes picturaux de révolte dont *Guernica* est la synthèse. Voilà qui apparente étroitement l'acte de création à un acte magique : la mise en circulation orientée de forces et d'intentions. Qu'il s'agisse des *Demoiselles* ou de *Guernica*, le processus suit un développement comparable : Picasso prend aux « fétiches » ou au dessin du petit cheval la force inhérente à leurs formes et à l'intention qu'y ont laissée ceux qui les ont fabriqués ou tracé (pour ce qui est du dessin) afin d'en lester l'œuvre qu'il projette et de conjurer des puissances, celles de l'Histoire de la figuration dans un cas, et de la guerre dans l'autre. Ainsi opère la magie de l'exorcisme. En sorcellerie, qu'elle soit ou non du bocage, il y a deux catégories de forces : celle qui circule, la force vitale, et ce qui la fait circuler, la force magique (Favret-Saada 1977 : 331). Ici, la

vitalité du geste de création, qui anime la toile entière de *Guernica*, tire sa force de la conversion de l'énergie produite par l'amour paternel en une impulsion combative.

Croisant l'enfance de sa fille, contenue par un dessin qu'il transforme en une arme à multiples tranchants, il y a encore la sienne propre. J'ai évoqué le souvenir halluciné des carnages de la corrida où Picasso puisa pour empreindre une image peinte d'une même violence insoutenable. Il y eut d'autres souvenirs, de détresse, qu'il relata à des proches. En voici un. « J'ai été pensionnaire quelque temps, moi aussi. J'étais un enfant. Le premier soir, j'étais bien triste d'être dans un dortoir. Au-dessus de ma tête, il y avait une planche, avec des livres. J'en ai pris un, je l'ai ouvert. Une punaise s'en est échappée. J'ai jeté le livre. J'ai caché ma tête sous le drap. Et j'ai pleuré. C'est peut-être avec des choses comme ça en moi que j'ai peint *Guernica* » (Picasso 1998 : 133).

Un fils et son père : *Course de taureaux et pigeons (1890-91)*

Deux motifs dominant les dessins réalisés par Picasso enfant, datés des années 1890-93, qui reviennent ensuite avec constance dans son œuvre : les pigeons et, nous venons de l'évoquer, la corrida. Ils portent chacun l'empreinte paternelle. José Ruiz Blasco, peintre de « tableaux pour salle à manger » (Sabartés 1996 : 14) et colombophile ardent, avait fait des pigeons ses volatiles préférés. Il en élevait, les dessinait, les peignait. Lilas et pigeons constituaient les sujets où il excellait et ses compositions florales et animalières lui avaient valu une certaine notoriété dans le milieu artistique de Málaga. J. Ruiz avait une autre passion qu'il transmet à son fils mais qu'il ne semble pas avoir figurée dans ses propres toiles : la course de taureaux où il emmena l'enfant dès l'âge de huit ans.

Pigeons et corridas composent un couple de motifs antinomiques et complémentaires. Tout oppose les premiers, légers, aériens et paisibles, modèles de douceur et de fidélité conjugale, au taureau combattu dans l'arène, masse terrienne, obscure et brutale, à la virilité triomphante, dont la mise à mort étreint le cœur des hommes de sentiments exaltés et dramatiques. Suivant l'exemple paternel, et si l'on en croit les productions conservées, le petit Pablo, dès qu'il fut capable de tenir un crayon, dessina quantité de pigeons jusque dans les marges de ses livres d'école. Il dessina au même âge et peignit également un nombre non négligeable de courses de taureaux. Une de ses premières huiles, effectuée vers 1890, figure ainsi un picador juché sur une carne fatiguée à la croupe osseuse (*Le petit picador*).

Datés de 1890-91, deux dessins réunis sur une même feuille décrivent ces deux passions paternelles. Sur une moitié se déroule une scène de corrida où un taureau chargeant blesse et renverse un torero ; sur l'autre, la feuille ayant été retournée, se déploie une frise de pigeons dont trois mâles en pleine parade nuptiale. Autant la scène de corrida est maladroitement tracée, autant les pigeons sont figurés avec dextérité : la première est

l'œuvre malhabile de l'enfant, les seconds, comme l'a relevé J. Richardson, ont été entièrement ou en grande partie dessinés par le père lui-même (fig.8). Au fils, le taureau et la gloire du combat ; au père, les pigeons et leur insouciance amoureuse et désuète. La lecture rétrospective de ces deux dessins assemblés fait apparaître le caractère emblématique et matriciel d'une composition qui met en scène les positions relatives du père et du fils et préfigure leur coexistence future dans l'œuvre de ce dernier¹². Une fois prise la mesure de la médiocrité artistique de J. Ruiz qui l'avait formé et éduqué à la pratique du dessin et de la peinture, le jeune Pablo s'émancipe vite de sa tutelle. « En art, il faut tuer le père » confie-t-il à un ami dans les années 1897-98, alors qu'il est étudiant à l'Académie royale de San Fernando à Madrid (Richardson 1992 : 95). Une intention qu'il exprima de manière ostensible à partir de 1900 en supprimant progressivement de sa signature le nom du père, « Ruiz », pour ne garder que celui de sa mère, « Picasso », et en se tournant définitivement vers d'autres maîtres, les plus grands, espagnols dans un premier temps : El Greco, Zurbarán, Velásquez, Goya... Mais les pigeons paternels ne disparurent pas pour autant. Au contraire, ils ponctuent de leur présence candide de nombreuses œuvres, parfois même des compositions où évolue en leur compagnie une figure taurine. Il arrive aussi que le taureau, transformé en chimère, soit pourvu d'ailes dont les rémiges ont la pointe arrondie spécifique à cette espèce (*Taureau ailé contemplé par quatre enfants*, 1933).

Quant à la corrida, elle est partout présente dans l'œuvre de l'artiste, des premiers dessins et peintures jusqu'aux dernières toiles comme *Le Matador noir* (1970). Ses proches, ses amis, ses biographes ont abondamment commenté l'identification de Picasso à ses différents protagonistes : au taureau surtout, plus souvent agresseur que victime, métamorphosé en « monstre vulnérable » (Richardson 1992 : 31) sous les traits du Minotaure, puis au torero. Le peintre espagnol Antonio Saura a tranché sans indulgence : « Picasso se sentait taureau, tout simplement, avec des aspects négatifs, ridicules, paranoïdes, présomptueux » (*13 journées...*). Picasso voit dans le combat vital que mènent le taureau et le torero la réflexion de son propre engagement dans la bataille sans fin qu'il conduit quotidiennement avec ses outils de peintre, le dessin et les couleurs, leur complémentarité et leurs contrastes, et de sculpteur, pour *dire* la vie en restituant ce qui du monde, dans la profusion des sensations et des émotions qu'il en retire, est entré en lui. Tâche éternellement recommencée et à l'accomplissement nécessairement fugace : « Ce que je voudrais, c'est faire une corrida comme elle est. [...] Je voudrais la faire comme je la vois. Je voudrais la faire avec tout, toutes les arènes, toute la foule, tout le ciel, le taureau comme il est et le torero aussi... » (Picasso 1998 : 149).

¹² Picasso transmet ces deux thèmes à ses enfants qui les dessinèrent à leur tour. Les photographies prises par Edward Quinn en 1953 montrent l'artiste exhibant un dessin de corrida effectué par son fils Claude tandis que sur une autre feuille apparaît un pigeon tracé par le garçonnet.

Faire « le taureau comme il est ». Picasso le dessinera et le peindra sans relâche. La série des onze lithographies réalisées chez Mourlot en 1945, témoigne de son obsession à capter et à transcrire les multiples modes de présence de l'animal. Elle donne la mesure de l'intense travail d'analyse auquel se livra l'artiste pour *dire* le taureau. Les premiers états figurent sa corpulence menaçante et barbouillée de noir ; le dernier ne retient qu'une épure, celle d'une ligne au profil arqué ceignant la masse d'un corps immense et presque léger à tête d'insecte (fig. 9)¹³. Cette fascination pour l'animal est déjà perceptible dans les dessins de Picasso enfant plus habiles à le représenter que tout autre acteur de la corrida. Il est probable que cette adresse à traduire à la fois la puissance et l'élégance du taureau ait été aidée par les illustrations figurant sur les affiches ou les billets d'entrée que le petit Pablo pouvait copier. Dans les dessins et les peintures qu'il réalisa jusqu'à son départ définitif pour Paris en 1904, le taureau, contrairement au cheval, n'est jamais figuré vaincu mais en majesté, dans l'ardeur de l'assaut qui le magnifie, tenant souvent tête à toute la cuadrilla.

Les pigeons de la dette

Si le motif du taureau et de ses variantes a fait l'objet de multiples exégèses, celui du pigeon, en apparence plus terne et moins noble, semble curieusement avoir été négligé. Picasso fit pourtant sien ce motif paternel qu'il retravailla sa vie durant à l'aide de diverses techniques : dessin, peinture, modelage... Parmi les plus connues et les plus reproduites, à l'instar des *Tournesols* de Van Gogh, sur toutes sortes de supports, calendriers postaux, boîtes de biscuits et même images pieuses de communion solennelle, citons *l'Enfant au pigeon*, peint en 1901, où un petit enfant en robe longue et blanche tient blotti contre sa poitrine, de ses deux mains réunies en un geste de prière, un pigeon blanc (fig. 10). Picasso parla avec insistance à J. Sabartés des pigeons de son père et de sa propension irrépressible à les dessiner et même à les découper (fig. 4) plutôt qu'à étudier ses livres d'école ; ces évocations, pour significatives qu'elles soient du ton volontairement exubérant et fabulateur convenu par les deux compères et propre aux *Portraits et souvenirs*, n'en révèlent pas moins l'importance affective et émotionnelle que revêtait pour l'artiste ce motif et les oiseaux qu'il figure. A l'instar de son ami Matisse, il posséda toujours des pigeons auxquels il ouvrait souvent la porte de la cage (qu'il peignit à plusieurs reprises), et qui venaient familièrement se poser sur sa tête ou ses épaules. Leurs roucoulements couvraient parfois les conversations qu'il avait avec ses visiteurs dont Brassai à qui il dépeint leur sensualité amoureuse. Le photographe prit un cliché, devenu célèbre, de l'un de ces pigeons

¹³ « Le dessin n'est pas une blague, dit-il encore. C'est quelque chose de très grave et de très mystérieux qu'un simple trait puisse représenter un être vivant. Non seulement son image, mais plus encore, ce qu'il est vraiment » (*Picasso. La passion du dessin...* : 27).

blancs à houpette posé sur une marche de l'escalier de l'atelier des Grands-Augustins à Paris, qui contribua à établir sur un mode photographique le portrait biographique de l'artiste.

Le même écrit, *Portraits et souvenirs*, publié en 1946, rapporte un autre temps fort de l'apprentissage du métier artistique par le jeune Picasso, au cours duquel un rôle décisif est attribué aux pigeons dans la reconnaissance, par le père, des compétences de dessinateur et de peintre du fils. Cet épisode a déjà été brièvement évoqué. A La Corogne où la famille s'est transférée entre 1891 et 1895, J. Ruiz confie de temps à autre à son fils la tâche d'achever certains détails de ses toiles que sa vue déclinante ne lui permet plus d'effectuer avec précision. C'est un jour de 1895 (Picasso a alors treize ans) que, après lui avoir demandé de copier les pattes d'un pigeon mort qu'il a au préalable tranchées et clouées sur une planche, le père, devant l'excellence de l'exécution, aurait, pour ainsi dire, rendu son tablier en renonçant définitivement à la peinture (Sabartés 1996 : 44). Pure fable que cette histoire, démentie par les faits : J. Ruiz continua de peindre et d'exposer. Ce récit à la vocation de parabole, concocté par Picasso avec la complicité de J. Sabartés, visait à l'inscrire dans la lignée des très grands artistes aux côtés d'autres prodiges de l'histoire de la peinture, comme Giotto ou Dürer, ayant dépassé par leur talent leur géniteur et/ou maître¹⁴. L'image de ces pattes tranchées demeura enfouie dans la mémoire visuelle et affective de l'artiste, avant de resurgir bien des années après, en trompe-l'œil illusionniste, dans deux toiles cubistes, *Le pigeon aux petits pois* (1911) et *Nature morte aux pigeons* (1912).

Autre colombidé célèbre de l'œuvre de Picasso, le pigeon blanc sur fond noir pourvu d'une houpette transformé en colombe pour les besoins de la cause pacifiste en avril 1949 : à l'occasion du Congrès des partisans de la Paix, Louis Aragon, mandaté par le Parti communiste français, choisit dans son atelier l'estampe du pigeon dont les reproductions seront apposées sur tous les murs des villes d'Europe. Enfin, ce même mois d'avril, à soixante-huit ans, Picasso, devenant pour la seconde fois père d'une fille, la prénomme Paloma, « colombe ». Selon F. Gilot, le bébé aurait reçu ce nom pour être né le jour de la transformation du pigeon en colombe de la Paix (*13 journées...*). Sans nier l'effet de la contingence sur le choix du nom, il paraît évident, au regard de la place qu'occupent ces volatiles dans l'histoire personnelle de Picasso, qu'une telle décision tire sa substance d'autres intentions.

Alors que sa colombe de la Paix avait fait le tour du monde, Picasso, évoquant tout ce qu'il devait à son père, affirma un jour l'avoir « remboursé en pigeons ». J. Richardson qui cite ce propos (1992 : 52) ajoute que l'artiste l'aurait justement prononcé devant la *Nature*

¹⁴ Un récit qui fut rapidement connu du milieu artistique et littéraire parisien et que Blaise Cendrars reprit avec emphase dans *Bourlinguer* (1948) : Picasso, « ce Philippe II de la peinture moderne, a reçu de son père qui abdiquait, le sacre et un empire où le soleil ne se lève pas... ». Cité par Pierre Cabanne 1992 : 58.

morte aux pigeons où se devine la forme du pigeon mort aux pattes dressées, répliques des pattes clouées de l'enfance. Après 1949, les pigeons ne s'absentèrent pas pour autant de l'œuvre. Durant les années cinquante, Picasso continua de réaliser un nombre considérable de dessins de colombes de la Paix, avec ou sans rameau d'olivier, fleuries, mariées à des visages angéliques, souvent destinées à figurer sur des affiches pacifistes. En 1959, est installée dans la chapelle du château de Vallauris une grande composition, commencée en 1951, *La guerre et la paix*, où la colombe apparaît en majesté. Entre août et décembre 1957, Picasso travaillant sur *Les Ménines* de Vélásquez réalise cinquante-huit tableaux dont neuf ont pour seul thème des colombes (fig. 11). En avril 1961, *L'Humanité*, célébrant le premier vol d'un homme dans l'espace, publie un dessin du « camarade » Picasso montrant le visage de Gagarine superposé à celui d'une colombe porteuse de rameau...

Le *pigeon*, compris dans l'ensemble de ses manifestations -animale, iconographique et nominale-, condense cette configuration relationnelle qui réunit en une même boucle à la fois un père et son fils, et un fils qui, une fois devenu père, prénomme sa fille du nom de l'oiseau emblématique du père. La confrontation du récit de la capitulation de J. Ruiz, pour fabriqué qu'il soit par rapport à la réalité des faits, avec les paroles du fils, « rembourser les pigeons », énoncées face à une toile où le motif central apparaît comme la commémoration de ce geste paternel qui investit le fils comme l'égal du père, fait apparaître la puissance d'un des principes fondateurs de cette configuration, celui de la *dette filiale*. Les obligations morales constitutives de la dette de Picasso à l'égard de J. Ruiz relevaient de la nécessité de rédimier son père et maître pour ce qu'il lui avait donné au cours des apprentissages de l'enfance, au prix de sacrifices matériels avérés¹⁵, à savoir la maîtrise du métier de dessinateur et peintre¹⁶. Si l'on s'en tient à l'évaluation produite par l'Histoire au cours de son lent processus de digestion par élimination et élection des œuvres humaines, Picasso a rendu au centuple ce qu'il avait reçu de son père en devenant l'un des plus grands artistes du XXe siècle. Les pigeons furent-ils « remboursés » pour autant ? En échange du savoir et du métier reçus des mains de J. Ruiz, Picasso n'a pu témoigner la reconnaissance que son père attendait : une production artistique qui eût prolongé la sienne. La tendresse que Picasso portait à son père, perceptible dans les nombreux portraits qu'il fit de lui à La Corogne puis à Barcelone jusqu'en 1899, était voilée par la pitié qu'avait fait naître en lui les difficultés professionnelles de J. Ruiz et par la mésestime qu'il avait de son œuvre : Pablo jugeait méprisables les choix plastiques et esthétiques que son père élevait au rang de principes absolus. Incompréhension irrémédiable. J. Ruiz meurt en 1913 alors que Picasso

¹⁵ Bien que les revenus de J. Ruiz eussent été modestes et malgré les privations, la famille de l'artiste chercha toujours à l'aider même lorsqu'il s'installa en 1904 à Montmartre.

¹⁶ Rappelons que Picasso fut l'élève de son père jusqu'en 1895, année où la famille se transféra à Barcelone. Picasso s'inscrivit alors à l'école des Beaux-Arts où, malgré la présence de son père parmi les professeurs, il suivit d'autres enseignements.

est en pleine période cubiste, une aventure artistique que J. Ruiz aurait reniée comme celle, qui en fut le prélude, des *Demoiselles*, qui signait la rupture définitive avec le réalisme académique auquel il avait été formé. Le renoncement au patronyme Ruiz au profit du matronyme Picasso avait déjà contribué à éloigner le fils de son père et à lui ôter le soutien financier de sa famille paternelle. Parti à Paris en 1904, Picasso ne revit pas J. Ruiz. En 1971, deux ans avant sa mort, Picasso, selon J. Richardson, éprouva le besoin de réhabiliter l'image de son père et de lui rendre un dernier hommage en réalisant une série de gravures représentant des scènes de bordel où il figure J. Ruiz, ce « raté bien-aimé », dans le rôle d'un grand peintre, Degas, auquel, physiquement, il ressemblait (1992 : 82).

La seconde fille de l'artiste, Paloma, porte ainsi le nom de l'oiseau qui reconduit son père à sa propre enfance, en ce qu'il désigne à la fois le motif pictural que J. Ruiz savait traiter avec brio et celui par lequel, enfant, il reçut et acquit le savoir paternel. Mais le *pigeon* est encore et surtout la forme iconographique et nominale d'un devoir de reconnaissance qui ne put jamais être rendu, et de l'inévitable sentiment de culpabilité qui s'ensuivit. L'expression de la gratitude n'ayant pas pris corps dans ses propres choix esthétiques, Picasso la fit vivre par l'entremise du motif du pigeon et de la colombe et dans le nom qu'il donna à sa dernière fille.

Le vœu

L'étude du motif iconographique du pigeon ne saurait être complète sans un ultime coup de projecteur sur une autre facette de la fonction cathartique dont l'artiste l'a investi. Picasso associe volontiers pigeons et colombes à des fillettes ou à des jeunes filles. Nous avons déjà décrit *L'enfant au pigeon* (1901). Ajoutons, à titre d'exemples, un papier collé réalisé entre 1910 et 1914, *La tête de jeune fille à la colombe*, puis *La femme aux pigeons* (1930) ou encore les neuf toiles dans lesquelles il peignit des colombes, couvant et roucoulant au nid, alignées sur la balustrade d'une des fenêtres de sa villa de Cannes, tandis qu'il travaillait aux *Ménines* (1957) (fig. 11). Bien que ne comportant aucune figure humaine, ces neuf toiles sont marquées par l'enfance d'une petite fille, car indissociables de la série d'études consacrées au tableau de Velásquez, centré sur l'Infante Marguerite ; pour ces études, Picasso a d'ailleurs emprunté explicitement au répertoire graphique et pictural enfantin. Les gravures de la série des *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, conçues en 1934, reprennent cette même alliance : le monstre est guidé par une très jeune fille tenant une colombe blanche contre sa poitrine. Dans la variante reproduite ici (fig.12), la technique de l'aquatinte a permis à Picasso de composer un éclairage en clair-obscur faisant ressortir en pleine lumière l'enfant et la colombe dont la blancheur éclatante semble guider le Minotaure aveugle.

En déclinant le motif de l'enfant ou de la jeune fille à la colombe, Picasso reprend l'un des thèmes les plus anciens de l'art occidental : on le trouve abondamment représenté en Grèce antique, puis à Rome, sur les stèles funéraires, en référence à l'usage de sacrifier une colombe à un enfant défunt. Comme on le sait, la colombe de la Paix est fille de la colombe biblique de Noé qui, sortie de l'arche en quête d'une terre ferme, revint tenant un rameau d'olivier dans son bec. Le XVIIIe siècle entiché de Vénus lutinées par Cupidon et de bergères mutines déclina le thème avec complaisance mais considéré avec des intentions différentes. Pour sa peinture de salon, le XIXe représenta à son tour le thème de la jeune femme aux colombes en le teintant de moralisme ; J. Ruiz s'inscrit dans cette tradition. Mais ces jeunes filles n'ont rien à voir avec les fillettes à la colombe de Picasso. Il en est une autre qui fut aimée des peintres, Marie, mère de Jésus : ils la représentèrent souvent la tête survolée par une colombe blanche auréolée d'or, l'Esprit de Dieu, alors qu'elle reçoit de la bouche de Gabriel l'annonce de sa maternité. C'est vers cette jeune fille-là, Marie de l'Annonciation, en espagnol Maria de la Concepción, qu'il convient maintenant de se tourner afin de dénouer les fils d'un autre lacis que contient également le *pigeon*, entendu de nouveau comme le lieu et la forme, des points de vue iconographique et nominal, élus par Picasso pour *dire* un autre pan de son histoire familiale et l'entrelacs des affects qui la nourrit.

Maria de la Concepción fut le nom que reçut la première fille de l'artiste, nom si long et difficile à prononcer que l'enfant l'abrégea en Maya. Maya par qui et pour qui il retourna en enfance, retrouvant des gestes et des techniques qu'il avait éprouvées petit garçon pour émerveiller ses jeunes cousines. Ceux, par exemple, du découpage et du dessin d'animaux où, commençant par une extrémité du corps, il achevait de tracer la silhouette de l'animal sans lever le crayon (Sabartés 1954 : 305, Palau i Fabre 1981). Maya encore par laquelle il se retourna vers un événement particulièrement douloureux de son enfance. Picasso donna en effet à sa fille le nom même que portait sa jeune sœur décédée de la diphtérie à l'âge de sept ans alors qu'il en avait treize. On connaît d'elle trois portraits au crayon qu'il fit à la fin de l'année 1894 à La Corogne quelques mois avant sa mort : la fillette, contrairement à son frère et à sa sœur aînés aux cheveux de jais¹⁷, porte des boucles blondes, comme son père.

Une cinquantaine d'années après ce drame, Picasso confia à Françoise Gilot puis à Jacqueline Roque, sa dernière épouse, avoir fait le vœu à Dieu, durant la maladie de sa sœur, de ne plus jamais peindre ou dessiner si sa vie était épargnée. La faveur divine ne lui fut pas accordée et, jusqu'à un âge avancé, Picasso tint secret ce serment où il avait mis dans la balance deux grandeurs commensurables à ses yeux de garçon de treize ans, la vie sauve pour sa sœur ou une vie de peintre pour lui. Compte tenu de la situation pécuniaire de

¹⁷ Maria de los Dolores dite Lola, de trois ans la cadette de Pablo.

la famille, l'enfant n'eut droit qu'à des funérailles de pauvre, indignes de la fille du professeur de dessin de figure et d'ornement de l'Ecole des Beaux-Arts de La Corogne. Malgré le deuil, l'affliction et l'humiliation familiales, le jeune Picasso poursuivit ses études artistiques et continua, plus que jamais, à travailler. J. Richardson, qui évoque cet épisode, perçoit l'ombre de cette tragédie et de ce qu'il désigne comme la « culpabilité » de l'artiste dans le thème principal de son œuvre des années 1897-1900, celui de jeunes femmes ou d'enfants malades ou mourants allongés sur un lit et de veillées funèbres (pour l'iconographie, consulter Palau i Fabre 1981). Il en suit encore la trace jusqu'aux scènes, fréquemment représentées, de l'homme regardant une femme nue endormie. Il voit enfin dans l'enfant à la colombe des *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit* la réincarnation de la petite Maria de la Concepción, « esprit de l'innocence », sous les traits de la jeune maîtresse de l'artiste, Marie-Thérèse (1992 : 50). Au regard de la charge douloureuse et dramatique de cet événement funeste, auquel le jeune Picasso lia par serment son destin de peintre, et des conséquences qu'eut cette décision, les remarques de J. Richardson, pour justes qu'elles soient, appellent cependant une analyse plus élaborée.

Picasso exprima de manières différentes selon les époques de sa vie l'ascendant moral et affectif qu'exerça cette mort sur son existence et son œuvre. Dans les peintures figurant une jeune fille ou un enfant alités, puis les dessins et les aquarelles d'un homme contemplant une femme nue allongée et dormant, exécutées dans les dix années qui suivirent le décès, Picasso mit en forme visible l'image dernière qu'il portait en lui, de la jeune soeur aimée, malade puis morte, gisant sur sa couche, cette image définitive, unique et ineffaçable du défunt qui perdure à jamais dans la mémoire des vivants¹⁸. Le second thème évoluera en scènes aux accents érotiques avec l'apparition de la figure du Minotaure dévoilant et regardant une belle endormie. Dans la série des *Minotaure aveugle* ainsi que dans les autres œuvres l'ayant précédée, l'association d'une fillette ou d'une jeune fille avec une colombe nous transporte vers un autre mode de construction de la présence de la sœur défunte au sein de l'œuvre. Picasso ne procède plus à une transcription quasi littérale de cette image intérieure et mortuaire en une scène dessinée ou peinte. La transformation de la petite Conchita en la jeune fille à la colombe des *Minotaure aveugle* est le fruit d'une lente maturation dont le terme est la dation par Picasso du nom de la défunte à sa propre fille. Afin d'en saisir la progression, il convient de revenir sur la chronologie des apparitions du couple de la jeune fille à la colombe.

A partir de 1895, les pigeons sortent pour quelque temps des œuvres produites par le jeune Pablo. Il ne les retrouve, semble-t-il, que dans les années 1911-12 où la figuration cubiste les met en pièces. Le motif du pigeon réapparaît pourtant en 1901 non pas, cette

¹⁸ Je renvoie à ce sujet à Robert Hertz, « Etude sur la représentation de la mort », dans *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF, 1970 [1928] : 83.

fois-ci, figuré seul, mais associé, pour la première fois, à la figuration d'un enfant, dans une toile qui annonce la mélancolie et la tristesse émanant des œuvres de la période bleue, *l'Enfant au pigeon* (fig.10). Le pigeon est blanc comme le sera la colombe des *Minotaure aveugle*. De l'aveu de Picasso lui-même, il s'agit, d'un point de vue pictural, d'une toile de transition : elle contraste en effet fortement avec celles, de style post-impressionniste tant par la facture que la palette, peintes quelques mois plus tôt et inspirées, elles–aussi, par le spectacle des enfants jouant dans le sable ou au bord des bassins des jardins publics parisiens. Mais *l'Enfant au pigeon* est également une oeuvre de transition eu égard à son thème : le sexe de l'enfant représenté demeure indéterminé. Au regard des coutumes vestimentaires de l'époque, la longue robe blanche qu'il porte, compte tenu de son âge tendre, convient aux petits garçons comme aux petites filles. La coupe de cheveux accentue encore cette neutralité. Les oeuvres postérieures à cette toile, comprenant le thème de la fillette au pigeon, permettent rétrospectivement de la considérer comme une étape dans le processus de transformation de l'image dernière et mortuaire de la petite soeur défunte vers sa transfiguration en une scène conjuguant une enfant ou une toute jeune fille debout et tenant une colombe.

Il faut ensuite attendre 1930 (*La femme aux pigeons*) pour que le même thème réapparaisse. La douceur des traits et la blondeur des cheveux de la jeune fille entourant de ses bras un couple de colombes blanches sont parmi les attributs emblématiques de Marie-Thérèse Walter. Picasso la rencontre en 1926, elle a 17 ans, il en a 45. La jeune fille est encore au seuil de l'enfance et avec elle, Picasso retrouve le bonheur que procurent les plaisirs et les amusements de la jeunesse, fréquentant les fêtes foraines et les manèges. En 1934, la série des *Minotaure aveugle* convoque à nouveau le motif de la fillette et de la colombe. L'enfant présente toujours les attributs de Marie-Thérèse. Le 5 octobre 1935, naît la petite Maria de la Concepción. Le motif de l'enfant, ou de la jeune femme, à la colombe disparaît, semble-t-il, de la peinture. Il prendra une dernière fois forme, nominale et incarnée, en Paloma, la petite fille « colombe », le dernier enfant de l'artiste.

La réapparition du thème de la jeune femme à la colombe, aux traits si juvéniles qu'il pourrait s'agir d'une enfant, au moment même où surgit dans l'existence de l'artiste une très jeune fille n'est pas fortuite. Ce thème est indissociable pour Picasso de l'expression d'une remontée de sa propre enfance : le pigeon est le motif iconographique paternel irriguant les premiers apprentissages ; en la vivante jeunesse et la blondeur de Marie-Thérèse résonne en creux l'absence de la blonde jeune soeur défunte. Cette identification de l'une avec l'autre n'est ensuite pleinement accomplie que lorsqu'elle acquiert la forme verbale d'un nom qui la désigne et la comprend tout à la fois, Maria de la Concepción, donné par Picasso à la fille de Marie-Thérèse ; nom dont la traduction iconographique est le couple marial de la jeune fille à

la colombe¹⁹. La transfiguration de l'image dernière et mortuaire s'achève avec cette première incarnation d'un nom dans une enfant. Désormais, dans les peintures que l'artiste fait de Marie-Thérèse et de Maya, mère et fille parfois se confondent²⁰.

Picasso n'aura cessé de faire vivre par la peinture la sœur que son vœu n'avait pu sauver en renonçant à la peinture. Les traces de ce dessein se lisent encore dans les neuf toiles de la série des *Ménines* figurant des colombes (fig. 11). Elles se lisent aussi dans le croquis du cheval de *Guernica*, destiné à Maya, la petite Maria de la Concepción. L'extraordinaire énergie créatrice que l'artiste déploya toute sa vie fut en réalité constamment aiguillonnée par un double tourment : celui d'avoir renié son père et l'impossible serment de renoncer à l'art en échange de la vie de sa sœur. Deux actes qui scellèrent pourtant l'engagement définitif et total du jeune Picasso dans l'art.

Légende des illustrations

Figure 1

Cheval. 1^{er} mai 1937 (IV). Crayon sur papier bleu. 21 x 26,9 cm. Z.IX : 4. Madrid, musée du Prado (Casón) 111.

Figure 2

Etude. 1^{er} mai 1937 (III). Crayon sur papier bleu. 21 x 26,8 cm. Z.IX : 3. Madrid, musée du Prado (Casón) 110.

Figure 3

Gouache sur papier. 31 x 37 cm. 1943. Genève, galerie Jan Krugier

Figure 4

Pigeon. Papier découpé. 5 x 8,5cm- Málaga vers 1890. Barcelone, musée Picasso.

Figure 5

Fillette. Papier découpé. 10 cm environ. Entre 1937 et 1946. Genève, galerie Jan Krugier.

Figure 6

Photographie de Edward Quinn prise le 16 avril 1953 à la villa Galloise à Vallauris. Picasso dessinant avec Claude et Paloma.

Figure 7

Paul dessinant. Huile sur toile. 1,30 x 0,975 cm. Paris, musée Picasso.

Figure 8

Course de taureaux et pigeons. Mine de plomb sur papier. 13,5 x 20,2 cm. Málaga, vers 1890. Barcelone, musée Picasso.

¹⁹ Les faiseurs d'images pieuses ne s'y sont d'ailleurs pas trompés en s'appropriant la peinture de *l'Enfant au pigeon*.

²⁰ Dans le film *13 journées avec Pablo Picasso*, Maya Picasso-Widmaier interprète dans ce sens l'un des portraits que son père fit d'elle (*Maya à la poupée*, 1938), où ses cheveux blonds ont pris une étrange couleur verte à la suite d'une teinture qu'aurait subie sa mère de la part d'un coiffeur indélicat. Elle voit derrière l'enfant aux cheveux verts un portrait de sa mère.

Figure 9

Taureau. Lithographie. 33, 5 x 56 cm. 17 janvier 1946 (onzième état). Paris, musée Picasso.

Figure 10

Enfant au pigeon. Huile sur toile. 73 x 54 cm. Paris, 1901. Londres, collection particulière.

Figure 11

Les colombes, 1. Huile sur toile. 80 x 100 cm. Cannes, 6 septembre 1957. Barcelone, musée Picasso.

Figure 12

Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit. Aquatinte. 24, 7 x 34, 7 cm. 1934. Paris, musée Picasso.

Bibliographie

13 journées dans la vie de Pablo Picasso, film de Pierre Daix, Pierre Philippe et Pierre-André Boutang, réalisé par Pierre Philippe, 1999, La Sept/Arte.

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, NRF, 1997 [1964].

CABANNE, Pierre, *Le siècle de Picasso. 1. La naissance du cubisme (1881-1912)*, Paris, Denoël, Folio - Essais, 1992 [1975].

CHIPP, Herschel B., avec la collaboration de Javier TUSELL, *Picasso – Guernica. Histoire, élaboration, signification*, Paris, Editions Cercle d'art, 1992.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, Folio - Essais, 1977.

LUQUET Georges-Henri, *L'art primitif*, Paris, G. Doin & Cie, 1930.

MADÉLINE, Laurence, *Les archives de Picasso : « On est ce qu'on garde »*, Paris, RMN, 2003.

MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1972.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, « L'essai sur le don », Paris, PUF, 1980 [1950].

PALAU I FABRE Josep, *Picasso - Dessins pour ses enfants*, Paris, Société française du Livre, 1979.

PALAU I FABRE Josep 1981, *Picasso vivant 1881-1907*, Paris, Albin Michel, 1981.

PERNOUD, Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

PICASSO, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, Arts et artistes, 1998.

Picasso. La passion du dessin, Paris, RMN, 2005.

Picasso's World of Children, edited by Werner Spies, Munich, New York, Prestel, 1996.

RICHARDSON, John, *Vie de Picasso, Volume I (1881-1906)*, Paris, Chêne, 1992.

SABARTÉS, Jaime, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Paris, L'école des lettres, 1996 [1946].

SABARTÉS, Jaime, *Picasso : documents iconographiques*, Genève, Pierre Cailler, 1954.

Résumé

Comme nombre d'artistes du XXe siècle en quête d'un langage pictural en rupture avec le réalisme académique, Picasso emprunte largement au dessin enfantin ses lignes rebelles à toute convention savante pour élaborer un langage plastique nouveau. Mais sa recherche ne ressortit pas seulement à une interrogation d'ordre formel. Le regard qu'il pose sur le dessin d'enfant se nourrit d'un double mouvement qui, en tant que fils, le porte vers son père, et premier maître de dessin et de peinture, et, en tant que père, vers ses propres enfants pour lesquels il réalise de faux dessins d'enfants. Ainsi pour *Guernica*, il utilise l'un d'eux comme une arme graphique d'autant plus puissante à dénoncer le bombardement de la ville basque que sa destinataire première est l'une de ses filles. Tout au long de son œuvre, l'artiste ne cesse en réalité de faire retour sur sa propre enfance. En témoigne la résurgence périodique du motif des pigeons. Privilégié par son propre père qui en avait fait son sujet de prédilection, ce motif, qu'il copia durant ses années d'apprentissage, inscrit dans l'œuvre le poids moral d'une dette filiale qu'il ne peut acquitter. Motif iconographique des peintures de l'Annonciation sous la forme d'une colombe auréolée, il lui revient, lorsqu'il est associé à une enfant ou une jeune fille, d'évoquer la mémoire d'une jeune sœur défunte, Maria de la Concepción, dont la mort signa l'engagement définitif du jeune Picasso dans le métier de peintre.

Mots clés

Exorcisme, *Guernica*, taureau, cheval, paternité, pigeon, dette, nom, voeu.