

Picasso : volcan bleu et rose

[Philippe Lançon](#)
[Journaliste](#)

[À retrouver dans l'édition 1367 du 3 octobre 2018](#)

Qu'avez-vous fait de votre vie entre 18 et 24 ans ? Picasso, lui, a peint 300 œuvres. Le musée d'Orsay les expose jusqu'au 6 janvier 2019. à vos pinceaux !

Une qualité du génie de Picasso, c'est la vitesse : connexions instinctives entre les sensations, les souvenirs, les choses vues, les idées, l'imagination et les formes. À la douane, pas de catégories intellectuelles ni de sens linéaire de l'Histoire. Tout est là, ensemble, tenu, en place, aussitôt et pour toujours, tout est Picasso comme dans cette [Femme à l'éventail de l'automne 1905 \(venue de Washington\)](#) qui ouvre seule, en antichambre, la splendide et rigoureuse exposition du musée d'Orsay, consacrée à la brève période où le volcan bleu et rose s'éveille : de 1900 à 1906. Picasso a 20 ans.

La femme à l'éventail est de profil sur fond gris légèrement rosé, droite, sobre, élégante, les yeux mi-clos, paupières légèrement gonflées de sommeil ou de veille : Picasso prenait alors de l'opium. Déjà presque statue, comme dans la période rose qui approche. Vierge de tout décor, de tout contexte, dans un espace où la peinture fait le vide autour du modèle et en lui pour mieux imposer sa présence. La moue pensive et ambiguë, aux lèvres jointes, apparaît à la même époque un peu partout, dans *Meneur de cheval nu*, le *Garçon à la pipe*, *Femme en chemise*, sous les nez des acrobates et les chapeaux des arlequins. Elle passe de visage en visage, d'un sexe, d'un âge, d'une situation à l'autre. C'est le signe androgyne d'une distance et d'un mystère que tout révèle et que rien n'explique. C'est la moue de Madeleine, femme dont il vient de se séparer, une parmi d'autres. C'est la moue de l'artiste dans le monde et hors du monde, de l'enfant qu'il aurait pu avoir avec son modèle, de tout ce qui installe l'écart et l'accord parfait avec ce qu'il y a de plus imparfait : la vie. On flotte à la charnière entre les périodes bleue et rose. Une main est levée comme pour un salut ferme et mystique, l'autre avec l'éventail est penchée vers le bas, poignet cassé. On dirait un bas-relief pharaonique. Le Douanier Rousseau avait peut-être raison de dire à Picasso qu'il était le grand artiste de son temps « *dans le genre égyptien* ».

Picasso est l'étalon du génie, et il l'est particulièrement ici, à ses débuts, au saut de l'écurie, entre Barcelone, Gósol et le Bateau-Lavoir, dans ces périodes bleue et rose si bien exposées : depuis ce qui les précède, un expressionnisme plus ou moins agressif et souvent au pastel, saluant Degas et Toulouse-Lautrec entre bohème, caniveau, putes et cabarets, dans ces lieux où tout le monde finit par ressembler à un travelo grisé entre chien et loup, jusqu'à ce qui les suivra, la violente échappée cubiste. C'est comme ça, chez Picasso : toute « période » à peine engagée porte déjà l'ombre de la suivante. [Comme Les Demoiselles d'Avignon, ces princesses primitives au petit pois, ne bougent plus de New York](#), l'éveil cubiste est marqué en fin d'expo par de puissants nus de femmes rose et brique, massifs, difformes et sculpturaux. Ce sont des statues peintes aux visages de masques, avec des yeux creux comme ceux d'un fétiche ou d'un dieu dépourvu des mornes compromis du réalisme et de la psychologie. On les regarde avant de partir, c'est presque l'un des « poèmes nègres » de Cendrars : « *Qui menaces-tu/Toi qui t'en vas/Poings sur les hanches :/À peine d'aplomb,/Juste hors de grossir ?* » Presque : une main dans la chevelure, sur l'épaule, une tête légèrement penchée

évoquent, dans la jungle minérale de la vie moderne, la grâce des maîtres anciens brutalement renouvelée. Poids lourds et poids légers, ces femmes sont des roches délicates : leur masse est suspendue. Et parfois, au fond ou au premier plan, près d'un enfant plus digne qu'un prince, apparaît dans le vide un cheval blanc qui fredonne Gauguin.

Revenons vers le début avec *La Femme en bleu*, peinte en 1901, venue de Madrid où Picasso l'oublia et où elle fut retrouvée un demi-siècle plus tard. Le tableau trône dans la troisième salle, vouée aux prémices espagnoles de la période bleue. Une grande cocotte en coiffe, verdâtre et grimaçante, au visage surmaquillé, est couverte d'une extravagante robe de tulle à la Vélasquez, venue du pastel pour tomber dans l'huile. De la main gauche, elle a un geste violent : l'éventail clos vers le bas, toujours lui, posé en pointe sur l'extrémité du tissu monté en neige sombre, tel un couteau. Ce pourrait être Louis de Funès dans *La Folie des grandeurs*. Picasso avait lu et bien lu les poètes espagnols du Siècle d'or et les romans picaresques. La créature porte l'atmosphère d'enchantement sarcastique qui les caractérise.

Dans ces textes, les joies opaques et funèbres du langage transcendaient le monde misérable d'où les situations jaillissaient. Les joies picturales du jeune Picasso sans le sou transcendent la misère qui l'entoure de la même façon. Passent les fantômes de Vélasquez, puis de Goya, puis de Manet peignant Jeanne Duval, la maîtresse de Baudelaire, d'après Vélasquez et Goya, et enfin, dans la splendeur mordante de la disproportion, la silhouette de Toulouse-Lautrec. Mais Picasso à 20 ans n'est déjà plus soumis aux maîtres qu'il dévore. Il ne cite pas ; il s'approprie. C'est ce qui rend ces cinq années si belles, si fermes : la vitesse du génie est encore un peu ralentie par la présence du passé qui la traverse. Bientôt, cette vitesse va tout emporter.

Une grande cocotte en coiffe, verdâtre et grimaçante

Bleu, le terme est déjà conjugué au passé par Apollinaire en 1905, quand Picasso est ailleurs, dans le rose. Ses phrases sont souvent citées, comme les formules d'un oracle légèrement rétrospectif, parce que Apollinaire, le poète, quand il unit Villon aux temps modernes, la mélancolie à l'énergie, le temps perdu au temps accéléré, sent la même chose que Picasso : « *L'espace d'une année, Picasso vécut cette peinture mouillée, bleue comme le fond humide de l'abîme et pitoyable. La pitié rendit Picasso plus âpre. Les places supportèrent un pendu s'étirant contre les maisons au-dessus des passants obliques. Ces suppliciés attendaient un rédempteur.* » Et ils l'ont trouvé dans ces grands hématomes picturaux, par exemple dans *Le Repas de l'aveugle* (été 1903, venu de New York), ou, en apothéose, dans *La Vie* (peinte à Barcelone en 1903, venu de Cleveland). Grâce à une trouée, le chef-d'oeuvre fait face au loin à *La Femme en bleu*, sous le regard de laquelle sa misère s'épanouit.

À gauche, un couple nu, elle entièrement et adossée sur l'épaule et la poitrine de l'homme, lui en slip : ses attributs sont masqués. La tête de l'homme a la couleur de la mort. Il désigne une femme de profil qui porte un nouveau-né, celui qu'il n'aura pas. Picasso avait d'abord peint son propre visage, avant d'y mettre celui de son ami Casagemas, qui se tua à 20 ans en 1901 d'un coup de pistolet devant Germaine, la femme qu'il aimait et qui passa plus tard dans le lit du peintre. Casagemas était impuissant. Dans un dessin, le formidable caricaturiste qu'est Picasso s'est foutu de lui. L'amitié peut être sauvage. Au second plan de *La Vie*, une femme recroquevillée en bas, et, sur un rocher au-dessus, un couple également recroquevillé. Tout le monde est nu, tout le monde a l'air d'avoir froid comme à l'entrée d'une crypte médiévale, avec les loups dehors. Le tableau a été peint par-dessus un autre, intitulé *Derniers moments*. Il a généré des dizaines d'interprétations, sans qu'aucune ne puisse évacuer sa tristesse ni

liquider son mystère. Pourquoi met-on la tête d'un ami mort à la place de la sienne, sinon pour les emporter toutes les deux dans la seule tombe qui puisse les réunir : celle du souvenir métamorphosé par l'oeuvre ?