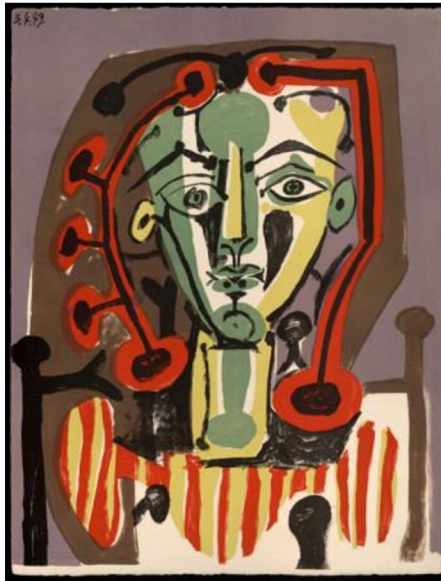


Picasso et le portrait



Pablo Picasso (1881-1973)
Figure au corsage rayé, Paris, 3 avril 1949
Six couleurs sur pierre, gouache sur papier lithographique transféré sur zinc
Fondation Picasso, Maison natale de Malaga
© Succession Picasso 2014

Réécriture d'après :

- Rubin William, *Picasso et le portrait*, RMN, 1996.
- Daix Pierre, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, 2012.
- Cabanne Pierre, *Le siècle de Picasso*, Denoël, 1975.

1-Le portrait transformé

Pour William Rubin, Picasso a rompu avec les paramètres conventionnels du genre. Jusqu'alors, on estimait volontiers que la raison d'être d'un portrait consistait à faire connaître l'apparence physique et la personnalité du modèle. Picasso a redéfini le portrait comme une transcription des réactions personnelles de l'artiste face à son modèle, de sorte que le document présumé objectif devenait franchement subjectif. Le portrait tel que l'entend Picasso fait planer un doute sur la notion même d'identité. Elle n'est plus fixe mais sujette aux mutations. Les identités et les images sont ballotées au gré de la passion

de l'artiste pour la métamorphose. Le portrait évolue constamment selon un mode transformationnel. Pour William Rubin, Picasso a inventé le portrait « transformé » ou « conceptuel ». Le passage d'un mode perceptuel à un mode conceptuel date de 1906 lors du séjour à Gosol.

Picasso a exploité toutes les ressources cumulées du langage figuratif et composé successivement des portraits primitivistes, cubistes, surréalistes, classiques, expressionnistes, poétiques. Il lui est également arrivé de mêler quelque peu ces différentes manières, voire de passer de l'une à l'autre sans difficultés. Ainsi, les évocations de Jacqueline, deuxième épouse de l'artiste, montrent en l'espace de quelques jours des influences réalistes, des déformations expressionnistes ou révèlent un mode abstrait. Picasso ne représente pas le sujet mais cherche plutôt à donner l'équivalent pictural de l'émotion suscitée par le sujet.

Picasso exérait les systèmes fermés. Il

aimait la contradiction qui lui permettait de poursuivre plus en avant. Il en résulte donc une œuvre protéiforme.

2-Périodisation

Picasso a produit précocement des portraits. Son père, sa sœur Lola et sa tante Pepa ont été ses premiers modèles. A La Corogne, c'est un ami de son père, Ramon Pérez Costales, qui accepte de poser pour le jeune artiste.

A Paris et à Barcelone, durant la période bleue, il demandera à ses amis de se plier à l'exercice de la pose, notamment à Jaime Sabartès. Durant la période rose, ce sont les anonymes du cirque Médrano qui lui rendront ce service

Fernande l'hybride : entre primitivisme et cubisme

De 1905 à 1914, les portraits de Picasso s'inscrivent dans deux manières successives : le primitivisme et le cubisme synthétique. Fernande a été représentée selon ces deux modes. A ce titre, elle symbolise une forme de beauté un peu sauvage.

Olga hiératique et classique, Marie Thérèse biomorphique et désirable

A partir de 1914, Picasso compose des portraits néo-classiques. Ce retour à l'ordre reste prédominant jusqu'en 1927 et il concerne de nombreux portraits d'Olga. Au-delà, l'influence surréaliste commence à faire sentir. De ce moment, les portraits d'Olga et Marie-Thérèse, la nouvelle maîtresse de Picasso, montrent de nombreuses exubérances formelles. On distingue quelques variantes :

1/ des corps aux formes molles, harmonieuses et décoratives, fortement sexués à la manière d'un Eden érotique ;

2/ des corps métonymiques limités à la représentation hypertrophiée des organes sexuels ;

3/ des corps aux formes géométriques agressives.

Dora Maar : « Pour moi, c'est la femme qui pleure. »

Les portraits de Dora Maar sont marqués par la « terribilita », par

l'expression d'une passion qui fait d'elle une femme puissante, solitaire et colérique. C'est une beauté terrible et tragique, voire convulsive qui nous rapproche de l'esthétique surréaliste. Dora est quelquefois assimilée à une harpie. *La Femme qui pleure* (1937) et *Dora Maar assise* (1937) témoignent parfaitement de ces métamorphoses, de ce passage à une beauté hiératique et inquiétante à l'explosion d'une colère qui défigure.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'artiste reste prolixe. Il est plus difficile de caractériser son œuvre. Elle est marquée par un syncrétisme formel qui touche également la production des portraits.

Françoise, « la femme fleur »

Françoise est passée à la postérité sous le nom de la « femme fleur ». Picasso réalise alors de fabuleux portraits qui combinent des signes presque abstraits et des formes naturalistes. Pour expliquer cette métaphore végétale, Picasso lui confiera cette intuition : « *Il y a en vous l'élan d'une plante au printemps, et je ne savais comment exprimer cette idée que vous appartenez au règne végétal* ». Simultanément, il produit aussi de nombreux portraits de ses deux enfants, Paloma et Claude.

Jacqueline, l'apothéose d'une exploration continue

Jacqueline qui partage la vie de Picasso à partir de 1954 est celle qui a fait l'objet du plus grand nombre de portraits. Ceux-ci montrent une constante évolution qui reproduit en réduction les manières et les tensions plastiques fondamentales du portrait chez Picasso.

3- Le procès de l'œuvre

Les études réalisées en 1955, alors que Picasso travaille sur le portrait d'Helena Rubinstein nous renseignent sur sa façon de procéder. Il alterne les compositions d'ensemble avec les représentations de détail (les mains, les bijoux) et passe aisément d'une saisie conventionnelle,

classique à une manière plus stylisée. C'est manifestement par ces multiples allers retours qu'il ouvre une voie qui permet d'envisager le travail sur la toile.

Dans ces différents portraits, les références aux maîtres sont constantes. Il y a du cézanisme enfoui dans son néo-classicisme qui fait lui-même directement référence à Poussin et à Ingres. De même, après 1920, dans les personnages hypertrophiés, on discerne un éventail d'influences : les mosaïques de Pompéi et d'Ostie, les toiles de jeunesses de Maillol, Renoir, la 1^{ère} Renaissance italienne et les figures de Giotto. Tous ces portraits sont contaminés. Olga doit ainsi partager la vedette avec les modèles d'Ingres. Marie-Thérèse, de son côté, doit compter avec les personnages féminins de Delacroix.

Aux portraits des femmes qui ont longuement partagé sa vie, on peut ajouter ceux de ses relations occasionnelles : Madeleine (une des premières maîtresse de Picasso lors de son arrivée à Paris mais sur laquelle on connaît peu de choses), Sara Murphy (épouse du peintre Gerald Murphy, elle est aux côtés de Picasso à Dinard (1922) et Antibes (1923)) et Nush (femme d'Eluard). Quand une femme en remplace une autre dans la représentation peinte, on parle de « mort symbolique ».

Picasso prenait volontiers des clichés photographiques de ses modèles dont il assurait lui-même le tirage. Il peut éventuellement les prendre comme point de départ de son travail comme ce fut le cas pour les portraits de Clovis Sagot en 1909 et ceux d'Olga réalisés en 1917.

Picasso a rarement fait appel à des modèles professionnels. Il a souvent représenté ses proches. La connaissance intime de ses personnes lui permettait de travailler d'après le souvenir et de la sorte, il les dispensait des séances de pose.

Pour les commandes, il ne pouvait éviter les séances de pose. Il infligea ainsi quatre-vingt-dix séances de pose à Gertrude Stein : « *Je ne vous vois plus quand je vous regarde* ». Mais c'est là une situation exceptionnelle.

Picasso s'est aussi inspiré de la

littérature. La Célestine est un personnage de roman, tiré d'une œuvre de fiction publiée anonymement en 1499 : *La Célestine, tragi-comédie de Calixte et Mélibée*. Cette œuvre qui raconte les aventures de Celestina -entremetteuse et sorcière- est, avec Don Quichotte, le livre espagnol le plus universellement diffusé. On suppose que l'auteur de cet ouvrage se dénommait Fernando de Rojas.

William Rubin souligne notamment l'influence de Léonard.

William Rubin affirme que les portraits réalisés par Picasso révèlent l'influence de Léonard de Vinci. Il discerne de nombreux points communs (on retrouve dans les portraits de Nush le demi-sourire de la Joconde).

Les deux artistes :

1/ pratiquent le dessin pour capter, consigner et comprendre le réel ;

2/ mêlent volontiers le réel et l'imaginaire ;

3/ utilisent des registres d'émotion similaires : alliance de la passion et de la retenue, d'attraction et de répulsion, d'idéalisme et de sédition ,

4/développent une imagination panphysiognomonique. Ils ont une faculté extraordinaire à inventer des dénominateurs communs entre les choses différentes, de découvrir des analogies dans les configurations d'objets étrangers les uns aux autres (Picasso décela de la sorte des éléments canins dans le visage de Dora et des éléments de hibou dans celui de Françoise) ;

5/ développent le sens de la métamorphose.

D'un point de vue plastique on constate que Picasso utilise volontiers la composition pyramidale de Léonard. Il manie également les couleurs et les ombres d'une manière similaire (dans beaucoup de ses œuvres, Picasso fait transparaître le dessous en demi-teintes comme pour rappeler que la couleur, aussi belle soit-elle, n'est qu'un supplément à la trame d'ombres et de lumières constitutive).