

L'EROTISME PICTURAL DE PICASSO OU L'AMOUR DANS/DE LA PEINTURE

JUAN MARIN

Université de Valenciennes

Au moment de considérer l'érotisme dans l'oeuvre de Picasso, la tentation est grande d'illustrer en tout premier lieu mes propos par le tableau avec lequel nous nous étions séparés, ici même, il y a deux ans, à savoir, *Guernica*.

Etant comme Oscar Wilde, capable de résister à tout sauf à la tentation, me voici contraint donc de revenir un instant sur ce chef-d'oeuvre, non point pour insister sur sa dimension d'atteinte au père -à l'occasion, d'atteinte à Vélasquez, père de la peinture espagnole- mais pour approfondir cet autre pendant du drame oedipien qui n'est autre que l'étreinte avec la mère, en l'occurrence : la mère-peinture.

Or si cette étreinte existe dans l'oeuvre -comme je le prétends (F1)- elle doit se retrouver iconographiquement présente sur la toile et, en effet, elle y figure clairement bien que subtilement agencée. Rappelez-vous que Juan Larrea déjà -auteur d'une des premières interprétations farouchement politiques de l'oeuvre- n'avait pas réussi à étouffer un cri

d'horreur à la vue du rapprochement, extrêmement équivoque, qui reliait l'image du taureau-Picasso -fortement sexué- à celle de la mère. Sur ce rapprochement, ses propos, je vous les rappelle ici, étaient les suivants :

Uno de los más violentos estímulos de emoción del *Guernica* proviene del grupo constituido por el toro, la madre y el niño. La actitud dominadora de este animal que aparece adueñado de la mujer, boca junto a boca y en actitud intencionadamente equívoca merced a la ostentación de sus símbolos sexuales, presta a la escena un grado de horror, tal vez sin paralelo en la historia de la pintura. ¹

Et Larrea avait bien raison de crier au scandale, vous n'avez qu'à déplacer, en effet, très légèrement vers la droite la ligne du sein gauche de la femme pour découvrir soudain -taureau et mère- intimément et étrangement liés.

J'avais précisé, vous vous le rappelez peut-être aussi, il y a deux ans, que le cheval, ou plus exactement la jument, qui se tient à droite du taureau, la croupe fendue par une symbolique incontournable féminine, était elle même représentation de la mère, et cela par le truchement de son nom, puisqu'il s'agit bien d'une jument-pie, donc d'une jument *picazo*, ayant reçu, de surcroît, un terrible coup de pique, donc portant en elle un deuxième *picazo*. Or, si cette jument est une représentation, un dédoublement, de l'image de la mère, vous aurez raison de vous demander où est ici l'étreinte -parlons plus clairement- où est ici la copulation entre le taureau Picasso et la jument.

Pour aucune autre toile, comme c'est le cas pour *Guernica*, nous n'avons la chance de posséder des photographies des étapes successives. C'est au zèle de Dora Maar, compagne en ces années-là de Picasso et photographe de profession, que nous devons cette extraordinaire possibilité.

Voici (F2) un fragment de la première photo de la série de 7 clichés que Dora Maar prit de la progression de la peinture murale. Que voyons-nous sur cette image? Tout d'abord, nous constatons que le taureau occupe ici une autre position, non plus au-dessus de la mère mais derrière la jument, et que, devant celle-ci un bras tendu s'érige -

¹ Juan LARREA, *Guernica*, Madrid; Cuadernos para el Diálogo, 1977, p.154.

donc érection- juste à la place des attributs sexuels du taureau, cachés par la jument. Or, ce bras dressé se confond et s'entremêle avec le dessin vaginal qu'exhibe déjà la jument, l'un -le bras- chevauche -si j'ose dire- l'autre, l'un est- iconographiquement- à moitié dans l'autre, et si l'un est à moitié dans l'autre cela veut dire que non seulement il y a érection -du bras- mais aussi pénétration de celui-ci à l'intérieur du sexe de la jument.

La deuxième photo (F3) prise par Dora Maar de l'évolution du tableau, nous confirme l'interprétation faite à la vue de la première, en effet, pour mieux illustrer que l'un est dans l'autre -donc qu'il s'agit bel et bien d'une pénétration- Picasso peint en noir la moitié du sexe féminin ainsi que la moitié du sexe masculin, indiquant clairement ainsi la *nocturnité* corporelle intime, l'obscurité organique naturelle de l'étreinte. Certes, il a laissé en blanc ce qui aurait dû être en noir et en noir ce qui aurait dû être en blanc. Pourquoi ? A mon avis, parce que c'était la seule façon graphique possible de nous montrer, de nous donner très précisément à voir, ce qui était en train de se passer, justement, à l'intérieur. or, que voyons-nous se produire à l'intérieur du corps de la jument ? au seuil de cet utérus ainsi éclairé par Picasso ? à l'extrémité de ce bras-sexe tendu ? On voit que soudain l'extrémité de ce bras se couvre d'épis de blé, c'est-à-dire, s'inonde littéralement -ou mieux, iconographiquement- de semences, ceci au coeur d'un cercle rayonnant. Suite à l'érection et à la pénétration il y a eu, tout naturellement, une éjaculation que Picasso a illustrée ici avec un souci du détail digne d'un professeur de sciences naturelles ou d'éducation sexuelle.

Vous savez sans doute ce qui se passe après l'éjaculation mais au cas où vous n'auriez pas prêté attention à cela, Picasso a pris le soin de vous le montrer dans la troisième photo prise par Dora Maar (F4). En effet, sur celle-ci nous voyons que le rapport charnel a pris fin, ce qui est illustré par l'absence du bras ainsi que par l'entrée libre et dilatée du vagin. Suite à cela le taureau changera de position, comme vous pouvez le constater sur la quatrième photo (F5), pour aller s'accoupler à nouveau avec la mère dans sa position définitive, tandis que la jument redressera alors la tête en lançant toujours ce cri que l'on peut croire de souffrance, mais que j'incline à penser de jouissance.

Ces photos nous ont montré, avec un sens cinétique insoupçonné, le déroulement de cette étreinte -implicite dans le tableau- qu'elles ont réussi, justement, à rendre si explicite. L'étreinte avec la mère-jument,

la mère peinture, a donc bien eu lieu, même si le tableau a en partie caché ce qu'il était censé dévoiler, mais l'auto-censure existe, tant dans la peinture que dans le rêve, et cela même chez Picasso qu'on aurait volontiers imaginé débarrassé d'une telle contrainte. Ainsi cette peinture a caché pour pouvoir se montrer et elle s'est révélée en cachant. Elle me fait penser aux superbes toiles de Klimt peuplées d'opulents modèles féminins recouverts de tissus richement décorés. On s'aperçut, à sa mort, en examinant des toiles inachevées trouvées dans son atelier qu'il dessinait au crayon, jusqu'au moindre pli intime de ses modèles avant de couvrir leur palpitante nudité d'étoffes chatoyantes.

Mais revenons à Picasso, chez qui la copulation -étant au coeur même de son érotique et y prenant la plus large place, ce qui justifie l'attention que je lui porte ici- ne s'est pas toujours embarrassée de censures, comme dans le cas exceptionnel -oedipien- du *Guernica*. Sur elle -la copulation- son crayon est revenu maintes et maintes fois. Par pur souci d'économie, je ne vous présente ici qu'une seule version, suffisamment contondante, il est vrai -et assez peu connue du public, suffisamment compréhensible pour que vous soyez convaincus. (F6) La force ici, la violence même de ce dessin est tout à l'image, semblerait-il, de celle de son désir. Voici donc un dessin d'une étreinte comme il en a esquissé des dizaines. Un dessin clairement daté mais non signé. Non signé, il est vrai, sauf si vous voyez dans ce formidable coup de reins, dans ce formidable coup de *pica* -sinon de *pija*- une version métaphorée du nom de son auteur.

Certains sans doute sont déjà las de contempler ce taureau-peintre (F7) ou ce peintre-taureau (F8) livré à la manifestation de sa propre vantardise, se complaisant dans l'exhibition de sa légendaire puissance picturale et sexuelle. A ceux-là, je dédie ce dessin (F9), exécuté quelques mois seulement avant sa mort. Son contenu est presque identique -toutes proportions gardées- à la photo que vous venez de voir ou, même, au centre thématique du *Guernica*. Mais Picasso ne se peint plus ici en taureau, puissant et dominateur, il s'auto-représente en clown, en ridicule, triste et pitoyable Paillasse, incapable désormais de satisfaire l'invitation pressante, la demande insistante -remarquez la main tendue- de cette femme, de cette jument -les deux manifestations de la féminité ici réunies- ne pouvant pénétrer ce sexe offert que du regard.

Non, la peinture chez Picasso est loin d'être seulement la mise en scène de la fanfaronnade. La peinture est pour Picasso le fidèle miroir de l'image changeante de la vie. Miroir renvoyant les moments de triomphe, d'exultation et de puissance, mais miroir aussi, qui restitue tout aussi fidèlement, l'image de la déchéance, (F10) comme cet hallucinant autoportrait qui se passe de tout commentaire, exécuté lui aussi moins d'un an avant sa disparition.

La peinture donc reflet de la puissance et de la défaillance, comme celle de cet homme (F11) voué à un impossible combat amoureux avec sa partenaire, ou de cet autre (F12) devenu, lui, totalement éthéré, fantômatique, inexistant, ou encore de ces portraits imaginaires, porteurs tous du stigmate d'une mutilation physique -ici (F13) l'oreille tranchée à la Van Gogh, là (F14) l'éborgnement- mutilations visibles qui ne sont que l'écho de celle, plus intime, de leur virilité.

Mais au-delà de cette fonction miroir que nous venons de constater, la peinture elle-même -l'acte de peindre- sera toujours pour Picasso quelque chose de bien plus essentiel et profond. L'acte de peindre sera toujours pour lui -et cela deviendra particulièrement évident dans sa production des vingt dernières années- l'ineffable étreinte de son corps de peintre avec le corps clair de la peinture.

(F15) Picasso peint. Assis sur un fauteuil, il tend le bras vers la blancheur de la toile qui s'offre à lui. Le pinceau qu'il tient touche la toile et la féconde, se dessinant aussitôt sur cette blancheur offerte la fente gynécologique par laquelle viendra naître la peinture.

Car pour Picasso peindre c'est aimer. Faire de la peinture sera toujours, indépendamment de toutes les viscissitudes biographiques de sa sexualité, faire l'amour. Le corps à corps du peintre avec sa toile ne sera jamais pour lui pâle métaphore de la copulation mais copulation pure, corps à corps amoureux, fécondation de la toile vierge par le truchement du pinceau et du regard.

Car oeil, pinceau et sexe sont dans sa peinture une même chose ou, si vous préférez, des éléments parfaitement équivalents et interchangeable. Ainsi, le regard fixe et pénétrant -à l'instar de celui de ses propres yeux (F16)- jeté par ce personnage (F17) sur le corps blanc de la femme endormie, ou celui porté par ce chevalier, (F18) sur le corps offert, grand ouvert, de cette courtisane sont identiques à celui du vieux peintre (F19) qui sonde l'intimité de son opulent modèle, et leur pénétration équivaut à celle que se prépare à assouvir cet

impétueux Minotaure (F20) sur le corps de cette femme au visage de Dora Maar.

Et toujours -vous l'avez sans doute remarqué- la constante blancheur du corps féminin, qu'il soit celui d'une muse (F21), d'une putain (F22) ou d'un modèle (F23) se confondant symboliquement avec la blancheur rayonnante de la toile (F24) ; symboliquement, voire même techniquement, (F25) comme dans cette *Femme à l'oreiller* dont le corps se confond presque déjà, dans ses dimensions, avec celles de la toile et dont la blancheur est par endroits celle que lui prête l'apprêt blanc de la toile brute.

Mais si la pénétration du regard reste, somme toute, abstraite, éthérée, la symbolique sexuelle du pinceau est soutenue -outre son évidence- par son étymologie même. Je vous rappelle, en effet, à l'aide du Petit Robert, que pinceau est dérivé du latin populaire *penicellus*, du classique *penicillus*, de *penis* "queue", et que par cela même l'acte de peindre est un acte copulatoire et, plus exactement, éjaculatoire ; cela même lorsque le peintre est une femme, comme l'illustre ce fusain (F26) où la virilité intrinsèque de l'action de peindre est ici manifestée par la palette, à la forme et à la position nettement phalliques, palette qui se livre ici, grâce à la disposition de ses pinceaux, à une éjaculation picturale sur la toile.

Pour mieux nous montrer cela, pour mieux nous convaincre que l'acte de peinture est un acte d'amour, une union copulatoire, Picasso tendra à abolir l'image de la toile entre peintre et modèle pour mieux mettre ceux-ci dans un rapport intime et étroit. Cette abolition de la toile se fera en ayant recours à deux procédés graphiques possibles : soit il fera que la toile prenne elle-même corps, timidement d'abord (F27) comme dans cette gravure où l'ensemble chevalet-toile tend à adopter une forme anatomique, soit il supprimera peu à peu les contours de plus en plus vagues et incertains de la toile (F28) pour faire que le pinceau aille toucher librement le corps du modèle. Cette gravure du 19 septembre 1968 tient de manifeste à la fois d'impuissance sexuelle et de puissance picturale de son auteur ; impuissance organique de l'homme dont l'érection -à priori anodine- du petit doigt est aussitôt démentie -dans sa dimension symbolique- par la croix mise dessus. "Tu peux faire une croix sur l'érection" nous précise Picasso, mais il reste toujours au peintre la jouissance illimitée de son pouvoir de peinture, représentée ici par ce pinceau qui, au delà du tableau, presque escamoté, atteint déjà le corps nu du modèle.

C'est sans aucune ambiguïté, (F29) en étroit rapport, que le peintre est présenté ici livré "au travail" sur le modèle. Un modèle qu'ici plus que jamais est la représentation, l'incarnation même de la peinture. Le peintre peint le modèle qui, lui-même, réfléchissant sa propre image dans un miroir se peint l'oeil. Peintre, modèle, oeil, vision, action de peindre intimement réunis, se citant mutuellement, se renvoyant pour constituer une précieuse et magnifique allégorie de l'acte de peinture.

C'est aussi dans un sens pleinement allégorique (F30) et symbolique, que nous devons interpréter et comprendre enfin cette ultime étreinte du peintre avec, à la fois, l'objet et le sujet de sa passion et de sa création : l'étreinte du peintre avec la peinture. Ici plus que jamais, la réversibilité sousjacente depuis toujours dans l'oeuvre de Picasso entre ses notions de sexualité et de peinture, est mise en évidence.

DEUX MOTS POUR CONCLURE.

Il m'est arrivé de voir utiliser parfois, au sujet d'autres peintres que Picasso, les termes de "linceul" ou de "suaire" pour servir de métaphores aux toiles blanches qu'ils abordaient. Je ne jugerai pas ici de l'opportunité ni de la justesse de l'application de tels termes dans le cas de ces artistes. J'aimerais simplement préciser qu'elles seraient totalement contraires à l'esprit et au plus haut degré mensongères si quiconque venait à les utiliser pour Picasso. Picasso fait partie de ce cercle restreint de peintres dont l'oeuvre s'est toujours confondue avec la vie. C'est dans la perspective de cette communion, de cette participation instinctive, élémentaire, avec ce que la vie offre de plus vital et vivant que nous devons envisager son érotisme et sa peinture. Comment parler de linceul à propos de celui pour qui la toile fut, toute sa vie durant, le drap voluptueux sur lequel il s'est plu à coucher -pour notre bonheur- le corps délicieux de sa peinture.





