

« ON N'A JAMAIS RIEN FAIT D'AUSSI DÉPOUILLÉ. »

LES IDOLES ARCHAÏQUES DE PICASSO, PICASSO IDOLE D'AUJOURD'HUI

Audrey Norcia • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

« Quand il y a quelque chose à voler, je le vole. »

Cette provocation chez Picasso passe pour maximale : qu'il s'agisse de déesses-mères paléolithiques ou mésopotamiennes, de fétiches africains ou d'orants ibériques, Picasso s'approprie mentalement toutes ces formes primitives auprès desquelles il trouve des solutions plastiques et un encouragement à ses expérimentations. Dans ce vaste répertoire qui court sur vingt-cinq mille ans d'aventure artistique, la sculpture cycladique paraît occuper aux yeux de l'artiste une place particulière. En tout cas, si l'on en croit Malraux. Dans *La Tête d'obsidienne*, rappelons-le, l'écrivain lui prête ces mots :

« Des Grandes-Déesses de la vie, des Fécondités, j'en connais de toutes les sortes [...] Il n'y a que les sculpteurs des îles [cycladiques] qui aient trouvé le moyen de les transformer en signes. D'habitude, elles sont plutôt fantastiques. Ou symboliques. Un peu comme la Vénus de Lespugue : des ventres. La mienne, celle que vous avez vue, elle me plaît, parce que j'aime la trouvaille du violon. Mais dans d'autres îles, le violon disparaît. Donc plus de ventre. C'est la déesse si vous voulez, enfin, l'objet magique, ce n'est plus la Fécondité. Il reste les petits seins sans volume, les lignes gravées pour les bras... Plus fort que Brancusi. On n'a jamais rien fait d'aussi dépouillé¹. »

La confidence est de taille : elle dit ouvertement l'admiration portée par Picasso aux idoles cycladiques, ce qui, en soi, mérite notre attention. Mais ce passage fort célèbre de l'historiographie picassienne nous apprend également la présence, dans la collection de l'artiste, d'une idole-violon. À côté de cette évocation récurrente dans le texte de Malraux, surgit une autre figure, celle de l'artisan de ces idoles, le « Petit Bonhomme des Cyclades ».

« De temps en temps je pense : il y a eu un Petit Bonhomme des Cyclades. Il a voulu faire cette sculpture épatante, comme ça, non ? Exactement comme ça. Il croyait faire la Grande Déesse, je ne sais quoi. Il a fait ça. Et moi, à Paris, je sais ce qu'il a voulu faire : pas le dieu, la sculpture. Il ne reste rien de sa vie, rien de ses espèces de dieux, rien de rien. Rien. Mais il reste ça, parce qu'il a voulu faire une sculpture². »

La réapparition chez Malraux du « Petit Bonhomme » et de l'idole fonctionne comme un leitmotiv qui vient justifier des orientations majeures dans la recherche plastique de Picasso. Cet autre passage en témoigne : « Au temps de *Guernica*, [Picasso] m'a dit, dans ce même atelier : les fétiches ne m'ont pas influencé par leurs formes, ils m'ont fait comprendre ce que j'attendais de la peinture. Il tient et regarde l'idole-violon des Cyclades. Son visage naturellement étonné redevient le masque intense qu'il a pris quand il a regardé les photos³. »

Tenter de retracer l'existence de l'idole-violon dans le musée personnel de Picasso permettrait de connaître la période à partir de laquelle il eut sous les yeux et entre les mains cette autre forme de fétiche primi-

tif⁴, et, de là, de trouver des correspondances avec sa propre création. En réalité, rien n'est moins facile à élucider que les appropriations et reformulations stylistiques chez Picasso. Essayons néanmoins d'apporter quelques éléments historiographiques.

QUID DE L'IDOLE-VIOLON ?

Si l'on examine la photographie réalisée par Brassai en 1943 à l'atelier des Grands-Augustins (ill. 2), on repère immédiatement dans la vitrine de la collection de Picasso les moulages de la *Vénus de Lespugue* que l'artiste, sous la plume de Malraux, compare à son idole-violon. Mais la petite idole des Cyclades, elle, n'y figure pas : aurait-elle été rangée ailleurs ? Cela paraît peu probable. D'ailleurs, lorsque Brassai s'entretient avec Picasso d'une série de photographies de nus féminins tout en courbes qu'il a réalisées en 1934-1935 et qu'à ce propos, il convoque l'art des Cyclades qui « a bien saisi ce caractère : [puisque] la femme y fut transposée dans un violon⁵ », son interlocuteur, étrangement, ne profite pas de l'occasion pour parler de son idole... La conversation du 19 octobre 1943 confirmerait qu'à cette époque Picasso ne possédait pas encore de figurine cycladique. L'aurait-il acquise plus tard alors ? Sans doute. Si aucun catalogue sur sa collection d'objets anciens ne la recense, et qu'elle n'est pas plus répertoriée dans les archives de la succession Picasso⁶, c'est qu'il s'agissait en fait d'un moulage⁷. Picasso n'admirait pas tant la pièce archéologique que la forme léguée par le Petit Bonhomme des Cyclades à travers le temps. L'essai de Malraux est composé, on le sait, de télé-

copages de souvenirs et de propos de Picasso sur l'art. Mais, manifestement, l'idole-violon et l'allusion au « Petit Bonhomme » ne sont pas un souvenir fantasmé par Malraux qui aurait appliqué là sa théorie du musée imaginaire à l'œuvre de Picasso.

Néanmoins, tout comme les deux moulages de la *Vénus de Lespugue* – pourtant bien documentés par la photographie de Brassai et mentionnés plusieurs fois par Picasso (toujours chez Malraux), mais qui aujourd'hui ne sont plus localisés –, l'« idole-violon » est un autre cas problématique lié à l'inventaire des objets archéologiques que possédait l'artiste.

Quoi qu'il en soit, que Picasso ait acquis ce moulage après ceux de Lespugue, cela est presque sans importance au regard de ce que sous-entend et révèle Malraux. Dans son texte, la proximité de la déclaration solennelle sur l'art africain avec l'intérêt de Picasso pour les idoles cycladiques appelle une analyse. Ce rapprochement inhabituel des fétiches tribaux avec l'art égéen suggère une espèce d'équivalence qui ne s'embarrasse ni de chronologie, ni d'ères culturelles, et qui montre à quel point les primitivismes de Picasso sont assimilateurs. La production cycladique serait chez lui une autre source stylistique⁸ – source que le récit de Malraux nous engage à creuser.

Le Picasso de *La Tête d'obsidienne* a observé les signes condensés dans la sculpture dépouillée des Cyclades et s'est enthousiasmé pour elle. Ce sont ces signes, traduits dans la langue de Picasso, que l'on indiquera ; et l'on verra que le dialogue entre peinture et sculpture se vérifie ici de manière singulière.

BAIGNADE DANS LES CYCLADES

Visiblement, Picasso a capturé et fait entrer le «Petit Bonhomme des Cyclades» dans son musée mental. Ces idoles du Bronze ancien, quel que soit leur type culturel, infusent, selon nous, à des intensités variables, pour resurgir à des dizaines d'années d'intervalle sur la toile et dans le volume. L'artiste semble avoir regardé de près la sculpture cycladique durant les années 1920, ou un peu avant, puisque c'est à partir de ce moment qu'elles émergent dans ses toiles.

S'il n'y a là rien d'assuré dans cette borne que nous posons, le contexte intellectuel nous est assurément favorable. En 1929, les revues d'avant-garde *Cahiers d'art et Documents* publient chacune un texte sur les idoles cycladiques et reproduisent plusieurs figurines⁹. Dans le numéro 6 des *Cahiers d'art*, l'article d'Étienne Michon, «Idoles des Cyclades »(p. 251-257), suit celui de Christian Zervos intitulé «Les dernières œuvres de Picasso »(p. 233-250). Hasard éditorial ? Il s'agit plutôt d'une actualité qui souligne l'intérêt du milieu de l'art parisien pour ces idoles :il est fort probable, de fait, que Christian Zervos et Georges Bataille, directeurs de ces revues et proches de Picasso, se soient entretenus avec lui du «chemin de fer» de ces numéros (les résonances entre archéologie et art contemporain y sont multiples et fructueuses). De même, il semble évident que l'artiste connaissait déjà l'art cycladique, avant que ces revues ne lui consacrent plusieurs pages :la curiosité et l'exceptionnelle mémoire visuelle de Picasso n'avaient pu manquer les collections des salles grecques préclassiques du Louvre et s'étaient nécessairement frottées aux Cyclades. Enfin, ajoutons que pour clore cette «boucle cycladique»¹⁰,

cette curiosité et cette mémoire ont été sollicitées, une fois de plus, lors de la projection à Paris, en 1932, dans la salle Les Miracles, au siège du journal *L'Intransigeant*, du documentaire réalisé par Eli Lotar, Roger Vitrac et Jacques-Bernard Brunius, sur une musique d'Alfred Jeanneret, *Le Voyage aux Cyclades* : ce «poème en images»¹¹ révèle alors aux spectateurs – parmi lesquels Pablo Picasso – des paysages égéens très peu connus... et de petites statuettes très anciennes découvertes dans les îles de Paros, Naxos...

Rien n'échappe à Picasso et ces figurines de marbre ont été inscrites au panthéon des écritures plastiques qu'il a contemplées et absorbées, avant même qu'elles n'aient été célébrées par la scène artistique et intellectuelle de son temps. Vraisemblablement dès 1920 avec *Deux Baigneuses* (Paris, musée Picasso, *ill. 3*) :le port des deux femmes rejoint l'anatomie géométrique des idoles cycladiques (une tête schématique prolongée par un cou démesurément long qui repose sur des épaules anguleuses... et de «petits seins sans volume »comme Picasso les aurait décrits à Malraux (*ill. 4*)¹². En 1929, cette anatomie s'émanipe à Dinard : *la Baigneuse au ballon*, datée de septembre, reprend la position des seins haut placés et le buste comme un trapèze pour le corps entier. Picasso a transformé et radicalisé la syntaxe cycladique. *La Grande Baigneuse* de mai 1929 (*ill. 5*) est plus mesurée et la figure humaine reconnaissable :les éléments anatomiques sont réduits à des signes (rond et triangle) ou de simples traits qui sont une réponse picassienne aux «lignes gravées pour les bras »des statuettes de marbre (*ill. 6 et 7*).

Pas d'effet de style chez Picasso, mais une grande liberté de composition et de refonte : la schématisation de ces années, que l'on croit tirée en bonne partie de l'observation des figurines cycladiques, répond à un besoin plastique, à un moment extraordinaire, métamorphique de sa création¹³.

Les Cyclades pour les *Baigneuses* alors ? Cette petite statuaire aurait-elle à voir dans l'imaginaire picassien avec le bain, la plage ? La conclusion est peut-être hâtive mais paraît valide des années plus tard, lorsque l'on voit resurgir çà et là des détails empruntés aux idoles, des lignes efficaces et immédiatement identifiables. Car, oui, les idoles cycladiques n'ont pas quitté Picasso et se déclinent au bord de l'eau par combinaisons d'éléments, en s'agrégeant, au passage, à d'autres formes de son musée. Comme si la figure humaine campée sur une plage, débarrassée de ses habits et libre de ses mouvements, réveillait chez Picasso les silhouettes simplifiées et naïves de ces statuette. Cela vaut pour *La Baignade* (1937, *ill. 8*) ou *Femme assise sur la plage* (1937) où les têtes féminines, en forme de sphère, font fortement écho aux idoles du groupe de Syros, tandis que le reste du corps, surabondant, est redevable aux déesses-mères anatoliennes du Néolithique.

Mais ces variations cycladiques se concrétisent avec la joie éprouvée en Méditerranée. N'y a-t-il pas, justement, un peu du joueur d'aulos du musée d'Athènes dans le faune de *La Joie de vivre* ou le *Satyre* du triptyque de 1946 ? Comme si, depuis les années 1920, Picasso retrouvait à certaines saisons de sa vie les mêmes personnages sur fond balnéaire. Le peintre s'amuse à convier la sculpture cycladique dans ses

toiles, jusqu'à l'en faire déborder pour lui accorder finalement la troisième dimension.

L'allure générale de la céramique intitulée *Femme aux mains cachées* (1949, *ill. 9*) reprend celle des idoles-violons (son décor, lui, serait d'inspiration mycénienne ou chypriote. *ill. 10*) ; quant au geste de la *Femme aux bras croisés* (1950, *ill. 11*), il peut évoquer celui des idoles du type de Spédos ou de Chandriani (*ill. 12*). Concours de circonstances : tandis que Picasso travaille à ses *Baigneurs* (le groupe sculpté d'abord, puis la toile, *Baigneurs à la Garoupe*), Zervos, de son côté, élabore son ouvrage sur *L'Art des Cyclades. Du début à la fin de l'âge du bronze, 2500-1100 avant notre ère*, qui paraîtra en 1957¹⁵. Double focus donc sur les petites idoles qui se retrouvent, une fois encore, sous les projecteurs de la scène artistique. Mais revenons aux *Baigneurs* (*ill. 13*). Avant de regagner la bidimension, ces figures de bord de mer, issues de plusieurs décennies d'expériences picturales ont été agencées et animées dans des morceaux de bois disparates, tirés de l'environnement quotidien de Picasso (pied de meuble, manche à balai, châssis de toile). À la simplicité du matériau correspond la schématisation des formes devenues familières pour l'artiste, qu'il réunit dans une chorégraphie estivale. De leur condition première et primitive, c'est-à-dire de figures peintes nées de l'observation des idoles cycladiques, ces baigneurs retrouvent toutes les caractéristiques : la planéité et la géométrisation des corps, la rareté du modelé (pour les yeux et le nez de l'enfant), des indications graphiques et polychromes pour les détails sexuels (comme pour les statuette égéennes, d'ailleurs, qui étaient peintes et scarifiées).

LE MYTHE DE LA CRÉATION SELON PICASSO

Mais cette scène d'apparence populaire a peut-être une lecture plus symbolique, quelque chose d'initiatique. Avant d'être transcrits dans le bronze, ces bouts de bois assemblés prennent finalement les proportions d'une mythologie picassienne. Tout est là : les baigneurs cycladiques dans leur simple appareil, la pure Méditerranée comme paysage primordial de ce noyau archétypal qu'est la famille et que représente Picasso aux moments clés de sa vie. Tout est dit : sculpter, peindre en Méditerranée, c'est renouer avec de grands moments de félicité, c'est retrouver l'origine de la création. Moment charnière où la sculpture cycladique, digérée pendant plus de trente ans dans la peinture, s'affirme en se déployant et en prenant corps dans la troisième dimension : les *Baigneurs* se sont libérés du carcan de la toile et deviennent autonomes. Le plongeur, lui, va poursuivre son saut dans *La Chute d'Icare* (1958, ill. 14). Et cette grande composition nous fera terminer sur une hypothèse. Dans le personnage debout, on voudrait reconnaître Dédale, père d'Icare, inventeur des ailes que son fils endossa et du labyrinthe du roi Minos. Dédale rappelle les idoles primitives. Sa tête plane et circulaire, ses traits abrégés, son buste réduit à un trapèze renvoient au type de Kusura, tandis que ses bras, signifiés en raccourci, et le reste de son corps, stylisé, sont du type plus courant de Spédos. Picasso aurait ainsi fusionné plusieurs types d'idoles protohistoriques. Or, Dédale, selon la mythologie grecque, serait l'inventeur de la sculpture pour avoir détaché les jambes des statues archaïques, les libérant ainsi de leur hiératisme.

Dédale, premier sculpteur de l'humanité, transformé en fétiche de la sculpture par Picasso ? *La Chute d'Icare* parle certainement de l'audace de la création. La chute de l'Homme-Oiseau dans cette mer bleue correspondrait au saut du plongeur de Paestum¹⁶ : le passage d'un état à un autre (de l'observation des idoles primitives à leur réappropriation par la peinture puis par la sculpture et de nouveau par la peinture, de leur vie, de leur mort et de leur renaissance chez Picasso en d'innombrables déclinaisons).

Cette chute parle enfin de l'envol nécessaire du créateur vis-à-vis de la filiation : un défi lancé à la postérité, avec le risque, pour qui approche trop le soleil, la force irradiante de Picasso, de s'y brûler.

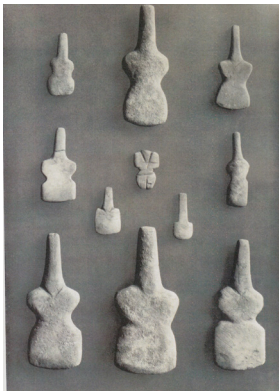


Planche tirée de Ch. Zervos, *L'Art des Cyclades*, ill. n°57, «*Idoles schématiques et en forme de violon*»



Statuette féminine
Cycladique Ancien II (2700-2300 avant J.-C.).
Groupe de Syros. Provenance : Naxos. Type de Chalandriani.
Marbre. H. : 27,5 cm
Paris, musée du Louvre. MA3093
©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski



Figurine
Bronze Ancien II (2700-2300 avant J.-C.)
Provenance : Lébédos. Type de Kusura (Anatolie occidentale).
Marbre. H. : 10 cm
Paris, musée du Louvre. MA3269b
©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski



Figurine en forme de violon
CA I (3200-2700). Groupe de Pélos.
Marbre. H. : 11,5 cm
Paris, musée du Louvre. MA3505
©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski



Figure féminine
CA II (2700-2300)
Groupe de Syros. Type de Spédos
Marbre
Paris, musée du Louvre. MA4997
©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

NOTES

1. Picasso in André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard nrf, 1974, p. 126.
2. *Ibid.*, p. 118.
3. *Ibid.*, p. 117.
4. L'expression utilisée ici fait non seulement écho aux propos précédents rapportés par Malraux (la concomitance dans une même phrase des fétiches africains et de l'idole-violon) mais également aux qualificatifs employés par les archéologues et historiens d'art au sujet des idoles cycladiques au moment des premières fouilles qui ont mené à leur découverte, soit dans les années 1890, et jusque dans les années 1930 : or ces termes de « fétiche » et de « primitif » n'avaient alors aucune valeur esthétique positive ; bien au contraire, ce jugement critique visait à déprécier cette statuaire. Car les petites sculptures des Cyclades ont longtemps souffert, par comparaison, des préjugés dictés par la culture de leurs inventeurs et donc du canon grec qui a écrit et modelé l'histoire du goût occidental. Mais l'aura des idoles du III^e millénaire avant notre ère va toucher et émouvoir l'art moderne qui les re-découvre dans les années 1910 : le regard des historiens changera avec l'imprégnation de ces formes dépouillées dans la sculpture et la peinture de la première moitié du XX^e siècle. La compréhension du passé par le présent, la rencontre de ces deux temporalités si éloignées ont été réalisées par les artistes : qu'il s'agisse de Brancusi, Epstein, Gaudier-Brzeska, Modigliani, Arp, Giacometti, Picasso ou, par la suite, Moore ou Gilioli, l'art cycladique leur doit aujourd'hui son prestige dans les collections des musées européens. (Pour de plus longs développements sur le sujet : cf. Audrey Norcia, « *Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais* » – Rencontre entre l'archéologie et l'art contemporain, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, université Paris I Panthéon-Sorbonne, Lille, ANRT, Chapitre 1. Retour aux idoles primitives. II. Une re-découverte archéologique : la réception des idoles cycladiques par la sculpture au XX^e siècle, p. 54-139).
5. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, réédition 1997, p.112.
6. Ainsi que nous l'a indiqué Christine Pinault, responsable de cet inventaire pour Picasso Administration.
7. Nous devons cette importante précision (inédite jusque-là) à François Bellet qui participa, au début de sa formation de conservateur aux côtés du commissaire-priseur Maurice Rheims, à l'inventaire de l'héritage de Picasso dans le cadre de l'évaluation de la datation.
8. Un témoignage de Françoise Gilot, dans lequel elle rappelle l'enthousiasme de Picasso pour l'art des Cyclades tout comme pour les *kouroi* grecs et les sarcophages étrusques, appuie par ailleurs notre hypothèse : « *Pablo immediately declared his current enthusiasm for the earliest idols of the Cyclades or the kouroi or kores of the Greek archaic period. He added that this taste has developed along with his interest for clay pottery and statuettes. The funerary sculptures of red clay found in the Etruscan tombs of Cerveteri and Tarquinia intrigued him...* », in *Matisse & Picasso : A Friendship in Art*, New York, Doubleday, 1990, cité dans Peter Stepa, *Picasso's collection of african and oceanic art. Masters of metamorphosis*, New York, Prestel, 2006, note 136.
9. Le texte sur les idoles cycladiques publié dans le numéro 4 de *Documents* est dû à Charles Théodore Seltman (« Sculptures archaïques des Cyclades », p. 188-193). Alors que les pages d'Étienne Michon pour *Cahiers d'art* sont illustrées par différents types de statuettes en pied, celles de *Documents* reproduisent des figurines plus rares que sont *le Joueur de lyre* et *le Joueur d'aulos* qui, on l'a démontré, ont connu une belle postérité, de Picasso à Moore en passant par Giacometti (cf. Audrey Norcia, *op.cit.*, p. 83-139).
10. Tautologie que nous nous autorisons puisque, on le sait, les Cyclades tirent leur nom du grec κύκλος / *kúklos* qui signifie « cercle ».
11. Cf. Damarice Amao, « Le Voyage aux Cyclades », in Christian Derouet, *Zervos et Cahiers d'art*, Paris, éditions du Centre Pompidou-Archives de la Bibliothèque Kandinsky, 2011, p. 71-75. L'auteur de cet article forge cette formule en s'appuyant sur deux commentaires émis sur ce documentaire dans le compte-rendu non signé publié en 1932 dans le n° 1-2 de *Cahiers d'art* (« ces images [...] ne constituent pas en réalité un documentaire, mais bien plutôt un poème », « une évocation d'images indéfinies », p. 84). Comme l'avance l'auteur, ce texte est sûrement dû à Christian Zervos lui-même, fervent défenseur de la culture grecque et de ses fondements plurimillénaires, comme en attestent ses écrits personnels sur les arts cycladique, minoen et mycénien.
12. C'est également le cas avec la figure de gauche du pastel et gouache sur papier intitulé *Deux nus : maternité* et datant de la même année (Jérusalem, The Israel Museum, in The Sam and Alaya Zacks Collection, on permanent loan from the Art Gallery of Ontario, L-B13.0046)
13. Quant aux *Métamorphoses* (1928) elles-mêmes, la source cycladique semble avoir été décelée par Henry Moore qui, peu de temps après, réalise sa *Composition* (1931), comme un double hommage au « Picasso biomorphe » et à l'artisan des Cyclades (Cf. Audrey Norcia, *op. cit.*, p. 124).
14. Ce charmant petit musicien est reproduit aux côtés de son compagnon, le joueur de lyre, dans les pages de *Documents*, n° 4, 1929, p. 188-193, illustrations 9 à 12.

NOTES

15. Cet ouvrage vient compléter une série de travaux dédiés par Zervos aux origines de l'art grec et parus aux *Cahiers d'art* (*L'Art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*, 1934 ; *L'Art de la Grèce du troisième millénaire au IV^e siècle avant notre ère*, 1946 ; *L'Art de la Crète néolithique et minoenne*, 1956) et qui s'achèvera en 1962 avec une synthèse en deux volumes, *Naissance de la civilisation en Grèce*. Picasso, ami du critique d'art grec, c'est certain, connaissait ces publications.

16. Nous faisons ici référence à la fresque de la tombe du Plongeur (480-470) découverte à Paestum en 1968 et conservée au musée archéologique de cette ville.