

EN ACTE ET EN PUISSANCE :

LE GESTE CRÉATEUR ENTRE MICHEL LEIRIS ET PABLO PICASSO

Erika Martelli • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

«Faire chanter les mots comme un peintre fait chanter ses couleurs: chercher à être entendu par des partenaires privilégiés qui vibreront à l'unisson, ou plutôt de ce qui, chez ses partenaires, est susceptible de vibrer avec vous»

Michel Leiris, *À cor et à cri*, Gallimard, 1988

«On se croirait dans un music-hall ou dans un immense cirque (toutefois sans ménagerie). L'arrogance des Blancs se manifeste (à toute occasion) plus bête encore que positivement méchante.

Il y a un mois j'ai vu un homme qui était en prison (pour quelque histoire d'impôts ou de meurtre). Il paraît que quand on l'a amené à la prison il avait gardé les yeux fermés pendant des heures *pour ne pas voir le Blanc...*»

Ce passage, issu de la correspondance encore inédite entre Michel Leiris et Pablo Picasso¹, évoque le premier séjour africain de l'ethnologue et témoigne du regard révolutionnaire que les deux hommes arrivèrent à porter sur la culture européenne de l'époque. Leiris et Picasso se connaissent au début des années 1920 par l'intermédiaire de Max Jacob ; leurs travaux se croisent autour de *La Révolution surréaliste* mais c'est seulement en 1927 que leur lien démontre son importance. Ce sont, avec Georges Bataille, les plus célèbres transfuges du surréalisme, protagonistes d'abord de l'entreprise de *Documents*, puis de *Minotaure*.

Non seulement le cubisme défini par Daniel-Henry Kahnweiler est une référence significative pour eux, mais encore les écrits de Bataille, la pensée d'Aby War-

burg relayée par Fritz Saxl, la notion préscientifique d'art total ou celle, africaine, d'art sacré fondement de la communauté, voilà quelques repères que les deux intellectuels partagent dès leurs premières rencontres. Le départ pour l'Afrique de Michel Leiris en 1931 apparaît déjà influencé par les œuvres de Picasso et ce dernier, qui en est conscient, n'hésite pas à faire cadeau au jeune homme de sa dernière toile à la veille de l'embarquement.

Leiris d'ailleurs aborde son devoir de secrétaire de la mission ethnographique Dakar-Djibouti avec le même esprit révolutionnaire que Picasso démontra dans les *Demoiselles d'Avignon*. Ce n'est pas un hasard si, pendant la rédaction de son journal africain, ressentant tout le poids moral de l'expédition, Leiris écrit souvent à sa femme, à André Schaeffner, à Daniel-Henry Kahnweiler. C'est au cours de ce voyage que Leiris met au point la définition de sa recherche, une définition qu'il suivra avec une rigueur orthodoxe jusqu'à sa mort et qu'il n'hésitera pas à appliquer, parallèlement, à l'art de Picasso ; dans une époque marquée par la crise profonde de la représentation, Leiris définit son travail et le travail de Picasso : *réalistes*.

Le journal africain de Leiris, publié dès son retour et sans l'autorisation de Marcel Griaule, fit scandale dans les milieux scientifiques. Quelque sept ans plus tard, sous le gouvernement de Vichy, l'ouvrage fut frappé d'interdiction. Marcel Mauss, dont Leiris s'était inspiré pour le rédiger, n'hésita pas à le dénoncer. Écrivain, l'ethnographe, s'y montrait en bouc émissaire : il racontait à la première personne son expérience

quotidienne sans exotisme ni idéalisme, ses abus, sa lâcheté, sa paresse, ses expéditions nocturnes pour voler des objets sacrés aux indigènes, avec pour résultat la mise en question de la prétendue objectivité de la science ethnographique. L'urgence était, pour Leiris, en même temps sociale et esthétique : il fallait imposer une dialectique réelle entre observateur et observé, et assumer, d'emblée, la part d'humain de l'observateur :

« Je pensais que [...] le réalisme artistique ou littéraire ne chosifie pas ce que de nos jours on appellerait le référent, loin de rejeter celui-ci dans la froideur d'une prétendue objectivité, il s'efforce de traduire la relation concrète que nous avons avec lui et implique donc une large partie de subjectivité². »

Dans son premier essai d'art daté 1930 et dédié à l'artiste catalan³, Leiris reconnaît chez Picasso le même réalisme autobiographique qu'il met en œuvre dans ses textes littéraires ou ethnographiques. Le sujet, dans ce réalisme, est le moyen, le bouc émissaire qui expose scandaleusement son intimité tragi-comique pour permettre à l'œuvre de se réaliser, de rassembler une communauté de lecteurs, d'hommes autour d'elle : « Ce que je retiens finalement du réalisme c'est moins la conformité à la réalité extérieure que le désir subjectif d'aboutir (sans inflation) à quelque chose qui aura, pour le moins, autant de poids qu'une réalité⁴. » Loin d'être un jeu d'optique, un jeu de surfaces, le réalisme

que Leiris essaie de définir tend à instaurer une nouvelle réalité, une nouvelle dialectique entre sujet et objet. On ne peut s'empêcher de penser, pour Picasso, à la toile controversée de 1930, la blasphématoire *Crucifixion*, ironique autoportrait qui décline la dialectique de Bataille sur un triptyque de croix sacrificielles.

À la fin des années 1930, les deux amis emménagent dans deux appartements proches⁵, et le lieu où ils vivront les longs mois de l'Occupation n'est pas choisi au hasard. Dans l'immeuble qu'habite Picasso, rue des Grands-Augustins, Balzac avait situé l'atelier de Porbus, le lieu dans lequel commence la tragique histoire de Frenhofer, l'artiste incompris, fou ou génial, protagoniste du *Chef-d'œuvre inconnu*. Comme Picasso et Leiris, Frenhofer doit abandonner la représentation mimétique pour pénétrer la réalité avec acharnement et violence.

« La mission de l'art – affirme Frenhofer – n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres... Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi ; il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable⁶. » Picasso est, selon Mariolina Bertini, « l'incarnation la plus parfaite de Frenhofer et de sa lutte acharnée⁷ ». On sait par Brassai⁸ que Picasso choisit l'atelier de la rue des Grands-Augustins à cause du roman de Balzac, roman qu'il avait illustré d'ailleurs en 1931 pour

Vollard. Dans ce volume, le principe d'articulation du texte et de l'image n'est pas conventionnel : les dessins, bois gravés et eaux-forts de Picasso, pour partie antérieurs à la commande du galeriste, présentent toujours un écart par rapport au texte ; parfois ils constituent une variation en harmonie avec le texte, parfois une variation dissonante : il en résulte une œuvre qui fait ressortir la signification profonde du roman de Balzac et qui dénonce la crise de la représentation en tant qu'illustration du monde.

Le même principe d'articulation texte/image préside à la construction de *L'Âge d'homme* écrit par Leiris en 1930-1934 et construit sur un tryptique incomplet de Lucas Cranach.

La première page est consacrée à un autoportrait de Leiris dédié, d'une certaine manière, à Picasso. Le sujet s'y décrit sur le mode négatif, à partir de ses propres limites, de ses vices, de ses manques : sa calvitie est menaçante, sa laideur humiliante, sa nuque tombe « comme une falaise » ; ses traits sont exagérés et son corps incliné en avant, saillant, comme un portrait cubiste en train de sortir de sa bidimensionnalité ou encore comme un portrait penché sur la page, spéculaire à son lecteur, marqué par des vices, des manques presque identiques.

Dans ses écrits poétiques, édités par Leiris, Picasso, lui aussi, n'emploie le « je » qu'à la forme négative. Le sujet ne s'y montre qu'au vocatif négatif : « pauvre de moi » ou « pauvre de toi que je suis », ou encore « pauvre que je suis »⁹. La même règle, celle où le « je » ne se donne que pour être dépassé, régit la tétralogie autobiographique de *La Règle du jeu*, œuvre leirisienne qui n'est pas sans analogies structurelles avec la *Suite Vol-*

lard. Le dernier des quatre volumes, celui dans lequel l'auteur se soustrait, fait un pas en arrière, laissant le lecteur poursuivre le jeu, se ferme sur l'image de l'écrivain en mendiant qui crie « Charité » au coin de la rue. Ce même sujet, un sujet qui se nie pour que se réalise son œuvre et la communauté qui l'entoure, est encore présent dans *Le Désir attrapé par la queue*¹⁰ : le protagoniste imaginé par Picasso, Gros Pied, est conçu pour Leiris, qui interpréta le rôle dans sa première et célèbre représentation en 1944, dans son propre appartement. Comme Picasso, Leiris traverse les différents milieux expressifs et il le fait muni d'une poétique unitaire :

« C'est un unique procès qui se juge aujourd'hui : celui de la réalité. La musique et la peinture, lorsqu'elle s'attaquent respectivement au temps et à l'espace (qui sont le canevas de la réalité) trouvent dans cette lutte leur raison d'être la plus haute¹¹. »

Cinquante-neuf ans durant, Leiris accompagne de ses textes les catalogues des expositions de Picasso et n'hésite à défendre l'œuvre de son ami, la main ferme. Il l'avait fait en 1930 contre Breton, il le refera en 1933 contre Max Raphaël et encore en 1944 avec la Déclaration du Conseil national des écrivains¹². Picasso reste, pour Leiris, l'emblème de l'humanisme, de l'homme possible : « Rien de ce qui est humain pas plus de ce qui est inhumain, ne lui est étranger¹³. »

Dans sa monographie de 1967 consacrée aux arts de l'Afrique noire¹⁴, Leiris dispose les arts selon leur croissante intimité avec le corps humain et reconnaît à Picasso d'avoir su, le premier, confronter les arts africains avec les art européens.

Pour Leiris (et ici encore il reprend l'interprétation de son beau-père, Daniel-Henry Kahnweiler, l'un des principaux galeristes de Picasso, qui attribue à sa sculpture la vraie rupture), le réalisme de Picasso est créatif, plastique, présent, tactile :

«Il s'agit beaucoup moins, me semble-t-il, de refaire la réalité dans le seul but de la refaire, que dans celui, incomparablement plus important, d'en exprimer toutes les possibilités, toutes les ramifications imaginables, de manière à la serrer d'un peu plus près, à vraiment la toucher¹⁵.»

Leiris reconnaît à Picasso d'imprimer à son art la même tridimensionalité qu'il recherche pour son travail littéraire.

Si Leiris et Picasso se trouvent du même côté quand il s'agit d'assister à une corrida avec l'ami Castel¹⁶, il arrive parfois qu'ils se trouvent sur deux fronts opposés. Picasso représente, aux yeux de Leiris, la puissance érotique infatigable là où l'écrivain se définit toujours en termes d'impuissance. L'épisode dans lequel Picasso rend visite à Leiris, hospitalisé pour une opération de la prostate, prend donc une couleur particulièrement cocasse ; Picasso fait hommage à son ami d'un briquet laqué noir, en «plaisante amulette¹⁷».

Encore une fois, en 1955, au retour de son voyage avec Sartre dans la Chine de Mao, Leiris ressent toute sa distance par rapport à Picasso qui vient d'adhérer au parti communiste : «Analogie Max Jacob-Picasso : tombés l'un dans les bras des curés et l'autre dans ceux des communistes¹⁸.»

Leiris a rédigé la moitié de *La Règle du jeu* quand il traverse une crise profonde qui l'amène à tenter de se suicider ; il en sera sauvé par l'être humain qu'il croyait, à ce moment là, le plus éloigné, sa femme. C'est avec elle qu'il recevra, quelques années plus tard la nouvelle de la mort de l'ami peintre : «Le chien et moi nous venions juste de pénétrer dans la cour quand j'aperçois ma femme debout dans l'embrasure de l'une des portes. Avant que nous ayons traversé le grand espace caillouté, elle prononce ces trois mots : Pablo est mort. Deux ou trois jours après je lirai, conclusion d'un article de journal consacré par un historien de l'art à Picasso disparu évoquant, à propos de l'allure faidique que l'aterrante annonce prenait, étendue par radio, la légende selon laquelle le passage de l'ère païenne à l'ère chrétienne fut signifié par une voix criant, venue de nul endroit situable : Le grand Pan est mort¹⁹.»

NOTES

1. La correspondance se trouve en partie à la Bibliothèque Jacques Doucet, en partie aux Archives nationales. Sa publication est envisagée, prochainement, par le musée Picasso. De tout ce matériel – comprenant des échanges liés à l'activité de la galerie que Louise, la femme de Leiris, avait repris de son père, Daniel-Henry Kahnweiler, premier galeriste de Picasso à Paris – la partie la plus remarquable se trouve dans le fonds Picasso présent aux Archives nationales dans la boîte 84 : il s'agit de cent huit envois de Leiris entre 1927 et 1965 qui témoignent de l'intensité du rapport entre les deux artistes. En 1963 à Mougins, Picasso dessinera dix portraits de Leiris.
2. Michel Leiris, *Journal*, Gallimard, 1992, 23 avril 1982, p. 119-20.
3. Michel Leiris, «Trois toiles récentes de Picasso», *Documents*, no 2, 1930, p. 62-64, repris dans *idem*, *Écrits sur l'art*, éd. Pierre Vilar, Paris, CNRS, 2011, qui sélectionne un choix des textes. Leiris y proposait aussi un poème dédié à Picasso, repris dans son *Abanico para los toros*, 1967. Quelques documents remarquables sur le lien entre les deux artistes se trouvent aussi dans le catalogue *Leiris and Co.*, éd. par Denis Hollier, Agnès de La Baumelle, et dans l'article de Charles Palermo, «Michel Leiris On Knowing», *Modern Language Notes*, vol. 120, no 4, French Issue, sept. 2005, p. 825-848, ainsi que dans la monographie d'Anne Maïllis, *Picasso et Leiris dans l'arène*, Cairn, 2002.
4. Michel Leiris, *Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1996, p. 140.
5. Picasso avait transféré d'abord son atelier puis son habitation au 7, rue des Grands-Augustins – «Le grenier» –, début 1937, et Leiris avait emménagé au numéro 53 bis en 1942. Ils se voient donc quotidiennement jusqu'en 1945. Leiris évoque ces appartements dans *Frêle Bruit*, Paris, Gallimard, 1976, repris in *La Règle du jeu*, dir. Denis Hollier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 804-809.
6. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, dir. par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. X.
7. Mariolina Bertini, *Le Chef-d'œuvre inconnu e l'estetica della modernità*, in *La penna e il pennello*, Luca Pietromarchi (dir.), Rome, Biliblink, 2015.
8. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 58.
9. Pablo Picasso, *Écrits*, éd. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1989.
10. Pablo Picasso, *Le Désir attrapé par la queue* (1941), Paris, Gallimard, 1945 ; Leiris mentionne cette œuvre quand il dresse la liste de sa bibliothèque idéale.
11. Michel Leiris, «Quant à Arnold Schoenberg» (1966) dans *idem*, *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 24.
12. La rédaction de *Documents* attaque la définition de Picasso «surréaliste» avec le numéro 2 de 1930, «Hommage à Picasso» ; je note en passant que les deux se croisent encore dans la rédaction de *Minotaure* dont le numéro 2 est consacré à Picasso et le numéro 3 dirigé par Leiris et dédié à la mission Dakar-Djibouti ; Leiris attaque Raphaël dans l'article «Proudhon, Marx, Picasso» (1933) à propos de la monographie du critique, repris dans M. Leiris, *Un génie sans piédestal*, Paris, Fourbis, 1992. À la Libération, Leiris signe la Déclaration du Conseil national des écrivains pour défendre Picasso à l'occasion du Salon d'automne où sont exposées soixante-dix-neuf œuvres de l'artiste qui provoquent un scandale remarquable.
13. La citation de l'«Héautontimorouménos» est reprise par Leiris dans son article sur Picasso en 1930.
14. Michel Leiris, Jacqueline Delange, *L'Afrique noire*, Paris, Gallimard, 1967.
15. Michel Leiris, «Trois toiles récentes de Picasso» (1930), in *idem*, *Un génie sans piédestal*, op. cit., p. 26-28.
16. Michel Leiris-André Castel, *Correspondance (1938-1958)*, Éditions Claire Paulhan, 2002, où il est souvent question de Picasso qui faisait partie du trio *d'afficionados* des corridas et des tauromachies.
17. Michel Leiris, *Journal*, op. cit., p. 916.
18. *Ibid.*, p. 474. Leiris consacre une entière lettre à ce sujet, le 11 novembre 1956, envoyée à son ami Picasso pour aborder la question de son adhésion au Parti.
19. Michel Leiris, *Frêle Bruit*, repris in *La Règle du jeu*, op. cit., p. 989.