

RÉELLES PRÉSENCES : DES ÉLÉMENTS DÉCORATIFS DES BALLETS *PARADE* ET *MERCURE* CONSIDÉRÉS EN TANT QUE SCULPTURES

Olivier Berggruen • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

Dans l'art occidental, j'évoquerai ici la tradition picturale qui consiste à représenter non pas une scène réelle mais une mise en scène de la réalité (comme si le spectateur voyait défiler un spectacle devant ses yeux). C'est ainsi que de nombreux artistes, tels que Jacques-Louis David ou Eugène Delacroix, font référence à l'art théâtral, à travers des gestes expressifs et dramatiques souvent inspirés du théâtre antique¹. Dans les peintures monumentales de David, une chorégraphie élaborée relie les différents personnages. À chaque fois, l'artiste s'efforce d'insuffler une présence vivante, réelle, d'animer la surface plane du tableau.

L'œuvre de Picasso, quant à elle, porte souvent la signification symbolique et rituelle d'une organisation scénique des différents éléments d'un tableau, sorte de répertoire partagé d'images héritées d'une longue tradition, y compris celle du théâtre populaire de ses premières années parisiennes. Dès son adolescence, Picasso donne à ses peintures un caractère théâtral, parfois même artificiel, comme dans *La Vie* (1902).

Lorsqu'en 1917 Picasso travaille pour la première fois pour la scène, il comprend que celle-ci est une métaphore pour la création de ses peintures, méthode qu'il a d'abord conçue pour ses constructions cubistes. En effet, au théâtre les éléments scéniques étaient souvent reconfigurés ou déplacés pour indiquer un changement de décor dans l'action. Dans la lancée du cubisme, Picasso introduit sur la surface picturale des fragments autonomes, parfois interchangeables. Cette esthétique de la discontinuité consiste aussi à déloger les choses de leur environnement habituel, de façon à créer des relations incongrues et inédites.

Comment Picasso conçoit-il le travail pour la scène compte tenu de ses expérimentations post-cubistes, de sa facilité à déplacer et à rassembler les différents éléments compositionnels dans un espace défini ? En outre, comment son goût avoué pour la théâtralisation de l'espace pictural trouve-t-il son expression sur une véritable scène ?

J'évoquerai ici deux des productions théâtrales les plus radicales de Picasso, *Parade* et *Mercure*, en montrant comment certains éléments sculptés, décomposés ensuite en fonction de leur mobilité, contribuent à créer une scénographie dynamique et vivante, dépoussiérée des conventions du ballet classique.

En 1916, Jean Cocteau demande à Picasso de réaliser les décors de *Parade* pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev. Après avoir écouté *Trois Morceaux en forme de poire*, Cocteau décide de solliciter le concours d'Erik Satie pour la production². Et il exhorte Picasso à travailler sur le thème du défilé d'un vaudeville populaire, l'argument du ballet se présentant comme une succession de scènes burlesques. Les décors de Picasso révèlent une sorte de cubisme synthétique qui contraste avec le style naturaliste du rideau de scène. Ils sont peints avec une grande simplicité de moyens et visent essentiellement à évoquer une situation plutôt qu'à ressembler à quelque chose de « réel » ou de « naturel ».

Toutefois, Picasso outrepassa ses fonctions de décorateur-peintre en devenant dramaturge. Bien que les personnages aient été inspirés de la commedia dell'arte traditionnelle, Picasso a ajouté deux « mana-

gers » modernes au scénario de Cocteau, ainsi qu'un cheval, des éléments dont la ressemblance avec des constructions futuristes constitue un contrepoint aux costumes plus traditionnels des autres personnages, tels que la petite fille américaine ou encore les acrobates. Initialement, Picasso envisage les managers comme des hommes-sandwichs, en accord avec la vulgarité des pratiques du show-business. Ils s'inspirent certainement de *l'Arlequin* de 1915 (MoMA)³. Les carcasses de 3 mètres de haut des managers ont été fabriquées avec l'aide de Fortunato Depero, qui utilise les moyens du bord – carton, toile, métal, papier mâché, etc. Les danseurs se glissaient à l'intérieur des carcasses. Le manager français, plutôt élégant et vieux jeu, était sans doute un portrait à peine déguisé de Diaghilev, tandis que le manager américain se pare de gratte-ciel new-yorkais peints dans un style pointilliste. Un troisième manager, mannequin nègre à cheval, n'a pas résisté lors des répétitions et est devenu un simple cheval, silhouette en jute animée par deux danseurs cachés à l'intérieur. Sa tête rappelait la sculpture africaine baoulé ou fang⁴. La danse du cheval était sans musique, et a suscité l'hilarité générale pendant la première, le 18 mai 1917, au théâtre du Châtelet à Paris.

La genèse des managers peut être mieux comprise à la lumière d'une observation faite des années plus tard par Picasso à Julio González : « Il suffirait de couper ces peintures ; quand tout est dit et fait, les couleurs n'étant rien d'autre que des indications de différents points de vue, des plans inclinés de telle ou telle façon ; et ensuite de les assembler en conformité avec les

indications données par les couleurs, pour aboutir à une sculpture. Personne ne regrettera la peinture que vous avez perdue. » En effet, les managers, conçus à la manière d'assemblages cubistes, sont semblables à des toiles de 1915. Picasso l'avait déjà dit,

« La sculpture est le meilleur commentaire qu'un peintre peut faire sur sa peinture ».

Après une succession de ballets conçus pour Diaghilev, Picasso entreprit une autre commande pour la scène, cette fois-ci pour le comte Étienne de Beaumont et ses « Soirées de Paris », une série de spectacles tenus dans la capitale en 1924. La première des *Aventures de Mercure* eut lieu le 15 Juin 1924 au théâtre de la Cigale, une petite salle de music-hall à Montmartre⁵. Ce fut l'occasion pour Picasso de collaborer à nouveau avec Erik Satie et Léonide Massine, ses complices de *Parade*. Dans le programme, le scénario de *Mercure* est décrit comme une série de « poses plastiques en trois tableaux », une nouvelle forme artistique où la danse en tant que mouvement dans l'espace s'allie au corps conçu comme une surface picturale.

En plus du théâtre populaire, Picasso et Satie se sont inspirés des bals opulents mis en scène par l'aristocratie parisienne dans les années 1920. En 1923, Étienne de Beaumont conçut un bal intitulé *L'Antiquité sous Louis XIV* et demanda à Massine de chorégrapheur une série de tableaux vivants pour les invités. Un de ces tableaux s'intitulait « La Statue retrouvée », qui présentait l'histoire d'une statue revenant à la vie, les rôles étant tenus par Olga Khokhlova et Daisy Fel-

lowes. Picasso en conçut les costumes tandis que Satie composa l'accompagnement musical. Curieusement, il n'y avait pratiquement pas de danse dans ces bals. Au lieu de cela, l'action était axée sur les entrées soigneusement préparées, souvent sous la supervision de Cocteau ou de Christian Bérard⁶. Ces soirées aboutirent au « bal blanc » de la comtesse Pecci-Blunt en 1930 au cours duquel les invités imitaient des statues antiques. On se souviendra que dans *La Torilda*, Amphion est la statue qui prend vie et se met à chanter et à danser.

Avec *Mercur*, Picasso radicalise certaines idées déjà contenues dans *Parade*. D'abord il traite la scène non pas comme une construction en trois dimensions, avec l'illusion de l'espace que la scène du théâtre donne habituellement, mais comme un espace aplati, presque dépourvu de perspective, avec des éléments de décor simplifiés et dépouillés pour atteindre une certaine linéarité – impulsion dont on voit l'origine dans ses dessins de ballet de l'époque⁷. Les décors sont bousculés, déversés pêle-mêle sur cette surface aplatie. Cependant il y a plus de vie ; certains éléments sont rendus de manière plus réaliste que d'autres, à la manière des natures mortes de Saint-Raphaël par exemple avec comme conséquence une « tactilité » accrue de ces éléments. Les rythmes brisés contrastent avec les lignes ondulantes inspirées par la danse.

Renouant avec le goût de l'Ancien Régime pour l'Antiquité, *Mercur* est composé de treize tableaux vivants, dont certains ne durent que trente secondes. Massine semble avoir exclu toute dimension narrative de ces scènes statiques⁸. Chaque tableau évoque un aspect différent de *Mercur* dans la mythologie gréco-romaine, le tout durant environ dix minutes⁹. Tout ce

qui nous reste de *Mercur* est un ensemble de photographies, puisque décors et costumes ont été détruits. Les décors étaient faits de toile, peinte en gris pâle et blanc. Le rideau à l'arrière de la scène était également gris clair, noir ou blanc, selon l'action.

Chaque scène de *Mercur* met en relief un ensemble plus ou moins cohérent et harmonieux, avec les danseurs apparaissant sur scène à la manière d'un groupe sculpté, parodie burlesque et spirituelle du ballet. C'est aussi l'occasion pour Picasso de mettre à mal la rhétorique de la sculpture. Une sculpture n'a pas besoin d'être exécutée en bronze ou en marbre. Picasso revêt les danseurs d'accoutrements qui les figent, et les remplace ici et là par des automates. Dans ces tableaux vivants, Picasso joue des contradictions et des matières : une rigidité exagérée, comme les Trois Grâces aux seins rouges émergeant de l'eau bleutée d'une piscine en carton, tandis que les natures mortes se distinguent par leur mouvement et leur souplesse. Tous les objets sont légèrement anormaux ou dissonants, en accord avec la simplicité trompeuse de la partition de Satie¹⁰.

Dès le début, le spectateur réalise que les créatures de *Mercur* sont engagées dans un exercice de démystification des conventions du spectacle¹¹. Les décors dotés d'éléments mobiles, comme des bras mécaniques, s'apparentent à des danseurs vivants, tandis que les vrais danseurs se déplacent d'une manière hiératique inspirée par les statues antiques. Cerbère apparaît sous la forme d'un découpage se déplaçant au milieu des danseurs vivants. Le rapt de Proserpine par Pluton a lieu au milieu d'une scène de bal avec de vrais figu-

rants – une parodie des bals masqués de Beaumont, avec Proserpine et Pluton représentés par des éléments décoratifs en forme d'arabesques montés sur roues.

Selon Douglas Cooper, les poses statiques de *Mercur* sont inspirées par les bas-reliefs antiques et les dessins étrusques que Picasso avait découverts lors d'une visite au musée archéologique de Naples avec Diaghilev en 1917. Rappelons-nous qu'au début des années 1920, Picasso et Olga passent l'été sur la Côte d'Azur, l'occasion pour lui d'exécuter de nombreuses études de baigneurs, déesses, nymphes et autres créatures mythiques de la Méditerranée. Le rapport de Picasso à l'Antiquité n'est pas celui d'un recycleur d'images, d'un pasticheur, mais d'un artiste dont la vision romantique du passé est comme un fil conducteur dans sa conception du corps humain. Dans *Mercur*, il s'approprie une fois de plus le vocabulaire et la thématique de l'antique en les poussant vers la parodie et la dissonance, évitant cependant le pastiche.

En fin de compte, le classicisme est impur, virant vers le baroque, au moins dans la danse « Charleston » qui rappelle la peinture de Picasso de 1921, *Trois musiciens*. Enveloppés dans des gestes rigides et exagérés, rhétorique de leurs expressions figées, les acteurs de ce drame mettent en évidence l'artificialité des situations théâtrales. Il faut ajouter que dans de nombreux ballets de Diaghilev des années 1920 on observe déjà une certaine dissonance, ce que Lynn Garafola a appelé « une juxtaposition intentionnelle de l'incongru » : une danse Charleston en chaussons de pointe, des muses en robes avec des franges, ou un Parnasse couronné de putti¹².

Pourtant il y a bien une unité sous-jacente, tant dans *Parade* que dans *Mercur*. Les objets en apparence hétéroclites sont intégrés grâce à l'assimilation de gestes rivaux et de contextes réinventés. Le dénominateur commun est la plasticité des formes. Pour préciser mon propos je dois revenir sur les années héroïques du cubisme et les propos de González que j'ai cités tout à l'heure. L'illusion sculpturale est apparente dans les peintures cubistes de Picasso. Si l'on compare par exemple la *Tête de Fernande* de 1909 avec les toiles de la même époque, on remarque une plus grande plasticité dans les peintures que dans la version sculptée ; cette dernière manque de présence matérielle et n'a pas la densité des peintures. La force de Picasso, dans ses toiles cubistes, réside dans sa capacité à illuminer chaque surface de manière à souligner la qualité du relief. Étant donné que la lumière dans une peinture est pure illusion, cette lumière peut être conçue sans souci de paraître vraie afin d'augmenter la plasticité des formes.

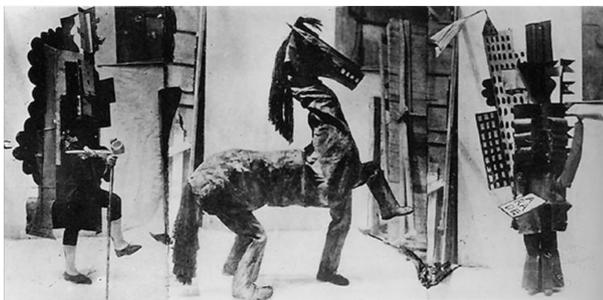
Les objets dans les tableaux cubistes et post-cubistes ont quelque chose de corporel – une peau optique au sein d'une unité organique. Dans la tradition de Cézanne les objets représentés sont comme des corps vivants : la peau optique des surfaces colorées thématise les surfaces représentant des objets individuels, mais assimile également ces éléments d'apparence hétéroclite dans leur propre unité d'ensemble (comme une mosaïque). L'impression d'ensemble est celle d'un équilibre précaire, dans lequel la troisième dimension est ramenée à la surface plane.

Picasso disait à Françoise Gilot que l'harmonie n'était pas nécessairement intéressante, ce qui importait

était la représentation convaincante de la réalité, celle-ci devant inclure des distorsions et souligner des aspects particuliers du visible. Avec *Mercur*, la réalité qui a été mise en question n'était pas tant celle du classicisme, que la séparation traditionnelle entre la scène de théâtre et la peinture. La scène se moquait de la peinture, dans une rhétorique incarnée par des gestes éloquents. Grâce à l'aplatissement des ensembles et des décors, la scène devient une peinture animée. Tout comme la partition de Satie embrasse la simplicité, et les entrées de Massine ont été réduites à quelques étapes, les ensembles de Picasso aboutissent à effacer les frontières entre la scène et la peinture. De plus, grâce aux éléments scéniques mobiles de *Parade* et de *Mercur*, la notion de sculpture oscille entre tableau et objet. Dans la lancée du cubisme et de la notion d'assemblage, la sculpture est libérée de sa définition traditionnelle.

C'est par-delà les liens historiques entre le théâtre et la peinture, deux formes d'art qui partageaient un objectif commun de rhétorique, que j'ai essayé de comprendre *Mercur*. Picasso offre la preuve que l'un pouvait aspirer à la condition de l'autre. Plus tard dans sa carrière, nous constatons que ses tableaux deviennent une forme de théâtre vécu, comme dans *Guernica* et les nombreux tableaux vivants de ses œuvres ultérieures. La signification rituelle et symbolique du geste théâtral a tenu sa promesse pour le reste de la vie d'artiste de Picasso.

Je remercie Anunciata von Liechtenstein et Marielle Vigourt pour leur aide précieuse dans la préparation de ce texte.



PABLO PICASSO

Costumes-sculptures cubistes de personnages managers de Parade, 1917

De g à d: l'Européen, le cheval, l'Américain

Musée national Picasso-Paris

© Succession Picasso, 2016



MAN RAY

Bal du comte de Beaumont : Picasso, 1924

© 2016 Man Ray Trust/
ADAGP- Telimage



PABLO PICASSO

Nature morte devant une fenêtre à Saint-Raphaël, 1919

Dessin au crayon et gouache, 30,5 x 22,5 cm

Berlin, musée Berggruen.

© RMN-Grand Palais / Jens Ziehe

© Succession Picasso, 2016



BALLET MERCURE : REPRÉSENTATION, TABLEAU FINAL : LE RAPT DE PROSERPINE

Musée national Picasso-Paris. APPH4831

©RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/ Jean-Gilles Berizzi

© Succession Picasso, 2016



BALLET MERCURE : SCÈNE DE REPRÉSENTATION AVEC TROIS DANSEURS

Musée national Picasso-Paris. APPH4828

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Jean-Gilles Berizzi

© Succession Picasso, 2016

NOTES

1. Encore que depuis le livre X de *La République* de Platon, il existe une vision négative du théâtre en tant que distorsion de la réalité, lieu où la fiction est prise pour une vérité. Cependant l'art occidental privilégie la notion de présence vivante qui est celle d'une image ou d'un objet. Dans Aristote et Cicéron, nous trouvons déjà des descriptions faisant référence à la vivacité de certaines représentations peintes ou sculptées (*enargeia*). Adoration des statues inanimées; doctrine catholique de la présence du Christ dans des objets matériels; statues romaines et napolitaines de la Renaissance... Ce qui relève d'un culte des idoles revêt plus tard une forme plus rationnelle grâce aux travaux esthétiques de Kant et de Baumgarten, lorsque l'on évoque la finalité des objets artistiques.

2. Dans l'esprit du modernisme naissant, Satie invente un style de musique appelé musique d'ameublement, un nouveau genre avec des changements structuraux minimes et des sons clairs. *Parade* et *Mercury* ont été conçus dans l'esprit iconoclaste, ironique de Satie.

3. Cf. les quarante dessins du Musée national Picasso-Paris; en particulier les dessins MP1591 et 1614.

4. Cf Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's Parade – From Street to Stage*, New York 1991, p. 186.

5. Henri-Pierre Roché, dans son compte-rendu, écrit que les cris et applaudissements, l'agitation générale, ont suffi à rendre la musique de Satie inaudible. Les surréalistes étaient opposés à un spectacle financé par l'aristocratie réactionnaire.

6. Le goût d'Étienne de Beaumont pour les extravagances costumées, qui remontent aux comédies-ballets de la cour de Louis XIV, fut aussi à l'origine du célèbre roman de Raymond Radiguet *Le Bal du comte d'Orgel*.

7. Dans *L'Homme et son désir* de Claudel, produit par les Ballets suédois vers 1921 sur une musique de Darius Milhaud, les corps sont traités comme des sculptures. Enfin, il y a les «lunettes» de Cocteau, *Le Bœuf sur le toit* et *Les Mariés de la tour Eiffel* (pour les Ballets suédois). Dans ces œuvres, la parodie, la caricature, et l'adaptation des techniques de film telles que l'arrêt sur image et le ralenti sont partout. Ensemble, elles mettent l'accent sur le geste mimétique et l'action narrative, laissant peu d'espace pour la danse.

8. Bien que Paul Poiret ait été le premier à lancer des bals autour de thèmes précis juste avant la Première Guerre mondiale, ce furent ceux d'Étienne de Beaumont qui eurent le plus grand succès. Autour de thèmes tels que les personnages historiques sous le règne de Louis XIV, les contes de Perrault, les cartes à jouer, les héros mythiques, ou les créatures de la mer, les hôtes rivalisaient d'invention et de faste: le «bal blanc» de Mimi Pecci-Blunt en juin 1930, le «bal des matières» de Marie-Laure de Noailles, le «bal Proust» des Faucigny-Lucinge, ou le bal de couples célèbres de Luisa Casati.

9. La première partie commence avec une scène de nuit, dans laquelle les danseurs se déplacent avec des pancartes indiquant «étoile» pour signifier la nuit, suivie d'une scène d'amour entre Apollon et Vénus. Par la suite Mercure apparaît, tuant puis relançant Apollon avec son caducée. La deuxième partie débute avec la fameuse baignade dans laquelle les Trois Grâces sortent d'une piscine. Mercure est alors pris en flagrant délit, ayant volé leurs perles tout en étant poursuivi par le chien sauvage Cerbère. Dans la dernière partie, Bacchus organise une fête dans laquelle Mercure, Pluton, Proserpine et Pulcinella apparaissent, et où les clients dansent une polka, peut-être un retour teinté de nostalgie pour l'avant-guerre. Avec l'aide de Chaos, Pluton kidnappe Proserpine et la mène à Hadès.

10. Dans les natures mortes qu'il peint pour son marchand Paul Rosenberg en 1924, on voit les éléments scéniques figés qui composent les tableaux vivants de *Mercury*.

11. Au XIXe siècle, les acteurs aimaient souvent étudier des peintures et des sculptures célèbres afin de parfaire leurs poses, si bien que leurs poses sur scène finissent par devenir statiques (comme par exemple Sarah Bernhardt dans *Phèdre*).

12. Dans la fête de Bacchus, Picasso affiche un mélange ludique d'éléments apparemment sans rapport: Vénus est portée par Chaos et un cheval animé par des câbles. Apollon et Vénus étaient vêtus de blanc, portant des jupons plissés et des collants bleus. Chacun des hommes qui composent Chaos était couvert de la tête aux pieds, d'un seul bas: rose pâle; bleu ciel; mauve; jaune; et vert.

Si l'esprit moqueur de *Mercury* rappelle celui de *Parade*, la convention de l'illusionnisme du théâtre, fait pour ressembler à un monde compressé et réduit à un ensemble qui correspond à une totalité, apporte la preuve de ce qui était un simple dispositif formel arbitraire. Plus tard, Picasso a déclaré: «Pour moi, peindre un tableau consiste à s'impliquer dans une action dramatique au cours de laquelle la réalité est déchirée. Ce drame balaie toutes les autres considérations. L'action (geste) tridimensionnelle est secondaire en ce qui me concerne. Ce qui importe est le drame de l'action lui-même, le moment où l'univers s'échappe seulement pour rencontrer sa propre destruction» (GILOT, Françoise et LAKE, Carlton. *Vivre avec Picasso*. Le livre de poche, 1974.). Il semble que ce drame était réalisable. En introduisant un élément de discontinuité dans une scène apparemment classique, la réalité est en effet déchirée («La réalité se trouve déchirée»). En outre, l'expérience post-cubiste du travail pour la scène conduit

NOTES

Picasso à assembler et à démanteler les éléments constitutifs de son art jusqu'à ce que création et destruction se révèlent être les symptômes de la même impulsion de base. Si la danse est synonyme de création et de régénération, dans sa peinture de 1925, *La Danse*, l'action frénétique de la figure de gauche peut être considérée comme une métaphore de l'impulsion créatrice : celle qui contient les germes de la désintégration et de la renaissance. Quelques mois plus tard Picasso offre au spectateur une présence qui contenait la promesse du drame : une fragmentation ritualisée du corps réduit à un échafaudage d'os (comme dans ses dessins du carnet de Dinard, 1927) ; le corps transformé, mutilé et déformé. Peut-être que les premiers signes de ce démembrement du corps humain peuvent être observés dans *Mercur*, à commencer par le rideau de Pierrot et Arlequin, dans lequel l'artiste a tenu à dissocier la couleur du contour des formes.

13. STEIN, Gertrude. *Picasso*. Courier Corporation, 1938. Voir p. 129. Au fil de sa collaboration avec les Ballets russes de Diaghilev, une fluidité accrue de la ligne imprégnait les dessins de Picasso, y compris de nombreuses représentations de sa femme, Olga Khokhlova. Les lignes fluides véhiculent un sentiment de mouvement qui semble refléter la trajectoire d'un danseur dans l'espace. Un même sentiment de liberté est visible dans les grandes peintures de Picasso à partir de 1924, lorsqu'il travaille sur *Mercur*. Les arabesques dessinées par les fils de métal rappellent les dessins au trait d'inspiration astrologique de cette époque. (Ces constructions de fils de fer ont été anticipées dans une série de dessins avec un accent graphique similaire.)