

La création artistique entre destin et liberté. Le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* (partie II)

Les *Demoiselles d'Avignon* sont sans aucun doute un coup de maître. Sans se départir de la méditation, comme écrit André Salmon, mais aussi avec génie, minutie et humour, cette toile donne littéralement vie aux textes du Zohar. Et si tant Picasso que ses amis ont jeté sur ce tableau le voile du secret, c'est simplement qu'il représente ni plus ni moins que le *Tetragrammaton* : le Yod-Hé-Vau-Hé, le mot secret de la Kabbale.

Marijo Ariens-Volker, *Picasso et l'occultisme à Paris*, 2016:382)

1. « Les Demoiselles d'Avignon » et les années précédentes. La période Rose.

Le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* a été précédé de la période la plus douce de la peinture de Picasso. Les critiques de l'art, d'une façon générale, expliquent cette période par le rencontre, en 1904, de Picasso avec Fernande Olivier. D'après le témoignage de celle-ci, ces temps ont été les années de la « bande à Picasso » dont le siège fut le « Bateau Lavoir », l'atelier que Picasso a loué avec d'autres artistes.

Selon l'historien de l'art John Richardson, en plus que le rencontre avec Fernande Olivier, la période Rose (1904-1906) comprend aussi d'autres rencontres, comme celui de Picasso avec le poète André Salmon qui fut un des éléments constitutifs de la « bande à Picasso » :

La proximité de l'imagerie entre ses poèmes et les peintures de la période Rose n'est guère surprenante puisque le poète et le peintre étaient devenus de si proches voisins. Les poèmes ont été consacrés à Mallarmé, Moréas et Jacob, ainsi qu'à Picasso, et ont été publiés par *Vers et Prose*, le nouveau magazine de Paul Fort, dont Salmon était le secrétaire éditorial.¹

Nous verrons plus tard la relevance de la connotation de la peinture de la Période Rose avec la poésie symboliste, dont l'imagerie est chargée de références primordiales et même ésotériques, tout comme Jean Moréas, son chef de file, le dit, dans son manifeste :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. [...] Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.²



Fig. 1- Picasso, *Deux Acrobates*, 1905, gravure, 12x9 cm, Queensland A.G.

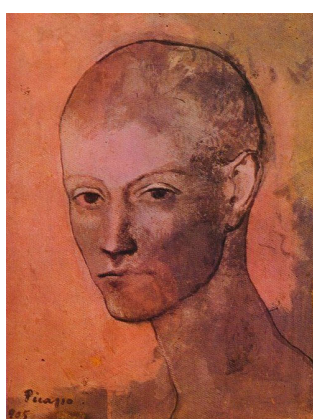


Fig. 2- Picasso, *Tête de garçon*, 1905, Gouache s/toile, 31x24 cm, Col. Pr.

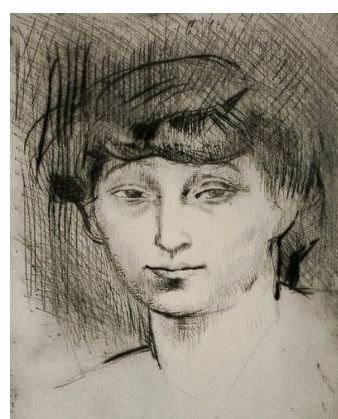


Fig. 3- Picasso, *Tête de Fernande*, 1906, gravure, 16x11 cm, Musée.Picasso

¹ “The closeness of imagery between these poems and Rose period paintings is hardly surprising since the poet and painter had become such near neighbours. The poems were dedicated to Mallarmé, Moréas and Jacob, as well as Picasso, and were published by *Vers et Prose*, Paul Fort's new magazine, of which Salmon was editorial secretary” In, RICHARDSON, John, 1991, *A Life of Picasso. Vol. I 1881-1906*, New York & Toronto: Random House Inc., p. 319

² MOREAS, Jean, In, *Le Figaro*, 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p.1-2.

La peinture de Picasso de cette période est marquée par la présence de figures et de portraits minces et androgynes (fig. 1,2), dont l'expression nous suggère l'idée d'écart à la matérialité.

Au-delà de cette étrange douceur, la période Rose a été marquée par le séjour de Picasso, pendant l'été de 1906, au village de Gósol, dans les Péninsules, et en quelque sorte fut ce « voyage de noces » avec Fernande Olivier qui a conduit Picasso à la fin de la période Rose.

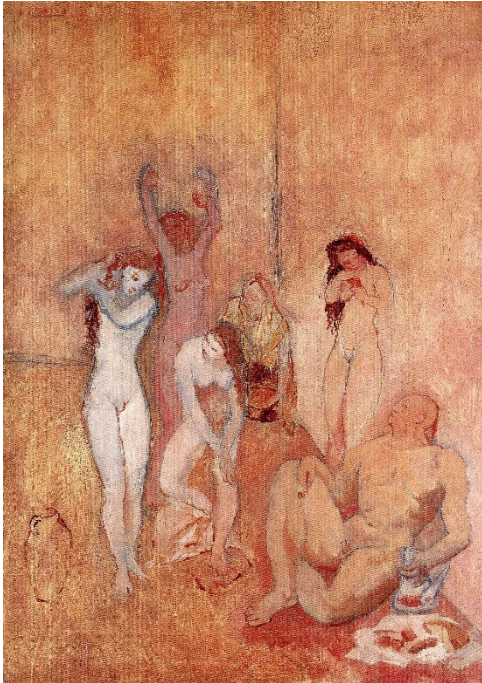


Fig. 4- Picasso, *Le Harem*, 1906, huile s/toile, 173.9 x 130.4 x 11.4 cm, Cleveland Museum of Art, US



Fig. 5- Picasso, *Femme, garçon et chèvre*, 1906, huile sur toile, 146x114 cm, Barnes Foundation, US, Pa.

Selon Richardson, le séjour à Gósol a conduit Picasso à comprendre qu'il devrait rompre avec le symbolisme, s'il voudrait devenir le peintre de la vie moderne.

À son retour de Gósol, Picasso a mis de côté les doutes qu'il pouvait avoir à où il s'en tenait et où il allait. À en juger par des indices qu'il est tombé plus tard dans la vie, il s'est rendu compte qu'il s'était auparavant autorisé à errer trop loin sur le chemin symboliste de l'art pour l'art; que la période bleue et, dans une moindre mesure, la période rose l'avaient détourné. À Gósol, il avait placé derrière lui la sentimentalité, la poésie et les effets virtuoses. Après avoir flirté avec le classicisme, il avait enfin vu comment le primitivisme - la marque synthétique de Gauguin, aussi bien que le réel - pouvaient lui permettre de fusionner les conflits inhérents à son style et à sa vision.³

Ce disant, on peut s'apercevoir que l'évolution de la peinture de Picasso a été marquée par une suite de périodes discontinues, dont la période bleue et rose furent les premiers étapes, et aussi que ces deux périodes furent l'opposé l'un de l'autre, selon Richardson :

Il a été suggéré que ce passage du bleu à la rose a été inspiré par la couleur pêche de l'auvent du cirque Médrano (Carmean, 1980:37). Cela a peut-être été un facteur contributif, mais non moins fut l'amélioration de la fortune de Picasso (la belle maîtresse, les clients enthousiastes), le passage de l'Espagne sombre à la ville lumière et l'ennui avec la couleur bleue. Non pas qu'une gamme de roses implique nécessairement de la joie; Le rose aurait pu avoir les mêmes

³“On his return from Gósol, Picasso put aside any doubts he may have had as to where he stood and where he was going. Judging by hints he dropped later in life, he realized that he had previously allowed himself to wander too far down the art-for-art's-sake path of symbolism; that the Blue period and, to a lesser extent, the Rose period had been detours. At Gósol he had put sentimentality, poésie and virtuoso effects behind him. After flirting with classicism, he had finally seen how primitivism – Gauguin's synthetic brand as well as the real thing – could enable him to fuse the conflicts inherent in his style and vision.” In, RICHARDSON, John, 1991, *A Life of Picasso...* p. 474.

associations morbides pour Picasso que pour Apollinaire dans certains de ses poèmes saltimbanques. Dans ceux-ci, il évoque « rose pulmonaire »; « La couleur livide de ses poumons », portée sur le dos d'un vieil acrobate; ou la poussée tuberculeuse « sur les joues de certaines jeunes filles fraîches proches de la mort ». A cet égard, la période des roses est la période bleue tournée à l'envers.⁴

Les singularités dont nous parlons, ne proviennent pas de notre interprétation personnelle de la vie et de l'œuvre de Picasso. Au contraire, elles sont décalquées d'études approfondies faits par des auteurs reconnus. C'est donc à partir des résultats retirés d'études indépendants, que nous construisons une lecture nouvelle, faite à partir de la méthodologie d'Abellio, dont la pertinence et la valeur de son usage nous postulons et même voudrions montrer.

Dès lors, l'intérêt de cet usage c'est qu'elle ouvre d'autres perspectives d'interprétation et de compréhension du caractère très singulier de l'œuvre artistique de Picasso. En outre, l'œuvre de Picasso semble s'accorder avec les exigences de l'analytique abellienne, puisqu'elle est faite de discontinuités assez bien délimitées, au même temps que ces discontinuités représentent des inversions les unes par rapport aux autres : période bleu *vs* période rose ; proto-cubisme *vs* cubisme cézannienne ; cubisme analytique *vs* cubisme synthétique ; phase néo-classique *vs* phase surréaliste ; etc.

Voyons alors quels sont les concepts et les méthodes opératifs abelliens qui peuvent nous aider à découvrir de nouvelles perspectives et à ouvrir de différentes interprétations.

En ce qui concerne les concepts, Abellio nous apporte :

- Une vision claire du *phénomène* de l'art : pour Abellio, l'art c'est beaucoup plus qu'un affaire de création plastique – c'est plutôt un des trois domaines irréductibles de l'homme (Triade Absolue : *Sexe-Art-Mort*).
- Une vision claire du *pouvoir* de l'art : pour Abellio, l'art c'est l'achèvement de l'action, par la modification de la vision initiale (Suite *Vision-Action-Art*)
- Une vision claire de la *génétique* de l'art : pour Abellio, l'art opère le prodige de la création non-répétitive (passage du *faire* à la *façon de faire*)

En ce qui concerne les instruments opératifs, Abellio nous apporte :

- La Structure d'Inversion Intensificatrice d'Inversion (SIII) : Elle nous enseigne à détecter et à analyser les sauts métallogiques de la création artistique.
- La Suite Vision-Action-Art (SVAA). Elle nous enseigne à reconnaître et à percevoir les découvertes de l'art.
- Le Principe de l'Interdépendance Universelle (PIU) : Il fonctionne, nous essayerons de le montrer, comme l'inducteur des ouvertures créatives (sauts métallogiques)
- La Sphère Sénair Universelle (SSU) : Elle nous aide à intégrer les *données* de la science avec les *visions* de la pensée.

2. Le monde de la vie et le monde de l'art au temps de « Les Demoiselles D'Avignon »

Pour comprendre le saut métallogique entre la période rose et la phase nègre (celle des *Demoiselles d'Avignon*), il faut poursuivre l'analyse du contexte dans lequel se passa la création de cette toile.

⁴“It has been suggested that this switch from blue to rose was inspired by the peach-colored awning of the Médrano circus. (Carmean, 1980:37) This may have been a contributing factor, but more to the point was the improvement in Picasso's fortunes (a beautiful mistress, enthusiastic patrons), the switch from gloomy Spain to la ville lumière, as well as boredom with the color blue. Not that a gamut of pinks necessarily implies joy; pink could have had the same a morbid associations for Picasso that it had for Apollinaire in some of his saltimbanque poems. In these he evokes “pulmonary pink”; “the livid color of his lungs,” worn on an old acrobat's back; or the tubercular flush “on the cheeks of certain fresh young girls near to death.” In this respect the Rose period is the Blue period turned inside out”. (RICHARDSON, 1991:345).

Cette étude de contexte, nous la ferons par l'analyse des quatre pôles structuraux du champ de la création artistique, au temps que Picasso a vécu à Paris.

Voici ces pôles : la *butte Montmartre* ; le *Bateau Lavoir* ; les *Expositions d'art* ; les *Marchands d'art*.

En effet, cette analyse n'est que l'opérationnalisation de la logique (ou dialectique) de la double contradiction croisée, selon le mouvement contraire de deux axes opposés : l'un qui agglutine, par un côté, le pôle du *contexte local* qui conditionne le processus de création (la « **butte Montmartre** ») et, par autre côté, le pôle du *dispositif central* d'où le processus créatif se génère et devient intensifié (le « **Bateau Lavoir** ») ; et l'autre qui agglutine, par un côté, les *montres artistiques* qui restituent la création artistique parisienne (les « **Expositions d'Art** ») et, par l'autre, l'*élite culturel* qui reçoit cette création (les « **Marchands/Collectionneurs d'Art** »), lesquels par son choix déterminent ce qui est, et ce qui n'est pas, de l'art, contribuant donc pour l'établissement des traces qui définissent le domaine artistique de l'époque.

Chacun de ces quatre pôles rassemblent aussi d'autres éléments et aspects, tout comme suit.

2.1. La butte Montmartre

La butte Montmartre, bien avant l'arrivée de Picasso à Paris, « *en plus d'être le siège de la colonie catalane, était le centre de la vie nocturne bohème* » (RICHARDSON, 1991:160).

Vers le dernier quart du XIX^{ème} siècle il y avait une importante bohème et plusieurs *tertulias*, dont les principaux sièges furent, à partir de 1876, *Le Lapin Agile*, et à partir de 1891 et jusqu'à 1896, *Le Chat Noir*. Principalement le premier, a été beaucoup fréquenté par Picasso. Mais ce n'était pas seulement par ses bistrots et cabarets que la butte Montmartre constitua un monde surprenant. Là fonctionnait aussi l'*Union Maritime de la Butte Montmartre*, qui fonctionnait au premier étage de l'Hotel du Tertre où « *les membres apprenaient des chants la mer, et à nager (à sec, sur des tabourets), à mâcher du tabac et à cracher droit. Mais ce que Pigeard aimait le plus était de présenter ses amis à l'opium* » (RICHARDSON, 1991:320). C'était aussi à Montmartre, au Boulevard de Rochechouart qui fonctionnait, dès 1897, le *Cirque Médrano* lequel a été aussi beaucoup fréquenté par des artistes, notamment par Picasso.

Ce disant, la *butte Montmartre* fut au commencement du XX^{ème} siècle le centre de la bohème parisienne, et était beaucoup fréquenté par des artistes et leurs *tertulias*, marquées par la présence des espagnols, surtout des catalans.

Ce quartier était donc un très singulier bouillon de vie, qui proportionnait une source d'expériences assez riches et indifférenciées, d'où les artistes se nourrissaient, devenant pour cela ses témoins et ses interprètes.

On ne pourra pas décrire ici ses aspects et ses singularités. D'ailleurs, cette description est déjà assez complète et bien connue. (Richardson, 1991)

Ce qui intéresse à notre démarche c'est de mettre en parallèle le débit des fluxes d'eau souterraine les quel, dans l'étude de Daniel Verney, descendent de la cadène des Apennins, en Italie, jusqu'à la plaine à travers des couches de *karst*, avec le débit des fluxes d'expériences, les quels, dans notre étude, montent à partir de la butte Montmartre, jusqu'à la sensibilité des artistes pour y émerger, transfigurés par la création artistique.

2.2. Le Bateau Lavoir

Le *Bateau Lavoir* fut donc le pôle qui couronna d'activité créative la *butte Montmartre*. Mais le moteur de toute cette créativité n'était pas bien-sûr le lieu en soi-même, mais le cœur qui battait là-dedans : « la bande à Picasso », comme l'appela Fernande Olivier.

C'est d'ailleurs Fernande qui nous donne une description précise de l'intérieur de cet atelier :

D'immenses toiles inachevées se trouvaient dans tout le studio et tout là suggérait du travail : mais mon Dieu, quel chaos!

Il y avait un matelas sur quatre pieds dans un coin. Un petit fourneau de fer couvert de rouille; sur le dessus un bol en terre cuite jaune pour le lavage; à côté, sur une table en bois blanc, il y avait une serviette et une minute de savon. Dans un autre coin, une petite malle peinte en noir était un siège inconfortable. Une chaise de canne, des chevalets, des toiles de toutes tailles et des tubes de peinture étaient éparpillés sur le sol avec des pinceaux, des bidons d'huile et un bol pour graver le liquide. Il n'y avait pas de rideaux. Dans le tiroir de la table, Picasso gardait une souris blanche pour animaux de compagnie dont il s'occupait tendrement et montrait à tout le monde.

. . . le studio était une fournaise en été et Picasso et ses amis avaient l'habitude de se déshabiller complètement. Ils recevraient des visiteurs à moitié nus, sinon totalement; avec juste un foulard noué autour de la taille.

Quoi qu'il en soit, Picasso aimait ne pas porter de vêtements et la beauté de ses membres n'était pas un secret. Il avait de petites mains et était très fier de ses pieds et de ses jambes andalous, bien formés mais un peu courts. Ses épaules étaient larges et il était plutôt trapu. Il regrettait toujours le manque de ces quelques pouces, ce qui l'aurait idéalement proportionné. En hiver, le studio était si froid que les restes de thé laissés dans les tasses de la veille étaient gelés le matin. Mais le froid n'a pas empêché Picasso de travailler sans répit. (OLIVIER, 1954:46)

Mais le Bateau Lavoir n'était pas tout simplement un atelier d'artiste. Il était surtout le siège de « la bande à Picasso », ce que convertit cet espace en une espèce de laboratoire alchimique, dont les expériences dépassaient largement le travail artistique, les flirts amoureux, ou les rendez-vous mondains.

Quant au groupe d'amis de Picasso, il s'inspirait de la *tertulia* espagnole - un cercle composé principalement de copains professionnels, qui se rencontraient jour après jour dans un café particulier et passaient du temps à bavarder, à se disputer, à échanger des blagues d'autres à la distraction avec leurs vues trop familières. Le père de l'artiste était le centre d'une telle *tertulia* à Malaga. Le fils a fait de même. À l'âge de dix-sept ans, Picasso était la jeune star d'une *tertulia* de Barcelone. Quelques mois après son arrivée à Paris, il a réussi à créer un groupe comparable, à Montmartre. « La bande à Picasso », telle qu'elle est devenue connue, comprenait quelques-uns des jeunes écrivains les plus doués de leur temps - parmi lesquels Jacob, Salmon et Apollinaire - et, d'une manière ou d'une autre, elle a survécu jusqu'à la mort de l'artiste. (RICHARDSON, 1991:5)

Comme explique Richardson, « la bande à Picasso » ne fut pas un épisode temporaire de jeunesse qui fonctionnait en moments et lieux spécifiques. « La bande à Picasso » fut une façon de vivre : une culture particulière, ou mieux, une sorte de culte non-religieux.

Concernant la dimension « alchimique » du *Bateau Lavoir*, ce passage est bien éclairant :



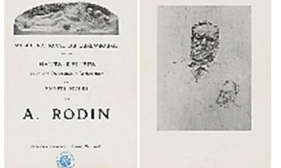



Dans l'atmosphère exaltée du Bateau Lavoir, cependant, son écriture a prospéré. Et si la drogue joue un rôle de plus en plus important dans les activités de la bande à Picasso, c'est grâce à Salmon autant qu'à Jacob. Alors, comme maintenant, les drogues étaient un mode de vie. Ether, dont l'usage excessif a précipité la mort d'Alfred Jarry, pouvait être acheté légalement dans une pharmacie pour trente centimes par gramme. Jacob était également tellement accro à cette drogue qu'il était obligé de dissimuler l'odeur en brûlant de l'encens dans le Bateau Lavoir. Cela a empiré les choses. Croyant que la combinaison de l'encens et de l'éther ne pouvait signifier qu'une messe noire, les commères du voisinage attribuaient les visions du Christ et de la Vierge Marie du poète aux pratiques sataniques. Il y avait surtout de l'opium. Il y en avait plusieurs fumeries à Montmartre. (RICHARDSON, 1991:320)

L'usage de certaines substances dont l'effet fut d'induire des états de conscience modifiée, n'a pas encore été considéré, en ce qui concerne son impact sur la création artiste. Ce n'est pas notre propos de le faire ici. C'est quand même curieux, qu'on commence à s'interroger sur le rôle de l'ésotérisme et/ou de l'occultisme dans les arts, mais non l'impact des drogues.

En tout cas, ces deux pôles, la butte Montmartre et le Bateau Lavoir, ont fonctionné comme polarités de l'axe majeur, commandant les rapports de Picasso au monde de la vie.

2.3. Les Expositions

Conçu et créé entre l'hiver de 1906 et l'été de 1907, cette toile de Picasso est née pendant une période fertile en événements artistiques et culturels de grande relevance, comme nous l'avons déjà signalé. Les voici, énumérés et documentés par ordre chronologique :

Espaces	Année	Expositions	Images
Salon d'Automne	1904	<i>Cézanne ; Puvis de Chavannes</i>	
Galerie Vollard	1904	<i>Matisse : 1ère Exposition individuelle</i>	Sans images
Salon d'Automne	1905	<i>Fauves ; Rétrospectives (Cézanne et Manet)</i>	
Musée du Luxembourg	1905	<i>Rétrospective Rodin</i>	
Musée du Louvre	1905-06	<i>Art Ibérique</i>	
Musée du Trocadero	1906	<i>Art Nègre</i>	
Galerie Druet	1906	<i>Henri Matisse</i>	

Salon des Indépendants	1906	<i>Matisse (Le Bonheur de vivre)</i>	
Galerie Durant-Ruel	1906	<i>Édouard Manet et Odilon Redon</i>	Sans images
Salon d'Automne	1906	<i>Paul Gauguin</i>	
Salon des Indépendants	1907	<i>Matisse (Nu Bleue – Souvenir de Biskra)</i>	
Salon d'Automne	1907	<i>Grande Rétrospective de Cézanne</i>	

Par cette liste, on s'aperçoit que l'époque de la création des *Demoiselles d'Avignon* a été une période d'importants événements et achèvements artistes, et que cette époque-là a été marquée par la consécration du cycle de la peinture impressionniste/symboliste et par l'ouverture d'un nouveau cycle : celui de l'affirmation de la peinture moderniste.

La peinture de Cézanne, tel que la plupart des historiens et critiques le soutiennent, a été le principal élément de charnière. Décédé à 22 octobre 1906, justement peu avant que Picasso commençât à concevoir ce que deviendra plus tard *Les Demoiselles d'Avignon*, le temps de la

« gestation » de ce tableau fut chronologiquement balisé par la mort de Cézanne et par la réalisation de la grande exposition rétrospective de son œuvre, au Salon d'Automne de 1907.



Fig. 7- Émile Bernard, *Paul Cézanne dans son atelier à Laives*, 1904, photo, Barnes Foundation, Philadelphia

Principal élément de charnière, mais pas l'unique. Un autre peintre méritera aussi une spéciale attention : Paul Gauguin, dont une exposition rétrospective avait aussi été présentée au Salon d'Automne de 1906. C'est d'ailleurs Richardson qui le souligne, quand il dit que le dessin *Nu debout*, de 1903, représentant une femme tahitienne, Picasso le signe avec le nom *Paul Picasso*, ce que pour l'historien de art signifie un hommage du peintre espagnol à Paul Gauguin.

Aussi, il faut remarquer que Picasso connaissait la peinture de Gauguin, non seulement par les expositions à Paris, mais aussi par les « Gauguins » d'Ambroise Vollard, dont il avait fait la connaissance, à Paris, en 1901, lorsque de son exposition à la Galerie de ce marchand d'art. D'ailleurs, même avant cela, Picasso avait pu apprécier la peinture de Gauguin par son ami Paco Durrio, un sculpteur et céramiste qui avait fait la connaissance du peintre à Londres, lorsque celui-ci peigna son portrait, et qui dès lors possédait dans sa collection d'art quelques tableaux de Gauguin, tableaux que plus tard Ambroise Vollard irait acheter.

Au-delà Cézanne et Gauguin, un autre élément de charnière entre le XIX^{ème} siècle et le XX^{ème}, fut établi par la sculpture de Rodin, dont l'érotisme retient un préminent rôle thématique, sinon symbolique, dans la création plastique de ces deux artistes. D'ailleurs, comme nous le verrons, une des origines plus expressives de l'iconographie de la « femme accroupie » aux *Demoiselles*, est sûrement celle de Rodin. D'ailleurs, selon le catalogue de l'exposition du Centenaire du sculpteur, avant même Picasso et Braque, ce fut Rodin qui a l'introduit le collage dans les arts plastiques, ce qui amena les responsables du Musée Rodin à changer l'exposition permanente par l'inclusion d'une section nommée « *Expérimentation* ».

Cézanne apporta à Picasso la dureté de la *trace*, Gauguin apporta le goût par le *primitif*, Rodin apporta l'attraction par l'*érotisme*. Comment assimiler et reconfigurer un art à partir de ces données et d'une façon toute neuve, i.e. moderne, ce sera le rôle de ce « tableaux champ de bataille », comme Picasso désigna souvent *Les Demoiselles d'Avignon*.

2.4. Marchands et collectionneurs d'art.

Comme nous venons de voir, au commencement du XX^{ème} siècle à Paris, le centre de la production artistique n'était plus ni l'École⁵, ni le Salon⁶, ni les Académies. Plus importants que l'École, furent les ateliers des artistes. Plus importants que les prix obtenus aux Salons fut l'obtention de l'approbation des critiques d'art dans la presse, lorsque les vernissages des grandes expositions. Encore plus importants, était l'acquisition des œuvres exposées par des marchands ou collectionneurs d'art. Ces aspects signifiaient la réussite de l'artiste au marché.

C'est ce qu'on peut dès lors constater dans les biographies de Picasso, notamment celle de Richardson que nous suivons, et que l'étude de William Rubin sur les *Demoiselles* aussi confirme. D'ailleurs, la première exposition de Picasso à Paris a été dans la Galerie Vollard, en 1901, comme nous l'avons déjà précisé.

Voici, les rapports entre le jeune débutant peintre de 19 ans qui était alors Picasso et Vollard, selon Richardson :

Quelques jours après son installation, Manach emmena Picasso voir Ambroise Vollard dans sa petite galerie, rue Laffitte, où devait se tenir l'exposition. Manach aurait difficilement pu faire mieux pour son protégé inconnu. Vollard était déjà en train de se faire connaître comme le jeune revendeur le plus intelligent et le plus entreprenant de Paris. Il était un créole de *La Réunion* (colonie française de l'océan Indien) et, en tant que fils aîné d'un avocat, il avait été envoyé étudier Droit, en France. Mais il était compulsivement acquisitif; et une fois ses examens terminés, il renonça à « *sa carrière juridique pour se consacrer aux salles de vente et au bouquiniste au bord de la Seine, en fouillant les dessins et les gravures de Daumier, Forain, Guys and Rops. Pour payer ses trouvailles, il devait limiter son alimentation aux biscuits de mer, et même lorsqu'il commença à faire un petit profit, Vollard continuait à mener une vie austère, à l'exception des folies gastronomiques pour lesquelles il était célèbre. En 1890, il ouvre une petite galerie rue Laffitte. Le seul moyen de réussir, réalisa Vollard, était d'établir un rapport personnel étroit avec les peintres qu'il admirait. Grâce à sa résilience et à la persistance, et au refus d'accepter une réponse, il a rapidement atteint le meilleur terme avec la plupart des maîtres impressionnistes et postimpressionnistes et, au pire, avec d'autres marchands. Peu de ses confrères détestaient Vollard plus que Berthe Weill, qui le critique tant dans ses mémoires qu'elle est obligée de le déguiser en 'Dolikhos'. Weill affirme qu'il la conduirait à «un prix dérisoire sur un Odilon Redon et qu'il ensuite a dit à l'artiste qu'il ne devrait pas lui vendre plus de travail : elle exploitait les prix en demandant trop peu* » (KAHNWEILER, 1961:33) Kahnweiler, cependant, considérait Vollard comme le marchand le plus brillant de son temps, à l'exception de Durand-Ruel. « Mes seuls vrais maîtres, l'a-t-il dit. »⁷

⁵ École, ici, se réfère à l'ENSBA: l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

⁶ Salon, ici, se réfère au Salon de Peinture et Sculpture héritier du Salon de l'Académie

⁷ Voici le texte original en anglais: "Within days of setting up house together, Manach took Picasso to see Ambroise Vollard in his small gallery on the rue Laffitte, where the exhibition was to take place. Manach could hardly have done better for his unknown protégé. Vollard was already establishing a reputation as the wildest, most enterprising young dealer in Paris. He was a Creole from La Réunion (a French colony in the Indian Ocean) and, as the eldest of the children of an attorney, had been sent to study law in France. But he was compulsively acquisitive; once he had passed his exams, he renounced "his legal career to devote himself to the sale-rooms and the bouquiniste beside the Seine, ferreting out drawings and prints by Daumier, Forain Guys and Rops. To pay for his finds he had to limit his diet to sea biscuits but even when he started to make a small profit, Vollard continued to lead an austere life, except for the gastronomic splurges for which he was famous. In 1890 he opened a small gallery on the rue Laffitte. The only way to succeed, Vollard realized, was to establish a close personal rapport with the painters he admired. Thanks to pushiness and persistence and refusal to accept no for an answer, he was soon on the best of terms with most of the impressionist and postimpressionist masters, and on the worst of terms with other dealers. Few of his confreres loathed Vollard more than Berthe Weill, who is so critical of him in her memoirs that she is obliged to disguise him as Dolikhos." Weill claims that he would led her down to "a rock-bottom price on an Odilon Redon and then tell the artist that he should not sell her any more work: she was

Cette longue transcription de Richardson comprend un passage de Kahnweiler dans laquelle celui-ci se réfère aussi à Berthe Weil et à Durand-Ruel (d'autres marchands d'art de Paris qui s'ont intéressé à l'art moderne) et devient pour cela illustratif de l'importance que ces personnages tenaient à l'époque pour la promotion (sinon la viabilisation) de la profession d'artiste plastique, en ce qui concernait l'art émergent : l'art moderne, qui parfois était désigné comme « art neo-moderne », puisque la peinture (post)impressionniste et symboliste était encore désignée de « moderne ».

Mais ces marchands d'art n'étaient pas les seuls à Paris. D'ailleurs, après l'exposition de Picasso à la Galerie Vollard, en 1901, sa prochaine exposition à Paris fut celle de 1905, organisée par le marchand d'art Clovis Sagot, qui ouvrira dans les Galeries Serrurier, étant commissaire le critique d'art Charles Morice.

Ces expositions « neo-modernes », par oppositions aux expositions des « maîtres modernes » tels que Cézanne ou Gauguin, au qu'elles nous nous avons déjà référé, étaient des moments de grande intensité de travail pour Picasso, puisque c'était à ces occasions-là qu'on faisait les plus importantes acquisitions, tout comme Richardson l'explique :

Cette «petite exposition» s'est ouverte le 25 février et n'a duré que neuf jours. Morice [le Commissaire] avait deux autres artistes : Auguste Gérardin et le fascinant Rosicrucien suisse Albert Trachsel et, comme Picasso l'avait espéré, il écrivit une préface au catalogue et un article appréciable dans le *Mercure de France* (15 mars). On ne sait rien des arrangements que Picasso a faits avec les propriétaires de la Galerie. Le catalogue contient une trentaine de tableaux et de gouaches, trois gravures et un album de dessins, dont la plupart étaient probablement en provenance soit de l'artiste lui-même, soit de Sagot, qui avait visité le *Bateau Lavoir* le 19 février et acheta plusieurs œuvres, dont deux petits arlequins («sur fond rouge?»), « L'Arlequin au chien » et une aquarelle intitulée « Fleur du pavé ». Picasso ne semble pas avoir fait plus qu'une somme marginale dans le Serrurier exposition - à peine suffisante pour le garder dans les matériaux, le loyer et la nourriture au cours des prochains mois - car il était sans le sou en juin.⁸

Par ce passage, on comprend le fonctionnement du système des arts à Paris, à l'aube du XXème siècle. Le système, aussi émergent, du marché de l'art, où les marchands d'art achetaient les œuvres, et tout de suite organisaient des expositions pour essayer de les vendre, au moins quelques-unes.

Faut-il encore remarquer que pendant le temps de la préparation de ces expositions, à cause de l'intensité de travail qu'elles demandaient aux peintres, et en particulier à Picasso, qui travaillait parfois toute la nuit, pour n'être pas interrompu et pour se maintenir concentré sur son travail, ces expositions étaient des périodes de découverte de nouvelles thèmes, ou même de nouvelles langages picturales. Ce fut après l'exposition à la Galerie Vollard que Picasso commença la *Période Bleue*, et se fut après l'exposition aux Galeries Serrurier que la *Période Rose* s'affirma.

mining the prices by asking too little." Kahnweiler, however, regarded Vollard as the most brilliant dealer of his day, except for Durand-Ruel. "Mes seuls vrais maîtres he said". (RICHARDSON, 1991:194)

⁸ This "small exhibition" opened on February 25 and lasted a mere nine days. Morice included two other artists. Auguste Gérardin and the fascinating Swiss Rosicrucian Albert Trachsel," and, as Picasso had hoped, he wrote a preface to the catalogue and an appreciative article in the *Mercure de France* (March 15). Nothing is known about the arrangements Picasso made with the proprietors of the gallery. Nor is there any record of sales. The catalogue lists thirty paintings and gouaches plus three engravings and an album of drawings. Most of the exhibits were probably on consignment either from the artist himself or from Sagot, who had visited the *Bateau Lavoir* on February 19 and purchased several works including two little harlequins ("sur fond rouge?"), the *Harlequin with a Dog* and a watercolor entitled *Fleur du pavé*. Picasso does not seem to have made more than a marginal sum out of the Serrurier exhibition - barely enough to keep him in materials, rent and food over the next few months - for he was penniless by June. (RICHARDSON, 1991:355-356)

Ces expositions fermaient donc le cycle de la création plastique, tel que celle-ci devienne structurée par la méthode d'Abellio, à partir de la désignation de quatre pôles d'oppositions, croisés selon deux axes, en rotation contraire.

D'abord, au premier pôle on reconnaît le rôle du contexte autour de la création artistique : la **butte Montmartre** qui fonctionnait comme l'ensemble de circonstances et de situations du monde qui immédiatement et en continuité constituaient le contexte externe à la création artistique. Ensuite, à l'extrémité opposée on reconnaît le deuxième pôle : le **Bateau Lavoir** qui fonctionnait comme centre et siège de la création artistique. L'axe qui réunit ces deux pôles opposés – l'un entourant et stimulant la création artistique (la butte Montmartre), l'autre centralisant et intensifiant celle-ci (le Bateau Lavoir) – nous le désignons comme l'**Axe de la Vie**.

L'autre axe, nous le désignons comme l'**Axe de l'Art**, dont au premier pôle se présentent les **Expositions** de différentes origines qui nous « donnent à voir » le contexte artistique de l'époque, à partir duquel « l'artiste néo-moderne » s'affirme et se différencie. En opposition à ce pôle-là, on trouve le pôle des **Marchands et de Collectionneurs d'Art**, qui reçoivent et soutiennent l'activité artistique, par acquisition des œuvres d'art, présentées par les « artistes néo-modernes » aux expositions organisées dans les galeries commerciales des marchands d'art ou acquises directement par les collectionneurs.

Finalement, le pôle supérieur qui couronne et tutelle l'hémisphère du haut, est occupé par l'**Artiste-Demiurge**, en tant que créateur des œuvres, alors que le pôle inférieur qui soutient et dynamise l'hémisphère du bas, est occupé par l'**Artiste-Artisan**, en tant que le producteur des œuvres, devenant le centre occupé par les **Critiques de l'Art** qui désormais exercent la fonction de médiation entre le **monde de l'art** et le **monde de la vie**, désormais en route d'éloignement permanent, comme nous le verrons aussitôt.

La difficulté des critiques de l'art était énorme, puisqu'ils devaient trouver un discours capable d'identifier les aspects distinctifs de l'art émergent, au même temps qu'ils devaient relativiser les tensions entre les artistes émergentes et les artistes consacrés, tout en manifestant deux postures opposées : la posture d'une différenciation menée dans un esprit de continuité ; la posture d'une différenciation menée dans un esprit de rupture.

Concernant, les tensions structurantes de l'axe vertical de la SSU, on peut mettre en parallèle deux narratives critiques : celle de Charles Morice présentée à la page qu'il écrivait au *Mercury de France*, et celle d'Apollinaire, tel qu'elle fut transcrite, plus tard, par Pierre Daix.

Selon Richardson, Charles Morice disait qu'il “*ne pouvait pas résister à l'utilisation des nouvelles œuvres pour frapper les premières, dont certaines étaient incluses dans l'exposition : 'mélancolie stérile', 'goût du triste et laid pour soi-même', 'crépuscule prématuré du spleen', etc.*”⁹, comme ça développant un discours que restait trop attaché à l'ambiance symboliste, dont Picasso, par contre s'éloignait.

Morice ratait ainsi à souligner le neuf dans la peinture de Picasso, ce qui ouvrait à Apollinaire l'opportunité pour le faire, sous la forme d'un poème en prose :

...des enfants qui se sont éloignés sans apprendre leur catéchisme. Il a cessé de pleuvoir et ils se sont arrêtés. « Regardez, les gens en fait vivre dans ces taudis, comme ils sont mal habillés. » Ils ne doivent pas être caressés, ces enfants qui en savent beaucoup. « Maman, aime-moi à mort! » Ils savent comment sauter en l'air et effectuer des prouesses acrobatiques comme des ingénieuses hypothèses... Les vieillards attendent dans la brume glaciaire, pas une pensée dans leurs têtes ... Seulement les enfants méditent. (Apud, DAIX et BOUDAILLE, 1967:335-336)

⁹ *could not resist using the new works to knock earlier ones, a few of which were included in the show: 'sterile melancholy,' 'a taste for the sad and ugly for their own sake,' 'premature twilight of spleen,' etc.* (RICHARDSON, 1991:356)

Moins métaphorique et exprimant un plus clair accord avec les toiles, le texte d'Apollinaire traduit l'étroit rapport de la peinture de Picasso avec les segments d'une vie ignorée.

En effet, la vie peinte par Picasso n'était ni la vie de la bourgeoise, ni celle des ouvriers, ni même celle de la bohème, ou celle des peuples des cultures exotiques. C'était plutôt la vie des saltimbanques/artistes de cirque : une vie, donc, en étroit rapport avec l'art, sinon une vie intégralement artistique. En tout cas, il s'agissait d'une vie qui se montrait à l'état naissante, captée tel qu'elle l'était, sans attributs symboliques ou métaphoriques, et sans idéalizations romantiques ou métaphysiques.

Picasso se libérait, peu à peu, au même temps, de la voie expressionniste de Van Gogh, de la voie sombre de Goya et de la voie symboliste de Gauguin. L'évolution de son art semblait monter, en lente continuité, d'une vision au même temps intérieure et désaffectée du monde, en syntonie avec ce qu'Éliane Escoubas désigne de « époque picturale », comme je l'ai montré dans l'exposé de l'année précédente.

C'est ce parcours évolutif – développé à partir d'une lente et progressive maturation des *fluxes créatifs* induits par le monde de la vie, ainsi que par le monde de l'art – qui va devenir bouleversé par le « processus génétique » de *Les Demoiselles d'Avignon* : ce tableau « champ de bataille », comme le désignait Picasso, lui-même, souvent.

3. Les facteurs d'une rupture.

Selon notre lecture, l'intégration réciproque et complète de la vie dans l'art et de l'art dans la vie, soudainement est devenue comprise par Picasso comme une aporie, sinon comme l'aporie fondamentale pour l'Art Moderne, même si elle resta son plus haut *desideratum*.

Les fluxes de la modernité apportaient et promouvaient l'artificiel. Les fluxes de la vie reposaient et se centraient sur le naturel. Comment, donc, faire apparaître la vie par d'autres voies ou processus créatifs éloignés de la vision naïve (ou naturelle) du monde ?

Ce problème-là se présentait pas seulement à Picasso, mais à tous les artistes avancés qui à Paris voulaient et songeaient avec la découverte de cette nouvelle « pierre philosophale » : la découverte des prémisses et des modèles d'une esthétique moderne.

Bien-sûr, nous savons maintenant quels ont été ces prémisses et ces modèles. Notamment, nous savons que le tableau « *Les Demoiselles d'Avignon* » fut l'un de ces premiers énoncés.

La rupture dont nous parlons, ne fut qu'une discontinuité profonde et radicale qui bloqua les « voies naturelles » qui acquiesçaient la conjugaison des fluxes de la vie, par rapport aux fluxes de l'art : les valeurs esthétiques de beauté, d'expression et/ou de sublimité qui soutenaient les disciplines artistiques, définies à partir du concept prémoderne des Beaux-Arts.

Souvenons-nous que le début de la *Phase Bleue* (1901-1903) de Picasso fut déclenché par le suicide de son ami catalan, le peintre Carles Casagemas (1880-1901), qui s'est tué à cause d'un dégoût d'amour. De même, maintenant selon une logique opposée, la Phase Rose (1904-1906) fut déclenchée par de plus douces et paisibles événements, comme nous l'avons déjà précisé. Dans l'un et l'autre cas, quand même, furent toujours les circonstances du monde de la vie qui avaient induit le virage esthétique de la peinture de Picasso.

Avec « *Les Demoiselles d'Avignon* », le virage esthétique s'est aussi produit par des inductions venues du monde de la vie et venues du monde de l'art, comme nous le verrons plus en avant, mais ces inductions étaient maintenant en pleine désaccord, si profondes étaient les clivages et les dissonances entre les deux.

Ces profondes et radicales contradictions croisées ont bouleversé le programme esthétique du tableau. Dans un premier moment, « *Les Demoiselles d'Avignon* » instaurent une esthétique du discontinu visuel et sémantique : une esthétique de la fragmentation visuelle et spatiale.

Dans un deuxième moment, le tableau bloqua le processus de sa restitution, et ce problème se révéla, dès lors, par la difficulté de l'attribution d'un titre, puisque le premier titre fut « Le Bordel Philosophique », et son titre actuel a été donné par André Salmon, d'ailleurs en ouvert désaccord de Picasso, pour qui ce titre l'embêtait énormément.

C'est tout à fait significatif que cette toile ne figura en aucune exposition du peintre avant 1916, neuf années après sa finalisation. C'était par l'initiative d'André Breton que la toile fut achetée par le styliste et mécène Jacques Doucet, en 1923. Et les négociations pour son acquisition par le MoMA ne sont terminées qu'en 1937.

Par-là, on peut s'apercevoir que les fluxes de la vie ne s'articulent plus avec les fluxes de l'art, et que ces fluxes se bloquent réciproquement. Pour cela, la toile resta au Bateau Lavoir pendant tout le temps de la permanence de Picasso à cet atelier. Pour la voir, il fallait y entrer.

D'ailleurs la réception du tableau par ceux qui l'on vu à l'époque (artistes, connaisseurs et même les plus proches amis de Picasso) fut extrêmement négative, comme la montré l'étude de Hélène Seckel, dont les principaux aspects sont réunis au tableau suivant.

Auteur	Commentaire	Date	Référence
G. Apollinaire	<i>Evening had dinner with Picasso, saw his new painting: even colours, fresh pinks, flowers, etc.... Women's heads, all the same and simple, and men's heads too, all the same and simple ...</i>	27 février 1907	G. Apollinaire, <i>Journal Intime</i> , Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 227.
G. Braque	<i>He (Braque) met the painter in the spring of 1907. He too was initially disturbed by the great painting: It seemed to him, he said, like drinking kerosene in order to spit fire.</i>	1907	D. Khanweiler, 1949, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 229.
A. Derain	<i>It was Derain who said that at the time, that painting of this sort was an impasse at the end of which lay only suicide; that one fine morning we would find Picasso banged behind his large canvas.</i>	1907	D. Khanweiler, 1916, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 231.
F. Fénéon	<i>Félix Fénéon, who had a reputation for discovering talent among the young, the only encouragement that he could offer was to advise Picasso to devote himself to caricatures.</i>	1907	W. Udhe, 1938, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 232.
M. Jacob	<i>I haven't written anything on Picasso. He dreads being written about. He dreads incomprehension and indiscretion, and I feel so much respect and gratitude toward him that I could never do anything that might displeased him.</i>	1917	M. Jacob, 1917, Apud, Hélène Seckel, In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 232.
D. Khanweiller	<i>In early 1907, he starts work on a strange, large painting with women, curtains and fruit. Rigid like jointed dolls, the nudes are standing there with big, tranquil eyes. The inflexible bodies are modelled in strict roundness. In the foreground, inconsistent in style with the rest, are a crouching figure and a bowl of fruit. These are beginnings of the ensuing desperate, high-flying endeavour. He wants to solve all problems at once.</i>	1916	D. Khanweiler, 1916, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 234.
A. Salmon	<i>Picasso became uneasy. He turned his canvas to the wall and threw down his paintbrushes. (...)</i>	1912	A. Salmon, 1912, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les</i>

	<i>The large canvas with the severe figures and no lighting and no lighting did not remain in its first state. Soon Picasso attacked the faces, most of whose noses were rendered from the front, in the form of isosceles triangles. The sorcerer's apprentice continued to consult his Oceanic and African enchanter.</i>		<i>Demaiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 245.
G. Stein	<i>When Picasso, under the influence of African art, painted the Demaiselles d'Avignon (1906-07), it was a veritable catachysm. I remember once at my house Stchoukine, who really loved Picasso's painting, said to me in tears: "What a great loss for French painting!"</i>	1907	G. Stein, 1938, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demaiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 252.
W. Udhe	<i>In early 1907 I received a desperate note from Picasso asking me to come see him at once. He was troubled about the new things; Volland and Fénéon had paid him a visit but had left without understanding anything. At his place I found the immense canvas with women and fruits as well as several smaller paintings, all influenced by African sculpture. At the time, I left in the same state of as the two others had; I needed weeks I order to be able to revive within myself the feeling that had led Picasso On that track.</i>	1907	W. Udhe, 1938, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demaiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 255.
A. Volland	<i>I know that at that time Volland did not appreciate what Picasso was doing, since he did not buy from him anymore, which is the best proof that he didn't like his work. Volland had certainly seen the Demaiselles d'Avignon, which he must have disliked excessively, as did everyone else at the time.</i>	1907	D. Khanweiler, 1971, Apud, Hélène Seckel, <i>Anthology of Early Commentary on Les Demaiselles d'Avignon</i> , In, <i>Studies in Modern Art</i> , n° 3, MoMA 1994, p. 256.

Par cet échantillon, on peut s'apercevoir à quel point la réception de *Les Demaiselles d'Avignon* fut négative, même par ceux qui étaient proches de Picasso. C'est une évidence pleine de sens qui nous amène à conclure que la création de ce tableau, constitua la plus abrupte et la plus radicale preuve que le désaccord entre le monde de l'art et le monde de la vie pouvait désormais devenir un thème dominant de la création artistique, sinon son thème central.

En effet, étant le tableau « *Les Demaiselles d'Avignon* » l'œuvre qui fonda la modernité artistique, alors nous nous sentons autorisés à présenter à ce propos une double thèse :

1. L'esthétique moderniste est fondée sur le clivage entre le flux de la vie et le flux de l'art ;
2. Le clivage opéré par l'esthétique moderniste fut produit par un processus d'inversion intensificatrice d'inversion.

Pour soutenir la première assertion de cette thèse, il nous semble suffisant d'évoquer la réception négative de cette toile par tout le monde, même par le cercle des plus proches de Picasso, comme on peut le documenter par la table des commentaires ci-dessus et, au même temps, par le fait que cette toile ne fut montrée au public qu'en 1916.

Pour soutenir la deuxième assertion, il nous faudra opérer la méthode analytique d'Abellio, désignée par structure d'inversion intensificatrice d'inversion, dont l'application nous la concevons, dans ce cas, comme suit :

- À la modernité le pôle « Art » devient actif, par rapport au pôle « Vie » que devient passif, alors que jusque-là celui-ci se maintenait actif, désigné plutôt comme « Nature ».
- À la modernité « l'Art » se libère du propos de (pour)suivre les fluxes de la vie – « La Nature » - se penchant sur soi-même, et démarrant ce que normalement on désigne par « l'auto-référentialité » de l'art.
- En ce sens, l'esthétique moderne devienne négative par rapport à la vie, non seulement parce qu'elle refuse la *mimesis* du réel, mais surtout parce qu'elle remplace les valeurs naturels par

les valeurs plastiques, ce que représente une inversion des valeurs artistiques, qui se conçoivent désormais comme des créations « artificiels ».

- Mais, ce n'est pas tout, parce que les fluxes de l'art rejettent la vie naturelle, pour instaurer justement une nouvelle vie : une vie créée par l'art, ce que devient, donc, une deuxième inversion qui apporte une claire intensification du rôle de l'art, puisque son but ce n'est que celui de créer une vie vécue comme art.

En bref, la vie se transfigure en art, par la transfiguration artistique de la vie elle-même.

Comment est-ce que cette dialectique est devenue opérée par la toile de Picasso ? Qu'elles ont été les différentes couches de la vie et couches de l'art qui ont induit ce clivage ?

Selon nous, ça s'est passé à plusieurs niveaux et en différents moments, et c'est pour cela que la création du tableau a eu un processus si fragmenté, si complexe et si contradictoire.

Analysons d'abord les fluxes du monde de l'art, puisque c'est le passage du rôle passif de l'art à un rôle actif, qui marque justement le virage esthétique éminent à l'époque.

À cet égard, les signes sont plusieurs et diverses. Les années qui précèdent la création des *Demoiselles d'Avignon* sont d'une pleine abondance de signes et de sens inspireurs.

Pour maîtriser ce bouillon de formes et d'idées, il faudra bien-sûr le structurer.

Pour le faire, il faudra désigner quatre pôles, les distribuer selon deux axes de sens contraire, les dynamiser de façon à produire des transformations sur leur champ pertinent, et finalement les hiérarchiser à partir de la désignation d'une double transcendance « absolue ».

Suivons cette méthode par le dernier point : la désignation du pôle qui couronne l'hémisphère d'en haut et celui qui attire l'hémisphère d'en bas.

L'hémisphère d'en haut étant, selon nous, celui qui abrite, en tant que projet, un nouveau art, est couronné par l'entité plus aboutie et pure, par rapport à l'art : l'**artiste demiurge**.

L'hémisphère d'en bas étant, selon nous, celui qui agglutine les nouvelles créations artistiques, il est soutenu par des œuvres d'art différenciés : les **objets d'art plastique**.

Définit et hiérarchisé le champ, il faut le structurer par deux axes croisés et quatre pôles opposés, et le dynamiser par la mise en rotations des polarités.

Concernant les deux axes croisés, l'un rassemble « l'art consacré », et l'autre rassemble « l'art émergeant ». Le résultat de cette dynamisation sera donc la constitution du concept « d'artiste demiurge » et la constitution du concept « d'objet d'art plastique », ce qui exigera un nouveau genre de jugement esthétique et une nouvelle forme d'évaluation artistique.

Au départ, on commence par l'axe de **l'art consacré**, polarisée par un côté par l'ensemble de la production artistique qui dénote une **forme dite moderne**, dont l'exposant maxime, à l'époque fut l'œuvre de Cézanne. De l'autre côté, l'axe de **l'art consacré** est polarisée par l'ensemble de la production artistique qui dénote une **thématique dite symbolique**, dont l'exposant maxime, à l'époque fut l'œuvre de Gauguin.

Que ces deux pôles représentent celles de l'art consacré, on le voit par l'ouverture du Salon d'Automne, en 1903, où la peinture de ces artistes devient présentée, par de successifs Expositions Rétrospectives.

En ce qui concerne l'axe de **l'art émergeant**, celui-ci est polarisé, d'un côté par l'ensemble de la production artistique qui dénote une **continuité généalogique**, dont l'exposant maxime c'est l'œuvre de Matisse, et de l'autre côté par l'ensemble de la production artistique qui dénote une **rupture génétique**, dont l'exposant maxime c'est l'œuvre de Picasso.

Faut-il remarquer que *continuité* et *rupture* sont les processus vraiment structurants de l'évolution artistique, au sens qu'Abellio donne de pôles : des exposants maximes que

n'existent qu'à l'intérieur de la pensée abstraite. Aucun œuvre d'art n'annonce-t-il donc entièrement de la rupture, ni aucun artiste n'est-il entièrement demiurge.

Il n'y a pas des ruptures absolues. Ni même dans le cas de Picasso, puisque la radicale rupture opérée par *Les Femmes d'Alger*, si on peut dire qu'elle proclame l'art moderne comme clivage abyssal et radical avec l'art du XIX^{ème} siècle, il a réussi à le faire de forme compétente et conséquente, justement, parce qu'au même temps il venait d'établir de solides liens et de directs rapports avec le primitivisme, fut-il ibérique, océanien ou africain.

Tout se passa, comme si la définition de l'art moderne ne fût possible, que par l'immersion dans les sources primordiales et les archétypes de l'art primitif, ou mieux, primordial.

De même, il n'y a pas de continuité absolue. Et en ce sens l'art de Picasso et celui de Matisse ne sont pas des conceptions contradictoires de la modernité artistique, mais plutôt des instances eidétiques structurantes de son équation conceptuelle.

On peut dire donc, que *Les Femmes d'Alger* fut l'œuvre d'art qui a défini l'équation structurelle de l'art moderne émergente. Par ce tableau, Picasso est devenu le fondateur héroïque de l'art moderne, alors que Matisse resta jusqu'à la fin un personnage de seconde rangé, tout comme Braque, peut-être injustement, d'ailleurs.

Quel fut le moment ou le processus qui montra/ouvra à Picasso, la voie de son triomphe ?

Comme nous l'avons déjà énoncé, selon notre avis, ce fut l'ouverture de l'art de Picasso à la vie, tout en comprenant que désormais la vie ne se laissait plus confondre avec la nature, car la vie pour devenir saisie de façon adéquate, elle devrait refuser la vision naïve ou naturelle.

Selon Picasso, la vie n'était pas régie ni par le rationnel, ni par le divin, ni par le destin. La vie était là, à la disposition de tous. Inéluctablement énigmatique et perpétuellement tragique, la vie était le théâtre de la souffrance et de la puissance de l'homme, tout comme on peut le voir sur une toile de 1903, que Picasso désigna justement *La Vie*.

Représentant la figure de son ami Carles Casagemas qui s'est tué d'un tir de revolver, ce tableau nous présente la *Vie* en tant que l'inéluctable énigme de l'existence humaine.

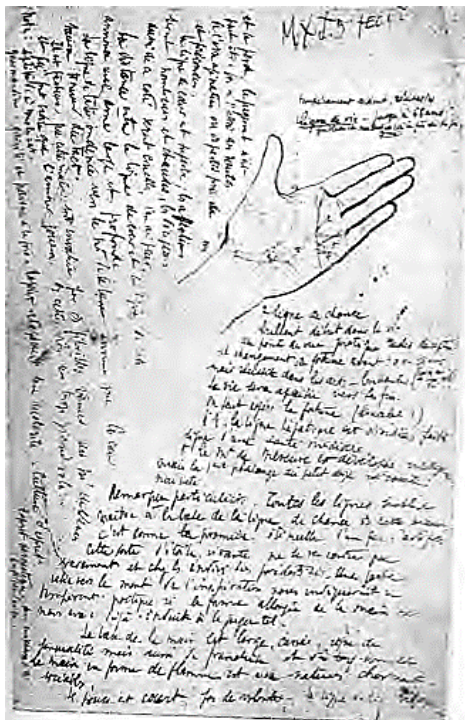
Pour l'artiste, la vie se divisait en deux axes. D'abord, l'axe de sa **dimension conviviale**, que chez Picasso s'identifiait avec « la **Tertulia** » et qui était polarisé de son côté sombre et froid par « **la Mort** » et de son côté doux et chaud par « **l'Amour** ». Après, l'axe de sa **dimension intimiste**, que chez Picasso s'identifiait avec « **l'Occultisme** » et qui était polarisée, d'un côté secrète et terrible par « le **Fétichisme** » et du côté lucide et libérateur par « **l'Exorcisme** ».

Selon Richardson, Picasso a été initié dans l'occulte par Max Jacob, comme il l'explique :

En plus de former les goûts littéraires de Picasso, Jacob s'intéresse à l'occultisme, source d'une grande part du mystère de son travail. Jacob était obsédé par tous les aspects de la magie. Il s'était plongé dans la cabale, tant juive que chrétienne; il avait également étudié l'astrologie, la chiromancie et d'autres formes de divination. Il a prétendu avoir donné une conférence sur le sujet; a prétendu avoir ainsi scandalisé « un public prolétarien » avec un discours sur « les origines scientifiques des sciences occultes » qu'une foule enragée l'avait pourchassé dans le bois de Boulogne en criant: « Il a empoisonné l'esprit des gens. . . . Alors va le chercher ». (Richardson, 1991:207)

Cette influence de Max Jacob, est devenue documentée par un dessin représentant la paume de la main gauche de Picasso, accompagnée d'un long texte interprétatif.¹⁰

¹⁰ Besides forming Picasso's literary tastes, Jacob interested him in the occult – a source for much of the mystery in his work. Jacob was obsessed by every aspect of magic. He had delved into the Cabala, both Jewish and Christian; he had also made a study of astrology, palmistry and other forms of divination. He claimed to have lectured on the subject; claimed, indeed, to have so scandalized “a proletarian audience” with a talk on “the scientific origins of the occult sciences” that an enraged mob had chased him into the Bois de Boulogne, crying, “He’s poisoned the minds of the people. . . . Well get him.”



Inscription: *tempérament ardent, réussites*
 1 ligne de vie-jusqu'a 68 ans / faiblesse et maladie (grave) à la fin de les jours /
 2 ligne de chance / brillent début dans la vie / au point de vue pratique rudes déceptions / et changement de fortune avant 30 ou 35 ans / mais réussite dans les arts - brillante (Carré sur / la ligne de / vie) / La vie sera apaisée vers la fins. / On peut espère la fortune (bracelet 3)
 4. la ligne hépatique est divisée, faible ligne d'une santé midivere. /
 5 le mt de mercure est développé intelligente / mais la 1ère phalange du petit doigt est esurti: / nouveauté // Remarque particulière. Toutes les lignes semblent / naître à la base de la ligne de chance de cette main, / c'est comme la première étincelle d'un feu d'artifice: / cette sorte d'étoile vivante ne se rencontre que / rarement et chez les individus prédestinés. Une geste / retire vers le ment de l'inspiration nous indiquerait un / tempérament poétique si le frame allongé de la main ne / signe de / sensualité mais aussi de franchise et... / la main en forme de flamme etc... Charmante / sociable. // Le pouce est court pas de volonté; la ligne tête bifurque.

Donation Picasso, Pablo, 1970

Fig. 8- P. Picasso et M. Jacob, *Étude de chiromanie avec texte de Max Jacob*, 1902, dessin s/papier, 29x18.9 cm, Musée Picasso, Barcelone

Ce document n'avant qu'une valeur relatif, pourtant n'est pas unique. Dans la biographie de Picasso par Richardson que nous suivons, il y en a beaucoup d'autres, tel que l'étude préparatoire pour la toile « La Vie », dont on a déjà parlé.

Dans cette étude on voit la figura masculine indiquant le haut avec la main droite et le bas avec sa main gauche, ce que selon Richardson constitue une allusion au principe hermétique présent dans la *Tabula Smaragdina*, (Table de l'émeraude) selon lequel ce qui est au-dessus est comme ce qui est au-dessous.



Fig. 9- Picasso, *La Vie*, 1903, huile s/ toile, 197x12,3 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland



Fig. 10- Picasso, *Dessin préparatoire pour La Vie*, 1903, stylo et sepia s/papier, 15,9x11 cm, Musée Picasso, Paris

Déployant une expression angoissée de la vie, la toile de Picasso compose une allégorie non narrative de la dimension tragique de l'existence, en ce sens que face à la version de l'étude, où le geste pointant vers le haut, peut être entendu comme un signe de consolation et/ou de croyance, par rapport à des bénéfices ou à de la protection, émanant du ciel.

Mais c'est surtout ce registre fait d'images déconnectées, de personnages déprotégés et d'épisodes douloureux qui frappe dans la toile. Pas de bonheur dans l'amour. Pas de joie dans l'enfance. Pas d'espoir dans l'amitié. Partout, que de la souffrance.

Tel que le monde de l'art se montrait brisé entre un art de continuité et un art de rupture, le monde de la vie, aux yeux de Picasso, se montrait aussi profondément brisé, éclatée en des myriades de fragments d'individus encloués et pris par des situations sans espoir, dont le salut ne viendra pas ni par le « ciel », ni même par « l'art », puisque le thème des peintures qui deviennent montrées dans les toiles qui se trouvent dans le tableau c'est justement le même : de la souffrance et du désespoir.

À la phase bleue, la vie se révèle brisée. Et qu'est-ce qui la pu briser, si profondément et si irrémédiablement ? La réponse vient pour soi : ce fut la modernité. Et ce choc ne peut pas devenir évité, ni dévié, car ce choc c'est le signe de ce que c'est cette modernité même, notamment cette modernité artistique : la consécration de l'art comme de l'art profane.

On comprend maintenant l'adoption de l'occultisme par Picasso : ce ne fut que le résultat du remplacement, dans son art, de la religion (par où il avait commencé) par la magie, comme corollaire de son refus du sacré et de son option par le profane.

Pourtant, Picasso aspire à devenir un artiste moderne. Et même le premier de tous. Son souci face à cet aspect devient clair par l'étude de chiromancie de sa main gauche, puisque étant celle-ci, en chiromancie, la main du destin, ça veut dire que seulement ce qui dépendait du destin pourrait être incertain, car en tout ce qui concernait sa volonté, il n'y avait aucun doute.

Picasso veut s'affirmer donc comme artiste moderne, et veut devenir même le premier. Quel pourra alors devenir l'expédient de cet achèvement ? Pour nous, ce fut le processus qu'Abellio désigne comme inversion intensificatrice d'inversion : Picasso a transformé les « larmes » nostalgiques de la phase bleue, dans les « armes » prémonitoires de la phase noire, après avoir passé par les « soupirs » musicales de la phase rose.

Cette opération fut ce que nous avons désigné, dans l'exposé de l'an dernier, la dialectique de la nidification-anticipation. D'abord, Picasso construit un « œuf » avec ce qu'il put réunir à son retour, par assimilation et combinaison de l'art et de la vie. Après, il éclata « l'œuf » et annonça ce que serait l'art futur, vers lequel il partait, volant au-dessus de tous les autres.

Une question, pourtant, subsiste : qu'est-ce qui a déclenché l'éclat de l'œuf ?

Selon nous, ce fut une multiplicité de facteurs, comme suit :

1. L'impact, dans la presse, de la peinture fauve au *Salon d'Automne* de 1905.
2. La découverte de la sculpture ibérique ancienne, exposée au *Louvre* en 1905-1906
3. La visite au *Musée du Trocadéro* et la compréhension du pouvoir magique de l'art noir
4. Le tableau *Nu Bleu. Souvenir de Biskra*, exposé par Matisse au début 1907

Ces facteurs ont décidément contribué pour réveiller Picasso de l'atmosphère de songe et l'ambiance trop poétique de la phase rose, incapable de se différencier avec efficacité de l'esthétique symboliste, et comme ça incapable d'apporter du neuf à l'art.

Ces premiers signes du neuf ont amené Picasso à quelques conclusions fondamentales :

1. Le besoin d'une rupture radicale capable d'apporter et d'inscrire une nouvelle esthétique dans l'art moderne émergent ;

2. Cette rupture radicale n'était d'autre chose que l'esthétisation même de la rupture comme présupposé esthétique ;
3. En termes plastiques, cette rupture exigeait l'introduction de dissonances dans le thème, de l'irrégularité dans les formes et de la fragmentation dans la représentation de l'espace ;
4. Cet éclatement de la représentation artistique ne devrait pas devenir consenti par accident, mais plutôt il devrait devenir opéré, systématiquement, en tant que règle.

Ce disant, la difficulté était énorme : comment constituer une esthétique cohérente, partant de l'assomption de l'incohérent en tant que règle ?

La compréhension de ce problème est donc cruciale. En effet, il ne s'agit pas de casser tout simplement le réel. Ça serait, bien-sûr, risqué, mais pas tellement difficile savoir le faire.

Il s'agissait, donc, non de casser le réel, mais de le classer par l'art, ou mieux, de casser dans l'art la façon de le capter qui avait été artificiellement réglée, pour faire apparaître l'artifice – l'art – tout à fait spontanément, comme création autonome et autoréférentielle. Une création qui, à la fin, pourrait se constituer en tant que vie : une vie, en ce sens, absolument originale, par déconnexion, aussi absolue, avec l'artificialité de la vie, captée par la vision naturelle.

Cette démarche, on peut le comprendre aussitôt, ce n'est que le sondage du transcendantal !

Il fallait donc, dans l'art, ouvrir le chemin qui amenait « *aux choses mêmes* ». La création absolue, inédite et radicale serait, donc, celle qui n'était pas affectée par des règles artificielles. La création pure serait, alors, la création la plus ancienne.

Pour comprendre la rupture opérée par « *Les Demoiselles d'Avignon* », il faut quand-même aller un peu plus loin, puisqu'en effet la déconstruction de la perspective monoculaire et la découverte de l'art nègre ne furent pas des découvertes personnelles de Picasso.

Avant Picasso, Matisse et Vlaminck furent attirés par les masques nègres, et ils les achetaient et collectionnaient. Le problème, pourtant, c'était que leur intérêt n'était pas le même que celui de Picasso. Pour Matisse et Vlaminck, comme plus tard pour Braque, l'intérêt par l'art nègre était exclusivement esthétique, et en ce sens cet intérêt était équivalent à l'intérêt des impressionnistes par les estampes japonaises.

Pour Picasso, au contraire, l'intérêt par l'art nègre n'était pas du tout esthétique, comme il expliqua plus tard à Malraux, le souligné est notre :

Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. Et pourquoi pas les Égyptiens, les Chaldéens ? Nous ne nous en étions pas aperçus. Des primitifs, pas des magiques... J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres... Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. *Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants*. Les esprits, l'inconscient, l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des mannequins poussiéreux. Les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme. (MALRAUX, 1974 :18-19)

Voilà ce que possédait Picasso et que les autres artistes ne possédaient pas : la verticalité métaphysique ! Quoiqu'inversée, elle était un pôle nucléaire de sa pensée.

Cette aspect est d'une relevance capitale, mais n'était pas le seul. Au-delà de cette présence axiale de la métaphysique, Picasso avait (re)découvert un nouveau concept d'artiste – l'artiste demiurge – l'artiste dont le programme est celui de donner une forme aux esprits, pour devenir livre. Livre du fétiche, par l'exorcisme.

Cette différence fut déterminante pour hausser Picasso jusqu'au premier plan de la création artistique moderne. Sa métaphysique était bien-sûr une métaphysique inversée, où le pôle

dominant maintenant devenait occupé par la magie, qui n'est qu'une dégradation matérielle et/ou locale de l'esprit immatériel et/ou universel.

Quoiqu'inversée, c'était quand-même une métaphysique, ce que pourra, au moins, expliquer le pouvoir de fascination de son art, et le pouvoir magnétique de sa personnalité.

D'ailleurs, Picasso était sûrement un initié, comme le démontre de façon assez compétente Marijo Ariens-Volker dans sa thèse doctorale, d'où provient la citation avec laquelle nous ouvrons notre texte.

À Paris, Picasso fréquentait pas mal personnes qui sont intéressées par l'occultisme. Nous avons déjà parlé de Max Jacob et d'Apollinaire, mais il y en avait d'autres et surtout d'autres dont l'engagement n'était pas seulement culturaliste, pour ainsi dire. Des personnes beaucoup plus engagées et actives dans la diffusion de l'ésotérisme.

Ce fut le cas de Joséphin Péladan (1858-1918), dit aussi Sar Mérodack, qui avait été initié au martinisme par Papus, et qui fonda à Paris, en 1888, avec Stanislas de Guaita, une ordre initiatique : l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix, dont trois années plus tard il sortira, pour fonder l'Ordre de la Rose-Croix Catholique et Esthétique, à partir de laquelle il organisa, entre 1892-1897 les Salons Rose-Croix, à Paris.

Selon Ariens-Volker, Péladan attribuait à l'art un rôle déterminant en ce qui concernait l'évolution historique de l'Occident, tout comme suit :

Péladan estimait que seul l'art, qu'il avait décrit comme un « Culte de l'Idéal », pourrait encore sauver l'Occident dégénérée. Tel est aussi le message de la publication *Eôraka. Notes sur l'ésotérisme*, du comte Léonce de Lamandie, parue en 1891 et préfacée par Péladan. En qualité de grand maître de la Rose-Croix du Temple, Péladan écrit que même si la révolution contemporaine semble préférer le scientisme, l'Art restera à jamais la traduction la plus élevée de l'Idée. (ARIENS-VOLKER, 2016:38-39)

Quoique trop pris par l'idéalisme tard-romantique/symboliste typiquement *fin-de-siècle*, ce passage nous montre à quel point à cette époque l'art était entendu comme un dispositif (peut-être le dernier) de médiation entre le monde de la vie et le monde de l'esprit.

Picasso fréquentait Péladan, dès le temps qu'il demeurait à Montmartre. En 1904, il a reçu une commande pour le dessin d'une affiche d'une pièce de théâtre – *Hôtel de l'Ouest. Chambre 22* – de Gustave Coquiot et Jean Lorrain. Jean Lorrain était écrivain, journaliste et critique de l'art ami de Péladan, qui avait écrit des textes sur les Salons Rose-Croix.

À propos des rapports de Picasso avec Péladan, Ariens-Volker réfère :

D'après André Breton, Picasso a entretenu des contacts réguliers avec Péladan quand il habitait Montmartre. En 1905, Picasso a peint une aquarelle d'un vieil homme portant une tiare. Sur la tiare apparaissaient plusieurs personnages nus qui, debout sur une guirlande de figures animales comportant un serpent, un poisson et un cerf, semblent porter des corps célestes. Ces figures sont souvent présentes sur les représentations alchimiques, souvent pour illustrer le Rebis. Littéralement, le Rebis désigne « ce qui est double », une notion rendue le plus souvent en hermétique par un couple homme-femme, parfois personnifié par un androgyne. Nous retrouverons cette représentation sur la couverture d'un ouvrage de Péladan intitulé *De l'Androgyne. Théorie plastique*. Cet homme coiffé d'une tiare montre une ressemblance avec certains portraits de Péladan à un âge avancée. (ARIENS-VOLKER, 2016:240-241)

Ce n'était pas, bien-sûr, une nouveauté l'influence de l'ésotérisme et de l'occultisme dans l'art au XIX^{ème} siècle, notamment en ce qui concernait la poésie et la peinture symbolistes. Les VI Salons Rose-Croix le démontrent clairement, parmi de beaucoup d'autres évidences que n'importe pas, maintenant, référer.

Pourtant, l'usage que Picasso s'en faisait de l'ésotérisme et/ou de l'occultisme était très distinct de celle que les symbolistes en faisaient. D'abord, les symbolistes se rapprochaient de ces sujets munis encore d'un idéalisme tard-romantique et surtout décadentiste qui était absolument étrange à Picasso. Ensuite, les symbolistes abordaient les courants ésotériques à partir d'une perspective synchrétique, et s'en servaient en tant que sources d'images poétiques, suggestives d'ambiances inusitées ou prodigieuses, donc artificielles.



Fig. 11- Joséphin Péladan, *De l'Androgyne. Théorie plastique*, 1910, Paris



Fig 12- Picasso, *L'homme à la tiare*, 1905, encre et aquarelle s/papier, 17x10 cm, Moscou

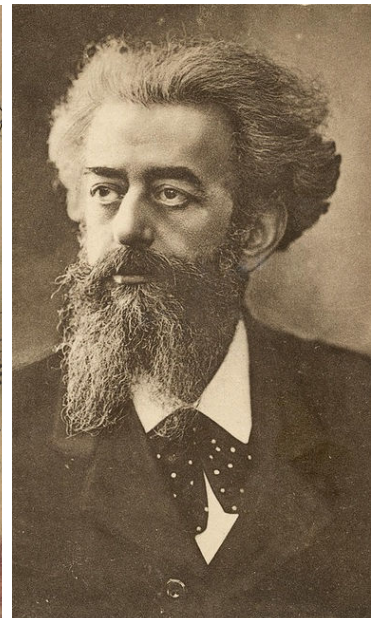


Fig 13- Mary Evans, *Joséphin Péladan*, c 1915 Mary Evans Picture Library

Cette approche est absolument étrange à Picasso. Il ne cherche pas à valoriser son art par le rare ou par le méconnu. Dans l'occultisme, ou plus spécifiquement, dans la magie, il ne cherche pas un motif : il cherche « des armes », comme d'ailleurs il l'avoue à Malraux. Ça veut dire qu'il y cherche une métaphysique, au même temps, alternative, par ces présupposés, et opérative, par son efficace.

En termes d'une analyse abellienne, ça devient absolument clair : l'art de Picasso ne se réfère pas seulement à ses polarités horizontales : celles du monde de la vie et celles du monde de l'art. Il se réfère au même temps aux polarités verticales : celles qui polarisent l'artiste demiurge. Ces polarités, nous l'avons vu, sont le fétiche et l'exorcisme.

Selon nous, Picasso possède (ou est-il devenu possédé ?) par une métaphysique alternative à la métaphysique judéo-chrétienne. Par contre, Matisse, Derain et Braque ne conçoivent pas son art par rapport à ces polarités verticales, et finalement quand ils s'y approchent, ce qui n'arrive que rarement, ils restent identifiés avec la spiritualité judéo-chrétienne, dont l'impact artistique devient faible par le caractère répétitif de sa narrative.

Le tableau « *Les Femmes d'Alger* » est devenu donc, pour Picasso, la banque d'essais et le carrefour de la dialectique que nous venons de décrire. Picasso le désignait, d'ailleurs, comme tableau champ de bataille.

Ce disant, ça ne signifie pas que le tableau soit l'écran où ces influences se projettent. L'art, s'il l'est vraiment, n'est pas un champ de répétition de signes et/ou de sens externes. L'art est un champ de création, donc un domaine où la répétition n'a pas de présence.

À ce propos, il faut bien référer ici, la suite abellienne vision-action-art, dont nous avons déjà explicité et appliqué à d'autres Rencontres, à propos de différentes œuvres et artistes.

En effet – et ça pourrait constituer un pertinent et adéquat outil d’analyse et de critique de l’art – chaque fois qu’un artiste crée un œuvre d’art, ce qui se passe c’est qu’une vision initiale devient à la fin modifiée, en résultat du processus triadique de la création de cette œuvre même. D’abord, une vision (intentionnelle et intuitive) du projet de l’œuvre se fait dans l’esprit de l’artiste. Ensuite, l’action (successive et approximative) d’exécution de l’œuvre. Finalement, l’accomplissement de l’œuvre, cet accomplissement devenant reconnu par la transformation de la vision initiale de l’artiste, lorsqu’un soudain aperçu original et originaire de ce que c’est l’art émerge de son activité répétitive.

C’est justement cela qui s’est passé avec la création de « Les Demoiselles d’Avignon ». Une nouvelle vision de la peinture et de l’art émergèrent de cette toile, même si elle, comme défend Kahnweiler, resta inachevée, du point de vue plastique ou processuel.

Lorsqu’une vision de ce que pourrait devenir une nouvelle peinture et un nouvel art émergèrent de ce tableau, Picasso n’avait pas besoin de continuer à peindre, puisque ce fut pour que cette nouvelle vision de la peinture se produisît qu’il vraiment l’avait peint.

Et cette nouvelle vision de l’art fut la compréhension du caractère disjoint et fragmentaire de l’esthétique moderne : celle qui traduisait le profond clivage entre le monde de la vie, si « naturellement » perçu, et le monde de l’art, si « artificiellement » produit.

À la fin, l’art se naturalisait dans la juste mesure par laquelle la vie s’esthétisait. Et cette vérité majeure, surmontait la définition de l’art comme source de beauté.

Ici, nous sommes devant le cœur et le problème central de la philosophie de l’art moderne.

Le problème se pose comme ça : s’il est vrai que le tableau « *Les Demoiselles d’Avignon* » constitua un moment capital de la redéfinition moderne de l’art, alors peut-il devenir considéré comme enfermant un message caché, dont il serait donc le support ?

Celle-ci, c’est la thèse centrale de l’ouvrage d’Ariens-Volker déjà citée. S’il est vrai que du point de vue historique et ésotérique il s’agit d’un ouvrage assez informé et fécond, à notre avis, du point de vue de la lecture artistique qu’elle propose, il y a pas mal d’équivoques et de malentendus.

L’œuvre d’art ne doit pas être reçue comme une relique (ou une idole), destinée à être vénérée ou adorée. Par contre, elle doit devenir analysée et critiquée, dans un mot, lue, de façon à faire apparaître le sens, dont la transmission constitue sa raison d’être.

Pourtant, une lecture, disons, culturaliste n’est pas adéquate à ce propos. Seulement une lecture phénoménologique permet ouvrir le sens de l’œuvre d’art, sans la diminuer. Par culturaliste, nous entendons toute lecture riche d’information et érudition – ce que Panofsky en *Études d’Iconologie* appelait *l’analyse iconographique*, qui ouvre *le sens conventionnel* – mais par contre pauvre *d’interprétation iconologique*, qui ouvre *le sens intrinsèque*, comme l’auteur le montre :

OBJECT OF INTERPRETATION	ACT OF INTERPRETATION	EQUIPMENT FOR INTERPRETATION	CORRECTIVE PRINCIPLE OF INTERPRETATION (<i>History of Tradition</i>)
I <i>Primary or natural</i> subject matter—(A) factual, (B) expressional—constituting the world of artistic motifs.	<i>Pre-iconographical description</i> (and pseudo-formal analysis).	<i>Practical experience</i> (familiarity with objects and events).	History of <i>style</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, objects and events were expressed by forms).
II <i>Secondary or conventional</i> subject matter, constituting the world of images, stories and allegories.	<i>Iconographical analysis</i> .	<i>Knowledge of literary sources</i> (familiarity with specific themes and concepts).	History of <i>types</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific themes or concepts were expressed by objects and events).
III <i>Intrinsic meaning or content</i> , constituting the world of “symbolical” values.	<i>Iconological interpretation</i> .	<i>Synthetic intuition</i> (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and “ <i>Weltanschauung</i> .”	History of <i>cultural symptoms</i> or “symbols” in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts).

Fig 14- Panofsky, E., 1955, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York: Anchor Books edition, pp. 40-41.

Selon Panofsky, l'étude iconographique de l'œuvre d'art (que nous désignons ici de culturaliste) c'est l'étude de l'ensemble des images, histoires et allégories d'où se dégage le sens conventionnel. Pour l'entreprendre, l'historien de l'art n'a qu'à connaître les sources littéraires, et développer une certaine familiarité avec les thèmes et concepts usés.

Pour ouvrir le *sens intrinsèque* par l'interprétation iconologique, par contre il faut que l'historien fasse l'usage de son *intuition synthétique*, et qu'il soit capable de développer une certaine familiarité avec les *tendances essentielles de la conscience humaine*. Selon nous, cette familiarité, par d'autres paroles, n'est que *l'approche phénoménologique* : celle qui devient capable d'ouvrir le sens intrinsèque.

Finalement, entre l'étude culturaliste et l'étude phénoménologique, il y a une autre distinction à faire. C'est que l'étude culturaliste se centre sur la détection des rapports iconographiques et des résonances littéraires, pour ainsi dire, fixes, au sens de figées, pendant que l'étude phénoménologique se centre sur la détection de couches sémantiques et intentionnelles entendues comme des réceptacles de la donation de sens par la conscience, qui a le pouvoir de les activer, i.e., de les faire devenir vivantes. Par d'autres paroles, pendant que pour l'étude culturaliste une image reste tel qu'elle est toujours la même, pour l'étude phénoménologie l'image se transforme par le travail intentionnel de la conscience.

C'est en ce sens qu'on peut comprendre l'idée abellienne de la transformation de la vision initiale par l'œuvre d'art, et par là peut-être on pourra mieux comprendre l'idée, et le sens, de transfiguration, dans sa pensée. Tout ce passe, comme si dans l'œuvre d'art les éléments qui la constituent ne se comportent pas comme des *choses figées*, mais comme des *gènes organiques*.

Dans la prochaine section, nous essayerons de montrer comment ces *gènes* fécondent l'œuvre d'art, partant de l'exemple de « *Les Demoiselles d'Avignon* ».

4. Un essai de lecture génétique de « Les Demoiselles d'Avignon ».

La rupture opérée par ce tableau devient visible à plusieurs niveaux :

1. Au niveau de l'incohérence formelle du langage plastique
2. Au niveau de l'hétérogénéité des références iconographiques
3. Au niveau de la fragmentation de l'espace pictural

Concernant l'incohérence du langage plastique, on peut s'apercevoir d'énormes contrastes déjà présents dans les dessins préparatoires, aussi bien que dans le tableau final.



Fig. 15- Picasso, *Étude*, *Carnet n° 3*, Mars 1907, ff. 31V.



Fig. 16- Picasso, *Étude*, *Carnet n° 12*, Mai-Juillet 1907

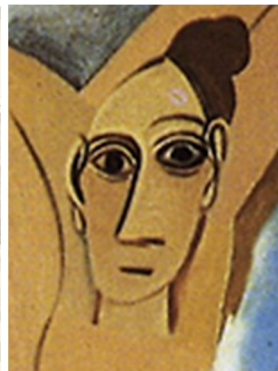


Fig. 17- Picasso, *Femme debut*, 1907, Huile/toile, MoMA.



Fig. 18- Picasso, *Femme accroupie*, 1907, MoMA

Concernant l'incohérence des références iconographiques, on peut s'apercevoir de l'énorme contraste de ses origines, puisqu'elles dérivent de trois continents : Europe, Afrique et Océanie.

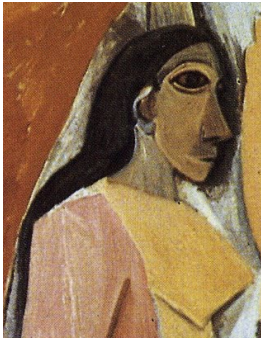


Fig. 19- Picasso, *Femme debut*, 1907, MoMA.

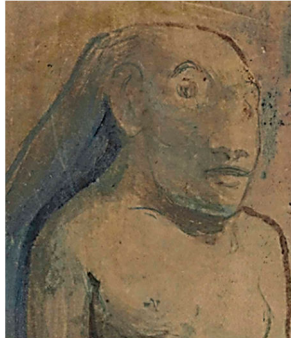


Fig. 20- P. Gauguin, *Oviré*, 1894, aquarelle, Racolin Foundation, NY

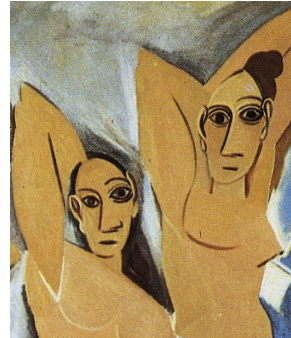


Fig. 21- Picasso, *Femmes debut*, 1907, Huile/toile, MoMA.



Fig. 22- *Sculpture ibérique primitive* III siècle a.C., MAN, Madrid



Fig. 23- *Masque BogoFing*, 1907, MoMA.

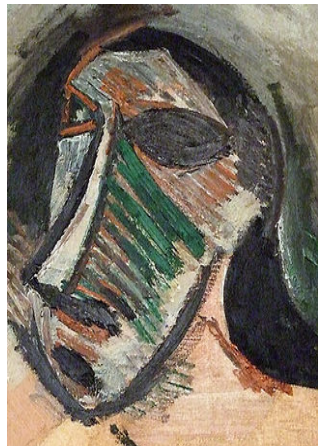


Fig. 24- Picasso, *Femme debut*, 1907, Huile/toile, MoMA, NY



Fig. 25- *Masque Mbangu*, Central Pende, Huile/toile, MoMA.



Fig. 26- Picasso, *Femme accroupie*, Huile/toile, MoMA, NY.

Concernant le contraste au niveau de la représentation spatiale, on s'aperçoit de la dissemblance entre la représentation unitaire de l'espace en certains détails, comme, par exemple, la table aux fruits, où les éléments reposent sur une surface plane et dure, et nous sont montrés selon un certain point de vue, et la représentation fragmentée et éclatée, de l'espace, comme, par exemple, en ce qui concerne la représentation de ce qui serait le fonds ou arrière-plan de la scène peint.



Fig. 27- Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, détail, 1907, Huile/toile, MoMA, NY



Fig. 26- Picasso, *Idem*, 1907, Huile/toile, MoMA.

En bref, une rupture à tous les niveaux !

Comment, donc, lire ce tableau sans partir d'une perspective culturaliste, i.e. à partir d'une perspective qui cherche à l'interpréter à partir des signes dont l'origine dérive du contexte

extérieur du processus créatif ? Il y a, comme nous le savons, des signes venus du dehors du processus créatif. Mais, selon nous, ce n'est pas sa présence qui arrive à ouvrir le sens de cet énigmatique tableau, ni cette présence-là signifie l'inscription du sens symbolique, ou même ésotérique, de ces signes-là, à l'intérieur du tableau, comme s'il s'agissait d'une allégorie.

Notre dénégation de l'interprétation culturaliste résulte, donc, non du fait qu'elle ne soit pas pertinente, mais du fait qu'elle n'arrive pas à ouvrir le *sens intrinsèque* de l'œuvre, tout en restant sur le plan des influences externes : celles qui sont de l'ordre culturel.

Ce disant, l'approche culturaliste nous semble paradoxale, surtout quand elle est appliquée au champ ésotérique ou occultiste, puisque ses champs se caractérisent par la présence d'un niveau de connaissance initiatique qui répercute des règles, au même temps, rigoureuses et ouvertes, capables de surmonter les contradictions et blocages de la pensée dualiste, plus aux moins cartésienne (pensée à deux temps), ou plus au moins hégélienne (pensée à trois temps).

L'interprétation que nous irons présenter c'est plutôt une lecture, comme nous l'avons déjà dit. Faire une lecture, pour nous, ce n'est pas d'arriver à une traduction verbale du tableau, mais vise plutôt établir une connexion et/ou obtenir une résonance avec le tableau, ayant comme but (re)connaître la structure et la dynamique génétiques du processus créatif.

Arriver à dégager et à expliciter l'épistémologie de ce processus herméneutique sera le propos de la réflexion finale destinée à présenter les résultats de notre recherche. Pour l'instant, on restera au plan empirique de la mise-en-opération de cette lecture.

Conçue à partir du présupposé du caractère discontinu du processus créatif, notre lecture commence par la reconnaissance de l'incongruence comme clé pour ouvrir le sens de l'œuvre, devenant cette clé éclairée par la primauté du discontinu comme moteur de toute création.

4.1. Discontinuités locales/temporelles vs discontinuités structurales/génétiques.

Dans l'exposé de l'an dernier, nous voudrions montrer la présence et l'importance du discontinu dans le processus créatif, à partir de l'exemple de la toile « *Les Demoiselles d'Avignon* », n'étant pas notre propos de dégager les discontinuités structurales de ce tableau.

Alors, il faut commencer par introduire la distinction entre **discontinuités locales ou temporelles**, et entre **discontinuités structurales ou génétiques**.

Concernant le tableau « *Les Demoiselles d'Avignon* », toutes les discontinuités que nous avons alors signalées, ne furent que des discontinuités locales ou temporelles, dépendant l'emploi de ces désignations du point de vue de l'analyse. S'il s'agit d'une analyse spatiale, on parlera de discontinuité locale. S'il s'agit d'une analyse chronologique, on parlera de discontinuité temporelle

Sûrement, l'an dernier notre analyse n'a pas été exhaustive au point d'identifier tous les discontinuités locales/temporelles présentes.

D'ailleurs, s'agissant de composants intrinsèques du processus créatif, on peut trouver de discontinuités partout et à tous les niveaux, et pour cela on peut dire que les discontinuités locales ou temporelles tendent à se multiplier, alors que les discontinuités structurelles tendent à se concentrer.

On peut dire aussi que les discontinuités locales ou temporelles sont systémiques – elles varient en fonction du contexte – alors que les discontinuités structurelles sont génétiques – elles s'organisent en fonction d'archétypes.

Locales ou temporelles, en termes phénoménologiques, les discontinuités se constituent comme des discontinuités positionnelles. Elles répercutent à l'intérieur de l'œuvre des présences et des contenus mondains, au sens de signes corrélatifs de l'immanence du monde.

Thèse : Le tableau « *Les Demoiselles d'Avignon* » est un entrelacs de discontinuités locales et structurales. En ce sens, nous le voyons comme une sorte de carte mentale iconographique, au sens transcendantal du terme. Une carte des pôles de la création artistique, tel quel Picasso les pensait à l'aube du XX^{ème} siècle. C'est peut-être cela que Picasso voulait dire, quand à l'aube de la révolution cubiste il disait « *Je ne peins pas ce que je vois, je peins ce que je pense* ».

Considéré comme une carte transcendantale, le tableau « *Les Demoiselles d'Avignon* » devient alors une totalité organisée selon une logique et un ordre – un *cosmos* –, même s'il s'agit d'un tableau non terminé, tout comme pensait Kahnweiler, puisque son « histoire » n'a pas de fin.

Sa logique est une logique dialectique et génétique. Par logique dialectique, nous entendons une architecture de tensions et d'oppositions. Par logique génétique, nous entendons un processus génésique, même s'il s'agit d'une genèse paradoxale, comme nous le verrons après.

La logique dialectique nous présente le tableau comme une carte de pôles opposés, comme une architecture de tensions et de transpositions, ce qui rend sa lecture possible.

C'est le cas, de la lecture de ses discontinuités structurales.



Fig. 28- Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Analyse des contrastes iconographiques

Et quelles sont ces discontinuités ? Selon nous, les **discontinuités structurales** du tableau sont de deux sortes. D'abord, les *discontinuités relatives* que s'expriment par les dissemblances iconographiques entre les trois groupes de figures : la *figure Océanique*, les *figures Ibériques* et les *figures Africaines*. Finalement, la *discontinuité globale* de *l'espace pictural*.

Analysons, donc, les *discontinuités relatives*. D'abord la **discontinuité A**, formée par la dissemblance entre la *figure Océanique* et les *figures Ibériques* :

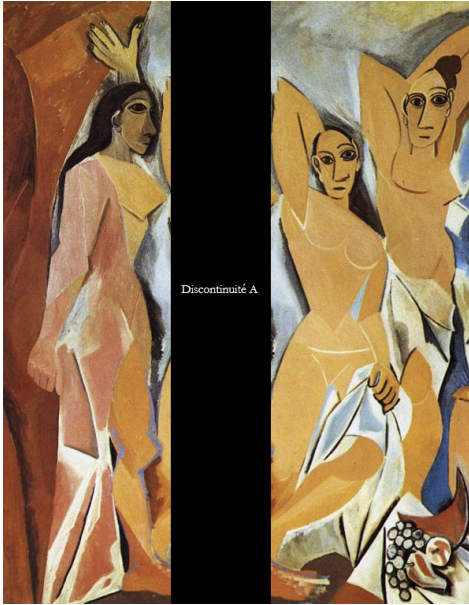


Fig. 29- Picasso, ..., 1907, Discontinuité A

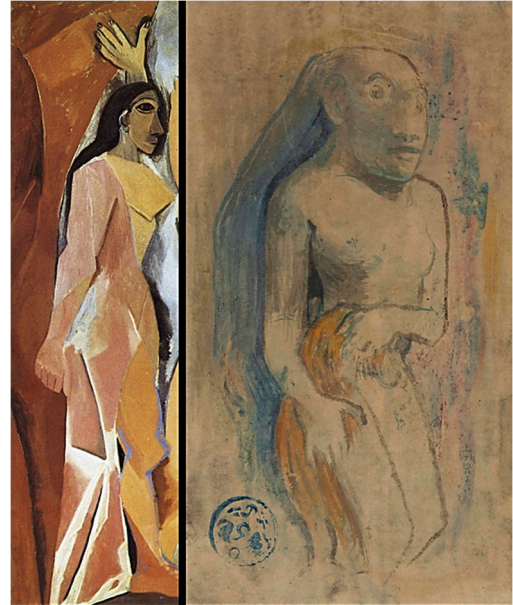


Fig. 30- Picasso... Fig. 31- Gauguin, *Oviri*, 1894, Aquarelle.

La figure Océanique se rapporte à *Oviri* qui avait été exposé au Salon d'Automne de 1906 où Picasso l'a vu. Selon Claire Frèches-Thory, Picasso l'a employé comme une des figures dans *Les Femmes d'Alger* (Frèches-Thory et al, 1988:373).

Dans la mythologie tahitienne, *Oviri* était la déesse du deuil.

Les historiens de l'art ont présenté de multiples interprétations – généralement que Gauguin l'a voulu comme une épithète pour renforcer son image de soi, en tant que « *savage civilisé* ».

Il ne reste que trois commentaires de Gauguin sur le personnage :

- Il décrit la figure comme une énigme étrange et cruelle, en 1895, sur une gravure sur bois d'*Oviri* pour Stéphane Mallarmé;
- Il l'appelait « *La Tueuse* » (La Murderesse) dans une lettre de 1897 à Ambroise Vollard;
- Gauguin manifesta le désir d'avoir une statue d'*Oviri* sur sa tombe, à Atuona, Îles Marquises.

L'autre côté de la **discontinuité A** nous présente les deux *figures Ibériques*.



Fig. 32- Picasso,...



Fig. 33- Sculpture Ibérique, Osuna, III siècle a.C

Cette iconographie dérive de la découverte et excavation, en 1903, des fouilles d'Osuna, à Séville, Espagne, tout près de la ville natale de Picasso, Málaga, d'une forteresse, d'où furent retirés de belles sculptures et bas-reliefs Ibériques primitives, qui se trouvent maintenant au Musée Archéologique de Madrid.

Ces sculptures et bas-reliefs, Picasso les a vu, entre 1904-1905, exposées au Louvre, et l'impact de cette exposition a été si fort qu'un ami d'Apollinaire, sachant de son intérêt par cette iconographie, a réussi à voler une des têtes y présentées, et l'a amené à Picasso, qui pendant quelques mois l'a pu l'étudier au *Bateau Lavoir*, avant de son dévolution au Louvre.

Les jeunes filles découvertes dans les fouilles d'Osuna sont des prêtresses, devint précisé par les archéologues qui les ont découvert, les soulignés sont à nous :

Il y a une grande unité de style entre les quatre figures que nous venons de décrire de toutes les précédentes. [...] Voyez par exemple les mains, et en particulier celle de la **seconde prêtresse** au vase, car elle est la mieux conservée: elle est d'une extrême maladresse et dénote une ignorance absolue de l'anatomie, tant celle du squelette que celle des muscles. Le sculpteur mérite d'autant mieux des reproches pour un tel dédain de la vérité et de la nature qu'à examiner la tête de la même femme et celle de sa compagne on y voit avec plaisir assez heureusement écrit un sentiment de dignité. C'est du reste cette impression de **gravité sacerdotale** que donnent, malgré leurs défauts, ces deux figures dont la silhouette calme et vigoureuse, dont le costume sévère et simple, ne sont pas sans beauté. **Les visages de ces prêtres et prêtresses ne sont pas des portraits, ni la reproduction des traits d'un banal modèle d'atelier**; il est évident que le sculpteur, malgré la gaucherie de sa facture, a connu un sentiment personnel d'idéal. Il faut ajouter, et ceci est d'une grande importance, que, rompant avec toutes les traditions de l'archaïsme, il a dessiné et modelé les yeux comme ils devaient l'être, e non plus de face dans un visage vu de profil. (ENGEL et al, 1906:425-426)

Découvertes auprès de Málaga, ces bas-reliefs retiennent un grand intérêt artistique, dès lors parce qu'ils s'éloignent du classicisme académique de la statuaire gréco-romaine, ce que pour Picasso, ainsi que pour tous les artistes modernes, représentait une valeur iconographique considérable, comme plus tard démontrera l'intérêt de Modigliani et de Brancusi par la sculpture cycladique et grecque archaïque, à cause de son non-naturalisme.

Mais au-delà de ses formes, l'iconographie de ces jeunes filles introduisait un autre aspect : elles étaient des prêtresses, et le contexte de cette représentation était celui d'un rite. Les figures furent ciselées, en train de porter des offrandes à la divinité.

Si on peut accepter l'idée de voir l'iconographie usée par Picasso dans ce tableau, non pas seulement comme référence iconographique, mais surtout comme allusion rituelle, alors la signification de cette iconographie devient une clé pour ouvrir le sens des énigmatiques *Demoiselles* de la toile de Picasso. D'ailleurs, il n'y a pas une unique raison valable qui puisse nous assurer que ces figures féminines soient des prostituées, ni que la scène représentée soit celle d'un bordel, puisque au long du processus créatif Picasso rejeta l'anecdote.

Ce disant, la **Discontinuité A** nous place devant une confrontation : la confrontation entre une Déesse de la mort/renaissance et deux Prêtresses engagées à un rite d'offrandes à la Divinité. Par d'autres paroles, la **Discontinuité A** opposé la puissance absolue – le pouvoir de générer/quitter la vie – avec la suprême passivité – l'idéal de la dévotion mystique. D'un côté, la puissance de l'action. De l'autre, la passivité de la dévotion.

On est donc en présence d'une dialectique non pas seulement d'oppositions, mais plutôt d'une dialectique d'inversion qui nous apporte, d'ailleurs, une croissance en mode d'ampleur, par le passage d'une Divinité à deux Prêtresses.

Le même se passe avec la **Discontinuité B**. Ici, l'opposition s'établit, d'un côté, entre deux Prêtresses et, de l'autre, entre deux Chamanes Africaines. On est, donc, devant une nouvelle opposition. L'opposition entre la passivité de la liturgie, exprimée par la dévotion religieuse,

et l'exaltation du sortilège, exprimé par le pouvoir magique. D'un côté, la *virgo vestalis*, la vierge qui se consacre à servir la Déesse. De l'autre, la *chamanka*, la pythie qui par la tranche obtient de plus forts pouvoirs, ce que représente une croissance au mode d'intensité.



Fig. 34- Prêtresses Ibériques

Discontinuité B



Fig. 35- Chamanes Africaines



Fig. 36- Femme debout-Masque Bobo-Fing



Fig. 37- Femme accroupie-Masque Mbangi

On est en présence d'une dialectique d'opposition et d'inversion, dont le fonctionnement se passe en mode d'intensité, par le passage de deux Prêtresses à deux Sorcières. En effet, cette deuxième inversion nous positionne à nouveau devant la puissance, tout en retournant à la position initiale, simplement maintenant intensifiée, d'abord en mode d'ampleur (passage d'une déesse à deux prêtresses), en suite en mode d'intensité, (passage de deux prêtresses à deux chamanes).

Les Discontinuités A et B se présentent ici comme des instances homologues à la structure d'inversion intensificatrice d'inversion d'Abellio. Cette homologie, pourtant, n'est-ce pas une homologie qui résulte d'une adoption ou appropriation. Au contraire, parce qu'elle est d'ordre génétique, cette homologie est générée par l'intuition, tout comme Abellio le dit, à propos du célèbre récit de la chute de la pomme sur la tête de Newton :

La fonction de l'intuition a été d'établir une homologie directe entre ces deux rapports [*la pomme qui tombe sur la Terre/ la Terre qui gravite dans l'univers*], mais par le moyen d'une inversion intensificatrice d'inversion [...]. Ordinairement, les sens nous trompent, mais leurs illusions ordinaires sont depuis longtemps intégrées et par conséquent dissipées. L'image d'un objet que l'œil projette sur la rétine est renversée. Mais la conscience de conscience renverse ce renversement. Elle est cette fonction d'inversion elle-même et n'apparaît qu'avec elle. Elle n'est pas l'œil, mais l'œil de l'œil. Les sens sont à la « surface » préreflexive de la conscience de conscience, pour créer justement ce scandale qui l'éveille à soi en tant que réflexion. (ABELLIO, 1965:45)

L'inversion de l'inversion est donc constitutionnelle au fonctionnement de la conscience, par l'intuition. La compréhension du phénomène de la gravitation universelle par Newton, traduit par la vision soudaine que le mouvement de la pomme qui tombe sur la Terre était corrélatif du mouvement de la Lune autour de la Terre et de la Terre autour du Soleil, illustre ce processus d'inversion intensificatrice d'inversion, dont la prise de conscience se produit,

comme dit Abellio, par une sorte de scandale, qui coupe la linéarité de la pensée successive, pour ramener à nouveau au commencement, mais à un niveau différent. Ce processus, ce n'est un modèle ou une méthode pour guider l'intelligence et l'amener à la découverte de la vérité. Ce processus c'est la façon dont la conscience se fait conscience de soi, ce que n'est d'autre que de dire que c'est le processus de la connaissance présentée de façon adéquate, ou comme disait Husserl, présentée en personne !



1ère inversion
de l'idolâtrie
à la prêtrise

2ème inversion
de la prêtrise à
la magie

Fig. 38- Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907, huile s/toile, 243.9 cm × 233.7 cm, MoMA, Discontinuité A+B

Par ce découpage du tableau, on peut s'apercevoir de l'affrontement des figures africaines par rapport à la figure océanique, ce que nous invite à y voir le bouclage d'un circuit de communication, voire un cycle. Un cycle dont le point de départ est l'idole, conçu en tant que présentification immanente de la divinité, donc possédant des pouvoirs que deviennent actives par sa présence. Après, on passe de l'idolâtrie à la prêtrise, par la compréhension que la puissance divine est d'ordre transcendante, donc non immanente à la matière, et que pour la « toucher » il faut s'élever au plan immatériel de l'esprit, et se délivrer à elle. Finalement, le passage de la prêtrise à la magie, signale l'appropriation du pouvoir divin par le chamane en état de transe, et par ce passage la puissance divine devient pouvoir immanente, non plus de la matière inerte, mais du sorcier lui-même.

Ce bouclage entre les figures du côté droit et de la figure du côté gauche du tableau, ce cycle en permanente rotation et intensification, devient plus nette par le tracé des lignes blanches et rouges qui structurent sa construction géométrique de la position des figures dans le tableau (fig 28). Par les lignes blanches, on s'aperçoit que les têtes des personnages se trouvent inscrites dans un triangle qui s'ouvre vers la droite. Par les lignes rouges qui lient les têtes des figures du côté droit du tableau avec les mains de la figure du côté gauche du tableau, on s'aperçoit de la formation d'un triangle qui s'ouvre vers la direction opposé.

Ce bouclage spatial montre à quel point va la discontinuité structurale de ce tableau, et selon nous elle revendique une lecture génétique de sa création. Le côté gauche du tableau, siège de l'unité de la Tradition, elle est polarisée par la posture verticale des bras de la figure, qui selon Ariens-Volker doit être comprise comme signe hermétique de la Table de l'Émeraude,

selon lequel « Ce qui est en haut c'est comme ce qui est en bas ». Signe de l'unité primordiale brisée par les différentes « civilisations » cette posture des bras entre en dialogue avec les yeux des figures du côté droit du tableau qui la sonde, mais à partir de différents point de vue. L'actif, tenu par la femme qui est en train d'entrer sur la scène. Le passif, tenu par la femme accroupie qui est déjà là depuis longtemps. Cette division des points de vue sur la Tradition, devient alors fatale pour l'éclatement de son corpus unitaire, même si cette Tradition désormais occupe le focus de l'incidence des regards.

Concernant la discontinuité globale – **Discontinuité C** – elle est partout sur le tableau et constitue vraiment la clé de toute lecture qui se veuille synthétique. Sa présence se traduit par la déconstruction de la perspective monoculaire comme moyen de représentation de l'espace. Cette déconstruction se produit non seulement pas par l'incorporation de différents points de vue (à la Cézanne) – comme se passe avec la représentation de la nature morte (table aux fruits), dont l'angle de vision est beaucoup plus haut que celui des figures – mais surtout par la presque réduction de la représentation de l'espace pictural à la surface de la toile. Cette aplatissement de la perspective est un des aspects que du point de vue plastique renforce l'idée de voir le tableau en tant que carte mentale iconographique.

Entendue comme carte mentale de l'art, les pôles que nous venons de signaler sont les gènes structuraux du processus créatif de la modernité artistique, puisque ce tableau est le moment zéro de sa définition.

Tout comme Newton passa de la compréhension du mouvement de la pomme vers la Terre, pour celui de la Lune autour de la Terre et jusqu'à celui de la Terre autour du Soleil, le problème ici serait de passer de la lecture structurale de la toile, pour la compréhension globale de la modernité, ce que dépasse pour le moment notre propos.

En tous cas, ce qu'on peut déjà avancer c'est que le tableau « *Les Demoiselles d'Avignon* » anticipe non seulement pas ce que seront les prochains mouvements artistiques d'avant-garde, mais en plus l'œuvre annonce le nouveau paradigme du modernisme artistique et même culturel : l'éclipse de l'unité, par la promotion de la décomposition et de la fragmentation, sinon même de la pulvérisation de la Tradition, comme nous l'avons déjà vu, mais aussi de la tentative apollinienne de promouvoir l'équilibre canonique entre la lumière solaire de la raison et la lumière lunaire de l'imagination.

Libérée du canon, l'artiste devient alors « le » canon. L'artiste c'est le chamane dont le masque qui désormais le distinguera c'est justement le masque de son art.

En ce sens, « *Les Demoiselles d'Avignon* » sont plus que la carte mentale personnelle de Picasso. Au contraire, ce tableau peut devenir lu comme une carte mentale de l'itinéraire historique de l'art même : d'une phase initiale dominée par la production d'idoles, de talismans et d'amulettes – l'art des idoles – se passa à une deuxième phase dominée par la production d'objets et d'œuvres liturgiques pour la dévotion mystique – l'art sacré – pour se passer à une troisième phase dominée par la conception de sabbats chamaniques – l'art magique.

Finalement, qu'est-ce devient représenté au tableau ? Un bordel ? Des prostitués ?

Nous sommes très réticents à admettre une lecture littérale de l'œuvre. Selon nous, les figures féminines sont de différentes personnifications de l'art, comme nous l'avons déjà explicité. Figures sans attributs iconographiques explicites, elles fonctionnent en tant qu'entités visées à établir de différentes rapports avec le surnaturel.

S'il s'agissait de l'art classique, nous dirons que ces figures féminines seraient des muses, et que lieu où elles se trouvent serait le Mont Parnasse, auprès Delphes, en Grèce.

Mais il s'agit de l'art moderne, et dès lors les muses classiques ne sont pas cinq, mais neuf.

Ce disant, on peut seulement supposer que ces figures féminines sont des personnages de l'imaginaire de l'artiste : les « modèles » de la décomposition archétypique de la perception du genre féminin, en pose (ou en digression ?) devant le peintre.

Si cette supposition pourrait devenir acceptable, la scène présentée par ce tableau se passerait dans « l'atelier transcendantal » de l'imaginaire de l'artiste.

Bibliographie :

- ABELLIO, Raymond (1965), *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Paris : Gallimard.
- ARIENS-VOLKER, Marijo (2016), *Picasso et l'occultisme à Paris : Aux origines des Demoiselles d'Avignon*, Bruxelles : Marot.
- BRETTELL, Richard; CACHIN, Françoise; FRECHES-THORY, Claire; STUCKEY, Charles F. (1988), *The Art of Paul Gauguin*, Washington: National Gallery of Art.
- CARMEAN, E. A. (1980), *Picasso: The Saltimbanques*, Washington: National Gallery
- DAIX, Pierre et BOUDAILLE, Georges (1967), *Picasso the blue and rose periods a catalogue raisonné : 1900-1906*, Bath: Adams & Dart.
- ENGEL, Arthur et PARIS, Pierre (1906), *Une forteresse ibérique à Osuna (fouilles de 1903)*, Paris : Imprimerie Nationale.
- MALRAUX, André (1974), *La Tête d'Obsidienne*, Paris : Gallimard.
- MOREAS, Jean (1886), In *Le Figaro*, 18 septembre 1886, Supplément littéraire.
- OLIVIER, Fernande (1954), *Picasso et ses amis*, Paris : Stock.
- PANOFSKY, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York: Anchor Books edition.
- RICHARDSON, John (1991), *A Life of Picasso. Vol. I 1881-1906*, New York & Toronto: Random House Inc.
- RICHARDSON, John (1991), *A Life of Picasso. Vol. II 1907-1917. The Painter of Modern Life*, New York & Toronto: Random House Inc.
- SECKEL, Hélène (1994), *Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon*, In, *Studies in Modern Art*, n° 3, New York: MoMA.