

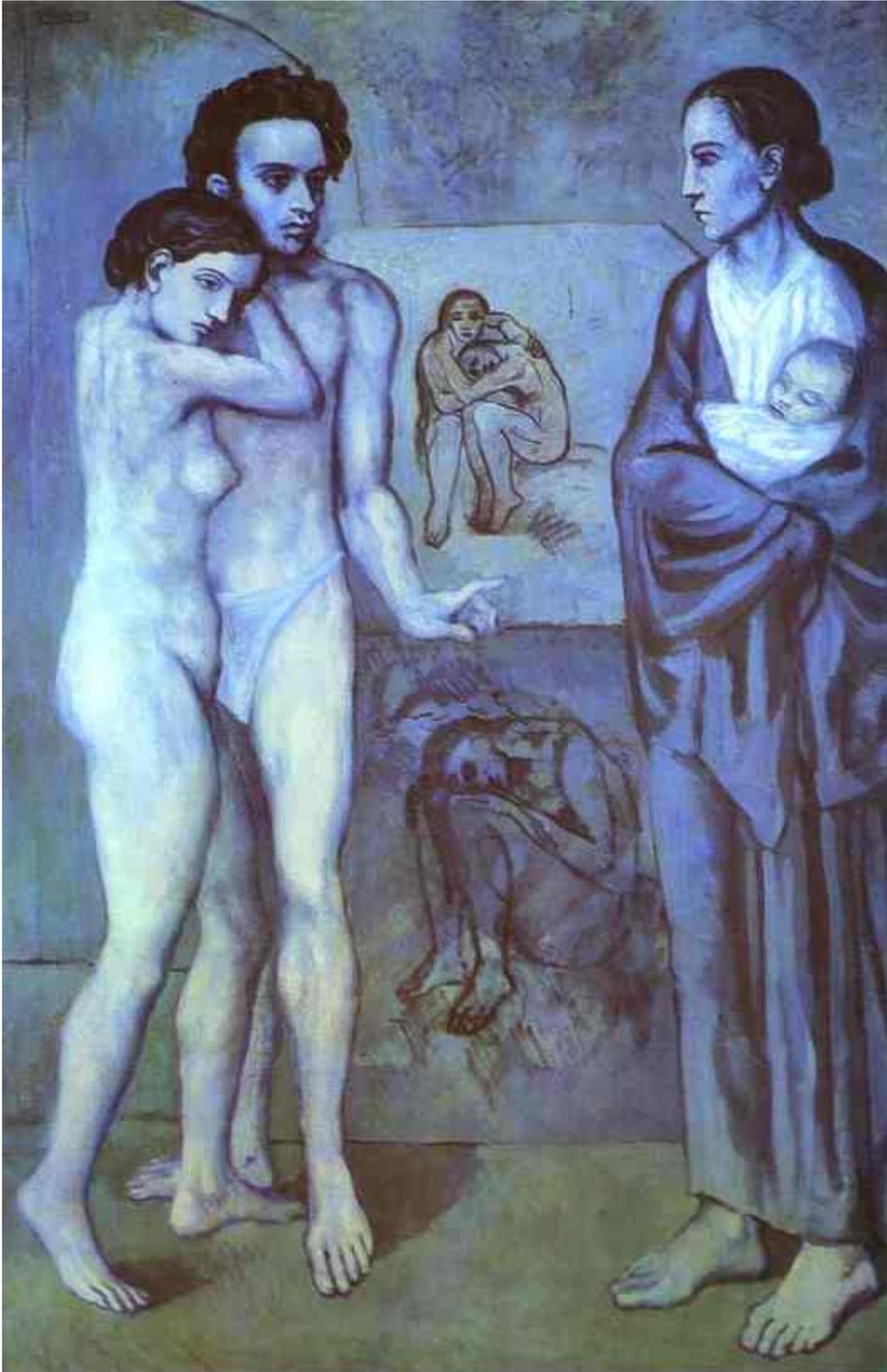
Pablo Picasso
1881-1973

La Vie

(Barcelone, juin 1903)

Huile sur toile
197 x 127, 3 cm

The Cleveland Museum of Art
Cleveland, USA



Septembre 1900 : Picasso a 19 ans. Accompagné de son ami peintre et poète Carlos Casagemas, qui est né, comme lui, en 1881, il débarque gare

d'Orsay à Paris, en provenance de Barcelone, où ils partageaient le même atelier et fréquentaient le groupe des *Quatre Gats*, ce cabaret qui s'est ouvert en 1897 sur le modèle du *Chat Noir* et dont Picasso dessine en 1899 la couverture du menu. Ensemble, ils parcourent la capitale et visitent l'Exposition Universelle, où la toile de Picasso, *Les Derniers Moments*, représente l'Espagne.



Picasso, Mateu Fernandez de Soto et Carlos Casagemas à Barcelone vers 1900



**Barcelone
*Els Quatre Gats***

Casagemas tombe rapidement amoureux d'une jeune modèle, âgée de vingt ans : Germaine. En fait, elle s'appelle Laure Florentin, née Gargallo. Coquette et légère, elle éconduit Casagemas, dont l'amour fou se passionne et s'exacerbe d'autant plus qu'il ne peut la satisfaire sexuellement. Il veut l'épouser (alors qu'elle a encore un mari légal). Il se désespère et inquiète son entourage amical. Pour lui changer les idées et lui éviter de broyer du noir,

Picasso le ramène en Espagne, à Barcelone, puis à Malaga. Chaque jour, Casagemas écrit à Germaine. Il reste toujours aussi déprimé et, n'en pouvant plus, il regagne seul Paris.

17 février 1901 : Carlos, qui a repris une cour assidue et vaine auprès de Germaine, l'invite avec quelques amis à un dîner d'adieu au *Café de l'Hippodrome*, 128 boulevard de Clichy. Il a un revolver sur lui. Il a pris sa décision. Il fait feu sur la jeune femme. Un ami présent, Pallarès, peut détourner le coup. Croyant avoir assassiné sa maîtresse, Casagemas retourne l'arme contre lui et met fin à ses jours.

Ce suicide qui va hanter Picasso inaugure sa période dite bleue (1901-1905). "C'est en pensant à Casagemas que je me suis mis à peindre en bleu", confie-t-il à Pierre Daix. Il ne livrera d'ailleurs que très tard, à partir des années 1965, les toiles ainsi que les détails biographiques relatifs à cette période tragique, qu'il vit comme un véritable traumatisme. Il est vrai qu'à la suite du suicide, il semble avoir enlevé l'inconstante Germaine au sculpteur Manolo, qui était présent au soir du drame et qui avait su s'introduire auprès d'elle. Un autre ami très intime de Picasso, le peintre Ramon Pichot épousera Germaine vers 1906. En 1944 ou 1945, Picasso, qui vient de faire sa conquête, conduit Françoise Gilot en pèlerinage au Montmartre du Bateau-Lavoir. Remontant la rue des Saules, il rend visite à une vieille femme, maigre et édentée, à laquelle il laisse un peu d'argent : c'est Germaine Pichot. "Quand elle était très jeune et très jolie, explique Pablo à Françoise, elle a tant fait souffrir un de mes amis peintres qu'il s'est suicidé... Elle a fait tourner bien des têtes, maintenant elle est vieille, pauvre et malheureuse."

Pierre Daix s'étonne, à juste titre, du caractère tardif de ces révélations, parfois très indiscretes, comme lorsque Picasso lui confie les détails de l'autopsie pratiquée après le suicide, qui aurait mis en évidence un phimosis empêchant tout coït : "Que Pablo ait, lui, couché avec Germaine semble ne lui avoir donné aucun remords..." Est-ce si sûr ? La récurrence des figures des protagonistes du drame, dans ce que les critiques s'accordent aujourd'hui à nommer un véritable *cycle Casagemas*, les nombreuses toiles et dessins où Picasso revient sur ce thème, et, surtout, leur mise au silence pendant soixante ans et leur aveu tardif plaident au contraire en faveur, sinon d'une hantise, au moins d'une mauvaise conscience. En 1932, quand il revoit *La Vie* (1903) lors de la grande rétrospective du Kuntshaus de Zurich, une des toiles maîtresses de l'exposition et la seule toile alors visible, avec *L'Enterrement de Casagemas* (1901) du cycle, ne s'écrie-t-il pas : "Ce tableau est épouvantable. Quant au reste, on peut dire que ce n'est pas trop mauvais..." ?

Dans cette expérience traumatique, Picasso, selon Pierre Cabanne, aurait été moins traumatisé par l'acte lui-même que par sa cause ou son *primum movens* : l'amour fou, absolu, illimité, une passion qui se calcine en désespoir, où la violence homicide répond en miroir à la violence suicide. Tuer, se tuer : le secret du suicide, si secret il y a, gît dans son envers, l'homicide. Toute mort volontaire, même si elle ne se fait pas précéder d'un passage à l'acte homicide, est un meurtre, ou, plus exactement et comme le vérifie l'étymologie latine (*sui-cidium*), un meurtre réfléchi. "Assassinat, ombre

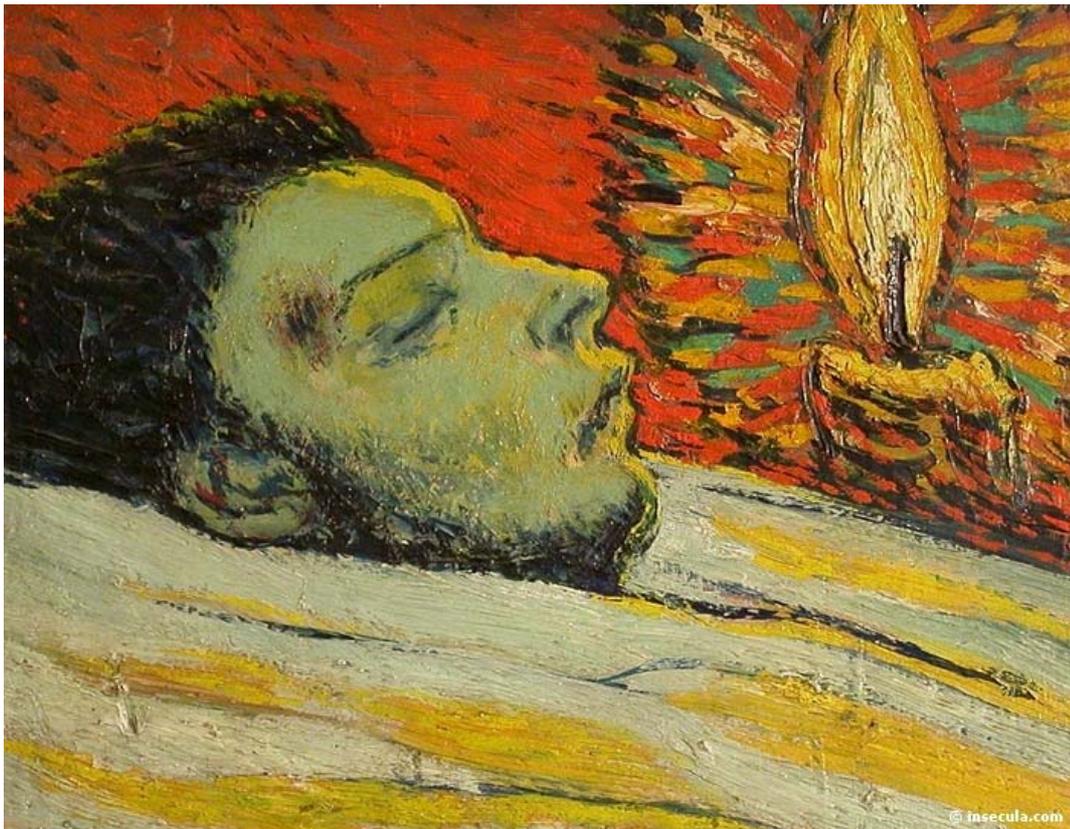
portée du suicide...", écrit un autre peintre, Nicolas de Staël, avant de se précipiter du haut des remparts d'Antibes. Picasso, quant à lui, retirera du drame une leçon de défiance et de méfiance à l'égard des femmes et de l'amour-passion, dont sa vie amoureuse offre avec surabondance de nombreux et édifiants exemples. En attendant, comment conduire ce deuil ?

Problème de l'endeuillé : comment éloigner le spectre du revenant ? Problème qui se redouble d'une charge massive de culpabilité et d'agressivité chez l'endeuillé par suicide : pourquoi ? Pourquoi a-t-il fait ça ? Et pourquoi m'a-t-il fait ça, à moi le survivant, qui vais devoir tenir et faire face, ma propre vie durant, à cette énigme qui m'est lancée comme un coup de poing et dont nul ne saura jamais le dernier mot ? *Nous ne saurons jamais*. Et d'ailleurs, du suicide de Carlos Casagemas, de ses déterminants psychologiques, de ses facteurs, tels que pourrait les exiger sans doute le paramétrage contemporain d'une lecture psychopathologique et psychosociale bien menée, nous ne savons rien, ou si peu : le peu d'informations, entre autres, qu'a bien voulu laisser filtrer Pablo Picasso dans les dix dernières années de sa vie.

Comment conduire *en peinture* le deuil d'un suicide ? Picasso est peintre. Il peint. Bien plus, il tient son journal dans son œuvre peint. La peinture est pour lui, comme il le dira à plusieurs reprises, "son journal intime" : une autobiographie. D'ailleurs, il répugne à se séparer de ses œuvres et il en note toujours, comme un diariste assidu, la date précise de réalisation. Son galeriste et vendeur Daniel-Henry Kahnweiler parle à son sujet d'un "art fanatiquement autobiographique", où tout se rassemble et se concentre autour de l'intime de sa vie : "Picasso se confesse toute la journée. Il ne fait que raconter sa vie intérieure." Plus généralement, tout portrait n'est-il pas autoportrait ? Côme de Médicis le proposait déjà : *Ogni dipintore dipigne se*, dans une maxime relayée jusqu'à nous par des artistes contemporains comme Jackson Pollock : "Peindre est une découverte de soi. Tout peintre digne de ce nom peint ce qu'il est."

Première ressource de l'endeuillé : la mise en récit, la narrativité, l'exposition discursive, seules susceptibles de véhiculer l'immense bienfait du sens face à l'insensé, de l'ordre et de la cohérence face au désordre angoissant et face à l'incohérence, de l'intelligible face à l'inintelligible de l'énigme. Le récit peut être pacifiant. Il peut, sinon nous rendre la sérénité, du moins exorciser les démons de la peur et de la culpabilité. Il peut contribuer à rétablir la continuité d'une histoire, là précisément où le fil d'une existence était menacé d'une coupure à jamais incompréhensible. Première stratégie accessible, il peut autoriser échanges et partages, même si une convention tacite destine ceux-ci à se dérouler dans le respect de l'adage : *De mortuis nil nisi bene [dicendum]*. Le récit, autrement dit : la confession, ici la confession picturale. Si le suicide est une forme de raccourci, "le plus court chemin de soi à soi", écrit Jean Clair dans son *Journal atrabilaire*, "la seule possibilité de communion avec soi-même" selon Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, "seul acte qui puisse réussir sans ratage" selon Lacan, la pratique de soi à travers l'exercice du journal, qu'il soit écrit ou peint, protège de soi, établit un pare-feu contre la tentation, dessine une mise à distance salutaire de soi à soi.

De cette période, qui va s'achever vers l'été 1905 , quand sa palette rosit avec l'arrivée dans sa vie de Fernande Olivier, nous possédons plusieurs œuvres, qui, toutes, réfèrent au cycle, et qui, toutes, sont dominées par un monochromatisme bleu, à l'exception de la toile de 1901, *La Mort de Casagemas*, où les larges touches des rayons de la bougie énorme placée au chevet du suicidé font évoquer la manière de Van Gogh, et d'un *Café de la Rotonde* (en fait, le *Café de l'Hippodrome* du boulevard de Clichy, où se déroule le drame du 17 février), également de 1901.



Picasso
La Mort de Casagemas
1901
Paris, Musée Picasso



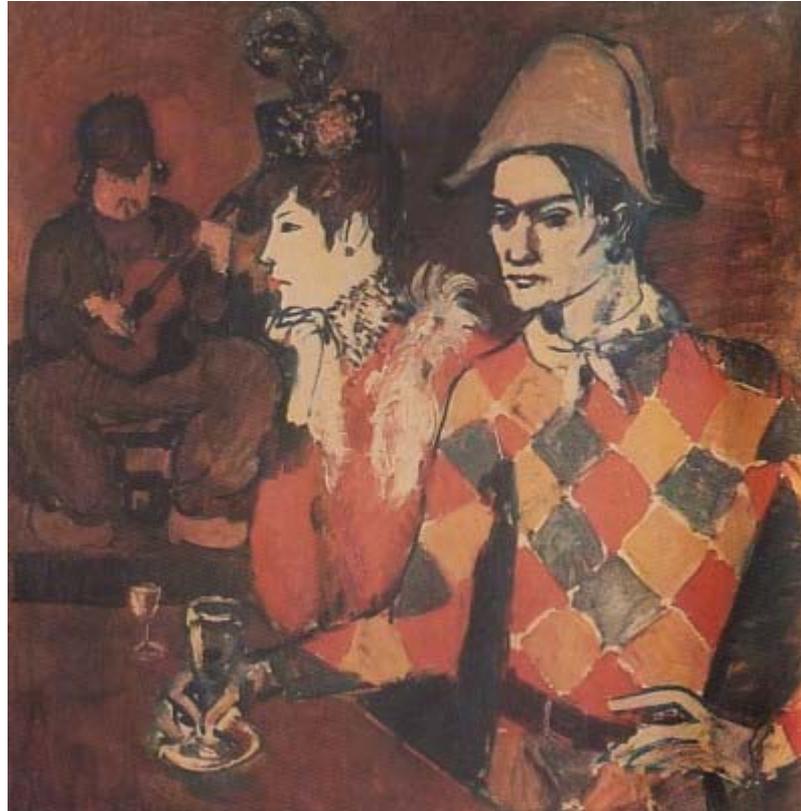
Picasso
Le Café de la Rotonde
1901



Picasso
La Femme au châle (Portrait de Germaine)
1902

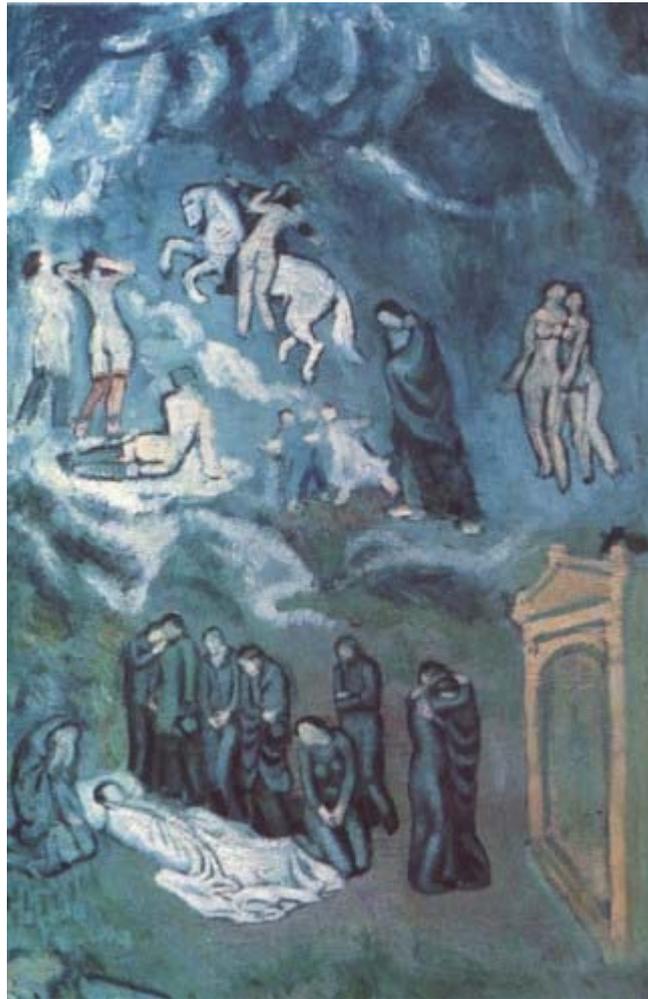
Un portrait de femme, daté de 1902 et à dominante bleue, *La Femme au châle*, a pu être identifié comme un *Portrait de Germaine*, que le peintre représentera encore en 1905, une fois sorti de la période bleue, dans *Au lapin agile*, où il se figure lui-même en Arlequin désabusé, au visage fermé et sombre ; à ses côtés, accoudée au comptoir, Germaine encore, dans une

pose mélancolique, et dont le regard se détourne d'Arlequin-Picasso. Germaine ne sortira, pour clore le cycle Casagemas, de l'oeuvre picassienne qu'après 1905.



Picasso
Au lapin agile
1905

Picasso peint encore en 1901, en se souvenant des leçons de Zurbaran et du Greco de *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, et peut-être du Cézanne des *Baigneuses*, une *Evocation* ou *L'Enterrement de Casagemas*. Dans cette grande composition, l'espace se divise en deux plans étagés, dont la superposition suggère celle du ciel et de la terre. En haut, Casagemas, ressuscité sur un cheval blanc, s'élance vers le ciel, en dépit des efforts de Germaine, nue et repentante, qui s'accroche à lui pour le retenir. A l'opposé de l'iconographie traditionnelle de l'élévation christique, accompagnée d'anges, Carlos Casagemas est peint en compagnie d'un couple de femmes nues qui se lamentent, d'une mère et de ses deux enfants...et de trois prostituées, symbolisées par leurs bas colorés, qui observent son adieu à l'existence et à la vie de bohème. Dans la zone inférieure, une Déploration. L'ensemble est peint dans la lumière froide d'une "peinture mouillée, bleue comme le fond humide de l'abîme et pitoyable", comme l'écrit Apollinaire dans ses *Chroniques d'art*.



Picasso
L'Enterrement de Casagemas
1901
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

La même ambiance funèbre imprègne dans des coloris identiques la grande (197 x 127,3 cm) composition de 1903, intitulée par Picasso *La Vie*, aujourd'hui au Cleveland Museum of Art, où des radiographies pratiquées en 1978 ont montré qu'elle recouvrait le chef-d'oeuvre perdu, *Les Derniers Moments*, retenu pour représenter l'Espagne à la rétrospective décennale de l'Exposition Universelle de 1900 : symbole de continuité et tentative de clôture. Le tableau est signé en haut à gauche *Picasso*, ce qui correspond à la période de son activité où le peintre choisit de renoncer au patronyme paternel et de ne plus signer *Pablo Ruiz Picasso* ou *P.R. Picasso*.

Il s'agit d'une composition au titre un peu emphatique et aux intentions à l'évidence allégorisantes ou symbolistes, mais dont la lecture reste obscure : tableau énigmatique, non encore élucidé ni entièrement déchiffré ; allégorie

difficile à décrypter, les critiques se bornant parfois à dire qu'il s'agit d'un "tableau à problèmes" ou, comme Pierre Cabanne, d'une "toile-rébus", dont les clefs nous échappent. Ces difficultés d'exégèse renvoient probablement au souci régulièrement manifesté par Picasso de brouiller les pistes. L'oeuvre serait ici organisée autour d'une ou de plusieurs intentions cachées et destinées à le rester, à l'instar de ce procédé secret qu'aucun critique ne saurait mettre à jour, dont Henry James fait en 1896 le ressort de sa célèbre nouvelle *The Figure in the Carpet*. Elles paraissent également renvoyer à la dimension d'origine du phénomène suicidaire qui place ce dernier sous le signe du tabou, du non-dit, de l'énigme et du secret : encore une fois, là encore, *nous ne saurons jamais*. S'il se vérifie constamment que lorsque nous désirons savoir, nous désirons tout savoir, il se trouve simplement qu'il existe certaines choses qui ne nous regardent pas, et que nous devons renoncer à tenter de tout comprendre. La vie privée exige un minimum de non-transparence, d'opacité protectrice de l'intimité, de secret et de silence, toutes valeurs qui font partie, aux yeux d'Henry James des "victoires de la civilisation". Avec *La Vie*, Picasso tente de parler de son ami, de ses malheurs et de sa mort, avec respect : devant Casagemas, devant celui qui a choisi de se taire à jamais et de faire définitivement silence, en "sculptant son propre tombeau", selon le mot de Mallarmé, Picasso fait le tri : il ne dit pas tout. Et le peu de commentaires qu'il en fait, il les accorde très tard, très à distance du drame. Faire le tri, c'est *secerner*, passer au crible du tamis et choisir pour mettre de côté, pour réserver, pour mettre dans la réserve et au secret (*secretum*). Davantage qu'ailleurs, devant ce silence et cette réserve, devant ce choix de ne pas tout livrer, le silence nous est également imposé : il faut se taire ou accepter, au moins, que le secret soit gardé et réservé sur les derniers mots de l'énigme.

Que voyons-nous ? Dans une ambiance de gravité et de recueillement, trois personnages, hiératiques, aux formes étirées à la Greco, représentés debout au premier plan. Une femme nue se tient à un homme au regard vague, un peu perdu, affublé d'un étrange cache-sexe, et qui se tourne vers une autre femme, drapée dans une ample robe, et qui tient un bébé dans ses bras. Au milieu du tableau, la main gauche de l'homme esquisse un geste d'admonition ou de désignation, sans valeur de menace. A gauche, l'Amour tragique. A droite, une Maternité. En arrière-plan, sont dressées sur un mur deux études de nus recroquevillés : l'une représente un personnage accroupi, replié sur lui-même ; l'autre, un couple assis et enlacé. Tous les personnages sont à l'évidence en grande détresse.

Secret en abyme : des études préparatoires démontrent que Picasso avait d'abord donné à l'homme ses propres traits. Puis il s'est ravisé, pour substituer à son autoportrait le visage de son ami, tandis que la jeune femme prenait les traits de Germaine. Derrière Casagemas à l'index tendu, se dissimule donc le peintre : puissante identification, au principe même du travail de deuil. Le cache-sexe, selon certains commentateurs, serait une allusion à l'impuissance de Casagemas vis-à-vis de Germaine, qu'il ne cessait de harceler, alors qu'elle se dérobaient et se refusait.

Que voyons-nous ? Une peinture ? une huile sur toile à dominante bleue et aux motifs mélancoliques ? Pas seulement. Nous avons peut-être sous les yeux un dispositif magique, à la fonction apotropaïque : un exorcisme en acte. Profondément religieux, c'est-à-dire superstitieux, Picasso, « caricature de l'Espagnol » (J. Cassou) à l'hispanité hantée par la phobie de la mort, a le sens de la magie, de ses puissances et de ses prestiges. Le Beau n'a pas toujours été, loin s'en faut, le but de l'art. La magie a longtemps mis ce dernier au service d'une performance : détention d'un pouvoir, puissance d'intervention dans l'ordre du monde ou médiation vers l'au-delà. Picasso le sait bien, quand il confie à Françoise Gilot que, pour lui, le sens même de la peinture ne procède pas d'un processus esthétique : « C'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin. » Il ne s'agit pas seulement de produire des images, plus ou moins belles, plus ou moins fidèles, des représentations plus ou moins allégoriques de la réalité, mais bel et bien, par un tour de magie, d'intervenir dans la réalité pour y produire des effets aux valeurs diverses et parfois opposées (de conjuration, d'expiation, de consolation libératrice, de reconstruction...ou de destruction). Magie noire ou magie blanche. Art, en tous les cas, essentiellement performatif, destiné à agir (sur) le monde, et non simplement à le représenter.

Que voyons-nous encore ? Du bleu, un camaïeu de bleus nocturnes. *La Vie* constitue le sommet de cette période de trois à quatre années, où Picasso appréhende le monde à travers la monochromie d'une palette froide. Et ce monde est triste : univers misérabiliste de pleureuses et de pauvres, d'aveugles et d'alcooliques, de mendiants et de prostituées, de danseuses de cabaret, d'idiots et de fous, de pierreuses...Le langage chromatique qu'il invente et systématise sous la forme, selon l'expression de Pierre Cabanne, d'une véritable « méthode de connaissance », d'un procédé autonome et réfléchi d'investigation picturale, lui permet de rendre compte de ses coups de sonde dans cet univers mélancolique qu'il met en forme, aux valeurs et aux couleurs éteintes ou glacées, d'angoisse et de dérélition, de vieillesse et de chute, d'ascèse et de pauvreté, de misère et de mort.

Pourquoi le bleu ? Bleu comme celui des cieux, de la mer et de la nuit. Bleu de la Vierge, attribut marial des Pietàs. Bleu nocturne, surtout. La nuit de Casagemas n'est plus la nuit nervalienne « noire et blanche », sans doute les vraies valeurs colorées de la mélancolie, mais la nuit bleue de l'Hadès, où errent les âmes en peine : bleu spectral des formes vagues et des fantômes de l'au-delà. Ne nous trompons pas : nous savons bien, avec Manlio Brusatin, avec Michel Pastoureau, avec les historiens de la couleur et des pigments, qu'il n'y a pas de vérité neurobiologique ou neurophysiologique de la couleur, qui lui assignerait une signification immuable, d'essence psychosensorielle et neuroperceptive, mais une vérité largement transculturelle et transhistorique : au Moyen Age, le bleu est collectivement perçu comme une couleur chaude.

Parmi les associations susceptibles d'éclairer notre lecture et qui autorisent une perception possible du bleu comme couleur de l'ombre mélancolique, alors que la tradition occidentale réserve plutôt le noir à

l'expérience de la tristesse et du deuil, notons l'association de la couleur bleue, dans l'Antiquité égyptienne, aux rituels funéraires, au traitement du cadavre et à la protection du défunt dans son voyage vers l'au-delà et l'immortalité. Dans les commentaires que lui suggère en 1932 sa visite à la grande rétrospective de Zurich, C.G. Jung évoque avec à-propos le bleu de la nuit, de l'eau et du clair de lune, ainsi que le bleu du monde des morts chez les Egyptiens, ce qui lui impose un rapprochement avec le symbole de la Nekyia odysseenne, de la catabase infernale : « voyage aux Enfers, descente dans l'inconscient, adieu au monde des vivants. » Notons également que l'ancolie, à la couleur bleue, devient très tôt, dans les jeux verbaux de la poésie médiévale, la fleur de la mélancolie.

De plus, à partir du XIV^{ème} siècle et, surtout, de la Réforme, la promotion protestante et puritaine du noir comme nouvel attribut chromatique de la sobriété, de la réserve digne, de la continence honnête et de la vertu modeste, profite au bleu, qui peut désormais prendre en charge nombre des valeurs éthiques dévolues au noir comme couleur élective du deuil, de la pénitence et de l'affliction : résurgence imprévue d'une palette calviniste chez un Espagnol amateur de corridas. En suicidologie enfin, le paradigme bien connu des épidémiologistes, du « Werther effect » offre une ouverture sémantique et culturelle supplémentaire vers un bleu romantique et fatal. L'épidémie européenne, en plein *Aufklärung*, de « wertheromania », qui fait suite à la parution en 1774 du roman de Goethe, lance en effet la mode du suicide par chagrin d'amour...et de l'habit bleu. Alors que le suicide ne figurait pas vraiment jusque là au chapitre des dénouements romanesques, comme l'écrit avec humour Antoine Blondin : « Werther, lui, presse sur la détente...L'effet en fut foudroyant. Comme s'ils n'avaient attendu que le signal de ce starter captivant, les garçons des quatre coins de l'Europe, costumés à la Werther d'un habit bleu et d'une culotte jaune, effrayants de gaîté, se précipitèrent dans l'autre monde, avec un exemplaire du livre dans leur poche. »

Le bleu, qui entretemps s'est refroidi, à travers la nouvelle coloration de la mer et des océans en bleu et non plus en vert, devient la couleur de l'infini, de la passion illimitée, du désir absolu et de l'amour fou : une couleur pour Casagemas et pour son désespoir. D'autant que la proximité morale et affective du bleu et du noir s'est consolidée : pensons ici à la naissance, dans les années 1870, du *blues* nostalgique, dont le nom proviendrait de la contraction de l'expression *blue devils*, démons bleus, idées noires. *To be blue, to be in the blue*, c'est broyer du noir, avoir les idées noires, affronter les ténèbres de cette *Darkness visible*, selon le vers du *Paradis perdu* de Milton, dont William Styron reprend l'oxymore pour le donner en titre au récit de l'épisode mélancolique qu'il traversa dans les années 1985 (traduit en français sous le titre *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie*). Quelle couleur plus appropriée que le bleu pour les ombres de l'Hadès ?

Que voyons-nous enfin ? Portons notre regard à l'exact centre de la toile. Au cœur de cette cible, en son juste midi, au lieu géométrique du croisement des diagonales : la main expressive de Casagemas et son index pointé. Leur sémantique reste obscure. Que désigne cette indigitation : la

mère ? l'enfant qu'elle porte ? l'expérience de la Maternité ? les deux études incluses dans la toile comme des citations prémonitoires des futurs collages ? Quelle valeur expressive à cette gestuelle ? Geste d'admonition ? d'annonciation ? d'avertissement ? de menace ? d'invite ? A la limite, cette indication pourrait-elle ne rien désigner, ni quelqu'un, ni quelque chose ? Serait-ce un « geste-attribut », un geste pur, un geste qui ne désigne pas, comme celui du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard : un symbole théophanique où l'Invisible serait la Vie. *La Vie*, c'est-à-dire l'art. Si la vie, la vie vraie, n'est que désolation, la vraie vie, au sens rimbaldien, est Création : l'art peut nous sauver du désastre, réenchanter notre Vie. Il aurait dû sauver Casagemas, qui s'est montré inférieur à son destin de peintre et de poète.

Cette interprétation n'est pas exclusive d'autres lectures, dont celle, très suggestive et instruite, de John Richardson, qui prête au geste de la main de Casagemas la signification, propre à l'occultisme du tarot (auquel Picasso aurait été initié par Max Jacob, familier des arcanes de la voyance), du geste d'Hermès Trismégiste. Apollinaire, dans un des poèmes d'*Alcools* inspirés par les saltimbanques de Picasso (*Crépuscule*) évoque la figure tragique et infernale d'un Arlequin Trismégiste, figure chtonienne, gardienne du royaume des Morts. Dans *La Vie*, nous n'aurions que l'hémi-geste gauche de la lame de tarot, *Le Magicien*, où le personnage figuré sur la carte désigne, dans un souci frappant d'illustrer leur équivalence ou leur équipotence, le domaine céleste, d'un index droit pointé vers le haut, et le domaine infernal, de l'index gauche pointé vers le sol et le bas.

Mais sur la toile, l'index de Casagemas ne désigne ni le haut, ni le bas. Il pointe l'ici-bas, pour désigner le pouvoir créateur de l'art et de la vie, l'immense puissance anti-mélancolique dont la création peut être porteuse comme le plus énergique des antidotes contre la mort. Un argument supplémentaire est apporté par la *Composition avec tête de mort*, que Picasso peint en 1908, comme un nouvel exorcisme en réponse au deuxième suicide qu'il rencontre dans son entourage proche, quand son ami et voisin, le jeune peintre allemand Wiegels se pend en juin 1908 dans son atelier du Bateau-Lavoir, après une nuit d'éther, détournant à jamais, dit la légende, Picasso de toute tentation vis-à-vis des paradis toxiques : le crâne des Vanités classiques voisine ici, dans le style d'un *Memento mori*, avec la palette, la toile et les pinceaux. L'art doit être plus fort que la mort. Au sein de *La Vie*, la main-outil du créateur, ses doigts de dessinateur, son index de peintre méritent leur position centrale.



Pablo Picasso
Composition avec tête de mort
1908
Guggenheim Hermitage Museum

« Enantiotropie » est le terme qu'emprunte C.G. Jung au philosophe présocratique Héraclite pour désigner le mouvement inverse d'une régression, « le retour à la chose opposée », le début du voyage de retour, comme dans les descentes que risquent aux Enfers Orphée, Ulysse, Enée ou Dante. *La Vie* nous offre un récit (la mort volontaire de Casagemas, son amour malheureux pour Germaine) et un exorcisme (qui est aussi une prière pour l'art). Elle illustre également ce moment énantiotropique des adieux et de la séparation. Casagemas, en un geste de la main destiné à rester énigmatique, nous dit peut-être adieu. Il a pris définitivement sur la toile la place de son ami Picasso qui, lui, n'est déjà plus là, qui est déjà de retour parmi nous, porteur d'une œuvre qui répond fermement à l'attente qu'à la même époque, Franz Kafka, dans une lettre de janvier 1904 à son ami Oskar Pollak, exprime vis-à-vis de toute œuvre d'art : « ...être une hache pour la mer gelée qui est en nous. Telle est ma conviction. »

Références

- G. APOLLINAIRE *Oeuvres en prose complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1991.
- M.-L. BERNADAC et P. du BOUCHET *Picasso, le sage et le fou*. Gallimard "Découvertes", 1993.
- A. BLONDIN « Le petit livre rose de Goethe », in *Certificats d'études*. La Table Ronde, 1993, 143-153.
- M. BRAUD *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*. PUF, 1992.
- M. BRUSATIN *Histoire des couleurs*. Flammarion, 1986.
- P. CABANNE *Le siècle de Picasso. T. 1 La naissance du cubisme (1881-1912)*. Gallimard, "Folio Essais", 1992.
- A. CHASTEL *Le Geste dans l'art*. Liana Levi, 2001.
- J. CLAIR "Picasso Trismégiste. Notes sur l'iconographie d'Arlequin", in *Picasso 1917-1924. Le Voyage d'Italie*. Sous la direction de J. CLAIR, Gallimard, 1998, 15-30.
- J. CLAIR « Parade et palingénésie. Du Cirque chez Picasso et quelques autres », in *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*. Sous la direction de J. CLAIR, Gallimard / Musée des beaux-arts du Canada, 2004, 21-33.
- J. CLAIR *Journal atrabilaire*. Gallimard, "L'Un et l'Autre", 2006.
- P. DAIX *Picasso créateur. La vie intime et l'oeuvre*. Seuil, 1987.
- P. DAIX, G. BOUDAILLE, J. ROSSELET *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1988.
- F. GILOT et C. LAKE *Vivre avec Picasso*. 10/18, 2006.
- C.G. JUNG « Picasso », in *Problèmes de l'âme moderne*. Buchet Chastel, 1960, 441-449.
- F. KAFKA *Œuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1984.
- D.-H. KAHNWEILER *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*. Gallimard, "L'Imaginaire", 1998.
- J. LACAN *Télévision*. Seuil, 1974.
- M. LEIRIS *L'Âge d'homme*. Gallimard, "Folio", 1993.
- F. OLIVIER *Picasso et ses amis*. Pygmalion, 2001.
- M. PASTOUREAU *Bleu. Histoire d'une couleur*. Seuil, "Points Histoire", 2006.

- G. PLAZY *Picasso*. Gallimard, "Folio Biographies", 2006.
- J. RICHARDSON *Vie de Picasso*. Le Chêne, 1992.
- G. STEIN *Picasso*. Christian Bourgois, 2006.
- G. STEIN *Autobiographie d'Alice Toklas*. Gallimard, "L'Imaginaire", 2002.
- W. STYRON *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie*. Gallimard, "Folio", 2005.