
LE BORDEL MÉTAPHYSIQUE: ou le théâtre de Picasso

Author(s): Henri Béhar

Source: *Esprit*, janvier 1982, Nouvelle série, No. 61 (1) (janvier 1982), pp. 76-79

Published by: Editions Esprit

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24268500>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to
Esprit

JSTOR

qu'elle fonctionne dans le champ de l'*érotique*. De là à relier l'*érotique* au simple, au premier, au direct, au manifeste, il n'y a qu'un pas ! Picasso, en nous faisant pénétrer quasi naturellement dans le territoire de l'inconscient corporel, ne cherche-t-il pas à nous persuader de la simplicité prochaine de l'Eros ? Ne tente-t-il pas d'opérer une dédramatisation de l'*érotique* ? En sorte que sa méditation viendrait pour ainsi dire compléter celle de Freud. Sans nier l'aphorisme qui veut que « je répète parce que je refoule » et qui lie la répétition au plaisir par l'intermédiaire du déplaisir, Picasso semble proposer à nos fantasmes une répétition tout entière centrée sur le plaisir... Si la répétition de l'immédiat est en quelque manière accession directe à l'*érotique*, alors nul besoin en effet d'introduire le déplaisir dans la répétition ! Le refoulement devient, dans pareille hypothèse, l'expression d'une autopunition, une forme de châtement, de castration devant un bonheur trop naturel... Et l'on dira : « Je refoule parce que je répète » !

Tout se passe donc comme si Picasso s'était évertué pendant quarante-six ans à décrire un monde où l'extase serait première... À défaut d'y croire, on peut y rêver !

Murielle Gagnebin

LE BORDEL MÉTAPHYSIQUE

ou le théâtre de Picasso

par Henri Béhar

LES esthéticiens du début de ce siècle se plaisaient à classer les activités artistiques selon les deux catégories du temps et de l'espace. Et bien entendu, dans cette perspective, l'ambition de tout créateur est d'agir sur les deux, ou plus exactement à leur conjonction qui se trouve sur la scène. Aussi dynamique que soit la scénographie d'un tableau, elle n'atteindra jamais les possibilités qu'offre le théâtre. D'où ces tableaux muets que Picasso se plaît à imaginer dans ses pièces, et dont il attend la réalisation concrète, non sans en faire parfois la réécriture d'œuvres classiques, avant *Les Ménines*. Ici, la Tarte « toute nue mais avec des bas » sort d'une baignoire tandis que des messieurs habillés préparent un célèbre déjeuner sur l'herbe ; là « Dans le jardin potager, sous une grande table, les quatre petites filles. Sur la table, un énorme bouquet de fleurs et des fruits sur

un plat, quelques verres et une jarre, du pain et un couteau. Un grand serpent s'enroule à une des pattes de la table et monte manger les fruits, mord aux fleurs, au pain et boit dans la jarre. »

S'est-on posé, dans ce cas précis, le problème de la mise en scène ? Evidemment non, pas plus que des règles dramaturgiques ni de l'adaptation aux circonstances. Mais n'est-ce pas le plus sûr moyen de faire progresser un art ? En 1971, quand Jean-Jacques Lebel annonça son intention de monter *Le Désir* à Saint-Tropez en respectant à la lettre les indications de l'auteur, il suscita l'émotion publique et dut se replier au village voisin, et la comédienne déployer un cache-sexe. J'ose croire qu'aujourd'hui les imaginations de Picasso seraient exécutées au poil près. Ainsi va le théâtre ! L'important est de prévoir son évolution et de ne pas se laisser enfermer par des conventions stériles.

Pourtant le plaisir du théâtre ne consiste pas seulement à concevoir des tableaux animés : il s'agit d'insuffler la vie à des êtres de papier, une suite de signifiants. Ceux de Picasso, pas plus que ceux d'Apollinaire, n'ont une présence inoubliable. Mais on sent en eux la vitalité de leur auteur et dès la lecture le Gros Pied, les deux Angoisses, les quatre Petites filles se mettent à vivre devant nos yeux, aussi indifférenciés paraissent-ils, sans parler des Rideaux immobilisant « leur dépit derrière l'étendue de l'étoffe déployée. » C'est là un principe de la dramaturgie contemporaine : moins les caractères sont définis, plus les personnages sont investis par les spectateurs. C'est que la psychologie plane a fait son temps. Comme Vitrac, Picasso préfère suggérer par des comportements les motivations profondes, les rapports ambigus des êtres.

Commentant l'œuvre plastique de Picasso, Tristan Tzara a cru pouvoir avancer que chez lui « la pensée se fait sous la main. » Mais la propension du peintre à écrire des poèmes, à différentes phases de son existence, et des poèmes conçus pour l'énonciation en public par des comédiens variés — ce qu'on nomme théâtre — me laisse croire qu'une telle spontanéité d'expression ne le satisfaisait pas totalement, qu'il y fallait ajouter le langage articulé. De sorte que la formule dadaïste se trouve avec lui confirmée : « La pensée se fait dans la bouche » ; mieux : elle est le corps, dans sa totalité. Le corps d'un peintre tout d'abord, qui chante la litanie des couleurs, leurs combats légendaires : « Un grand ovale jaune lutte en silence entre les deux points bleus de toutes ses griffes retouchées dans la chute d'Icare de l'écheveau des lignes du piège du losange vert olive étranglé des deux mains par le violet si tendre du carré de l'arc vermillon lancé de si loin par l'orange. »

Mais aussi le corps d'un homme qui aime chançonner, dont les paroles ivres s'entraînent les unes aux autres par association phonique : « La chemise relevée de la beauté, son charme chamarré, amarré à son corsage, et la force des marées de ses grâces secouent la poudre d'or de son regard sur les coins et les recoins de l'évier quand des linges étendus à sécher à la fenêtre de son regard aiguë sur la pierre à couteau de sa chevelure emmêlée. »

Automatisme verbal où s'agglutinent les locutions figées, les proverbes et dictons, comme autant de papiers collés, où les propositions se raccordent et se

relançant par la fausse coordination, l'accumulation des participes, où l'expression imagée prend la forme du complément de nom.

C'est ce qu'un autre poète, Rafaël Alberti, parlant des textes poétiques où Picasso revenait à sa langue maternelle, a nommé une « poésie liane ». La phrase pousse ses rejetons et ses volutes pour enserrer la réalité, prendre appui sur elle et peut-être l'étouffer, en tout cas la transformer.

L'agent de transformation, comme dans nombre de textes surréalistes, n'est rien moins que l'humour. Un humour à bride abattue, engendré par la confusion des règnes, par la déformation des clichés, par la littéralité — ce processus qui, au théâtre, *montre* sur scène l'expression abstraite, la plante tout nue — par la contradiction simultanée, par le plaisir pervers de nommer : Le Gros Pied, le Bout-Rond, le Désir attrapé par la queue !

Mais ce langage, aussi brillant soit-il, resterait poésie de théâtre, comme disait Cocteau, et non théâtre en soi, s'il n'était l'objet d'un investissement rituel et symbolique.

Symbolique au sens freudien du terme ; c'est-à-dire que l'expression du désir y est masquée — comme on doit l'être au théâtre, par définition. Entendons-nous : les deux pièces de Picasso ne doivent pas être le matériau privilégié pour une psychanalyse du peintre dont nous n'avons que faire, mais elles doivent être regardées comme une des rares créations dramatiques prenant en compte, pour les personnages, le travail de l'inconscient. Non que l'expression du désir dans la pièce du même nom, ou de la perversité polymorphe dans *Les quatre petites filles*, soit difficile à mettre au jour, mais parce qu'elle revêt tous les travestissements habituels de la libido sous une forme dramatique. Ainsi lorsque les femmes amoureuses commencent à scalper Gros Pied, tel Endymion endormi, les fouets du soleil les battent jusqu'au sang. Ainsi encore lorsque l'une des petites filles voit son monologue interrompu par une vision d'Apocalypse, l'entrée d'un énorme cheval blanc ailé traînant ses tripes, entouré d'aigles, un hibou posé sur la tête.

Ces deux exemples mythiques nous introduisent d'emblée dans le rituel qu'est toute fête théâtrale, et que Picasso a voulu tel, aussi bien par les objets scéniques indiqués, par les feux d'artifice et les jeux d'arc-en-ciel et d'éclairs que par le cérémonial. Je n'en vois pas d'image plus émouvante que celle-ci : après l'avoir tendrement caressée, une petite fille sacrifie une chèvre tandis que l'autre lui arrache le cœur encore palpitant. Il va de soi qu'ici on ne saurait se satisfaire d'un simulacre. Comme la corrida chère à Picasso, d'ailleurs évoquée au cours de la pièce, le théâtre est un culte, l'hommage de l'ombre à la lumière, aux divinités solaires. Dionysos s'incline devant Apollon, non sans permettre aux jeunes héroïnes d'apprendre de la vie et de la mort tout ce qu'un passant en peut connaître.

Ne nous y trompons pas : Picasso ne fait pas du théâtre une grande liturgie symbolarde et laïque. L'idée qu'il se fait de cet art total est bien plus complexe et représentative de sa philosophie. Si le théâtre re-présente les images obsédantes de l'humanité, le désir, l'amour, la mort, la faim, la soif de connaître, il témoigne aussi de l'unité de l'individu et particulièrement des trois âmes qu'après Platon,

Jarry voulait réconcilier. Picasso ne se contente pas de parler de la matière, de la mettre en scène brutalement (la Tarte « s'accroupit devant le trou du souffleur et, face à la salle, pisse et chaudepisse pendant dix bonnes minutes »), il la réunit avec le corps et l'âme. Ainsi le discours contrasté, lyrique et vulgaire, n'est-il pas simple fantaisie d'artiste jouisseur de mots, il manifeste cette volonté de synthèse du bas et du sublime qu'est l'humanisme bien compris. Ne voyons pas d'autre raison aux injures proprement obscènes (*i. e.* hors de la scène) des petites filles, usant de toute la gamme discursive. J'en veux pour preuve le fait suivant : en 1947, quant s'écrivent *Les Quatre petites filles*, les problèmes d'approvisionnement, la faim, ne sont plus à l'ordre du jour, comme durant le pénible hiver 1941. Or la nourriture y est aussi présente que dans la première pièce. Ce n'est donc pas seulement une question de circonstances mais un thème profond, une volonté d'ancrer les angoisses, les obsessions et les désirs dans une réalité humaine permanente. Ceci explique que chacune des deux pièces contienne obstinément une référence aux conditions ambiantes, aux circonstances de l'énonciation comme on dit aujourd'hui, et qu'elles soient si précisément datées. L'attachement au monde extérieur (de l'objet) dont Breton faisait grief à Picasso, l'évocation concrète des nourritures terrestres, du bouquet provençal n'est que rappel du jardin des délices, aspiration à un univers où l'homme, réconcilié avec lui-même et avec la nature, connaîtra enfin l'harmonie.

Pour finir avec Jarry, qui est incontestablement l'un des initiateurs du théâtre de Picasso, je rappellerai les notes inédites qu'il prit du cours de Bergson en 1882 au Lycée Henri IV : les trois traits essentiels du génie étaient selon ce professeur la fécondité, la variété, la profondeur. « Pour ces trois caractères les productions du génie se rapprochent de celles de la nature. Comme le génie, la nature produit avec une fécondité inépuisable. Comme celles du génie, ses œuvres sont infiniment variées, et chacune d'elles vit d'une vie indépendante... » Le philosophe n'aurait pas mal d'un génie de notre siècle.

Henri Béhar