

A propos de l'exposition « Picasso et les maîtres » au Grand Palais

PICASSO, LE SIGNE ET LA PEINTURE

Dés que l'on admet que le peintre n'est pas le copiste de la chose vue, on est fondé à dire qu'il produit des signes. Néanmoins ramener la peinture à des signes n'est peut-être pas en donner une définition exhaustive

Dans ce que l'on appelle communément « représentation » d'une chose visible, Picasso décèle un montage de signes et c'est à partir de cette idée qu'il déchiffre les œuvres des maîtres qui l'ont précédé. Certes une peinture n'est pas la reproduction d'une chose vue, la duplication de son apparence, ce qui serait un vain exercice. Nous appellerons donc « signe » tout ce qui peut désigner, évoquer quelque chose ou quelqu'un, prendre sens ou signifier, sans se ramener ou se réduire au rapport entre un modèle et sa copie, entre un modèle et sa représentation exacte.

A vrai dire, une peinture ne se fait pas avec des signes, mais avec des éléments (taches de couleur, arabesques, rythmes) qui *tendent* à signifier (à figurer, le cas échéant) mais qui ne le feront que grâce à une organisation d'ensemble où par leur progressive convergence, ils vont *advenir* comme signes. Ces éléments de départ ne doivent pas être appelés des signes, mais des *signifiants*.

Dans le cas de la peinture de la Renaissance, c'est la perspective (linéaire et aérienne) qui permet à ces éléments de finir par fonctionner comme des signes. Un tableau figuratif est donc un jeu de signifiants qui finissent par converger pour donner une organisation cohérente de signes propre à évoquer une ou un ensemble de choses visibles, et le cas échéant, à travers elles, une idée, un sentiment, une passion, etc. J'ajouterai toutefois que selon moi, ce jeu de signifiants - et de signes – fonctionne comme une *métaphore* : entre ce jeu et la chose évoquée il y a un écart, où vient se loger une ouverture sur « de l'autre », sur de l'inconnu, sur un quelque chose qui miroite parce qu'il est insaisissable. Je renvoie le lecteur à ce qui est dit de la métaphore picturale dans mes précédents billets et dans mon livre *Le signe et le tableau*.

Mettre l'accent sur le *signe*, dont la fonction première est de désigner quelque chose pour quelqu'un, à travers un système social de références dans lequel on intervient comme créateur, est donc un parti pris, légitime sans doute. Mais on peut en choisir un autre. L'invention de la perspective, grille efficace de représentation, permet aux peintres de la Renaissance de retarder autant que possible l'avènement du signe dénotatif, au profit de rapports de lumière et de couleur. C'est parce que Picasso et le cubisme détrônent la perspective qu'ils inventent (ou réinventent) la suprématie du signe.

Chez Picasso, l'importance accordée au signe commence avec son rejet de l'illusionnisme de la perspective et s'affirme avec l'aventure cubiste

Très tôt, dès la période de son séjour à Gosol, Picasso cherche à saisir le réel de la chose, corps ou nature morte, dans ses volumes, dans ce qu'il considère comme sa vérité à trois dimensions. La gageure est de restituer cette « vérité » sur la surface plane du tableau, en éliminant l'illusionnisme de la perspective et du clair-obscur. Il faudra *expliquer* l'espace, c'est-à-dire le rendre manifeste, le déplier à *partir des choses*, par exemple dans l'intervalle entre le nez et la paroi de la lèvre supérieure

L'aventure cubiste commence à partir du moment où sont totalement prises en compte les exigences de la planéité de la surface du tableau. Cette surface doit être rythmée et ces rythmes entraînent une discontinuité des formes et des volumes. Mais en transcrivant sur la toile leurs coordonnées spatiales, la perspective rendait les objets représentés repérables et reconnaissables. Or Picasso n'accepte pas cette grille froide et impersonnelle, qui empêche le peintre de dire ce qu'il sait des choses, de donner à voir leurs résonances, toutes les correspondances qu'elles peuvent susciter dans le cerveau humain. Contre la continuité spatiale que tisse la perspective, le cubisme de Picasso affirme les droits de la discontinuité : ce sont les objets eux-mêmes qui doivent dialoguer entre eux et non plus par perspective interposée. Mais du coup les objets figurés, dépouillés de la ressemblance superficielle que donne le trompe-l'œil, ne sont plus repérables qu'au moyen de leurs *signes* ; s'agissant d'un verre par exemple, on le reconnaîtra par sa silhouette en élévation à laquelle s'adjoint le rond de sa coupe transversale, pour marquer sa transparence. Ce qui passionne Picasso, c'est précisément le *devenir - signe* des choses et des matières - pour lui équivalent à leur devenir-peinture. Picasso va appeler à la peinture les choses les plus triviales, les choses que l'on jette, les rejets : il s'agit avant tout, d'exalter le monde visible, aussi bien dans ses aspects les plus rejetés, les plus méconnus. Le signe picassien aura donc une double valeur, dénotative d'un côté (il désigne quelque chose à travers ce que Picasso nomme ses « attributs ») et connotative (il joue sur le pouvoir de tout signe d'en évoquer d'autres situés hors du contexte donné), expressive de l'autre, c'est à dire sensuelle, signifiante, picturale en un mot.

C'est ici que nous abordons l'un des propos majeurs de l'exposition du Grand Palais. Une fiche mentionne cette déclaration de Picasso: « Je peins contre les tableaux qui comptent pour moi, mais aussi pour ce qui manque à ce musée » (imaginaire). Ce qui manque à ces tableaux, selon lui, s'est de s'accomplir totalement comme des organisations de signes, parce qu'ils sont restés dépendants, dans leurs stratégies, d'artifices illusionnistes. Ce qui leur manque, c'est le surcroît de réalité et d'expressivité qu'apporte l'avènement inconditionnel du signe.

Toutefois Picasso ne renonce jamais totalement à l'illusionnisme, et finit par intégrer partiellement l'illusionnisme de la perspective de la Renaissance. Or celle-ci n'est pas un signe, mais une syntaxe qui permet la mise en place des signes.

Mais Picasso était trop fin pour croire qu'une grande peinture figurative pouvait totalement se passer d'illusionnisme. Il n'a jamais ignoré, dédaigné la perspective, il a fini par en triompher, par la « violer », en l'intégrant dans un ensemble plus riche, synthèse de la perspective de la Renaissance et des inventions du cubisme synthétique. Picasso est comme Antée, il reprend des forces en touchant terre, lorsqu'il craint d'aller trop loin dans ses recherches formelles, il retourne au motif, lorsqu'il risque de se stériliser dans un académisme du signe, il retourne... aux maîtres de la lignée de la Renaissance. Il me paraît donc équitable de dire également que Picasso a cherché chez les maîtres ce qui risquait de lui manquer.

Picasso fait des variations sur *Les Ménines* de Vélasquez. « Vélasquez, déclare-t-il, est le vrai peintre de la réalité » Le tableau *Les Ménines* est en effet réaliste en un double sens : d'une part il assure la fonction « représentative » de la peinture (il présente à la cour d'Espagne un miroir d'elle-même) d'autre part il inclut le peintre dans la scène (un instant saisi au vol dans la vie quotidienne de cette cour) Le peintre, nous le savons, fait le portrait du roi et de la reine, dont on voit le reflet dans le petit miroir du fond ; ces derniers son situés *devant* le tableau que nous voyons, dans un espace fictif qui coïncide avec celui que nous spectateurs, occupons réellement ; ainsi sommes-nous spectateurs, impliqués dans le spectacle. Le réalisme en peinture est en effet, au sens profond du terme, le fait pour le peintre d'impliquer le spectateur dans la scène qu'il présente. Or cet exploit est obtenu par une stratégie qui joue savamment

des effets de la perspective. Dans ses variations sur les *Ménines*, Picasso utilise l'espace qu'il a inventé à la fois perspectif et cubiste. La petite infante, véritablement « craquante », s'y manifeste comme le signe privilégié. Mais elle avait déjà acquis le statut privilégié d'un *signe* (signe de « l'objet » précieux) dans la stratégie savante de Vélasquez. De son côté Picasso ne se contente pas d'un assemblage de signes, il use aussi partiellement de l'artifice illusionniste de la perspective classique.



Diego Vélasquez – *Les Ménines* - 1656-57

Chez Vélasquez c'est l'organisation d'ensemble du tableau, la disposition et le regard des personnages, le jeu des lignes de fuite et des diagonales, qui donnent à la petite infante le statut électif de signe privilégié.

L'élaboration féconde de signes, introduite par Picasso et les cubistes, a conduit à une idéologie qui prétend évacuer d'une peinture toute référence à une chose vue, au profit d'un renvoi indéfini de signe en signe, dans le champ pictural et culturel

La question porte précisément sur le primat absolu des assemblages de signes dans toute peinture, dogme soutenu par une idéologie sémioticienne triomphaliste. Dans *Le signe et le tableau* (éd. Honoré Champion-2004) j'appelle *sémiotisme* une idéologie selon laquelle « tout ce qui entre dans le champ humain doit être d'emblée défini comme signe (...) Pour Umberto Eco l'existence d'un référent, l'existence d'une chose, en tant qu'elle ne serait pas déjà prise dans l'opération de sémiose, est un pur

fantasme... » Ce n'est pas le lieu ici de discuter du bien-fondé de cette idéologie. J'observe simplement que dans l'exégèse de la peinture, une telle idéologie va jusqu'à trouver une surface où sont tracées quelques lettres d'une main négligente, plus intéressante qu'un tableau figuratif de maître.

De ce culte du signe les cubistes sont en partie responsables. C'est eux qui ont découvert, ou redécouvert, son importance. Mais l'une des raisons majeures résidait dans la nécessité de donner de nouveaux repères pour l'identification des objets et de l'espace dans une œuvre plastique, alors que les repères habituels de représentation des choses étaient récusés. « Le peintre doit nommer » disait Picasso.

Par ailleurs, Picasso était conscient qu'une dimension de leurre, de tromperie était indispensable à la peinture. A propos des *collages* et des *papiers collés* cubistes, il disait :

« Nous avons essayé de remplacer le trompe-l'œil par le trompe-l'esprit. Un morceau de journal n'était jamais utilisé pour représenter un journal ; on s'en servait pour définir une bouteille, un violon ou un visage. On n'employait aucun élément dans son sens littéral, mais pour produire un choc entre la vision originelle et sa nouvelle définition finale. »

A partir d'une réflexion sur cette partie de l'aventure cubiste s'est développé chez nombre d'exégètes un dogme qui récuse de l'art plastique toute fonction dénotative ; selon ce dogme, nulle part l'objet figuré n'est saisissable en tant que tel ; un tableau est un ensemble de signes qui renvoient à d'autres signes, indéfiniment ; une telle structure de renvoi n'a ni point de départ, ni point d'aboutissement. Et pourtant Picasso parle bien d'une « vision originelle ».

Pas plus chez Picasso que chez son contemporain Matisse, il n'est question d'une telle évacuation de la chose vue

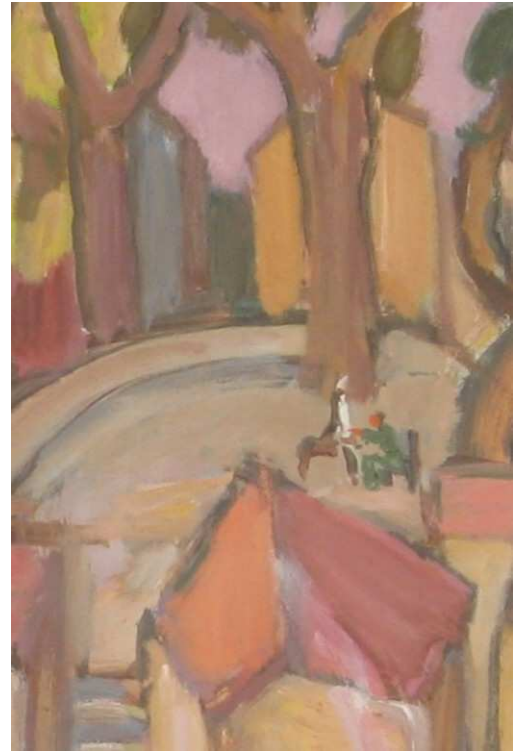
Matisse également travaille à l'élaboration de signes. Il veut inventer « le signe de l'arbre » il parle du signe dénotant la main chez Delacroix. Jamais Picasso, au milieu de ses plus grandes audaces, n'a abandonné totalement sa référence à l'objet réel, - disons-le, à *la chose vue* – même si c'était seulement à travers le souvenir et la représentation mentale. Picasso à Matisse à propos des œuvres de Pollock :

« Je suis contre ce genre de peinture et je crois que c'est une erreur de se perdre dans un geste (...) Quelle que soit l'origine de l'émotion qui me pousse à créer, je veux lui donner une forme qui soit liée au monde visible, ne serait-ce que pour lui faire la guerre... »

Il ne s'agit pas là selon moi, du monde visible en général, notion philosophique. Pour le peintre le monde visible s'incarne en traces de choses vues.

Quant au trompe-l'œil, c'est-à-dire à la perspective, il a fini par l'intégrer dans sa peinture, comme une syntaxe supplémentaire qui lui permettait de donner plus de densité, plus de *réalisme* à sa figuration. Ce qui compte dans l'œuvre plastique, ce n'est pas le signe, c'est son élaboration, c'est le *devenir-signe* des corps et des choses, un devenir-signes dont l'aboutissement est toujours incertain, toujours menacé par la matière même (les signifiants) dont cette œuvre est faite, comme par le silence têtu de la chose. Picasso a poussé aussi loin qu'il était possible l'élaboration de signes qui trouvaient leur lieu d'ancrage dans la réalité de la chose vue, aussi bien à travers son expérience que par maîtres interposés. Aller au-delà, c'est abandonner le réalisme au profit du sémiotisme, c'est lâcher la proie pour l'ombre.

J'ai moi-même opéré le devenir-peinture (parmi d'autres possibles) d'un lieu bien réel : le bourg varois de Pierrefeu.



Le peintre à Pierrefeu détail

Albert Lichten – *Le peintre à Pierrefeu*– 60x73 cm – 2008 – huile sur toile

C'est par un jeu subtil de lignes de force et de perspectives, dont certaines sont inversées, que le peintre et son chevalet acquièrent le statut de signes privilégiés. Le spectateur est invité à occuper leur place. C'est une stratégie différente de celle des *Ménines* de Vélasquez. Dans les *Ménines*, la scène communique avec l'extérieur, l'espace réel où se trouve le spectateur : c'est un effet de *trompe-l'œil*. Dans *Le peintre à Pierrefeu*, le spectateur est appelé à l'intérieur de la scène.