

Le rideau de scène de Picasso pour Le Quatorze juillet de Romain Rolland Salve de remarques autour de quelques photos

Christian Limousin

Le Rideau de scène peint par Picasso pour Le Quatorze juillet de Romain Rolland est conservé aux Musées des Abattoirs de Toulouse. Sa fragilité ne permet pas une exposition permanente. Il n'est présenté que quelques mois par an. Le 26 mars 2011, pour sa sortie annuelle (jusqu'au 29 août), le directeur du Musée Alain Mousseigne a demandé à une compagnie théâtrale, le Collectif De Quark, de « revisiter » la pièce de Romain Rolland devant ce rideau. D'où la photo de Marion Lefebvre jointe à ces Cahiers de Brèves de fin d'année ; le bel élan de cette jeune troupe évoque parfaitement, nous semble-t-il, l'exaltation de ce Quatorze juillet.

Dans la salle du musée des Abattoirs, aux côtés du Rideau, plusieurs photos pour commenter l'œuvre de Picasso. Ce sont ces photos que Christian Limousin nous raconte. Rolland, Picasso, Christian et Yvonne Zervos, le legs des œuvres de ces derniers installé dans la maison de Romain Rolland à Vézelay... une boucle bouclée ? ML

Premièrement. Rideau de scène ? : *La dépouille du Minotaure en costume d'arlequin*, grande toile sans châssis que l'on peut voir depuis 2000 de manière intermittente aux Abattoirs de Toulouse, n'est pas à proprement parler un « rideau de scène » destiné à séparer la salle de la scène (comme l'est celui que Picasso avait réalisé en 1917 pour *Parade*), mais un « rideau de fond de scène ». De 1936 à 1939, à l'Alhambra, les acteurs du *Théâtre du Peuple* jouèrent devant lui (et non derrière). Ce rideau n'était donc pas relevé, mais servait de grandiose décor permanent.

Deuxièmement. Une œuvre de commande : En juin 1936, dans une période d'euphorie, le gouvernement du Front Populaire décida de célébrer avec éclat la Fête nationale. Entre autres liesses collectives, fut

prévue une représentation¹ de la pièce de Romain Rolland, *Le Quatorze juillet*, créée en 1902 et jamais reprise. Il s'agissait très clairement de comparer (d'assimiler) la victoire du Front populaire à celle de la Révolution de 89. Jean Zay (Ministre de l'Éducation), Jean Cassou (chargé de mission de Zay) et Léon Moussinac (directeur de la Maison de la Culture) commandèrent à Picasso le rideau de fond de scène de la pièce de Rolland. Le peintre (qui n'avait pas travaillé pour le théâtre depuis 1924) accepta. Mais les délais très courts le conduisirent, d'une part, à reprendre une œuvre déjà là et, d'autre part, à confier l'exécution du rideau à un artiste en qui il avait confiance : Luis Fernandez.

Troisièmement. Agrandissement démesuré : *La dépouille du Minotaure en costume d'arlequin* est une gouache et crayon sur papier de 44,5 x 54,5 cm. Datée du 28 mai 1936, elle appartient au musée Picasso.

Le rideau de scène (détrempe à la colle sur toile de coton écru) mesure 830 x 1325 cm. De 250 cm² on est passé à 110 m². Agrandissement considérable, démesuré. Passage à la limite.

Quatrièmement. Une série de photos méconnue de Dora Maar : Anne Baldassari², traquant inlassablement tous les documents photographiques se rapportant à Picasso a découvert il y a une dizaine d'années, dans le fonds photographique des archives Dora Maar, neuf clichés (contacts et négatifs) d'un reportage réalisé par la photographe montrant le grand rideau en cours d'exécution, au début de juillet 1936. L'un de ces clichés avait été proposé, le 19 novembre 1999, lors de la Vente Dora Maar (n°58 du catalogue : *Picasso avec ses assistants et Sabartés, en cours au sol La Dépouille du Minotaure en costume d'arlequin* – la photo est donnée avec une date fautive : mai 1936 –. Anne Baldassari a publié trois de ces clichés dans le

1. Les représentations furent données jusqu'au 23 juillet.

2. Conservatrice (de 1992 à 2005) puis directrice du musée Picasso de Paris. Le musée étant devenu, en 2010, Établissement Public à caractère Administratif (EPA), A. Baldassari en est la présidente. On lui doit de nombreux ouvrages et catalogues d'exposition sur et autour de Picasso.

catalogue de l'exposition Picasso / Dora Maar qu'elle a organisée au musée Picasso de Paris en février – mai 2006 (cf. éditions Flammarion, p. 119).

Au même moment, Christian Derouet³ avait judiciairement retenu pour son *Cahiers d'art / Musée Zervos* à Vézelay (éditions Hazan, 2006) un autre cliché de cette série pour illustrer par une pleine page, l'un des très rares liens entre Romain Rolland et Zervos.

Cinquièmement. La photographe : Dora Maar (1907-1997) est entrée dans la vie de Picasso vraisemblablement en janvier 1936, mais ils ne furent vraiment liés qu'à partir d'août 36, qu'ils passèrent dans le midi, à Mougins.

En juillet 36, elle vient de réaliser le très surprenant (et très surréaliste) *Portrait d'Ubu* aussitôt montré à l'*Exposition Surréaliste d'Objets* (galerie Ratton, Paris, mai 36) et à Londres, en juillet 36, dans le cadre de *The International Surrealist Exhibition*. Au printemps 36 elle est apparue au sommaire de deux des revues qui comptent alors : *Cahiers d'art* et *Minotaure*.

Preuve de confiance : à la demande de Picasso, elle est venue le photographier en train de peindre. Car c'est bien de cela qu'il s'agit avant tout.

Preuve d'amour : Picasso constelle le n° de *Marianne* du 8 juillet 1936 de cris d'amour aux crayons de couleur : comme un adolescent, il écrit six fois le prénom de sa bien-aimée, puis cet aveu « *Amour Doramiamia* » au-dessus d'un article d'Emmanuel Berl intitulé « *Front populaire et rivalités partisans* » (cf. Anne Baldassari, catalogue *Picasso papiers journaux*, Tallandier, 2003, p. 158).

Sixièmement. Autre reportage photographique : Cette série de photographies de Dora Maar est à rapprocher de l'album Polunin (conçu et envoyé à Picasso par Violette et Vladimir Polunin) constitué de 21 clichés formant un reportage sur l'exécution du rideau de scène du *Tricorne* dans un atelier de Covent Garden, à Londres, durant l'été 1919. Cet album a été publié par Brigitte Léal dans le catalogue *Picasso (1917 – 1924) : Le Voyage d'Italie* (sous la direction de Jean Clair), Gallimard, 1998, p. 106 – 111.

Septièmement. Description de la photo du livre de Christian Derouet (p. 270) :

Nous sommes dans une sorte d'atelier, de hangar industriel, nullement dans un atelier d'artiste.

La photographe a saisi un moment de pause (pose ?). Elle n'a privilégié ni la toile (réduite à une masse confuse au premier plan) ni les personnages, un peu petits, relégués à l'arrière-plan.

À gauche, un peu à l'écart, le chauve Jaume Sabartés, tiré à quatre épingles malgré la saison (nœud papillon, pochette), les mains derrière le dos, semble se

demander ce qu'il fait là, tout en considérant la photographe (qui est-elle ? et qu'est-elle exactement pour Picasso ?)

Bien qu'ayant tombé la veste, Christian Zervos n'a rien perdu de son élégance avec ses cheveux impeccablement coiffés, sa chemise noire, sa cravate. Il est saisi dans une pose familière, les mains sur les hanches. Sans doute parle-t-il.

Au centre, Picasso, cravaté⁴, pas vraiment en tenue de travail, est assis sur une chaise. Il est le seul à regarder en direction de l'immense toile qui recouvre le sol au premier plan. Il semble tourner et retourner entre ses mains un petit objet (un crayon ?).

Un ouvrier, en béret et salopette, pieds croisés, appuie négligemment sa main droite sur le dossier de la chaise de Picasso, tandis que son bras gauche dessine un triangle symétrique à celui que fait le bras droit de Zervos. Que fait-il là ? Quel est son rôle ?

À droite, Luis Fernandez, en chemise à manches courtes, se présente de profil.

Beaucoup de choses me frappent dans cette photographie. Tout d'abord, les « fantômes » qui, à droite et à gauche, encadrent les personnages que nous avons pu nommer. Le « fantôme » de gauche, très flou, semble féminin (Yvonne Zervos ? la femme de Fernandez ?) à cause de sa chaussure de profil. Le « fantôme » masculin de droite, beaucoup plus lisible, pourrait être Fernandez qui aurait bougé et qui, de ce fait, serait vu de face et de profil - comme dans un tableau de Picasso. Me frappent aussi le jeu des regards et la position des bras et des mains. L'échelle dressée verticalement (entre Zervos et Sabartés) me rappelle celle de la *Minotaure* gravée par Picasso l'année précédente.

Huitièmement. Mais qui sont ces gens ?

Le secrétaire : Jaume Sabartés (1882-1968) est un vieil ami catalan de Picasso. Poète, journaliste, il est arrivé à Paris le 12 novembre 35 à la demande du peintre désorienté par sa séparation avec sa femme Olga. Modeste, dévoué, il vit chez Picasso, rue La Boétie, lui servant de secrétaire, filtrant les visiteurs, éliminant les importuns. Sa collection formera le noyau initial du musée Picasso de Barcelone

Le critique : Christian Zervos (1889-1970) a publié en 1932 le premier volume du catalogue Picasso. En 35, l'important n° VII - X de *Cahiers d'art* est consacré à l'œuvre de Picasso de 1930 à 1935. La *Conversation avec Picasso* que Zervos y publie deviendra l'un des entretiens les plus cités de l'artiste. Les deux hommes ont la même conception mythique et tragique de la culture méditerranéenne.

- Celui qui a signé le rideau : Pablo Picasso.

- Celui qui a exécuté le rideau : On connaît mal l'œuvre rare, discret et raffiné de l'espagnol Luis Fer-

3. Alors conservateur en chef du patrimoine au Centre Pompidou et conservateur du musée Zervos de Vézelay.

4. Picasso peint aussi (ou fait mine de peindre) en cravate sur quelques photos de la série *Guernica* de Dora Maar.

andez (Oviedo, 1900 - Paris, 1973). À vrai dire, on ne peut imaginer personnalité plus opposée à celle de Picasso : Fernandez est un homme réservé, tout en intimité et en silence. Il peint de petits tableaux, dans un atelier quasiment vide, en utilisant des techniques héritées du Siècle d'or espagnol. Arrivé à Paris en 1924, il n'a fait la connaissance de Picasso qu'en 1934. En 1935, il sort de sa période abstraite et géométrique (il a participé de loin au groupe *Abstraction-Création* fondé en 1931 en réaction à l'esthétique surréaliste) et se rapproche de Picasso et des surréalistes.

Fernandez n'aurait, paraît-il, pas été rémunéré pour son travail sur le rideau de scène signé par Picasso. Mais cette tâche consolida son statut dans le cercle Picasso / Zervos. En juillet 36, précisément, les Zervos l'exposent à la galerie *Cahiers d'Art*, avec Gonzalez, Miro et Picasso : le voilà considéré comme un « grand d'Espagne ». Puis, il est invité par Alfred Barr à la célèbre exposition new yorkaise « *Fantastic Art, Dada and Surrealism* ». Depuis 1935, Zervos l'accueille dans ses sommaires, car le peintre aime également écrire. Il écrit d'ailleurs comme il peint : minutieusement, et dans un français impeccable. En 36, il livre ses « Intentions » dans la revue de Zervos : « *Il est permis d'espérer que le désir de nouvelles conditions sociales, que l'on sent aujourd'hui, se reflète bientôt dans une peinture anti-limitative – aussi bien dans le fond que dans la forme – et que l'art cesse d'être, en grande partie, de la simulation pour exprimer plus d'humanité et un contenu émotif et intellectuel beaucoup plus grand. Au lieu de s'enfermer – comme souvent les écoles modernes – dans un compartiment psychique réduit, isolé des autres, et dans une petite formule technique, il s'agirait, alors, rien moins que d'atteindre à l'universalité de l'homme avec celle de l'art.* » (*Cahiers d'art* n° VI – VII). Avec ce grand rideau de fond de scène, nul doute que Fernandez ait peint la plus grande de ses œuvres. On dit généralement que cela lui a permis de se faufiler dans le style de Picasso pour peindre, un peu plus tard, des têtes de taureaux morts. En 36 (avant ou après le rideau de fond de scène ?), il a réalisé deux grands dessins érotiques, étranges, d'une violence insoupçonnée (et complètement à part dans sa maigre production) que Picasso lui a achetés (cf. catalogue *Picasso collectionneur* par Hélène Seckel-Klein, RMN, 1998, p. 131 et 133).

Neuvièmement. Et Yvonne Zervos ? Fine et fragile, élégante, elle apparaît sur l'un des clichés publiés par Anne Baldassari (fig. 33a, p. 119 du catalogue Picasso / Dora Maar). Assise à quelque distance de son mari (assis également), elle regarde Picasso en train de travailler.

Dixièmement. Arène : La toile au sol sur laquelle travaille Picasso, déplaçant les boîtes à peindre mobiles, est une arène symbolique où le peintre livre combat à la peinture (et à lui-même).

Onzièmement. Deux absents remarquables et remarquables : Nusch et Paul Éluard auraient dû logiquement être sur la photo. Depuis 1935, ils font partie – comme les Zervos – du premier cercle du peintre. En témoignent les œuvres réalisées en commun au printemps 36 : *Grand Air*⁵ et *La Barre d'appui*⁶ (tous deux au musée Zervos). S'ils ne sont pas là, c'est qu'ils sont à Londres pour l'exposition surréaliste. Ils sont rentrés le 9 juillet, d'après Jean-Charles Gateau, biographe du poète⁷. Une photographie les montre au vernissage, le 1er juillet, en compagnie de Dali déguisé en scaphandrier (cf. *Album Éluard*, Veyrier-Tchou, p. 145).

Douzièmement. Antériorité : Ce reportage photographique constitue une sorte de brouillon pour la série – beaucoup plus étoffée et célèbre – montrant la gestation de *Guernica*, série commandée à Dora Maar par Christian Zervos et publiée en 1937 dans le n° IV – V de *Cahiers d'art* (n° spécial *Guernica*). C'est peut-être en se souvenant de ce reportage (apparemment inutilisé) de l'année précédente que Zervos a passé sa commande.

Treizièmement. Quel jour sommes-nous ? Difficile de le savoir. Début juillet, sûrement. Autour du 10 juillet, vraisemblablement. Le jour, en tout cas, où Picasso est venu parachever le travail préparatoire de Fernandez, en rehaussant les contours par un trait noir.

Quatorzièmement. La thèse d'Anne Baldassari : Sabartés est en grande partie responsable de la légende de la désinvolture de Picasso face à cette commande. On cite cependant très rarement son témoignage. Le voici : [...] *des amis demandent à Picasso un projet de rideau pour la scène de l'Alhambra. Ils veulent célébrer le 14 juillet en mettant en scène une œuvre de Romain Rolland. Picasso promet son concours. Pour le donner, c'est différent... En tous cas, Picasso a accepté et sa promesse l'oblige à y penser. D'ailleurs, on ne lui laisse pas de répit. Mais, comme d'habitude, il reporte chaque jour au lendemain ses résolutions et le temps passe... Il n'aime pas se limiter aux exigences d'une commande. [...] Au moment où on lui demande le projet de rideau, il est en train de faire des aquarelles. Ce serait bien le diable si aucune ne puisse être agrandie. Il se tire ainsi d'affaire.* (J. Sabartés, Picasso : *Portraits et souvenirs*, L'École des loisirs, Paris, 1996, p. 169-170).

Anne Baldassari a tenté de montrer (dans son ca-

5. Gravure réunissant un poème manuscrit d'Éluard et une faunesse nue du peintre.

6. Petit livre de poèmes d'Éluard illustré par Picasso et publié par Zervos.

7. Cf. *Paul Éluard ou Le Frère voyant*, Robert Laffont, 1988, p. 235.

talogue *Picasso / Dora Maar*) que la prétendue désinvolture du peintre envers le rideau de scène du *Quatorze-Juillet* était à reconsidérer. Elle va même beaucoup plus loin, jusqu'à parler de « *la forte implication de Picasso dans ce projet où la parabole mythologique rejoint l'Histoire et le Politique.* » Résumer son argumentation précise nous entraînerait beaucoup trop loin pour les dimensions modestes de ce texte.

Quinzièmement. Un rideau *rébus* : Romain Rolland ne sait pas à quel point il a raison de voir dans ce rideau « *un rébus gigantesque* » (Journal, 2 août 1936).

Seizièmement. Quiproquo : Mais dès qu'il l'interprète, il tombe dans le quiproquo : « *Le Fascisme, oiseau rapace, soutient le bestial capitalisme prêt à s'écrouler. Lui faisant face, un homme barbu se dégage des dépouilles d'une bête, et porte sur ses épaules un jeune homme nimbé d'étoiles.* » Rolland ne dit pas ce que symbolisent *l'homme barbu* et le *jeune homme nimbé d'étoiles* : le socialisme ? le communisme ? En tous cas, l'homme nouveau sort des dépouilles de la bête... Picasso n'a fait qu'encourager ce quiproquo en abandonnant très vite les esquisses politiques (foule défilant en levant le poing) qu'il avait spontanément jetées sur son cahier de dessins aussitôt la commande acceptée.

Dix-septièmement. L'embarras d'Alain Mousseigne⁸ : « *Il est sans doute naturel de voir, dans l'affrontement des personnages de son rideau, l'opposition du bien et du mal, la victoire de la jeunesse, de la beauté triomphante sur la mort menaçante, celle de la vérité, du progressisme face à l'obscurantisme, celle de la Paix chassant les monstres de la Guerre ... pour celui-là, il est toujours loisible de trouver quelque logique au rapprochement des thèmes épiques de Pablo Picasso et de Romain Rolland. Et l'on imagine aisément l'ampleur du souffle révolutionnaire et pacifiste de la pièce décuplée par l'imposant dialogue des personnages démesurés du rideau.* » (*Picasso : Le Quatorze-Juillet*, Skira/Seuil, 1998, p. 9).

Le recours à l'impersonnel (« il est naturel », « il est loisible »), à l'indéfini (« on imagine »), aux modalisateurs (« sans doute », points de suspension, « aisément », etc.) marquent bien l'embarras du discours. Pour qui regarde un tant soit peu le rideau de fond de scène, on ne peut pas dire que le Minotaure et le Géant à tête d'aigle sont arrêtés par l'autre couple de personnages : ils passent, ils continuent leur chemin imperturbablement... La cause de la mort du Minotaure n'est pas à voir dans les deux personnages situés sur la gauche de l'œuvre. Et regardez les mains : celles,

finies et féminines, du Minotaure (elles pendent) et de l'enfant (elles volent), celles fortes, grossières, du Géant à tête d'aigle et de l'homme coiffé de la dépouille de cheval. Regarder les mains force à dissocier les couples et à lire l'œuvre autrement.

Dix-huitièmement. Œuvre intime : la gouache du 28 mai 36 (démesurément agrandie par Fernandez) est une œuvre avant tout *intime* qu'il ne faut pas se presser de lire depuis *Guernica* (œuvre résolument politique utilisant la syntaxe du mythe personnel) mais pour elle-même et en elle-même. Elle est, bien sûr, un chemin vers *Songe et Mensonge de Franco* et vers *Guernica* – et analysée comme telle par de nombreux commentateurs – mais ce qui s'y joue concerne avant tout Picasso (et sa relation avec Marie-Thérèse Walter). Picasso-Minotaure. Picasso-Arlequin. Picasso à tête d'aigle. Picasso-Homme barbu. Picasso-Jeune homme nimbé d'étoiles. Car si la scène est le monde, le peintre est tous les personnages. Là est la racine du trouble.

Dix-neuvièmement. Le retour du Minotaure : On le croyait mort au mois de mai et voilà qu'il ressurgit, plus vigoureux, plus amoureux, plus entreprenant que jamais, dans un dessin très coloré fait à Mougins le 5 septembre 36 en l'honneur de Dora (*Dora et le Minotaure*, Musée Picasso, Paris). Marie-Thérèse avait fini par avoir raison du Minotaure ; Dora l'a fait renaître.

Vingtièmement. Une dernière photo (en étrenne) : Sur le cliché de Marion Lefebvre, les membres du collectif *De Quark* sont figés dans un moment de liesse collective, d'extrême exaltation révolutionnaire. Là aussi, il convient de regarder les gestes, l'étrange ballet que composent les bras et les mains. Les époques historiques collisionnent : 1789 / 1830 les Trois Glorieuses / 1936 le Front populaire : le poing levé / aujourd'hui à cause des vêtements modernes et des pneus de camion qui ont remplacé la mythique barricade. *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix a fourni la figure féminine centrale (sein nu – un seul, contrairement à la toile du peintre romantique –, elle brandit le drapeau tricolore) et la dissémination des trois couleurs du drapeau sous forme de jets de tissus. *De Quark* envisage « *la création sous l'angle d'un perpétuel recyclage* ». De ce point de vue-là, c'est réussi.

Au fond, noirs et impassibles, les personnages picassiens se sont retranchés dans leur énigme mythologique. Ils forment, plus que jamais, « *un rébus gigantesque* ».

novembre 2011

Christian Limousin est poète et critique d'art.

8. Directeur des *Abattoirs* à Toulouse.