XRAYS

PRÉFACE

par Anne Baldassari, conservateur en chef du patrimoine et directeur du musée national Picasso.

L'exposition «Picasso-XRays» témoigne d'un travail de prises de vue radiographiques d'un ensemble de sculptures en plâtre de Picasso datant, pour l'essentiel, des années 1930-1950. Ces œuvres appartiennent principalement à la collection du musée national Picasso à laquelle s'ajoutent le plâtre de *La Femme à la poussette* conservé au Ludwig Museum de Cologne et quelques pièces de collections particulières. Mené initialement dans le cadre et avec l'assistance technique du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), ce travail, réalisé par le photographe-plasticien Xavier Lucchesi, s'est développé récemment avec l'emploi d'un scanner rotatif d'une nouvelle génération technologique. Les œuvres de Picasso ont ainsi été soumises au bombardement photonique selon des protocoles d'investigation dérivés des modes d'indexation scientifiques ou médicaux. À cette étape, rien ne distinguerait cette démarche de celle ordinairement utilisée pour fonder les expertises de restauration des œuvres d'art. Réservée le plus souvent à l'étude des peintures, cette technique, qui permet de repérer l'existence de motifs en sous-couche, se trouve justifiée par la recherche en histoire de l'art voulant faire la chronique du tableau et inventorier les étapes de son élaboration. Ce qui ne se voit pas pouvant éclairer la genèse de ce qui appert et nous informer des choix, options et repentirs de l'artiste.

Une telle conception serait, semble-t-il, inappropriée à l'étude de la sculpture dont la forme manifeste est censée exposer et épuiser exhaustivement l'idée. En effet, qu'en serait-il d'une sculpture cachée dans la sculpture ? Pourquoi et à quelle fin ? Quant à la notion de «repentir» en sculpture, elle semblerait, là encore, étrangère à un médium dont le caractère synthétique, syncrétique, exclurait toute visée seconde. La sculpture se définissant par l'objectalité de sa surface. Pourtant, une intériorité est bien reconnue à la sculpture, mais comme uniquement limitée à des phénomènes de structure et de logistique de la forme. Réduit à un échafaudage constructeur, l'agrégat qui la supporte resterait à l'état d'insignifiance. Qu'une dialectique intérieur/extérieur, latent/manifeste, structurel/surfaciel traverse le procès sculptural pourrait sembler relever de l'hérésie ou de la surinterprétation, mais ce serait méconnaître la philosophie picassienne du «trompe-l'esprit»[1], ses conduites paradoxales et ses œuvres à double-fond.

De fait, l'œuvre sculpté de Picasso, par les procédures, les indices et les témoignages qu'il met délibérément en scène, susciterait ou encore provoquerait de telles démarches scrutatrices. Ses propos sur la genèse des grandes *Têtes* en plâtre, réalisées à Boisgeloup entre 1930 et 1931, pourraient constituer ainsi le point d'ancrage du projet *XRays* et du présent travail d'analyse : «Picasso me dit un jour qu'il regrettait d'avoir autrefois, en travaillant sur ces têtes, gâché son invention première. Travaillant de nuit dans l'atelier de Boisgeloup, il avait commencé par réaliser une construction compliquée en fil de fer qui paraissait tout à fait incompréhensible, sauf quand une lampe en projetait l'ombre sur le mur. Cette ombre devenait alors le profil très ressemblant de Marie-Thérèse. Il aimait cette projection à partir d'une masse dont le sens était, sans cela, indéchiffrable. "Mais, dit-il, j'ai continué, j'ai ajouté du plâtre et je lui ai donné sa forme actuelle." L'image secrète était perdue, mais il avait réalisé une version plus durable et plus splendide que tout le monde pouvait voir. Et il ajouta : "Quant au travail, on ne sait jamais ce qui va en sortir. Ce n'est pas de l'indécision ; le fait est que ça change pendant que vous travaillez."»[2] Ces propos de l'artiste à Roland Penrose nous transportent au sein même de la dynamique de création, là où l'œuvre se fait et se défait, noue et dénoue le fil de ses significations et les entrelace pour engendrer un objet composite aux limites de la maîtrise comme de la connaissance de soi.

Face aux quelques dizaines de milliers d'images enregistrées par le scanner digital en ce printemps 2006 qui révèlent la singulière intériorité des plâtres de Picasso, nous nous sommes livrés ici à deux lectures de première urgence. L'une, dans le court essai qui suit, retrace les principales phases de l'histoire de la photographie picassienne et permet de replacer le relevé et l'interprétation radiographique dans une pratique d'investigation par l'image appartenant en propre à l'univers plastique de Picasso. Dans une telle perspective, les stratégies du regard qui fondent l'étalonnage des *XRays* apparaissent comme inhérentes à la démarche même de l'artiste et pourraient former un possible épilogue à sa pratique raisonnée de déconstruction et d'analyse du réel.

L'autre lecture nous a conduits à commenter à plusieurs voix les raisons, les circonstances et les résultats de l'expérience dans un débat réunissant ses protagonistes : Jean-Pierre Mohen, ancien directeur du C2RMF et aujourd'hui directeur des collections du musée du quai Branly, qui supervisa la conduite scientifique du projet *XRays,* Xavier Lucchesi, l'auteur de ces images, Basia Embiricos, présidente des éditions MBE, à l'initiative de ce projet, et moi-même.

Il y sera question du détournement artistique de la technique de la radiographie, du rôle de l'artiste face à l'institution ; de la notion d'intériorité en sculpture chez Picasso comme dans la statuaire africaine. L'album qui suit, enfin, rassemble une sélection de quelques dizaines de ces images surprenantes naviguant entre le connu et l'inconnu, le visible et l'invisible, et qui gardent sans doute, encore scellé en elles, l'essentiel.

1. Ce terme de Picasso est rapporté par Françoise Gilot in *Vivre avec Picasso,* par Françoise Gilot et Carlton Lake, Éd. Calmann-Lévy, Paris, 1964.

2. *Picasso,* par Roland Penrose, Éditions Flammarion, Paris, 1996, p. 319.

STRATÉGIES DU REGARD

par Anne Baldassari.

La traversée des apparences

S’interroger aujourd’hui sur une photographie des œuvres de Picasso au moyen du bombardement de rayons X, que nous désignons ici par le terme générique d’*XRays*, conduit à replacer ce mode d’investigation par l’image dans une perspective qui serait spécifique à la recherche picassienne. En effet, Picasso s’est passionné pour la question de la restitution, la présentation et la duplication de son œuvre comme autant de moyens pour en élargir le champ d’action et la signification. Très vite, la pratique de la photographie, de simple moyen d’enregistrement, est devenue médium artistique à part entière, lui permettant de penser son œuvre en progrès comme de réfléchir et de maîtriser le procès de création. Cette ambivalence la situant à la lisière, entre constat et image, participe de l’intérêt récurrent de l’artiste pour ce médium et pourra le conduire à le fantasmer comme un modèle de sa propre créativité. La radiographie, une photographie dont l’objet est de révéler l’intérieur de la matière plutôt que sa surface, objectivise ainsi des problématiques intrinsèquement liées à l’œuvre de Picasso. Nous verrons ici, dans un bref récapitulatif des recherches consacrées à ce sujet, que la manière dont Picasso conçoit la photographie anticipe plastiquement l’expérience *XRays*. Et il ressort, notamment de l’étude de la photographie picassienne fondée sur la technique du «photogramme», que la saisie phénoménale de l’objet, par contact direct et à l’échelle réelle, constitue la première étape de sa transcription exhaustive visée par la radiographie. De plus, on verra que, dans la mytho-poïétique picassienne, les images prendraient leur origine dans l’épaisseur matricielle de la plaque de verre photographique, juste dans l’entre-deux-mondes, délimitant la face sensible de la face atone de ce miroir sans tain. Une intériorité mimant déjà, elle aussi, la traversée des apparences opérée par la radiographie.

Pablo Picasso, *Composition photographique au joueur de guitare,* 1913, Paris.
Épreuve gélatino-argentique, 11,8 x 8,7 cm.
Collection particulière.

La chambre noire de l'œuvre peint

Comme l'ont établi, en 1994-1995, les deux expositions organisées au musée national Picasso, «Picasso photographe, 1901-1916»[1] et «Picasso et la photographie, *À plus grande vitesse que les images…*»[2], la photographie semble avoir fonctionné pour Picasso comme un laboratoire de son œuvre peint depuis le tout début du siècle.
Dès ce moment, il utilise une caméra de type «Détective»[3] et prend de nombreux clichés, principalement sur plaques de verre 9 x 12 cm dont il assure lui-même le développement et le tirage. Portraits et autoportraits, paysages, mises en scènes d'objets, ateliers… ces images picassiennes présentent de singulières qualités et trouvent tout leur sens dans le rapport étroit qu'elles entretiennent avec les révolutions formelles et stylistiques que l'artiste opère simultanément. On peut ainsi assister à une assimilation de la technique de la stéréoscopie dans le chassé-croisé photo/peinture associant dédoublement des prises de vue et superposition de négatifs pour contribuer à l'invention du cubisme[4], lors du séjour à Horta de Ebro en 1909. On note le rôle joué par les clichés photographiques pris par l'artiste de ses proches, entre 1908 et 1912, où il s'approprie aussi bien les protocoles de la photographie signalétique judiciaire que ceux des studios de portraits mondains dans l'élaboration des grands portraits marquant la période du cubisme hermétique[5].
Puis, dans les années 1911-1914[6], les recherches de Picasso portant sur des photographies découpées/masquées accompagnent directement l'élaboration des «papiers collés». De même, les «installations» photo-scénographiques qu'il improvise au sein de son atelier, telle la *Composition photographique au joueur de guitare*[7], initient ses constructions et sculptures contemporaines. Ces recherches d'une radicalité plastique inédite, toutes liées à une mise en œuvre hétérodoxe de la pratique photographique, constituent autant de moments décisifs du développement théorique et plastique du cubisme picassien[8].

«N'avez-vous jamais vu une caméra vivante ?»

Dans ces diverses expérimentations, Picasso combine avec audace des moyens photographiques et extra-photographiques. Si ces manipulations se fondent, à l'origine, sur l'acte de la prise de vue où le cadrage reste l'instrument premier de la signification de l'image, l'artiste va progressivement autonomiser ses travaux de la chambre noire et imposer le médium photographique comme une surface d'inscription directe pour la gravure, le découpage ou le dessin. L'outil de prédilection de ses recherches s'avère être le «photogramme».
Cette technique, dans la forme primitive des «dessins photogéniques» mise au point au XIX[e] siècle par Henry Fox Talbot, efface la «vision naturelle» captée par la caméra au profit d'une empreinte directe du contour et de la texture de l'objet posé à même le papier photographique sensible.

1. *Picasso photographe, 1901-1916,* par Anne Baldassari, Catalogue Réunion des Musées Nationaux, musée national Picasso, Paris, 1994.

2. *Picasso et la photographie,* «À plus grande vitesse que les images», par Anne Baldassari, Catalogue Réunion des Musées Nationaux, musée national Picasso, Paris, 1995.

3. Boîtier portatif rigide de forme rectangulaire en usage à partir de la fin des années 1880 où la prise de vue se fait à hauteur de poitrine au moyen d'un viseur en verre dépoli.

4. *Picasso photographe, 1901-1916,* p. 154-199.

5. *Picasso photographe, 1901-1916,* p. 98-105 et 126-139.

6. *Picasso photographe, 1901-1916,* p. 213-228.

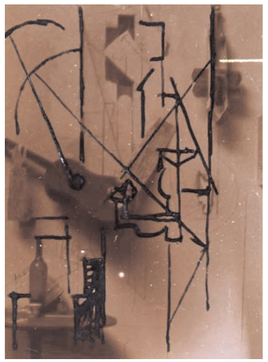
7. *Picasso photographe, 1901-1916,* fig. 166 et 167 et p. 229-243.

8. *Picasso photographe, 1901-1916,* p. 223-243.

Dans les années 1917-1920, Christian Schad, László Moholy-Nagy et Man Ray redécouvriront le photogramme comme un monde d'ombres, de transparences, de trames et de structures qui vient révolutionner l'approche plastique moderniste pour l'ouvrir à la géométrie, à l'abstraction ou à l'interprétation surréaliste des figures et des signes.
Les papiers-découpés-collés-photographiques picassiens anticipent effectivement ce programme, dès 1913. L'artiste s'affirme ainsi comme le premier des modernes à avoir réutilisé le procédé du «dessin photogénique» en le combinant avec des images prises à la caméra. Dans cette «photographie à l'envers»[9] qui, à rebours de la procédure courante – prise de vue/développement/tirage… –, va du support vers la vision, il mène des expériences d'une complexité parfois extrême, contrariant et repoussant toujours plus loin les frontières techniques.
Si les années 20 le conduisent à privilégier des travaux de relecture, de déformation et interprétation d'«images trouvées», Picasso, à partir des années 30, va multiplier les recherches de sensibilisation photographique de papiers-dessins, de transfert photographique de matrices de gravure et, plus globalement, de détournement des procédures de composition, d'élaboration ou de duplication de l'image photographique.
Exploitée jusqu'au contre-emploi, la photographie le mène ainsi à une invention des plus improbables «techniques mixtes» du côté du dessin, de la gravure, de la sculpture, de la peinture. En 1937, Man Ray, conscient de l'apport original du peintre, célèbre un Picasso s'incarnant véritablement dans la photographie comme en témoigne alors la publication, dans *Cahiers d'Art*, de quelques épreuves de ses «clichés-verre» ou de dessins sur plaques de photogravure réalisés avec l'assistance de Dora Maar[10] : «Vient un homme qui se met à la place de l'œil, avec tous les risques que ce geste comporte. N'avez-vous jamais vu une caméra vivante ?»[11].

Les espaces-temps de l'image

Dans de telles entreprises aux confins du médium, Picasso n'hésite pas à employer les négatifs ou les clichés pris par ses amis photographes, tels Brassaï, Dora Maar, André Villers, Gjon Mili, David Douglas Duncan, Edward Quinn. Parfois, ce jeu le conduira à d'étroites collaborations prenant la forme d'une création «à deux mains».
Ainsi, au tournant des années 50, manifestant un intérêt toujours grandissant pour l'évolution contemporaine des techniques photographiques, il va mener, en compagnie d'André Villers, des expériences à la limite de la sculpture et de la photographie avec ses travaux pour *Diurnes*[12] où des papiers photographiques découpés seront utilisés comme des matrices et démultipliés par contact jusqu'à engendrer près d'un millier d'images. Picasso travaille également avec Villers à des recherches de duplication photographique de ses dessins[13] ou à des gravures sur plaque photographique dont, comme le rapporte Brassaï dans ses *Conversations avec Picasso*[14], il avait élaboré le principe dès 1932[15].
Peu de temps avant sa mort, en 1967, Picasso reprendra et étendra encore l'amplitude de ses recherches de «clichés-verre» avec des gravures sur film diapositive couleur[16]. Mais ce qui va mobiliser l'artiste durant les décennies d'après-guerre, ce sont aussi les avancées



Pablo Picasso, *Construction au joueur de guitare,* 1913, Paris.
Épreuve gélatino-argentique découpée et rehaussée à l'encre de Chine, 7,8 x 5,8 cm.
Collection particulière.

9. «La photographie à l'envers» par Tristan Tzara, *Les Feuilles libres,* n° 30, décembre 1922-janvier 1923, p. 425-426.

10. *Picasso/Dora Maar,* «Il faisait tellement noir», par Anne Baldassari, Catalogue Réunion des Musées Nationaux/Flammarion, musée national Picasso, Paris, 2006.

11. «Picasso photographe» par Man Ray, *Cahiers d'Art,* VI-VII, 1937, p. 165.

12. *Diurnes,* par Pablo Picasso, Jacques Prévert, André Villers, Berggruen éditeur, Paris, 1962.

13. *Photobiographie,* par André Villers, Édition des Villes de Belfort et de Dôle, 1986, non paginé.

14. *Conversations avec Picasso,* par Brassaï, Gallimard, Paris, 1964.

15. *Brassaï/Picasso, conversations avec la lumière,* par Anne Baldassari, Catalogue Réunion des Musées Nationaux, musée national Picasso, Paris, 2000.

16. Gjon Mili rendit compte de ces recherches dans son ouvrage *Picasso et la troisième dimension,* Éditions Triton, Paris, 1970.

Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar de profil,*
1936-1937, Paris. Épreuve gélatino-argentique
d'après un cliché-verre, 40 x 30 cm.
Dation Markovitch, 1998,
musée national Picasso, Paris.

cinématiques où la photographie s'allie au cinéma pour saisir le mouvement. En 1949, avec Gjon Mili, ingénieur, cinéaste et photographe, Picasso s'engage dans l'expérience des «space writings», dessins tracés dans l'obscurité au moyen d'un crayon lumineux et dont l'ouvrage, *Picasso et la troisième dimension*[17], restitue en détail le procès.

Les travaux précurseurs d'enregistrement «chronophotographique» des corps en mouvement, menés au XIXe siècle par Eadward Muybridge ou Étienne-Jules Marey, forment l'arrière-fond de cette démarche.

La virtuosité du dessin picassien, captée par des bombardements de flashes répétés toutes les 30 secondes, trouve, dans ces séances, son exacte traduction : «L'objectif suit chaque mouvement du point lumineux tenu comme un crayon dans la main de l'artiste et enregistre sur la pellicule l'image totale de ce que lui-même voyait avec son œil intérieur.» «Les yeux de Picasso regardent rarement sa main en train de dessiner, mais sont intensément concentrés sur l'image qu'il projette mentalement dans l'espace»[18], note Edward Steichen, dans un bref texte introductif à l'exposition que le musée d'Art moderne de New York (MoMA) consacre au sujet en 1950[19].

Ainsi, l'image serait déjà là, tel un «négatif» mental, et il suffirait d'un geste de Picasso pour lui donner forme… L'artiste le confirme : «Le tableau n'est pas pensé et fixé d'avance ; pendant qu'on le fait, il suit la mobilité de la pensée.»[20] En déréglant la perception du temps ordinaire, la photographie donnerait donc accès à ces états infraliminaires de l'œuvre où celle-ci apparaît livrée aux hasards comme aux turbulences de sa gestation. D'ailleurs, Picasso signalerait, dès 1935, dans ses propos à Christian Zervos, cette capacité de la photographie à révéler l'inconscient de la peinture : «Je m'aperçois […] qu'en définitive l'image donnée par la photographie correspond à ma première vision, avant les transformations apportées par ma volonté.»[21]

Les graphes gestuels et lumineux des «dessins spatiaux» seraient l'expression immédiate des «visions premières» informant et structurant, depuis la dimension imaginaire, la production matérielle. Dès lors, ces œuvres n'existeraient que par la photographie, ne survivraient qu'en elle, dans une dimension secrète animée des seuls automatismes de la technique et de la psyché.

L'expérience des «space writings» préparait directement Picasso à intégrer les procédures cinématographiques. Chronophotographique, elle tendait naturellement à une cinématique, où le mouvement, «gelé» par le flash stroboscopique, était reconstruit dans sa continuité comme la somme des instants d'une chorégraphie balbutiée par le corps de l'artiste. «Mili nous attrape tout vifs à l'état de crudité, vous continuez à vous débattre sur sa photo comme un poisson dans un filet»[22], note Jean-Paul Sartre, mettant ainsi l'accent sur la saisie phénoménale opérée par le constat photographique.

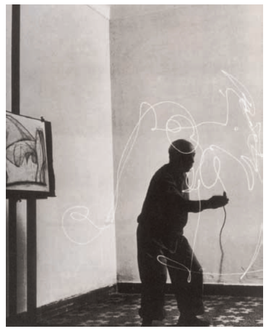
À l'occasion du tournage des films que lui consacrent Paul Haesaerts en 1950, Luciano Emmer en 1954 et Henri-Georges Clouzot en 1956[23], Picasso va poursuivre son investigation des modes de captation des dimensions physiques et virtuelles où se déploie simultanément son œuvre. Dans *Visite à Picasso* de Haesaerts, on peut voir l'artiste peindre à travers le dispositif d'un verre transparent qui sert de support matériel à la peinture. Si la sphère tridimensionnelle du dessin picassien, restituée par la caméra de Mili, se trouve réduite ici à l'écran d'une surface plane, la profondeur inédite du champ visuel, créée par l'usage du verre, autorise néanmoins une traversée des apparences et ajoute à l'œuvre le regard et le geste de l'artiste. En juillet 1956, Henri-Georges Clouzot fondera le principe du tournage de son film, *Le Mystère Picasso,* sur la découverte faite par l'artiste d'un moyen pour dessiner par transparence grâce à un crayon-feutre dit «japonais». Le peintre voulait rendre ainsi perceptible, en temps réel, la progression de l'œuvre. Un grand châssis évidé, posé verticalement comme un chevalet à double entrée, est spécialement construit à cette fin. D'un côté, plongé dans l'obscurité, l'artiste travaille sur un feuillet éclairé à contre-jour. De l'autre côté, la caméra tourne, enregistrant ce que l'écran de papier, telle une ardoise magique autotraçante, lui révèle.

Métaphore de la pellicule en train de s'impressionner comme de la projection cinématographique, le dispositif du *Mystère Picasso* veut justement donner forme à l'«image latente» accédant au visible.

André Bazin note : «Tout ce que l'écran nous montre est censé se prolonger indéfiniment dans l'univers.» Si bien qu'un tableau, dès lors qu'il est filmé, se trouve «affecté des propriétés spatiales du cinéma [et] participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés»[24]. Ainsi, la peinture, grâce au cinéma, sortirait littéralement de son «cadre» pour apparaître comme le fragment visible d'un imaginaire illimité, resté hors-champ.

Avec *Le Mystère Picasso,* on assisterait à une performance picturale exécutée à la fois dans la dimension de l'espace, avec sa profondeur traversée de lumière, et dans celle du temps, perçu dans son écoulement.

Non pas une chronique qui montrerait comment Picasso fait un tableau, mais une temporalité de la peinture, un flux dont les moments, loin d'être des étapes subordonnées à une plénitude finale, sont tous «déjà l'œuvre même, mais destinés à se dévorer ou plutôt à se métamorphoser jusqu'à l'instant où le peintre voudra s'arrêter»[25].



Gjon Mili, *Picasso dessinant au crayon lumineux : Taureau,* 1949, Vallauris.
Épreuve gélatino-argentique, 29,4 x 23 cm.
Archives Picasso, musée national Picasso, Paris.

«… des rayons de lumière la frappant jusques au sang…»

«La plaque photographique tournant sur un axe à une plus grande vitesse que les images s'agitant autour d'elle et retrouvant fané déjà le bouquet de surprises non encore cueilli mais laissant accrochée à chaque réincarnation la larve témoin que malgré l'inconstance des rayons de lumière la frappant jusques au sang sur tout son corps nu entraîné au galop des souvenirs déjà classés et ne laissant aucun doute sur leur identité pressée de tous côtés en feu de joie le jeu de balancier de la lumière l'éclairant soutient tout le poids de l'échafaudage de la sphère des couleurs broyées grossièrement sur le rideau transparent des sensations inaperçues à l'origine.»[26]

Miroitant des multiples implications de l'acte créateur, ce poème picassien de janvier 1940 nous suggère ce que serait sa poïétique[27] de la photographie et ferait l'inventaire des moyens et des procédures qui lui sont spécifiques.

Machinerie rotative, tournant à la vitesse de la lumière, plus rapidement que toute réalité objective, la photographie suspend, par cette accélération, le flux de la vie et ouvre à un espace-temps des «visions premières». Pour Picasso, elle serait ainsi le lieu où les images se mettent à réfléchir le mystère de leur naissance, le lieu même d'où mettre à l'épreuve le fonctionnement visuel de l'inconscient. Selon Roland Barthes, le regard serait toujours «virtuellement fou» devant la photographie, en ce que celle-ci «accomplit la confusion inouïe de la réalité – Cela a été – et de la vérité – C'est ça !»[28].

17. *Picasso et la troisième dimension* p. 45.

18. *Introductory Label,* par Edward Steichen, Museum of Modern Art, New York, 1950.

19. «Photographs of Picasso by Gjon Mili and by Robert Capa», Museum of Modern Art, New York, 1950.

20. *Picasso et la troisième dimension,* p. 9.

21. «Conversation avec Picasso», par Christian Zervos, *Cahiers d'Art,* VII-X, Paris, 1935, p.173-178.

22. Texte sans titre de Jean-Paul Sartre, 1946, republié dans le catalogue de l'exposition «Gjon Mili, photographies», musée des Arts décoratifs, Paris, 1971, non paginé.

23. Cf. *Les Cinémas de Picasso,* musée national Picasso, 1992, et le catalogue, *Picasso à l'écran,* Réunion des Musées Nationaux/ Centre Georges-Pompidou, Paris, 1992.

24. «Peinture et cinéma» par André Bazin in *Qu'est-ce que le cinéma ?* T. II, Éditions du Cerf, Paris, 1959, p. 128-129.

25. «Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso*» par André Bazin, in *Qu'est-ce que le cinéma ?* p. 136.

26. Poème de Pablo Picasso, texte écrit en français, daté du 7 janvier 1940, in *Pablo Picasso, Écrits,* Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, Paris, 1989, p. 213.

27. Dérivé du grec poiésis (création, fabrication…), le terme de «poïétique» a été introduit par Paul Valéry pour désigner les mécanismes propres à la création littéraire (*Introduction à la poétique,* par Paul Valéry, Gallimard, Paris, 1938).

28. *La Chambre claire,* par Roland Barthes, Les Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil, Paris, 1982, p. 175-176.

Edward Quinn, *Picasso dessinant pendant le tournage du* Mystère Picasso *de Henri-Georges Clouzot,* 1955, Nice. Épreuve gélatino-argentique, 15,5 x 12 cm. Archives Picasso, musée national Picasso, Paris.

Chez Picasso, l'expérience photographique semble moins mettre en jeu le paradoxe d'un tel constat qu'une interrogation : «Comment donc cela vient ? Est en train de venir ? Vient encore ?». Questionnement sans cesse répété qui, de l'intérieur des opérations propres au médium, veut remonter jusqu'au cœur de l'acte productif.

Face au tableau ou à la sculpture, l'artiste serait comme fasciné par la compacité physique et perceptive de son œuvre. Par la photographie, il pourrait accéder à sa part méconnue, à la pensée en train de se matérialiser, à l'image avant l'image. À travers l'expérience photographique, s'imposerait une monstration littéralement ob-scène, un aspect de l'objet excédant la vision directe.

On a suffisamment répété, après Walter Benjamin, que la photographie, première des formes modernes de la reproductibilité technique, avait contribué d'une manière décisive au déclin de l'aura s'attachant à l'œuvre d'art, voire que «la libération de l'objet par rapport à l'aura» était son «mérite le moins contestable»[29]. Mais comme Benjamin le souligne lui-même, la perception inaugurée par la photographie est «devenue assez apte à sentir tout ce qui est identique dans le monde pour être capable de saisir aussi, par la reproduction, ce qui est unique»[30]. C'est pourquoi, dans la relation propre qu'elle entretient au réel et par les ressources mêmes de sa reproductibilité, la photographie peut «atteindre à des réalités qu'ignore toute vision naturelle».[31]

Comme le rappelle Picasso, c'est la lumière, «l'inconstance des rayons de lumière la frappant jusques au sang sur tout son corps nu», qui travaille la plaque photographique, la tatouant de part en part, de point en point.

Ainsi soumise au rayonnement réfléchi sur l'objet, la plaque, piétinée par les photons, porte trace, comme un «galop de souvenirs», de cet avènement. Dans une telle performance, toute photographie est index, mémoire durable d'un phénomène matériel, bien avant d'être icône.[32] La perfection mimétique dont le médium est crédité ne se vérifie que «pour les photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature».[33]

En ce cas extrême, la photographie devient pleinement «signe par connexion physique»[34] où le témoignage indiciaire aussi bien que la ressemblance iconique atteindraient à l'absolu. Un absolu pour lequel il faudrait contact contre contact, surface contre surface, recouvrement bord à bord, de l'objet, du médium, de l'image… La chose et son apparence accolées comme l'homme l'est à son ombre, comme le verso l'est au recto… Index et icône s'y entrelacent, inséparables. Car l'image ne saurait s'y dissocier de ce qui l'engendre. Ni «les sensations inaperçues à l'origine» se détacher de leur «échafaudage», le jeu de la lumière. D'où viennent les images ? À suivre Picasso dans sa pratique ou dans ses textes, on ne serait pas loin de croire que l'origine des images n'en serait ni l'œil de la vision mentale ni celui qui, au viseur de la caméra, poursuit le spectacle du monde. Non, elles sembleraient surgir de l'intérieur même de la «plaque photographique». Plaque photographique et non pas simple surface sensible.

Pour tenter de penser l'œuvre en train de se faire, Picasso se poste à son abord, là où l'œuvre se faisant se pense…

À moins que cette même question ne le projette au cœur même du dispositif photographique, de sa chimie et de son optique : «… tout le sang répandu à d'autres et ne radiographiant mon portrait la plaque préparée de cent onguents sorciers m'enveloppant entièrement et l'appareil à l'intérieur au centre le plus profond de mon corps préparé à toutes les surprises les plus désagréables…»[35].

29. «Petite histoire de la photographie», par Walter Benjamin in *Essais 1,* 1922-1934, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, Paris, 1983, p. 160.

30. «Petite histoire de la photographie», p. 161.

31. «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», par Walter Benjamin in *Essais 2,* 1935-1940, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, Paris, 1983, p. 91.

32. Nous faisons ici référence aux catégories de l'«icône» et de l'«index» telles que définies dans la sémiologie de Charles S. Peirce (1839-1914). Cf. *Écrits sur le signe* par Charles S. Pierce, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Le Seuil, Collection L'Ordre philosophique, Paris, 1978, p. 140.

33. *Écrits sur le signe*, p. 151.

34. Idem, ibidem.

35. Poème de Pablo Picasso, texte écrit en français, en date du 7 novembre 1935, in *Pablo Picasso, Écrits,* Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, Paris, 1989, p. 38.

La photographie se donnerait, dans ce poème de 1935, comme l'exacte équation de l'artiste au travail, son double, au-dehors comme au-dedans. L'image aurait absorbé le peintre, l'«enveloppant entièrement», alors que simultanément il aurait ingéré la caméra, «et l'appareil à l'intérieur au centre le plus profond de mon corps». Ainsi le peintre s'assimile l'outil de la prise de vue et se met à «marcher» comme lui dans une équivalence de la chambre noire – car il y faut l'obscurité – et du corps sensible de l'artiste, machinal et visionnaire.

Picasso, un œil *machinal*

Une image en face de soi, à part soi, produite dans la séparation. Ni miroir, ni création, mais vis-à-vis dialectique qui dédramatise la question de l'œuvre, de son achèvement, de son accomplissement, et lui substitue un «constat». Pour être dernière, presque invisible, au sein de la magnificence et de la multiplicité de sa geste artistique, la photographie n'en serait pas moins utilisée par Picasso comme un «rupteur» lui permettant de penser le travail en cours. De décomposer le processus – image par image, instant par instant – pour regarder faire. De le déléguer aux automatismes opaques de l'appareil ou du laboratoire. Une manière d'être dans le procès de production, de l'instaurer, le super*viser* tout en s'en absentant par la distanciation technique.

L'artiste peut ainsi abandonner son rôle démiurgique de «médium». Il échappe aux exigences de la Muse comme à celles de l'instinct, se libère de l'engrenage inspiration/expression qui forme la figure de l'aliénation par l'œuvre.

Pour Picasso, la photographie serait le moyen même de suspendre le flux des sensations et la virtuosité du geste. Par cet apprentissage, il s'entraînerait à «intérioriser» la machinalité du dispositif technique, à saisir le réel d'un œil fulgurant, inhumain, achromatique, bidimensionnel, punctiforme, séquentiel.

Gertrude Stein voulut rendre compte de ce travail d'instrumentalisation du regard picassien qui fonda la révolution cubiste : «Et alors, encore et encore, Picasso commença sa tentative pour exprimer, non pas les choses senties, ni les choses remémorées, ni celles établies par des relations, mais les choses qui sont là, réellement toutes choses qu'un être humain peut savoir à chaque moment de son existence, et non pas un assemblage de toutes ses expériences.»

Selon Gertrude Stein, en effet, il faut, pour comprendre l'œuvre picassien, délester la vision de toutes les associations, sentiments, sensations, rétroprojections de faits déjà vécus ou éprouvés, pour aller à la rencontre du réel d'un œil résolument «moderne» : «[…] comment exprimer, non pas les choses vues en association, mais les choses réellement vues, non pas les choses interprétées, mais les choses réellement connues au moment de leur connaissance.»[36]

La pratique photographique constitua l'outil de prédilection de cette ascèse du regard picassien exigeant de voir les choses mêmes, sans aucun a priori. Modèle heuristique aussi bien que technique, la photographie s'imposa comme le moyen pour réfléchir tant l'image du monde que le procès de création. Un œil *machinal* qui relève les empreintes, déchiffre les indices, emprunte les voies du visible pour accéder à l'inconnu.

Gjon Mili, *Picasso gravant sur diapositive,* 1967, Mougins. Épreuve gélatino-argentique 28 x 27,5 cm. Collection particulière.

36. *Picasso,* par Gertrude Stein, B.T. Batsford, Londres, 1938, p. 35-36.

ENTRETIEN CROISÉ

Par Anne Baldassari, avec Jean-Pierre Mohen, Xavier Lucchesi et Basia Embiricos.

radiographies

Anne Baldassari : Jean-Pierre, Xavier, pouvez-vous faire l'historique du projet de radiographie des collections d'art africain du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) qui a, de fait, constitué votre première expérience commune et formé le cadre initial des prises de vue *XRays* des sculptures de Picasso ?

Jean-Pierre Mohen : Au laboratoire du Centre de recherche et de restauration des musées de France, on utilise la radiographie depuis des années déjà… Pour des tableaux, des sculptures, des objets d'archéologie. On l'utilise régulièrement, comme un médecin fait une radiographie chaque fois qu'on vient lui montrer un os cassé. C'est une opération fonctionnelle… Mais il est vrai qu'à partir du moment où l'on s'est rencontré avec Xavier, on a lancé un programme d'investigation radiographique plus systématique.

Xavier Lucchesi : Cette rencontre n'était pas logique du tout ! Sans Jean-Hubert Martin, qui était directeur du MNAAO et organisait des expositions d'art contemporain, on aurait pu ne jamais se rencontrer. Quand Jean-Hubert m'a invité à travailler avec lui, j'avais abandonné mon travail antérieur de photographie et venais de m'engager dans une recherche basée sur la radiographie. Je rentrais de Russie où j'avais séjourné pendant six mois et en avais rapporté un reportage radiographique ! J'avais travaillé dans deux hôpitaux de Moscou dont j'utilisais le matériel pour enregistrer les images de personnes, d'objets, de tout ! On était en 1993 !

A. B. : Donc à un moment crucial de l'histoire contemporaine…

X. L. : Oui. En 1993, Boris Eltsine était au pouvoir et les bombardements sur la télévision russe ont eu lieu alors que je faisais une exposition… Je prenais donc des radiographies de

tous les objets possibles et j'ai même fait «poser» des militaires russes ! J'étais allé voir le général, je lui avais dit : «Voilà je suis un artiste français et je voudrais radiographier un militaire russe avec ses décorations !» Il m'a regardé et m'a demandé si les artistes en Occident travaillaient de cette manière ! – «Oui, ils sont comme ça !».
Alors il m'a proposé d'aller à la caserne et de choisir le militaire qui me plairait le plus. Je n'ai pas trop aimé sa formulation et lui ai répondu que j'aimerais radiographier un militaire qui aurait simplement envie de jouer le jeu… Il m'a dit que les militaires étaient obligés de répondre à ses ordres et m'a donc désigné le meilleur élément, selon lui, et le gars m'a suivi.
Donc je rentre de Moscou, je rencontre Jean-Hubert Martin et lui dis que j'aimerais poursuivre ce type de travail de radiographie avec les collections d'art africain.
Je voulais alors rejoindre l'Afrique, l'esprit africain, dans sa dimension spirituelle, dans l'intériorité des œuvres. C'est ainsi que j'ai rencontré Jean-Pierre Mohen et l'équipe du CR2MF qui utilisaient la radiographie comme dans les hôpitaux, pour soigner ou restaurer, mais avec des œuvres d'art. Pour le faire, il faut bien savoir ce qui se passe à l'intérieur… Moi, je n'ai pas de souci réparateur, j'ai le souci d'aller voir à l'intérieur pour évaluer la magie et transformer le regard par rapport à ça.
Au lieu de simplement dépasser le regard surfacique, je choisis de travailler sur quelque chose qui ne se voit pas pour l'interpréter. Parce que ce qui ne se voit pas donne un pouvoir créatif…

A. B. : Par rapport à la photographie ou à la radiographie qui font partie des habitudes techniques d'investigation des œuvres du C2RMF, que vous a apporté l'approche de Xavier ? A-t-elle modifié votre regard, vos pratiques, vos connaissances ?

J.-P. M. : À ce moment-là, on avait déjà réalisé une assez vaste série d'images sur la statuaire africaine et ce fut l'occasion de faire un examen plus systématique de ces statuettes. Nous voulions essayer de comprendre – à travers les cas d'exception – quelle était la signification de certains phénomènes dont nous avions constaté la présence. En effet, quand les choses se répètent, on ne peut pas en dire davantage, par contre, si on trouve une exception, on se dit qu'on peut en comprendre un peu plus…

A. B. : Vous recherchiez donc des anomalies ?

J.-P. M. : Oui. On avait travaillé sur une statuette qui présentait de grosses boules de matières collées parfois sur la tête pour en augmenter le volume… La radiographie a permis de découvrir également que cette «pâte» pouvait se trouver dans le dos et on a même découvert des petits sachets de «pâte» sous les bras… On a donc pu établir une typologie de ces «charges». À cette étape, l'important était de savoir de quelle nature étaient ces charges. Il est apparu que c'était une sorte de terre malaxée, chamottée avec des morceaux d'os et peut-être du miel… À ces charges s'ajoutaient des miroirs, des coquillages et puis des patines… La présence des patines s'explique parce que ces statuettes de bois, tout type de bois, sont en général arrosées régulièrement pour leur redonner une vie…

X. L. : Il y a des statuettes qui suent, qui sécrètent encore de la sueur !

J.-P. M. : Oui, on a pu constater un effet de suintement. En fait, les auteurs des statuettes utilisent une sorte de gomme dont ils tamponnent la sculpture avec un tissu. C'est cette gomme qui provoque le suintement et c'est cette impression de suintement qui dit que l'objet est vivant. À la suite de quoi, il est régulièrement arrosé. Mais en vérifiant dans les inventaires de la collection, on s'est aperçu que ces statuettes se trouvaient dans les réserves du musée depuis 60 ans ! Comment se fait-il alors qu'elles continuent de conserver le même aspect ?
On a donc voulu analyser la nature de cette gomme et il est apparu que ce suintement correspondait à une sorte de mise en scène… Il était dû à un effet de condensation produit par la gomme sur le bois en réaction à la ventilation du lieu où elle est placée. L'arrosage des statuettes relevant, lui, de l'ordre du rituel. La mise en scène est donc importante, mais elle est aussi truquée comme avec un mime… Le mime sait très bien qu'il truque, mais il veut représenter quelque chose de plus vrai que la seule addition de ses deux mains… Eh bien, l'art africain fonctionne selon le même principe !
Et pour revenir au jeu dans l'œuvre de Picasso, il est possible qu'il pratique ce même type de flirt avec la réalité, c'est-à-dire, bien sûr l'amusement et puis, à un autre niveau, une sorte de jubilation…

A. B. : Picasso disait que son œuvre n'était pas un simple trompe-l'œil, elle voulait être un «trompe-l'esprit»…

J.-P. M. : Eh bien, on a constaté avec l'art africain un fonctionnement de ce type !

A. B. : Il semble que vous soyez passés des radiographies à d'autres types d'analyses ou de constats scientifiques. La radiographie a-t-elle joué un rôle d'accélérateur des connaissances ? Vous a-t-elle donné envie d'aller plus vite et plus loin dans les modes d'investigation du C2RMF ?

J.-P. M. : Oui, on a entrepris alors une investigation systématique au moyen de la radiographie… Ce mode d'enregistrement permet de constituer un document global tandis qu'une analyse, par exemple l'analyse chimique d'une gomme, ne donne qu'une information isolée, fragmentaire. C'est une réponse à une question précise tandis que la radiographie donne l'objet complet.

Basia Embiricos : Quelle est la position de l'artiste contemporain ? Est-il l'initiateur qui vous pousse plus loin dans vos réflexions intellectuelles de scientifiques ou d'historiens d'art ?

J.-P. M. : C'était, avant tout, l'occasion d'avoir des séries plus complètes, de réaliser un travail plus systématique…

A. B. : Mais vous aviez, semble-t-il, besoin d'un artiste pour enclencher cela, pourquoi ?

J.-P. M. : Jusque-là, on n'avait établi que des séries de données très maigres et on avait besoin de phénomènes vérifiés. Quand on vérifie quelque chose, il y a toujours des aspects bizarres, atypiques… L'approche artistique de Xavier a permis de trouver des solutions

différentes. Par exemple, son utilisation de la couleur a, de fait, opéré une interprétation des radiographies habituellement réalisées en noir et blanc au C2RMF. Cela a fait apparaître des différences dans les matériaux des charges et des «pâtes» ajoutées au bois des statuettes. Là où nous faisons de l'interprétation avec des analyses chimiques, lui, faisait des interprétations avec des couleurs différentes. Et donc la visibilité des phénomènes surgissait, un peu comme quand on utilise de la fausse couleur pour mieux faire apparaître les choses. Cela veut dire qu'il comprenait ce qu'on faisait…

A. B. : Y avait-il débat entre l'équipe technique, le conservateur et l'artiste ? Étiez-vous engagés dans une procédure d'interprétation collective ?

J.-P. M. : Oui bien sûr ! Et Xavier apportait autre chose à notre travail que ce que Thierry Borel, l'expert technique en charge des radiographies au labo, apportait.

A. B. : Pourrait-on évoquer, à ce propos, les limites de la recherche en situation institutionnelle ? Faut-il la confronter à un catalyseur pour que la recherche récupère son droit à penser, sa capacité à être créative ? L'artiste est-il un analyseur qui, par un travail in situ, permettrait à l'institution de se retourner sur elle-même, de se regarder, de s'auto-analyser, de se déplacer, de gagner en liberté ? Et si c'est bien le cas, est-ce lié à un système de blocage de la recherche ?

J.-P. M. : C'est à peu près ça. Face aux questions de l'artiste, questions auxquelles personne ne peut répondre, on s'interroge autrement, on recherche des méthodes inédites. Forcément… Avec Xavier, j'ai immédiatement senti qu'il était pris par le sujet. On voit tout de suite si quelqu'un a envie de dire des choses ou pas…

A. B. : Vous aviez donc des affinités ethnologiques et électives…

J.-P. M. : Faire un travail plus exhaustif, c'était nouveau pour nous. Interpréter les couleurs aussi. À quoi servent ces couleurs ? Et puis, très vite, ça a ouvert le champ… Xavier a fait des choses tout à fait belles de son côté et nous avions, de notre côté, un retour de ses travaux comme des nôtres.

X. L. : Tu m'as dit un jour, Jean-Pierre : «Tu as fait les choses comme dans les tribus primitives où l'artiste va travailler dans son coin.»

J.-P. M. : Oui, c'est sûr, on est toujours proche de celui qui fait les choses. On essaie de comprendre comment et pourquoi il les fait.

A. B. : Xavier était-il un grand sorcier ?

X. L. : Jean-Pierre, lui, me disait que le musée est une tribu, une ethnie.

J.-P. M. : Forcément nous formons une communauté, nous travaillons ensemble. Si tu veux connaître la personne qui travaille avec toi, il faut lui expliquer certaines choses.

sculptures

A. B. : Si nous parlions à présent de la radiographie des plâtres de Picasso, de ce qu'elle a pu apporter de spécifique à notre conception générale de son œuvre ?

X. L. : La radiographie agit autrement que la photographie qui reflète la surface des objets. J'ai utilisé l'appareil XRay comme un appareil photographique. Dans la radiographie, les photons X révèlent des points, suivant certaines densités de la matière. La notion de densité de matière est très importante car elle met en avant la construction de matériaux plutôt que la saisie de la lumière. Avec la radiographie, on est dans une autre dimension. Puis, une fois l'enregistrement radiographique effectué, on travaille à révéler une forme en deux dimensions au moyen d'une épreuve sur papier ou sur tout autre support qui n'est pas plastiquement sans rapport avec le résultat photographique. Tel est le principe.
Avec l'utilisation du scanner médical digital, ce qui m'a le plus intéressé c'est cette acquisition d'images par coupes millimétrées. On peut dire que l'image est une, «indéflexible». On ne peut pas aller voir derrière. Mais cette image qu'on lit est comme un cliché parce que, derrière, on a d'autres interprétations, on a notre inconscient. On a ce que Picasso met dedans qu'il ne veut pas montrer, mais qui est en tension entre ce qu'il veut montrer et ce qu'il ne veut pas dire. Et le scanner permet de mettre en avant les tranches de coupes fantômes, ce que j'appelle «le plan fantôme», ce qu'on ne peut pas voir, mais ce que chacun peut voir différemment. Ce scanner montre l'épaisseur dans la photographie.
Ici, on n'appuie pas, en un quart de seconde, sur le bouton de la caméra. Il y a une machine qui, continuellement, prend en compte une série d'informations… Le photographe, dans l'exploitation des images enregistrées, utilise tous les effets et étrangetés des «artefacts» et «images fantômes» que la machine produit, malgré elle. Il les utilise comme des déchets dans le but d'une création originale.

J.-P. M. : En observant les *XRrays* des sculptures de Picasso, on est face à une œuvre dont l'intérieur apparaît comme étant aussi important que l'extérieur. Cette œuvre prend un nouveau sens par les intentions qui sont manifestées par l'introduction de tous ces objets à l'intérieur, de ces montages. Cela m'a beaucoup intéressé parce que la sculpture africaine possède aussi ce noyau intérieur, comme un fruit, comme une pêche, le noyau est occulté, mais en fait il est l'essentiel du fruit, on mange la pulpe, mais c'est le noyau qui nous conduit à la pulpe. Même si ce fait est méconnu socialement par le groupe et si ce noyau intérieur reste caché, il existe néanmoins !

A. B. : Dans la sculpture africaine, la connaissance d'un tel fonctionnement à deux niveaux est-elle partagée par un groupe d'initiés ? Ou bien est-elle cachée pour tous ?

J.-P. M. : Les initiés savent et Picasso serait le premier initié ! À mon avis, il joue là-dessus, par exemple, lorsqu'il utilise les petites voitures de son fils pour réaliser une sculpture

comme *La Guenon et son petit*. C'est affectif, mais cela peut être spirituel car ce qui est caché est spirituel, ce qui est caché peut venir de l'architecture même de l'œuvre. Être architecte c'est vraiment créer… J'ai relevé deux ou trois citations qui me paraissent coller à notre débat et bien exprimer les enjeux des *XRays*. En parlant de Picasso, Alfred Barr dit : «Sa menuiserie est puérile, mais ses idées, son goût et son courage d'iconoclaste triomphent !» Je pense que ce décalage entre puérilité et iconoclasme est important.
Et là, on peut jouer sur les mots, notamment quand Picasso utilise les jouets de ses enfants, il ajoute encore à la puérilité. Quand il utilise ces grands clous dans *La Petite Chouette*, on voit bien le côté jeu, mais il dépasse ce jeu dans la révolte. Cette révolte, c'est le sens même qu'il donne aux choses. Là, il travaillerait un peu comme le fait la sculpture africaine avec les questions du sacrifice ou de la «violence d'entente» qui vont bien au-delà de la violence. Donc, ce premier passage de la puérilité à l'iconoclasme est une idée forte qui peut expliquer beaucoup des œuvres de Picasso.
La seconde idée que j'ai trouvée vraiment très belle porte sur le passage des deux dimensions à la troisième. Il s'agit, cette fois, d'une réflexion de Picasso : «Les couleurs après tout n'étant que des indications de différences dans la perspective.» Ainsi, pour lui, au fond, les couleurs sont une analyse de la perspective, une analyse de la profondeur. Et il passe d'une réflexion à deux dimensions à une réflexion à trois dimensions.
Mais cette logique à trois dimensions ne se réfère pas à la manière dont Rodin, par exemple, prend sa glaise et modèle autour d'un premier bourgeon. Il n'y a rien à l'intérieur, à part ses empreintes de doigts. Rodin n'y laisse aucune intention volontaire. L'intention, c'est *Les Bourgeois de Calais* que l'on va voir de l'extérieur et il n'y a rien à l'intérieur qui témoigne de cette perspective.

A. B. : Il n'y a rien, sauf l'empreinte du créateur…

J.-P. M. : C'est, en effet, une image messianique. Picasso va au-delà, il ajoute une matérialité par cette perspective et cette perspective n'est plus la couleur. Il sait que la couleur, c'est la perspective, il la trouve déjà dans les deux dimensions et quand il passe à la sculpture – on comprend qu'il soit tenté d'y arriver – il ajoute des quantités de bricolages de manière à ce qu'il y ait une vraie matérialité de cette perspective. Pour moi, c'est une réaction de peintre. La troisième idée vient également d'une phrase de Picasso : «Je pensais que les courbes qu'on voit à la surface devaient leur profondeur à l'intérieur.» C'est une phrase qu'il répète souvent. Ce qu'il a introduit à l'intérieur se voit par l'extérieur, comme une vague de la mer. On sait que la vague vient de la profondeur de la mer. On a l'impression ici que Picasso justifie d'avoir introduit tout cela de manière à ce que cet intérieur soit présent.
L'intérieur, ce n'est pas seulement la matérialité, cela peut être de l'affectif quand il utilise des objets de la vie quotidienne, cela peut être de la violence quand il utilise tous ces clous. Mais cela peut être aussi – et je fais de nouveau référence à l'art africain – introduire l'environnement personnel dans un monde assez caché. Cet intérieur est vu par les signes qui transparaissent à l'extérieur. Picasso sait que cela existe et que l'on peut deviner, par l'examen de la surface, toute la substance qui se trouve à l'intérieur.

A. B. : Je vais rappeler une blague que Picasso avait illustrée et commentée, très jeune, dans un de ses petits journaux dessinés vers 1893-95. Il s'agit de deux soldats qui discutent, l'un demande à l'autre : «Comment on fait les canons ?». L'autre répond : «C'est très simple, tu prends du vide et tu mets du fer autour !». Je trouve cette blague magnifique et emblématique. Elle nous éclaire vraiment sur la manière dont Picasso conçoit la sculpture. Le noyau de l'œuvre serait ainsi cet espace vacant, cette vacuité qui porte tous les sens symboliques, mythologiques et, pourquoi pas aussi, l'absence de sens, rien !
L'œuvre se construit autour pour donner une «forme» à ce vide. C'est d'ailleurs la problématique explicitement posée par la *Guitare* de 1912, une tôle construite autour d'un centre vide, en référence au masque grebo conservé par Picasso dans sa collection d'art africain et qui se trouve aujourd'hui au musée Picasso.
C'est aussi déjà le projet de *Tête de femme, Fernande* de 1909 qui a été, à mon sens, complètement comprise à l'envers. À cause de sa surface mouvementée, creusée de vagues et de crêtes, elle a été regardée comme un objet rodinien, c'est-à-dire expressionniste. Pourtant, avec *Tête de femme*, s'affirme bien plutôt la matérialisation d'autant de percées vers un vide central. Chaque arête étirée, facette aiguisée des méplats de la surface, creuse et troue la structure.
Exactement à l'inverse, il exécute simultanément le plâtre de la *Pomme* qui affiche une plénitude de la forme et une compacité de l'espace directement dérivées de la problématique cézannienne.
Il semble que Jean-Pierre ait parfaitement raison d'insister sur ce point, sur ce vide fondateur qui permet à l'architecture de se développer par des bricolages parfois très ludiques. Picasso c'est la fantaisie, toujours, tout le temps ! Avec tout ce que cela implique de baroquisme de la pensée. C'est très important d'avoir cela en tête quand on examine son œuvre et cela pourrait aussi nous conduire à une appréhension de l'œuvre dans sa visée de l'inconscient. Tu nous a également dit, Jean-Pierre, que les initiés partagent la connaissance de ce noyau intérieur de sens. Son existence apparaîtrait alors comme le texte d'une écriture ou du moins un code de signification extrêmement élaboré. C'est donc un «langage caché», à l'usage des seuls initiés.
Picasso appartient à la période moderne et, dans ce nouveau contexte, le texte caché doit pouvoir s'énoncer, même d'une manière cryptée. Il emprunte peut-être ici aux ressorts de la psychanalyse, articulant une dynamique des significations cachées, inconscientes et des significations explicites, manifestes. Il n'y a que très peu de choses à la surface, mais suffisamment pour révéler ce qui est actif, dedans.
Ici, il semblerait important de revenir sur le moment où Picasso découvre la sculpture africaine et océanienne, au musée du Trocadéro pendant l'été 1907. Ce moment constitue, sans doute, une étape décisive dans sa prise de conscience d'un fonctionnement atypique de la sculpture rituelle. André Malraux rapporte, dans *La Tête d'obsidienne*, les propos de Picasso devant ces «fétiches». Sous le choc, il lui dit avoir compris que ces sculptures étaient des armes pour se battre, des moyens pour lutter. Il affirme sa conviction profonde que cette sculpture s'oppose à la peur, la nature, le «tout».

Il déclare, pour finir, que *Les Demoiselles d'Avignon* sont sa première «peinture d'exorcisme». Picasso se démarque, dans cette approche, de la vision esthétique, voire exotique, de la «sculpture nègre», prônée par Vlaminck, Derain ou Matisse qui en sont les grands découvreurs.
Contrairement à eux, Picasso est immédiatement conscient de la dimension structurale, sémantique et du caractère initiatique de ces œuvres. À travers ce qu'il découvre au Trocadéro, il se sent initié et son œuvre, dès lors, va profondément en témoigner.

J.-P. M. : Et c'est au Louvre que Picasso va rencontrer son frère… en découvrant une tête sculptée ibérique qui est maintenant conservée au musée de Saint-Germain-en-Laye. Elle lui ressemble et il s'y identifie. Picasso était originaire de la Catalogne où les Ibères ont vécu. C'était pour lui un choc de découvrir cette tête très massive sculptée dans la pierre. Ce choc a été une vraie rencontre et il s'est senti penser et agir comme un archaïque. Il s'est alors rapproché d'une tradition des pays de pierre et cela a beaucoup marqué son œuvre.

A. B. : Il s'agit, en effet, de la fameuse *Tête à la grande oreille*, exposée au Louvre dans la salle des fouilles d'Osuna dans les années 1905-1906. Picasso est un visiteur assidu du Louvre et il découvre la statuaire ibérique dont il va importer certaines déformations dans son œuvre, dont le motif de la grande oreille, présent dans nombre de ses toiles préparatoires aux *Demoiselles d'Avignon*. Mais au même moment, il s'intéresse aussi aux bois gravés et sculptés de Gauguin. Il construit, en taillant des bois en haut relief, des sortes de cariatides parfois rehaussées à la peinture. Il les bâtit en partant de ce que la configuration du bois lui évoque. Ce processus de recherche qu'il mène à travers sculpture, dessin et gravure, entre 1906 et 1908, va s'intensifier jusqu'à aboutir à *Tête de femme, Fernande* en 1909 où la problématique s'inverse alors pour basculer dans une dimension de la sculpture où le vide devient le cœur de l'objet.

J.-P. M. : Sa seconde découverte est, en effet, la sculpture africaine. Cet art «vide», mais rempli de quantités d'intentions, de rituels, de choses cachées, va lui révéler que les masques peuvent être remplis de formes ou même de pensées et d'affects. Ils peuvent guider les initiés, particulièrement pendant la nuit, ce sont des sculptures nocturnes.
On trouve également, parmi les références de Picasso, des sculptures protégées par des miroirs et recouvertes de tous ces clous, ces lames, plantés à l'intérieur. Il en ressort une agressivité terrible, mais cette agressivité est là pour conjurer la violence, pour qu'il y ait serment de ne plus «s'entre-agresser», mais au contraire de faire bloc contre les vrais ennemis. Les miroirs recouvrant ces statues reflètent la réalité, surtout la nuit, parce que la nuit on dort, on ferme les yeux.
C'est aussi une métaphore des yeux trop sensibles à la violence portée par l'extérieur. Le miroir reflète donc cette connaissance de la violence, et la personne qui en est investie se trouverait avertie. Il me semble que Picasso assume ces deux traditions en même temps. Il a vécu cette origine ibère et, parallèlement, il cherche des formes nouvelles avec la sculpture africaine qui va dans le sens de la sociabilité.

A. B. : Ce que tu indiques s'appliquerait bien à la lecture *XRays* de *La Petite Chouette* dont on découvre qu'il a placé sous la peau du plâtre une véritable structure de signes, faite d'arcs, de clous, de lames…

J.-P. M. : Cette structure cachée aide à faire tenir la sculpture debout en même temps qu'elle aide aussi celui qui l'a fabriquée. Elle lui donne cette force. Il apparaîtrait ainsi que, chez Picasso, tout ce travail sur la recherche des formes – formes brisées, contre-carrées, etc. – est supporté par tout ce qui est caché.

A. B. : Par rapport à ces traditions du plein et du vide, sur l'axe allant de l'ibère à l'africain, il y aurait aussi le goût du jeu. Tu citais Alfred Barr et la puérilité qu'il détecte chez Picasso. Picasso joue avec tout ce dont il dispose. Tu t'excusais du mot «bricolage», mais c'est une évidence, il fait feu de tout bois ! Avec des allumettes, des morceaux de papier, des boulettes de Plastilline. La dimension gestuelle est dominante dans son œuvre.
Il semble ne pas pouvoir résister à la manipulation, à la transformation. À propos de ces manipulations s'exerçant dans des registres conscients/inconscients, on peut repenser aux photographies de Brassaï représentant des sculptures de Dali, faites de tickets de métro roulés ou troués, de bavures de pâte dentifrice transcendées en sculptures Art nouveau. Picasso ne se contente pas de lire les signes, d'interpréter, de représenter, il se place au centre de la logique de manipulation de l'univers. Il touche à tout. Rien n'est interdit et cela aussi est important.
Il y a une levée complète des interdits et il s'autorise tout, y compris les pratiques les plus débilitantes, les dérives, les petits jeux à demi pervers, tous ces bricolages presque pornographiques à la Gombrowicz qui renvoient au corps et aux images du corps.
Ce fourmillement du réel fait partie aussi de la sculpture de Picasso qui en assume toutes les formes parasites. Il s'agirait d'une sorte d'érotisation du réel appréhendé comme une immense surface érogène sur laquelle tout est autorisé et tout prend sens. Cet aspect de «bruit de fond» de la sculpture constituerait une part importante et peut-être décisive des images *XRays* qui nous sont données à voir aujourd'hui.

J.-P. M. : Cela me fait penser à l'intérêt de Courbet pour la chair lisse, au XIX^e^ siècle, à cette espèce de recherche où il devait aller à l'encontre des médecins qui essayaient d'organiser et de codifier le corps, comme Charcot, par exemple… Est-ce que notre comportement, notre manière de vivre sont classiques ou, au contraire, existe-t-il un grand mystère aussi matériel que spirituel qui nous déborde de tous les côtés ?

A. B. : Il faut faire très attention à cette question de l'inconscient. On peut sans doute considérer que cela intéresse éminemment Picasso. Il vit avec, il en accepte profondément les conduites tortueuses par rapport à d'autres artistes qui se sont emmurés, censurés. Tout en posant des limites. On a trace d'une discussion entre Picasso et Matisse débattant du rôle de

l'inconscient dans l'art contemporain à propos de Jackson Pollock. Picasso marque son désaccord, semble trouver cela insupportable. Pollock, à ce moment-là, réalise ses *drippings*.

X. L. : On est dans la magie…

A. B. : Il y a, à l'évidence, une dimension magique dans cette peinture qui se réfère, notamment, aux dessins de sable navajo. Picasso dit que l'artiste doit contrôler ce qui se passe. Il n'est pas simplement là pour être le médium d'un propos inconscient et la peinture n'est pas un «voyage». L'artiste doit décider.
Picasso s'affirme ainsi être un «moderne», par sa capacité à tout voir d'un œil inédit, à tout pouvoir agir sans inhibitions, et aussi être un «classique» par sa volonté de contrôle. Ce que l'on voit du travail de Picasso est très construit. Il faut bien le comprendre. Quand il cache une forme dans une forme, comme on vient de le découvrir dans les images *XRays*, il joue avec certains concepts qu'il maîtrise parfaitement et en même temps qu'il choisit de laisser filer tout doucement pour construire quelque chose qui justement se justifie dans l'intention, qui fonctionne dans l'intention. C'est cette tension qui fait la sculpture.

J.-P. M. : Mais c'est vraiment un créateur ! Il n'y a que lui qui connaît tous ses mystères. Il n'y a que lui qui sait choisir tel clou ou tel objet… pour obtenir tel effet, telle expression, pour élaborer un message qu'il veut transmettre aux autres.

A. B. : C'est accepter aussi tout le jeu du hasard, le jeu des hasards. Chaque jour, sur le chemin depuis sa maison de La Galloise jusqu'à son atelier du Fournas, dans ces années 50 qui voient la floraison des plâtres, Picasso fait les poubelles. Les gens du coin l'appelaient le «fou de Vallauris» ! Il ramasse des sacs pleins d'objets dépareillés, usagés, de bricoles informes, d'outils, de rebuts. Et, de ce stock, il va faire le matériau de ses sculptures en les transformant par assemblage et en les noyant dans le plâtre.
Sa position est inventive à la manière de l'art brut du Facteur Cheval, tant célébré par les surréalistes, et, en même temps, complètement pop, au sens du pop'art américain ! Bien que sa démarche soit finalement beaucoup plus «brutaliste» et moins esthétisante que celles de Warhol, Rauschenberg ou Oldenburg.
Mais il faut rappeler que, dès les années d'invention du cubisme, entre 1906-1912, Picasso trouve aux Puces la source de nombre de ses trouvailles plastiques. Il y achète des vieux cadres, des objets kitch, des objets de la culture populaire, des chromos et y rassemble des collections d'images sentimentales.

J.-P. M. : Picasso arrive à arranger tout cela dans une forme de «tradition» de son œuvre, il est le «classique» de son œuvre. Face à ses œuvres, on sait toujours reconnaître que c'est du Picasso ! Et c'est son attitude par rapport à l'emploi des matériaux qui nous guide dans cette reconnaissance. On sait que les matériaux vont être transformés, vont recevoir leur signe, l'«imprimatur» de Picasso et qu'il y a une grande continuité dans la manière dont il le fait, d'année en année.

A. B. : Ce qui est effectivement remarquable, ce n'est pas tant le résultat de telle ou telle œuvre prise séparément que le processus de production et les protocoles qui la génèrent. Picasso disait que ce qui était important, pour lui, n'est pas l'œuvre, le tableau, l'objet ou même la pensée qui les sous-tend, mais «le mouvement de la pensée». Il reprend d'ailleurs là un thème cher à André Breton. Dès les années cubistes, il instaure ce «mouvement de la pensée», ce frémissement à la surface de la mer, comme l'enjeu général de son œuvre. Françoise Gilot rapporte des propos de Picasso où il dit que ce qui l'intéresse, c'est que son œuvre ressemble à ces bois charriés, flottés, brûlés, transformés par le temps, par la brutalité du temps. Le processus de travail, la manière dont les choses s'élaborent sont bien plus importants que l'objet.
Picasso, contrairement à Matisse, ne va pas faire de chaque tableau un «chef-d'œuvre». Il ne veut pas faire «le» tableau ! Le tableau n'est ni achevé ou inachevé, il est parvenu au bout de l'idée qu'il poursuivait. À son exemple, il nous faut suivre l'œuvre de Picasso à travers les méandres de son élaboration. Il faut rentrer dans le processus du travail, aller en dessous, aller chercher ce qu'il y a à l'intérieur de la sculpture.
Outrepasser l'interdit, car Picasso disait qu'il ne voulait pas qu'on sache comment sont faites ses œuvres. Nous sommes précisément en train de le faire et cela me semble important. Aller dedans, voir avec son œil, l'accompagner dans le «mouvement de sa pensée».

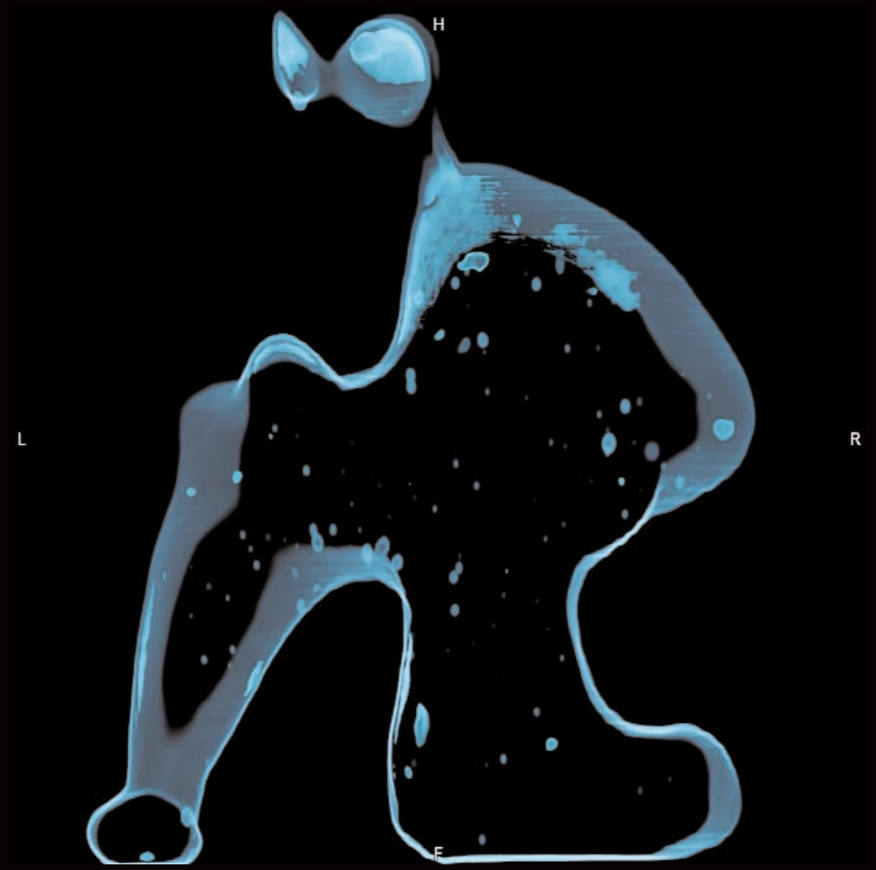
C - bath
(Baigneuse)

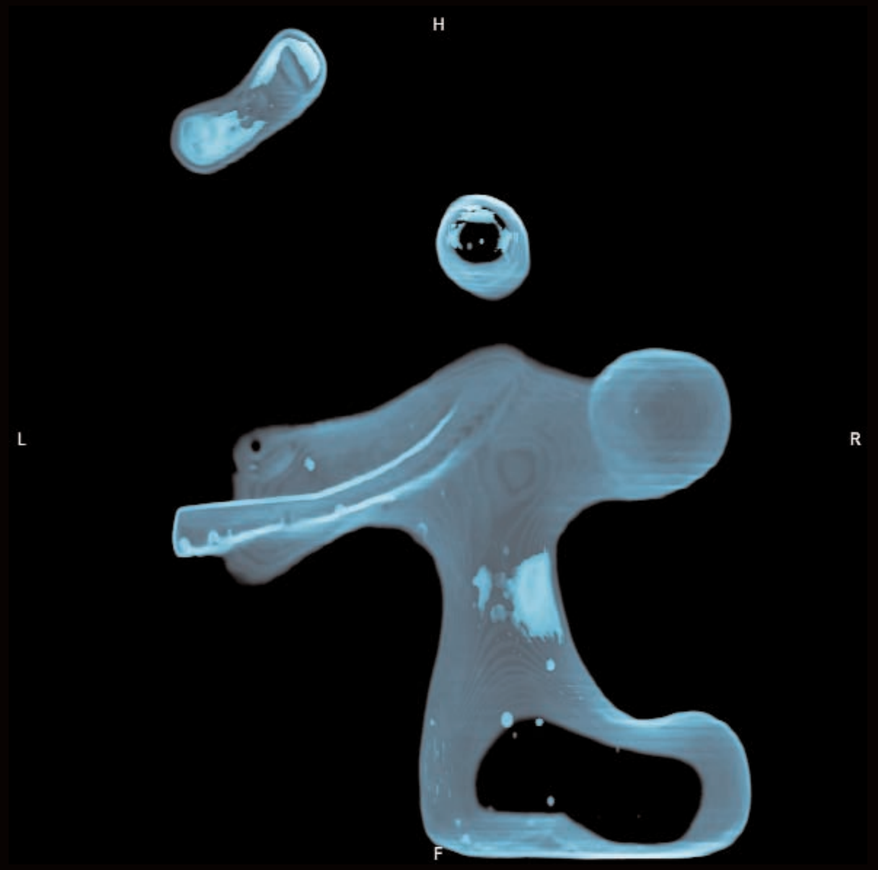
Xavier Lucchesi,
C- bath/bath 1, 2, 2006,
Paris. Radiographie.

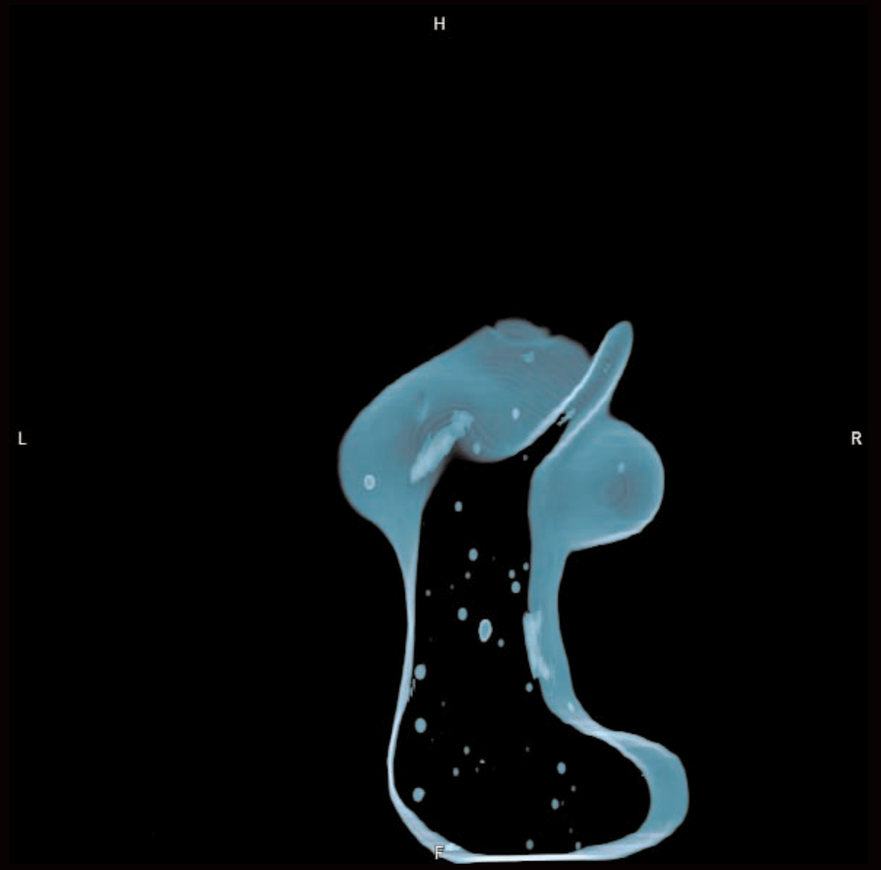
C - cela
(Métamorphose II)

Xavier Lucchesi,
C - cela/cela 1, 2, 3, 4, 2006, Paris.
Radiographie et 4 coupes sérielles au scanner rotatif.

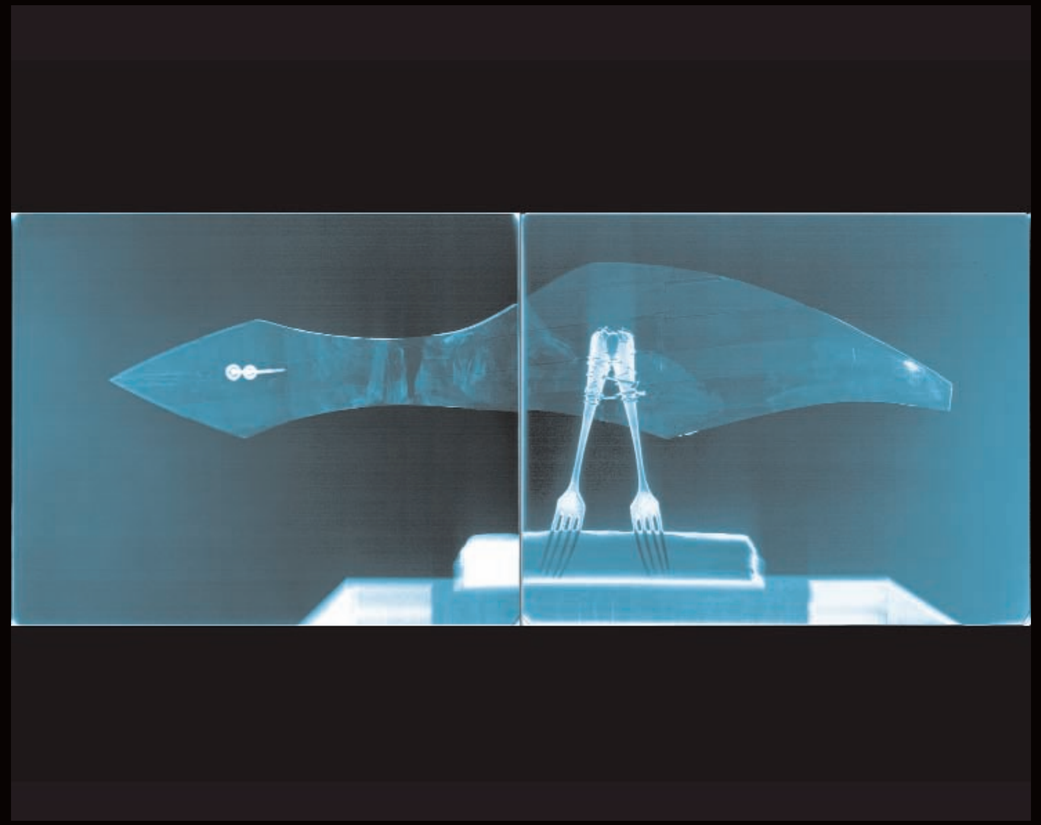
H
R
L
F
AL


H
L
R
F


H
L
R
F


H
L
R
F

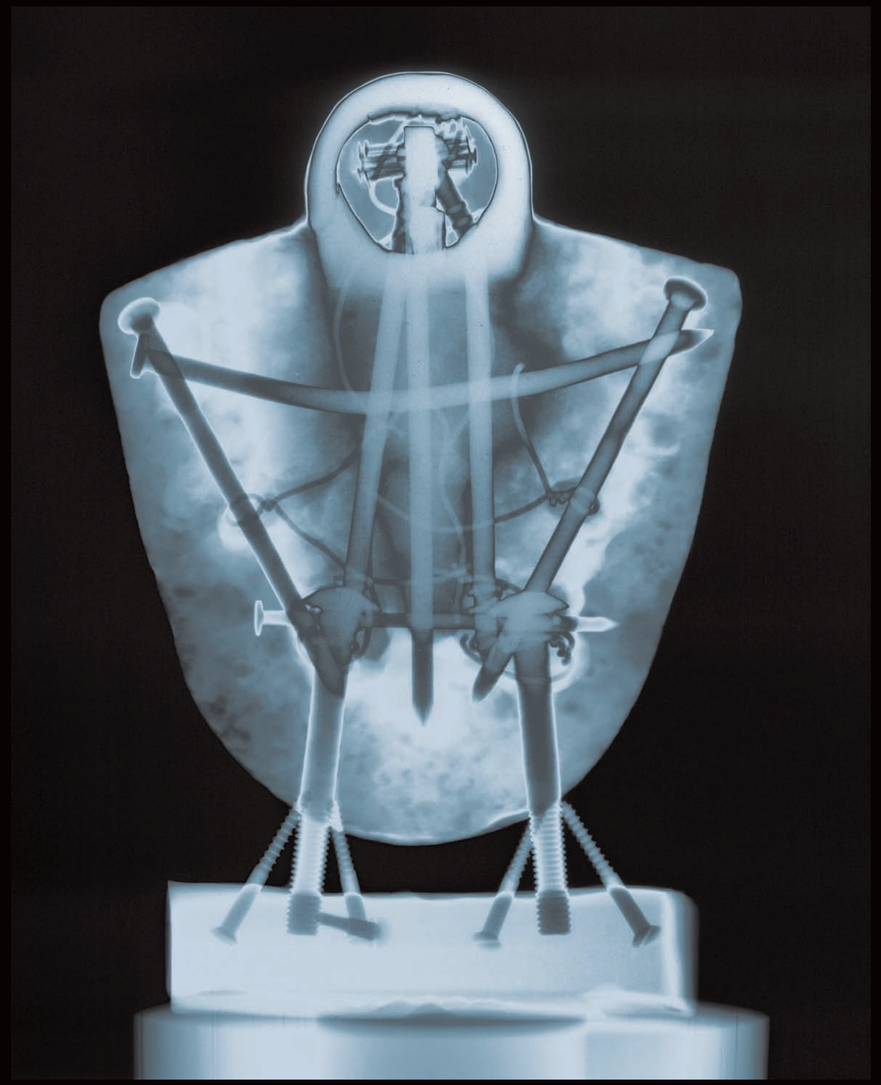
C - piqué
(Oiseau)



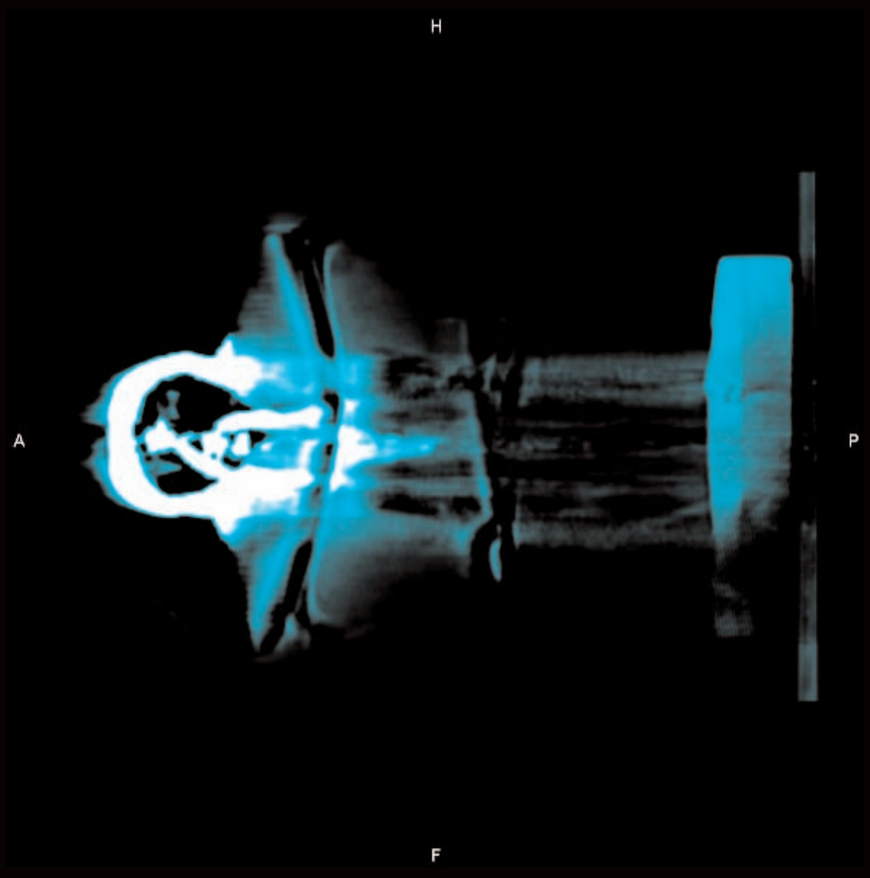
Xavier Lucchesi,
C- piqué, 2006, Paris.
Radiographie.

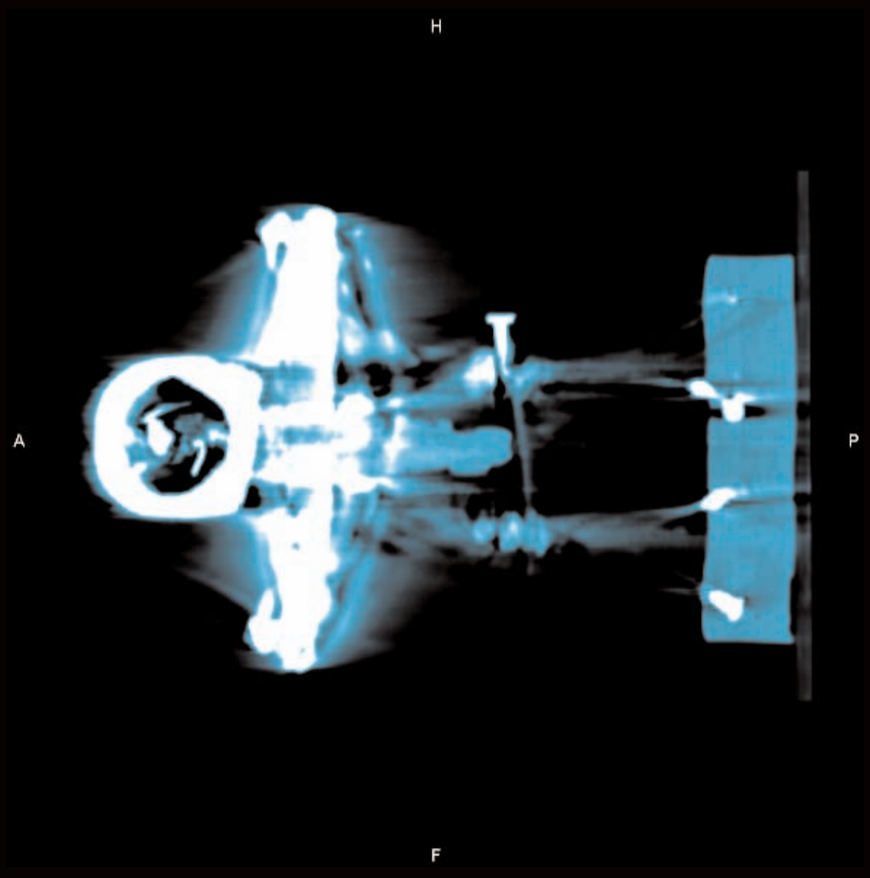
C - Téchou

(La Petite Chouette)

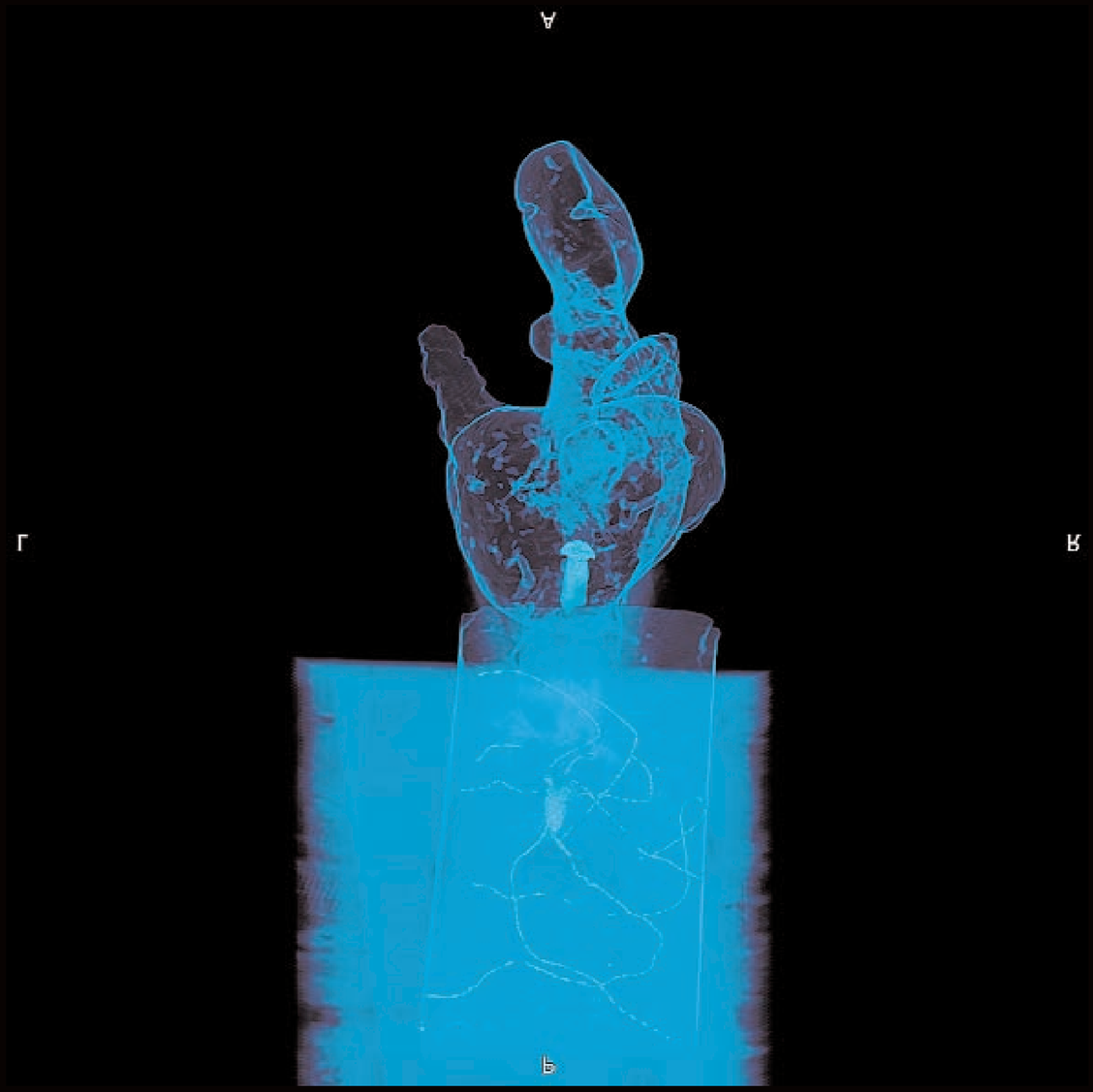


Xavier Lucchesi,
C-Téchou/Téchou, 1, 2, 2006, Paris.
Radiographie et 2 coupes
sérielles au scanner rotatif.


H
A
P
F


H
A
P
F

Demain
(Main)

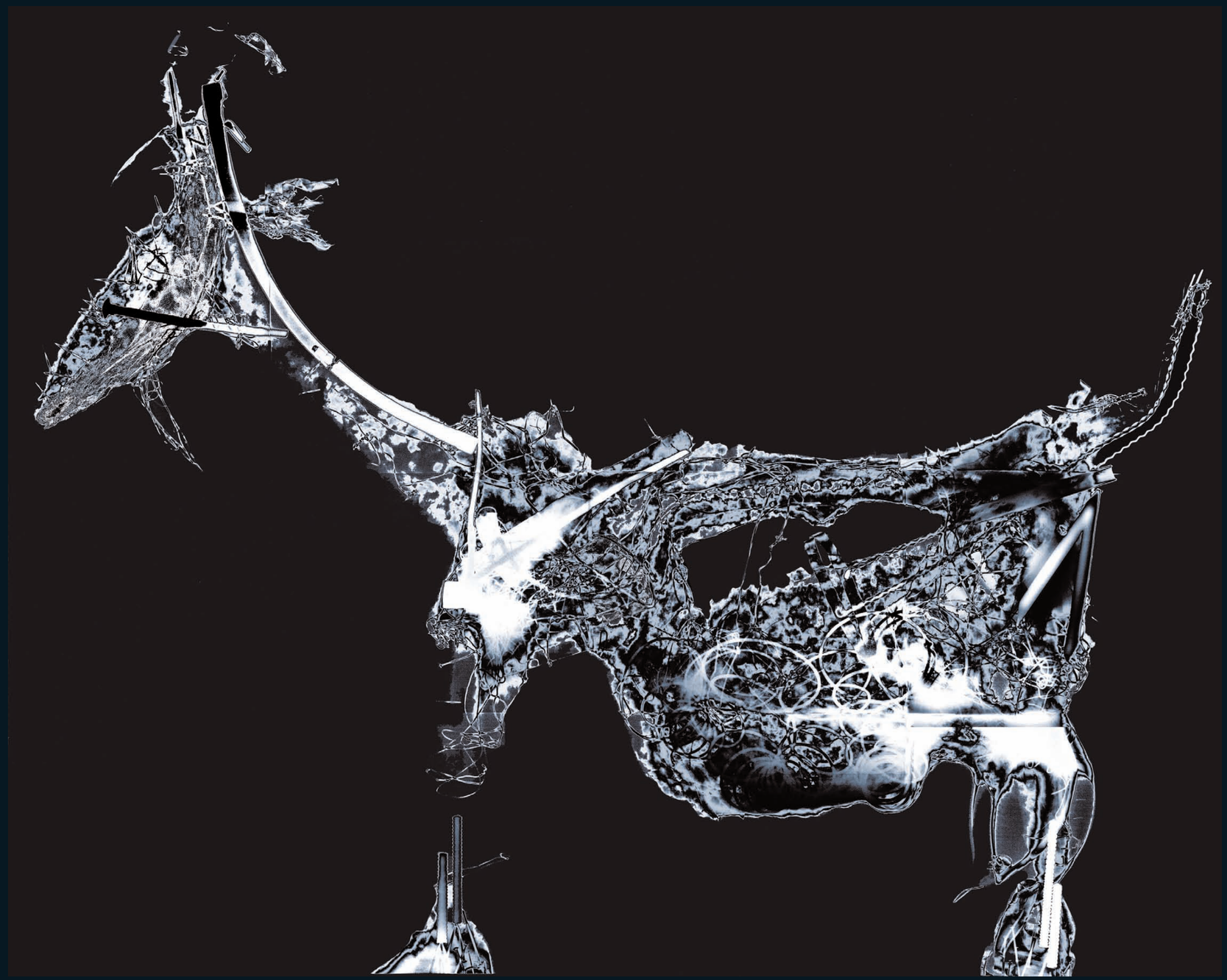


Xavier Lucchesi,
Demain, 1, 2, 3, 2006, Paris.
Trois coupes sérielles
au scanner rotatif.

F
L
R
H

F
L
R
H

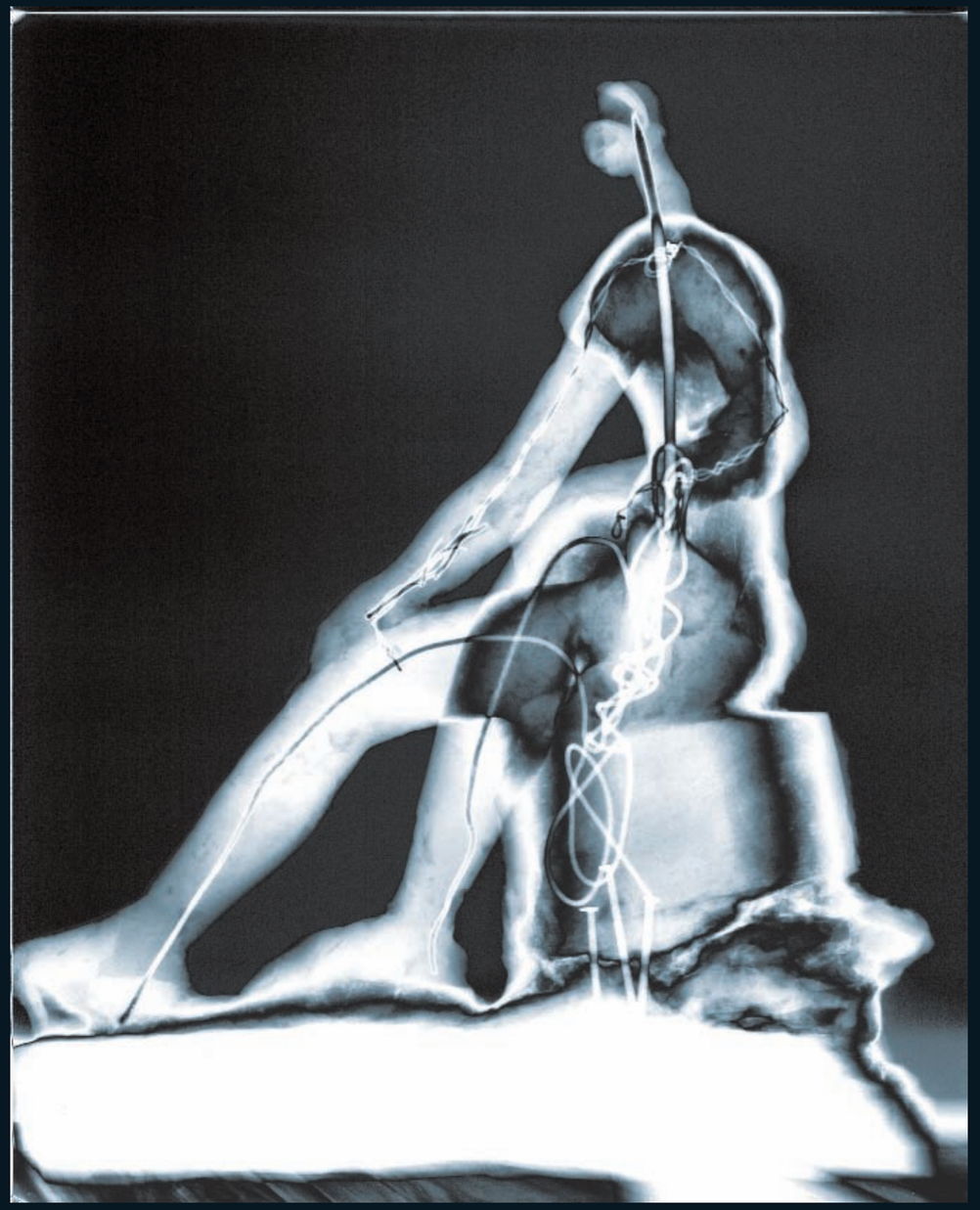
Tebê
(La Chèvre)



Xavier Lucchesi, *Tebê,* 2006, Paris. Radiographie.

D'après **Pablo Picasso,** *La Chèvre,* 1951, Vallauris. Plâtre original (panier d'osier, pots en céramique, feuille de palmier, métal, bois, carton e t plâtre), 120,5 x 72 x 144 cm.

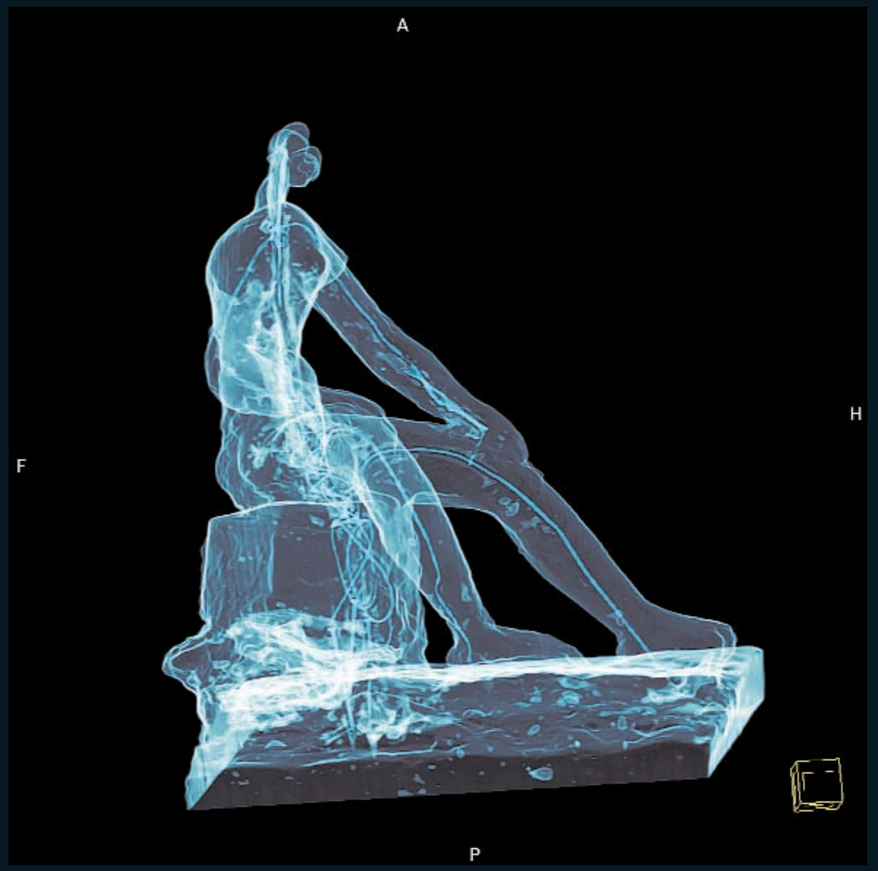
Ça
(Femme assise)



Xavier Lucchesi, *Ça/ça 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7*
2006, Paris. Radiographie et 7 coupes
sérielles au scanner rotatif.

D'après **Pablo Picasso,** *Femme assise,* 1931,
Boisgeloup. Plâtre original, 35 x 23,2 x 30,5 cm.

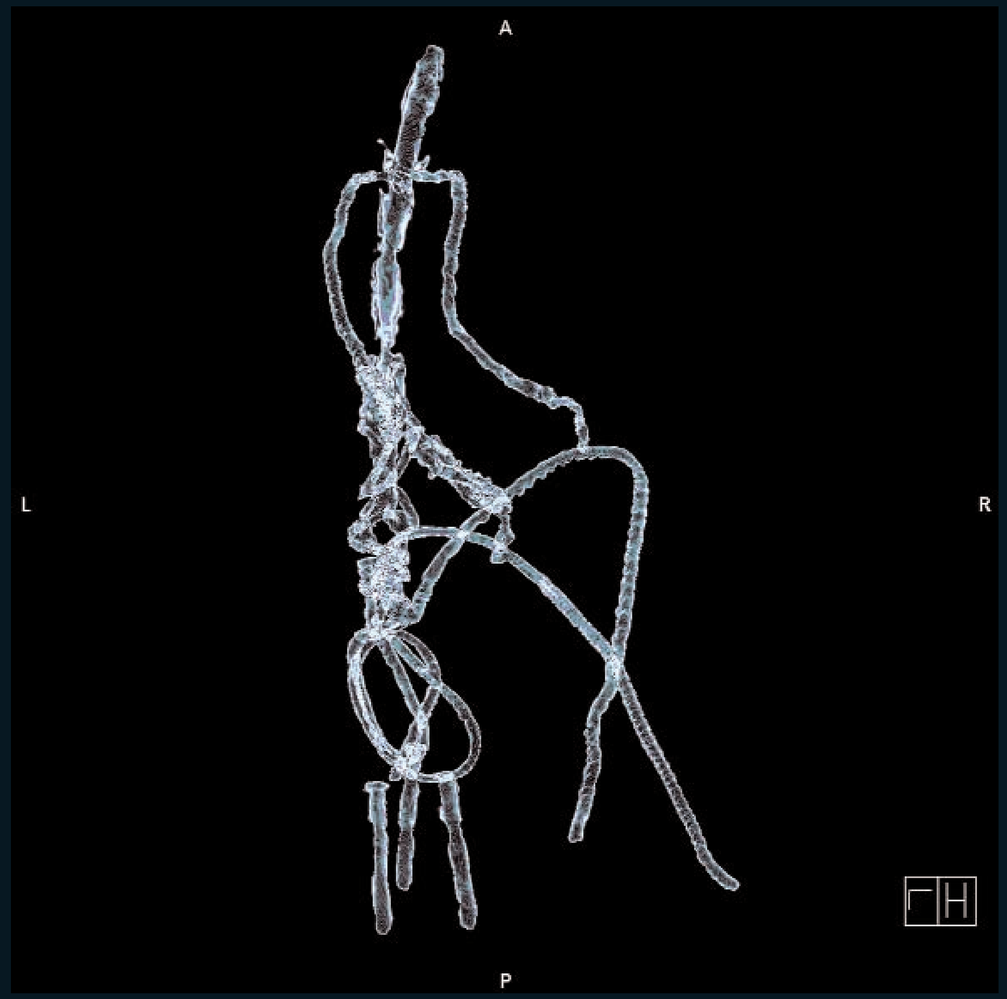
A
L
R
P
H


A
F
H
P

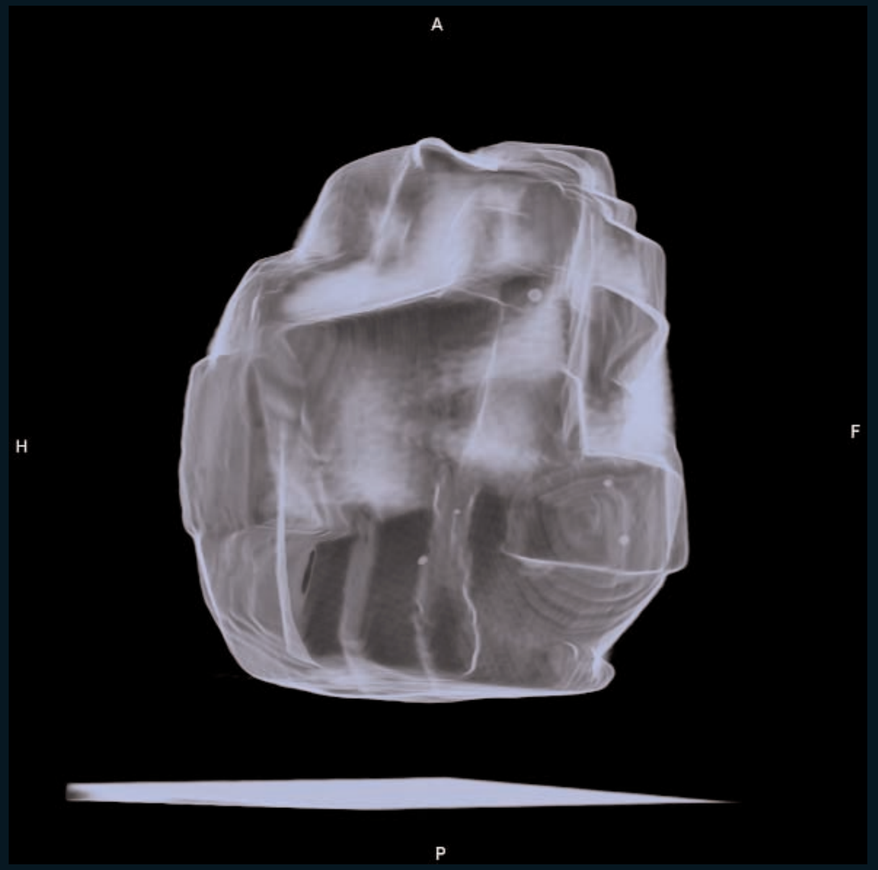
P

P

A
H
P

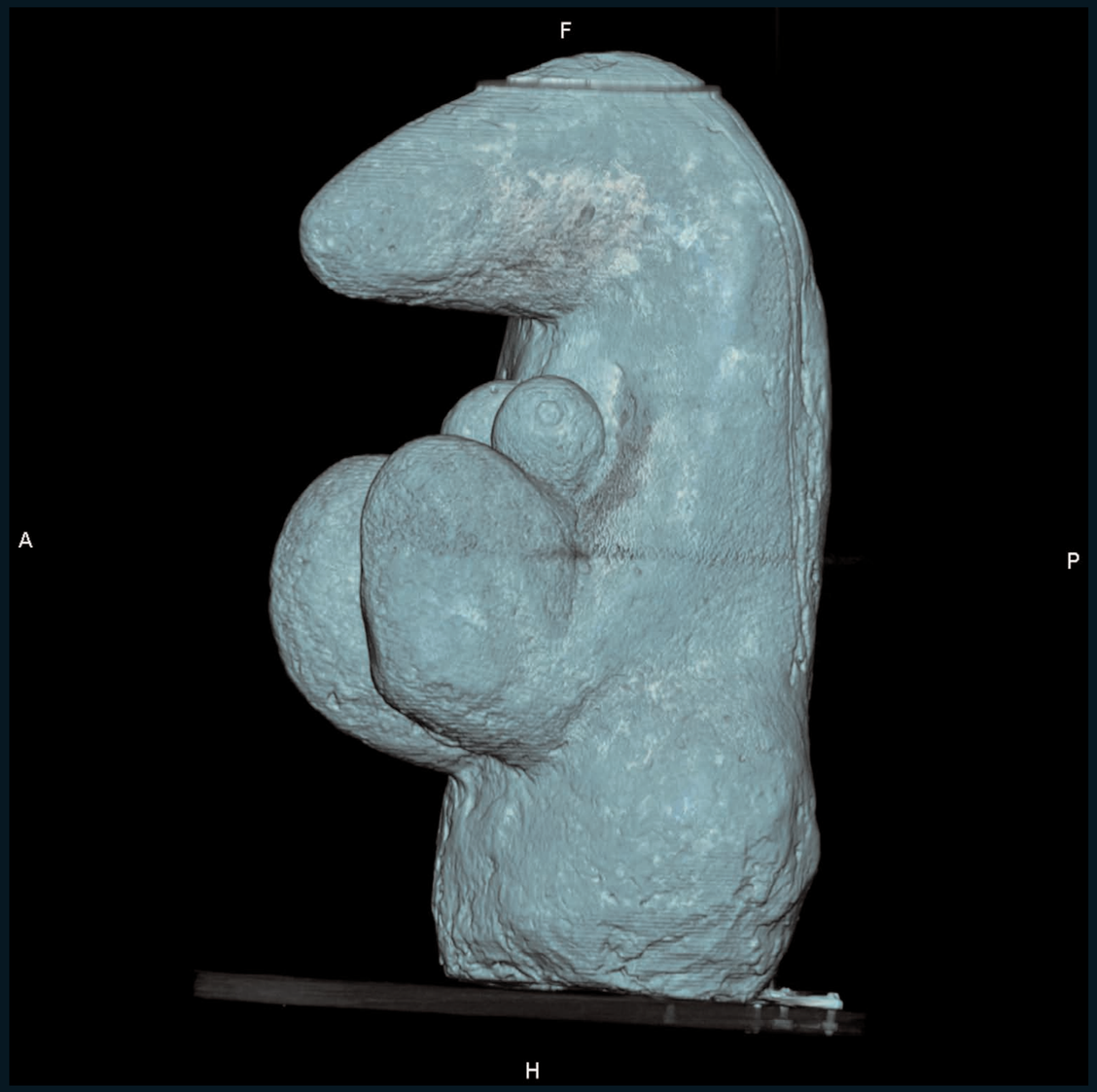

A
L
R
P

Madam
(Pomme)



Xavier Lucchesi, *Madam 1, 2…*
2006, Paris. Coupe sérielle au scanner rotatif .
D'après **Pablo Picasso,** *Pomme,* 1909, Paris.
Plâtre, 11,5 x 10 x 7,5 cm.

Domimelo
(Buste de femme)



Xavier Lucchesi, *Domimelo 1, 2, 3, 4, 5,*
2006, Paris. Trois coupes sérielles
au scanner rotatif.

D'après **Pablo Picasso,** *Buste de femme,*
1931, Boisgeloup. Plâtre original,
62,5 x 28 x 41,5 cm.

F
L
R
H

F
A
P
H

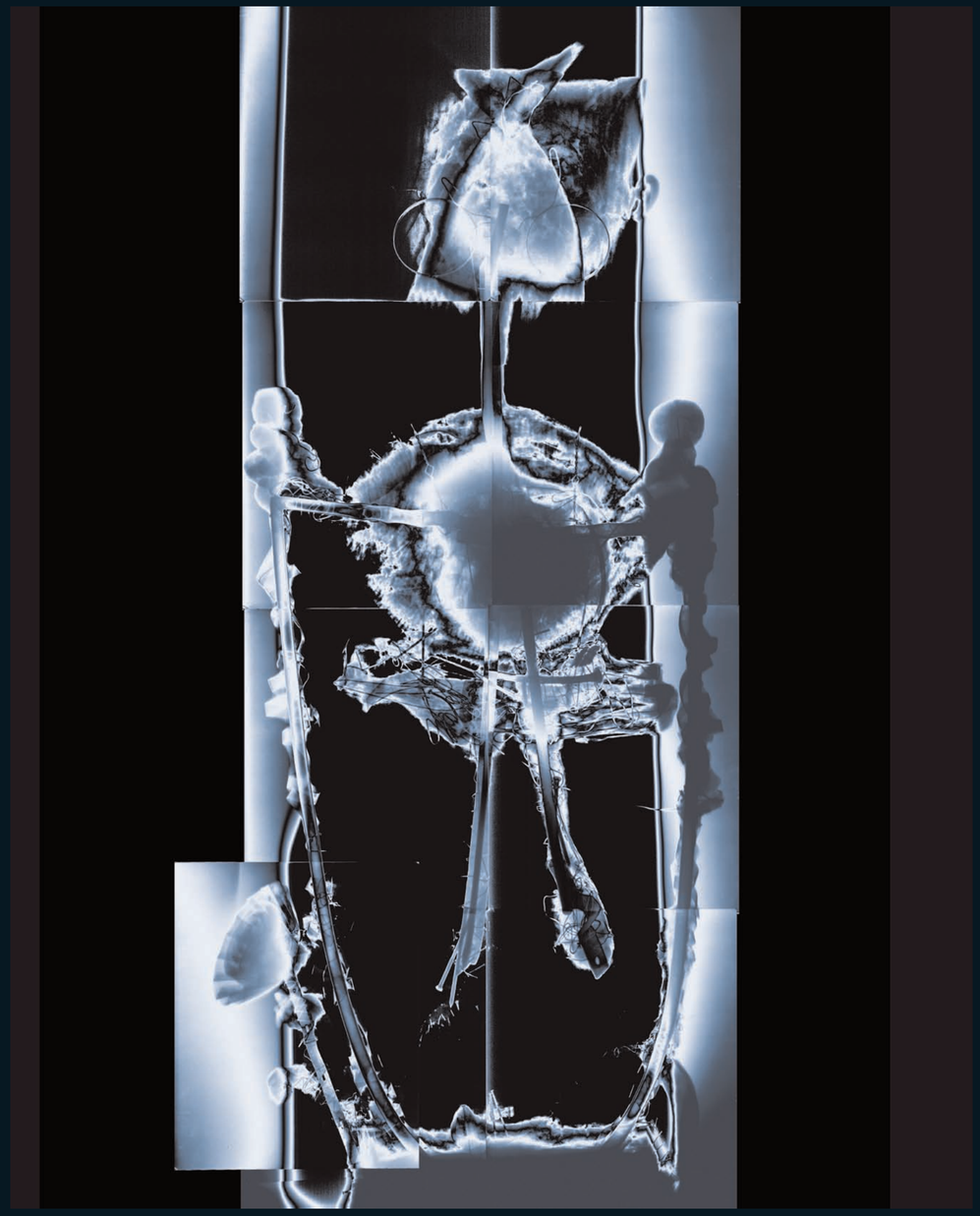
Nonge
(La Guenon et son petit)

Xavier Lucchesi, *Nonge,* 2006, Paris.
Radiographie.

D'après **Pablo Picasso,** *La Guenon et son petit,* octobre 1951, Vallauris.
Plâtre original (céramique, 2 petites autos, métal et plâtre), 56 x 34 x 71 cm.

Euje

(Petite fille sautant à la corde)

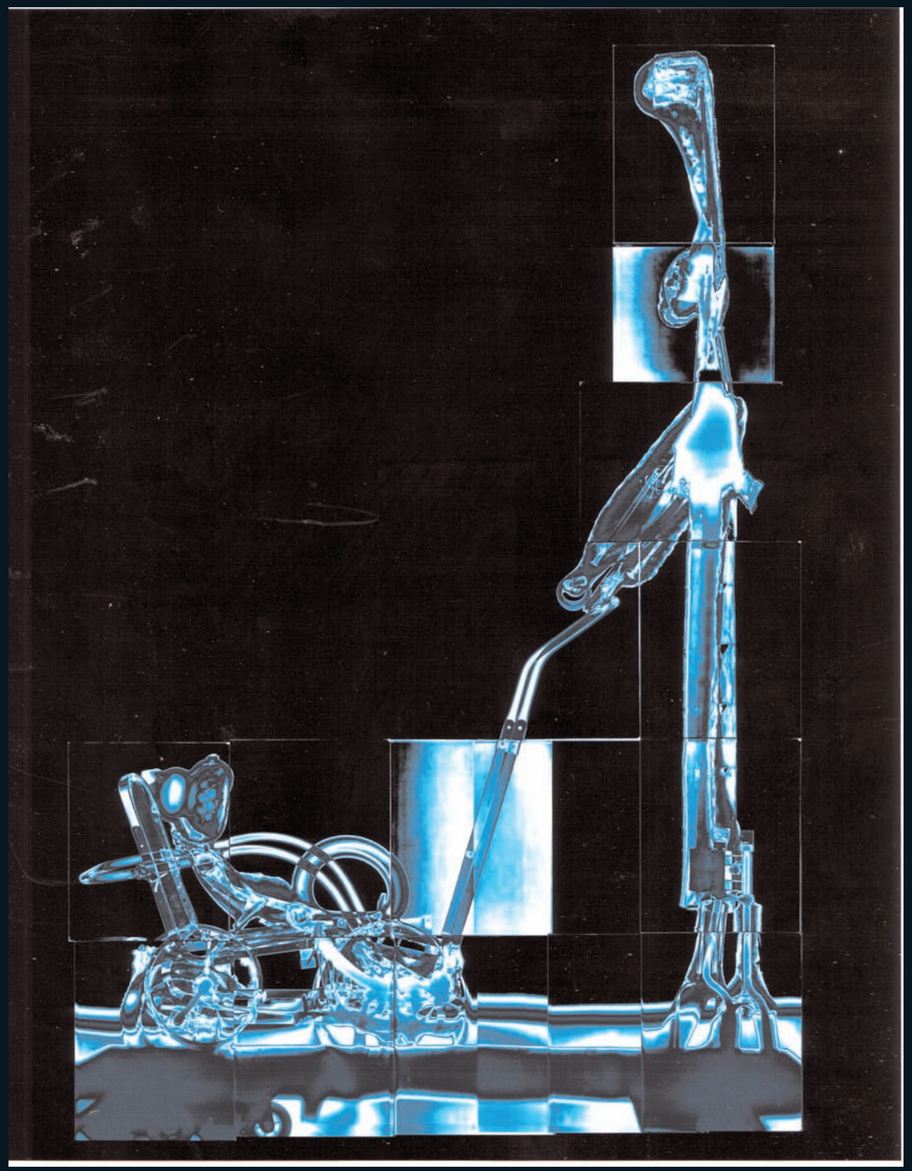


Xavier Lucchesi, *Euje,* 2006, Paris. Radiographie.

D'après **Pablo Picasso,** *Petite fille sautant à la corde*, 1950, Vallauris. Plâtre original (panier d'osier, moule à gâteaux, chaussures, bois, fer, céramique et plâtre), 152 x 65 x 66 cm.

Naki

(La Femme à la poussette)



Xavier Lucchesi, *Naki,* 2006, Paris.
Radiographie.

D'après **Pablo Picasso,** *La Femme à la poussette,* 1950, Vallauris.
Plâtre original, terre cuite (tuile de toit, morceaux de céramique), pièces métalliques, moules à gâteaux et poussette.
S. 407. Musée Ludwig, Cologne.