

## MONSTRES ET MERVEILLES

– Que fait votre fils ? – Il est génie à Paris. Il n'a pas de *démain*, aurait-on ajouté en mon Poitou natal. Je suis devant le portrait que Picasso a fait de Max Jacob (début 1907 ; gouache sur papier monté sur carton ; Cologne, musée Ludwig ; collection Ludwig). C'est l'année des *Demoiselles d'Avignon*, nées du celtibère, de l'art roman catalan, de l'art africain, le tout suscité par Cézanne. C'est bleu et ocre. Les yeux sont ceux des anges de Barcelone. 1908 : *Femme à l'éventail*, huile sur toile ; Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage. Ogres et gris bleutés. Peinture absolument muette, se prêtant donc à l'anecdote en ce sens qu'elle n'offre aucune prise à l'explication. L'accumulation des fiches, l'histoire de l'art ne parviendront pas à la médiocriser. C'est la royauté même. Picasso peintre de Louis XIV. Le grand goût. Pourquoi pas ? Pour ne pas m'exalter, je m'extasie. Ce blanc qui descend en triangle en lieu et place du genou, comme il est incontestable. Et ce sein est une motte de terre où le germe point. Audace tranquille sans la moindre provocation, tout spécialement dans le bâti du nez fait de trois bandes qui s'éclairent dans la matité même. La femme règne, en majesté. *Majestà*.

10 janvier 1921. *Madame Eugenia Errazuris*, fusain sur papier préparé au gesso, collection particulière. Le plus rare chez une personne : l'élégance naturelle. D'un haut trait obéissant, c'est ce que sait dire Picasso devant cette femme qui est venue le voir. Il n'a pas eu à flatter. Ce port de tête l'inspirait, évidemment ; aussi, le rapprochement des lèvres. Et les mains, voyez comme elles témoignent de la force d'âme. Je n'ai pas dit : grâce. Mais on peut contempler.

1930. *Baigneuse assise*, huile sur toile, New York, the Museum of Modern Art ; fonds Mme Simon Guggenheim, 1950. Le ciel et la terre se séparent selon cette même ligne de suture qui les conjoint. Contre les deux, posée sur le sable de la plage, cette grande figure du catholicisme païen ; cette immortelle qui dévore le temps. Vous ne vous souvenez plus de son nom. Les répertoires mythologiques en ont perdu la trace. C'est pour cela que le peintre l'a vue : géante calme, encore légèrement voilée par la buée marine du matin. Peu chrétien, mais pré-chrétien. Peu spirituel, mais aux franges du sacré.

Comme en taumachie : *vista* ; mise en place ; fixation équivalant à l'épreuve des piques et des harpons ; domination, appropriation et exaltation de la figure qui correspond au travail à la *muleta*, puis l'entrée dans le berceau des cornes, l'estoc en main.

*Buste de jeune fille*, 1926, fusain et huile sur toile, Paris, musée Picasso, en dépôt au musée d'Art moderne de Strasbourg. Je l'avais saisi au passage lors d'une visite avec Hector Saunier. Je vérifie ce soudain attrait. Tout est demeuré exactement à sa place, et rien pourtant n'est immobilisé. Il y a un chant silencieux qui émane du jeu des gris, des noirs et des blancs : par eux la métamorphose perpétuellement se produit. C'est un déséquilibre poétiquement calculé : rigueur et simplicité résultent d'une science complexe autant qu'instinctive. Picasso ne surprend jamais plus et mieux que lorsqu'il disparaît pour qu'émerge la figure comme d'une flaque apaisée une fois la tourmente disparue. Dans l'agencement de l'exposition, en face, *L'Artiste devant sa toile*, 1938, fusain sur toile, Paris, musée Picasso. Complétons par : le peintre et son modèle, et nous avons en ces deux séquences toute l'œuvre résumée, œuvre nullement narcissique, mais toute fondée sur l'opération. Autant dire qu'elle est un opéra qui se continue, opéra aux multiples entractes, mais dans lequel chaque pause compte. Picasso peint, dessine, assemble,

soude, fragmente, toujours transforme, attelé qu'il est à la transformation du monde. En ce sens, il est notre Ovide, celui des *Métamorphoses*, et rien ne lui échappe des phases du grand théâtre du monde où tout se présente en sa forme en acte. Sur la toile il n'y a que le trait noir du pinceau de passage à travers la main droite. À gauche : un carquois, la palette du peintre ; en haut : les yeux, les narines, les lèvres, l'oreille. Une lumière grise, poussiéreuse, naît de l'improvisation laissée en son suspens : et c'est la clarté. *Tête de femme*, 1935, huile sur toile, collection particulière. C'est la peinture même qui nous tire par son insistante présence sur un mur où le temps est passé le lavant de bleu, l'encrasant de noir, y faisant pousser le vert. Comme le dit si bien l'expression : Ça ne ressemble à rien, et c'est pour cela que se produit le miracle appelé : tableau, toile, peinture, en tout cas toujours ce poème insonore qui est une composition dépourvue de tout prétexte et néanmoins source de sens et de signification en tant que fille de la mémoire. *Femme dans un fauteuil* (3 juillet 1946, huile et gouache sur toile, Paris, musée Picasso) célèbre la couleur bleue, le feston, le fuseau, la lune ; par le rose sur le noir invite à Goya et à Manet. À notre gauche il y a une lucarne qui donne aveuglément dans le blanc. *Nu dans un fauteuil*, 2-8 mai-7 juin 1964, huile sur toile, collection particulière, nous convie au bleu des anciennes lessives, à la carbonisation dans l'aube. On ne fait pas deux fois ce genre d'ouvrage, pour la raison que tout s'y trouve par une soudaineté trois fois reprise et ralentie. À côté : *Femme à l'oreiller*, 10 juillet 1969, huile sur toile, Paris, musée Picasso. C'est comme un tas de linge qui s'affaisse après qu'on l'a eu jeté là, à terre, où il est avec des aspects de femelle paléolithique étonnée encore de la chute, et rêveuse, et peut-être même nostalgique. C'est en vrac, et protéen, et d'une seule brasse amarré.

*Picasso et le portrait,*  
Grand Palais, du 18 octobre 1996 au 20 janvier 1997.

\*

Le dur désir de trouver. Plus : la rude nécessité de montrer ce qui jamais ne le fut. D'où l'apparition des monstres. Monstres, c'est ce qu'on montre, et cela peut être miracle et merveille ou bien, au contraire, épouvantable fiction, fantasma matérialisé. Où est la frontière entre les uns et les autres ? Où est la frontière entre l'épiphanie suscitée dans la voyance à des degrés divers et la volonté d'étonner en voulant faire à tout prix du neuf et du jamais vu, ce qui est, à y regarder d'un peu près, le contraire de la surprise par l'imprévu, résultante d'un long exercice spirituel, soit exercice de l'âme et de la main en même temps à l'œuvre. Le peintre d'aujourd'hui travaille sous la contrainte, toujours obéissant à un impératif, qu'il veuille s'affirmer dans la tradition ou qu'il prétende produire en dehors ou contre. Baselitz est un nom, une renommée. Je suis devant ses *Bûcherons* (1967-1968, fusain et résine synthétique sur toile, collection particulière). Je suis en mesure de répondre – de répondre à moi-même – qu'il est un peintre traditionnel, soit quelqu'un qui obéit dans la composition d'un tableau à des lois que nous connaissons, lesquelles n'ont pas varié depuis le néolithique. Les mots toile, fusain, résine, suffisent à dire que l'on continue à mettre des pigments sur un support. *B. pour Lary* (1967, huile sur toile, collection particulière) complète les *Bûcherons*, dont elle est en quelque sorte l'envers par sa volatilité, la première s'affirmant par la massivité de la matière, alors qu'ici, derrière le vert, et l'ocre brun du bois, la clairière s'envole par le bleu parmi les copeaux. *Deux bûcherons de Meisen* (1967, craie de couleur et résine synthétique sur toile, Staatsgalerie moderner Kunst, Munich) s'offre sans repentir, belle et violente, sauvage et toute chantante d'une

musique originelle qui en ordonne les bleus de ciel, les verts âpres, les brun-rouge d'écorce. L'*Aigle* (Adler, novembre 1978, huile et détrempe sur toile, Stedelijk Museum, Amsterdam) est faite d'une tempête apaisée, si bien que le bleu intense y forme une flaque, et que le blanc du calcaire parvient à s'entrelacer aux lanières noires, tandis que des embruns rougeâtres se déplument en variant l'intensité des gris. Bien entendu que c'est à cause de Jean-François Millet que je m'arrête devant la *Glaneuse* suspendue au chaume dans le ciel avec en bas l'été intensément noir et ocre, intensément blanc aux lisières, mais aussi bordé de flagellations noires sous le rouge des oxydes. L'*Aigle* encore (août 1978, huile et détrempe sur toile, Staatsgalerie moderner Kunst, Stuttgart), toute plume déployée, généreusement répandue *in excelsis*, jusqu'à nous oblitérer le bleu, qui n'est plus qu'un cerf-volant au zénith. Au centre, compacité carrée du blanc que lacère assez suavement le pinceau gris. On voit que Baselitz est de race épique. Il ne s'attarde pas, ne se plaint pas. Il y va de bon cœur – me semble-t-il. En tout cas, je réaffirme qu'il produit une œuvre épique, tout simplement en regardant les toiles accrochées : celle qui est là-bas, maçonnée de blanc, trouée de noir, exaltant à son sommet le brun-rouge, le noir, le gris parfois coagulé pour donner forme au corps humain. Sa sculpture (*Torse féminin*, 22 avril 1993, tilleul et résine synthétique, Pace Wildenstein, New York) est taillée à la hache. (Se souvenir de l'église de Thuret, qui date d'avant l'an 900.) Elle est le tronçon d'un fût. Elle a des parties teintées. Stèle. Mémorial. Mât totémique. Elle est encore fraîche de la paix de l'arbre. *Serviette*. *Tableau de plage 6* (novembre 1980, huile et détrempe sur toile, collection particulière) n'hésite pas à emprunter à la chute de l'archange. Le corps est dressé par les rafales de couleurs terriennes que le noir conclut, prophétique comme l'aile du corbeau. Baselitz excelle dans le vert, dans l'échelle des bleus, dans l'entrelacs des noirs troués des variantes du jaune, cela, souvent, pour exalter le raffinement des gris, comme c'est le cas dans *Nu féminin accroupi* (1977-1978, huile et détrempe sur toile, collection Grothe en dépôt au Kunstmuseum, Bonn). Droit devant moi, une toile jaune dans laquelle je débouche. Certainement que c'est un beau jour puisqu'il y a des œufs bleu-vert suspendus, le tout assez tentant pour que sortent *Les Filles d'Olmo II* (octobre 1981, huile sur toile, musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris). Je me retourne, et c'est une de mes préférées que je revois, toute de vert où le rose s'érige et descend en tresse, tenant en suspens la masse caca d'oie, reposant sur un T bleu, croix inversée qui permet d'intituler le tout *Sephatos sous la croix* (17 juin 1984, huile sur toile, collection particulière). Non moins inspirée : *À l'écart de la fenêtre* (17 juillet 1984, huile sur toile, collection Beyeler, Bâle). Plâtrerie. Four à chaux. Arbre dans la nuit, et le personnage magnifique agrippé entre ténèbres et lumière. C'est peint. C'est du métier. Aussi du tempérament, issu d'un caractère. Baselitz ne s'en laisse pas conter. Il sait passer outre : aux commentaires, au social, au politique. Il accède, et nous fait accéder, à l'inconnu. Sa voie ne finit pas là : elle se trace par brisées, par *holzwege*, sentes qui se perdent (voir : *Randonnée en montagne*, *Racines (Wurzeln)*, *Gelb no (Jaune no)*, *Bildübeteins (Tableau-sur-l'autre)*) et s'enfoncent plus dans le mystère. Faite d'énigme, par exemple : *Mutter Lieselotte 1930*, 22 au 27 mars 1996, dont l'huile vineuse, ocre, jaune, verte sature le tissu agrafé sur le châssis de bois blanc.

Georg Baselitz, musée d'Art moderne de la ville de Paris,  
du 22 octobre 1996 au 5 janvier 1997.

Robert Marteau