

Portrait de l'artiste en vieillard

Picasso âgé dans la réception critique de son œuvre, 1963-1973

Camille Chenais

Pablo Picasso meurt en 1973 à l'âge avancé de 92 ans. Dans la décennie qui précède sa mort, la manière dont son âge a été pris en compte par les critiques a influencé la façon de considérer ses œuvres, au point de fausser, parfois, le regard sur sa pratique. Sa vieillesse est souvent convoquée pour expliquer les changements ou les variations de style, de méthodologie ou de sujets de cette dernière période de création. De la même manière qu'analyser les œuvres de Vincent Van Gogh à travers la question de sa probable schizophrénie est, selon le psychiatre Karl Jaspers, élémentaire et incomplet¹, ne voir les œuvres de Picasso qu'au prisme de son vieillissement apparaît comme réducteur. Pour autant, le grand âge de l'artiste est une donnée incontournable pour comprendre cette période. Comme le critique d'art Peter Schjeldahl l'écrit à propos de la maladie d'Alzheimer de Willem de Kooning, « ne pas l'aborder reviendrait à ne pas voir le nez au milieu de la figure »². La question est sans doute de trouver un équilibre et une juste mesure dans la lecture des œuvres de cette période entre une analyse liée à l'âge de l'artiste et une analyse excluant cet élément de contexte. Cet équilibre a pu manquer à de nombreux critiques pour qui le vieil homme semble avoir pris le pas sur l'artiste.

Il y a deux façons opposées de voir la vieillesse. La première, la plus répandue, correspond à un schéma de la vie en courbe qui, selon une approche biologique, considère que la jeunesse est une phase d'évolution vers l'âge adulte, la maturité, et que la vieillesse est une décadence. Vieillir s'accompagne d'un déclin de la force physique, de la vision, de l'ouïe, mais aussi d'un affaiblissement de la mémoire, ou d'autres facultés. La seconde façon est d'envisager la vie comme une ascension vers la sagesse et la connaissance qui s'accomplirait dans la vieillesse. Dans les deux cas, celle-ci n'est pas considérée comme équivalente à la maturité, et les discours artistiques sur les dernières œuvres des artistes y cherchent souvent les signes soit d'un déclin, soit d'une apothéose. De manière générale, une suspicion profonde se manifeste à l'égard des vieux artistes et un simple doute sur leurs capacités physiques ou mentales peut entraîner une condamnation sans appel de leur œuvre.

Contrairement à des artistes comme Hans Hartung ou Henri Matisse, Pablo Picasso ne semble pas avoir souffert d'une dégradation physique majeure dans la dernière décennie de sa vie. Les rares personnes qu'il reçoit dans sa résidence à Mougins à cette époque brossent le portrait d'un homme alerte et en bonne forme physique qui refuse d'être traité comme un vieillard. Il déplace lui-même ses tableaux pour les montrer aux visiteurs et n'hésite pas à affirmer au conservateur américain William Rubin³ qu'il compte bien dépasser les cent ans et la longévité de Titien⁴. Le seul souci de santé dont nous connaissons l'existence est l'opération d'un ulcère en novembre 1965⁵ qui semble avoir affaibli l'artiste au point de l'empêcher de peindre jusqu'à la fin du mois de février 1967 – entre temps, il se consacre au dessin et à une grande série d'aquatintes. L'argument d'une dégradation physique n'a de fait été rarement utilisé, mais certains critiques⁶ évoquent à de nombreuses reprises l'idée que la vieillesse et les angoisses qui lui sont associées ont influé sur la psyché de Picasso, entraînant des conséquences plus ou moins heureuses sur son travail.

Les critiques sont avant tout frappés par le très grand nombre d'œuvres produites par cet artiste octogénaire. La quantité d'œuvres créées par l'artiste serait l'expression d'une lutte contre le temps qui passe, d'un désir urgent de tout dire avant qu'il ne soit trop tard, d'une volonté d'affirmer qu'il est toujours vivant par une création devenue presque apotropaïque. Cette frénésie expliquerait un appauvrissement du contenu, de la signification, de la facture et de la composition d'œuvres résultant d'une précipitation excessive. Le critique d'art John Russell⁷ considère ainsi que dans ses vieux jours, l'artiste a laissé sortir trop d'œuvres de son atelier : « la quantité prend le pas sur la qualité »⁸. Un des corollaires de cette productivité serait également l'inachèvement apparent des œuvres. Perdu dans une excessive vitalité, l'artiste n'aurait produit que des œuvres inabouties voire insuffisantes. La plupart du temps, c'est encore la peur de la mort qui est invoquée : Picasso aurait abandonné tout regard critique sur son œuvre pour se laisser aller à l'urgence de créer. Selon le critique d'art Werner Spies⁹, cet inachèvement apparent serait dû à une impérieuse gestion de la durée de réalisation des œuvres, résultat de l'angoisse du temps qui passe. Picasso aurait accordé à chacune la même durée, ce qui expliquerait des toiles moins abouties que les dessins, ces derniers exigeant un moindre temps de travail¹⁰. Face à ce *non finito*, l'historien de l'art Klaus Gallwitz¹¹ développe quant à lui une autre hypothèse, celle d'un Picasso dont la peur de la mort provoquerait moins une frénétique fuite en avant créatrice qu'un rejet de tout ce qui est « définitif », « fini », associé « au caractère irrévocable de la mort »¹². L'artiste aurait ainsi

choisi d'arrêter son tableau en cours de route pour ne pas se confronter à une vision qui lui rappellerait sa fin prochaine.

À l'idée d'un Picasso ayant épuisé ses talents plastiques s'adjoint celle d'un artiste à l'inspiration tarie par le temps. C'est sous la plume de l'écrivain John Berger¹³ dans *La Réussite et l'échec de Picasso* que cette idée trouve sa plus grande résonance¹⁴. L'idée centrale du livre est que Picasso, peintre solitaire et anachronique, puise ses thèmes non pas dans la société qui l'entoure ou dans les recherches artistiques de ses contemporains, mais dans sa seule subjectivité. Selon l'auteur, à partir de 1944 les sentiments qui lui auraient inspiré ses chefs-d'œuvre – rage, peur, désir violent, etc. – auraient disparu au profit « d'idéalisations et de plaisanteries »¹⁵. Sa vie n'étant plus « intense et mouvementée »¹⁶, Picasso se serait perdu dans des redites et des œuvres mineures. John Berger dresse donc le portrait d'« un artiste condamné à peindre en n'ayant rien à dire¹⁷ », portrait qui se retrouve sous la plume d'autres critiques. En effet, en présentant l'œuvre des dernières années comme le résultat d'un besoin presque maladif de continuer à peindre et non pas comme le fruit d'une réflexion renouvelée sur son art, beaucoup de commentateurs¹⁸ adhèrent, parfois sans s'en rendre compte, à cette conception. Certains l'expriment avec violence, comme le critique Robert Hughes¹⁹ pour qui les dernières œuvres montrent que l'artiste « n'a littéralement plus rien à peindre »²⁰. D'autres, de manière plus mesurée, considèrent ses œuvres comme « anecdotiques ». Les propos sont à peine moins virulents, toutefois, le sens reste le même : Picasso aurait traité de sujets secondaires dépourvus de portée générale. En refusant à ces œuvres un sens plus profond, les critiques semblent les voir comme des variations formelles plaisantes à l'œil, mais vaines. James R. Mellow²¹ va jusqu'à considérer que Picasso, plus qu'un artiste est « essentiellement un illustrateur » aux talents déclinants²². Il rejette ses œuvres par des jugements sans appel. En 1965, il les qualifie de « bad painting »²³ et se demande « si cet art brut est un aveu d'échec ou la vengeance d'un vieillard »²⁴. Douglas Cooper²⁵ considère ces tableaux comme des « gribouillages incohérents exécutés par un vieillard frénétique dans l'antichambre de la mort »²⁶.

Cette remise en question du jugement des artistes âgés, soupçonnés de continuer à créer au risque de gâcher leur réputation, s'inscrit dans une longue tradition. Au XVI^e siècle, Vasari regrettait que Titien ait continué sa carrière : « [...] il aurait dû, dans ses derniers temps, ne travailler que pour son délassement, afin de ne diminuer en rien la réputation qu'il s'était acquise dans la force de l'âge »²⁷. En opposant quant à lui Picasso à Titien, Robert Hughes

prononce en 1973 un jugement analogue : « La dernière exposition de Picasso est un déprimant commentaire sur l'idée qu'il est mieux de peindre quelque chose plutôt que rien ; deux ans de silence auraient mieux conclu cette vie singulière que ces calamiteux barbouillages. [...] À l'inverse de Titien ou de Michel-Ange, Picasso a échoué dans son vieil âge »²⁸. De manière symptomatique – cela est fréquent dans de nombreuses réceptions critiques d'artistes âgés²⁹ – une véritable rupture temporelle entre le monde de l'art vivant (celui des années 1960-1970) et l'œuvre contemporaine de Picasso semble s'installer. Malgré son activité, l'artiste appartient maintenant au passé. De nombreux artistes et critiques de la nouvelle génération³⁰ le considèrent comme un ancêtre lointain dont l'œuvre n'a plus grande valeur. Pierre Restany écrit en 1966 : « [...] Picasso 1960 ne nous concerne plus, il appartient à l'immédiat passé de notre culture, il a pris sa place dans les histoires et les dictionnaires. Sa propre vitalité tourne à vide ou elle est devenue, si l'on veut, un phénomène purement sociologique : une gymnastique du poignet insérée dans une rigoureuse hygiène de vie »³¹.

Mais parallèlement, d'autres auteurs ont su proposer une vision plus positive de l'œuvre des dernières années de Picasso : non un déclin mais une apogée dit « style tardif ». S'il est délicat de trouver une définition de ce terme et de ce qu'il recoupe, le concept de style tardif – qui se développe au tournant du XX^{ème} siècle, notamment sous la plume d'historiens de l'art allemands comme Georg Simmel³² ou Georg Gronau³³ – sous-entend le plus souvent l'idée que l'œuvre des dernières années de la vie de certains artistes est marquée par une nouvelle liberté artistique, un détachement vis-à-vis du monde, une fragmentation et d'une simplification des compositions, une invocation de thèmes anciens et d'un resserrement du discours sur l'art lui-même³⁴. Ainsi le biographe de Picasso, Pierre Daix³⁵, faisant écho à ce concept, voit dans l'apparente simplicité des œuvres de la décennie 1960, l'aboutissement d'un long cheminement artistique au terme duquel l'artiste, conservant une maîtrise totale de son art, manifeste une plus grande clairvoyance et une plus grande connaissance de celui-ci. À propos de l'exposition de Picasso au Palais des Papes en 1970, il écrit : « [...] quelle longue patience du génie sur son langage de peintre, quelle longue, très longue patience sur son travail de peindre pour en venir à ces journées de janvier 70 où l'on voit surgir trois, parfois quatre grandes toiles à la file (...) »³⁶.

Cette vision positive est-elle plus légitime que les précédentes, alors qu'elle est appliquée à un artiste qui a toujours rejeté le concept même d'évolution artistique ? La notion de style tardif est le résultat d'une volonté critique d'accomplissement. Elle porte en elle une vision

progressiste de l'art dont la pertinence face à la carrière de Picasso fait question. En effet, il serait vain d'appréhender une œuvre comme la sienne en dressant une sorte de carte topographique de ses sommets et de ses creux au regard de l'évolution non linéaire de son œuvre et de sa fragmentation en périodes. Est-ce véritablement possible de déterminer si Picasso était au sommet de son art en 1907 avec *Les Femmes d'Alger*, en 1937 avec *Guernica* ou en 1965 avec *La Femme d'Alger* ?

En analysant les dernières œuvres de Picasso au prisme de sa vieillesse et en y cherchant les traces d'une apothéose ou d'un déclin, certains critiques semblent être passés à côté de ce qu'elles ont de novateur et d'important. Si peu de témoignages permettent d'avoir une idée claire de la manière dont l'artiste percevait son œuvre à la fin de sa vie, il semble pourtant qu'il la concevait bien comme une rupture avec sa production passée. En 1965, Picasso déclare à son vieil ami et marchand Daniel-Henry Kahnweiler à propos de ces œuvres récentes : « Vous avez beaucoup écrit sur ma peinture, pour décrire celles-là vous allez être obligé de trouver des nouveaux mots »³⁷.

¹ JASPERS Karl, *Strindberg et Van Gogh*, [1949], Paris, Les éditions de Minuit, 1953 [traduction par Hélène Naef].

² SCHJELDAHL Peter, « Different Strokes: the Late Work of Willem de Kooning », *Artforum*, New York, janvier 1997, p.55.

³ RUBIN William (1927 – 2006) est un conservateur de musée et un historien de l'art américain. Il commence à travailler en 1967 au Museum of Modern Art de New York comme conservateur et remplace à son départ, en 1968, Alfred Barr à la tête du département de peinture et de sculpture. Il rend fréquemment visite à Picasso entre la fin des années 1960 et la mort de l'artiste et organise la plus grande rétrospective de l'œuvre du peintre en 1980 au MoMA : *Pablo Picasso – A retrospective*.

⁴ Rapporté dans MELLOW R. James, (auteur). [Exposition. The Pace Gallery, New York, 1981] *Picasso. The Avignon Paintings*. Catalogue d'exposition. New York, Pace Gallery, 1981, p.6.

⁵ CABANNE Pierre, *Le Siècle de Picasso*, tome 2, Paris, Denoël, 1975, p.299.

⁶ Voir : BERGER John, *La Réussite et l'échec de Picasso*, Paris, Denoël, 1968, 285 p. ; DALEVÈZE Jean, « Picasso partout » *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 24 novembre 1966, n°2047, p.9 ; FERMIGIER André, « L'adieu du sorcier », *Le Monde*, Paris, 30 décembre 1978 ; GALLWITZ Klaus, *Picasso 1945-1973*, Paris, Denoël, 1985 ; HUGHES Robert, « Anatomy of a Minotaur », *Time Magazine*, 1er novembre 1971, Vol.98 n°18 p.68-78 ; KRAMER Hilton, « A New Measure of Picasso's Achievement », *The New York Times*, New York, 1er juin 1980 ; RICHARDSON John, « The Catch in the Late Picasso », *New York Review of Books*, New York, 19 juillet 1984 ; RUBIN William, « Picasso : The final period », *The New York Times Magazine*, 20 mai 1973 ; RUSSELL John, « Perpetual President of Modern Art », *The New York Times*, New York, 23 octobre 1966.

⁷ John Russell (1919 – 2008) est un critique et historien de l'art anglais. À partir de la fin des années 1950 il commence à écrire des critiques pour diverses revues comme *Art in America*.

ou *Artnews*. Il fut le directeur de la section art du *New York Times* de 1982 à 1990 et l'auteur.

⁸ RUSSELL John, « Picasso (1881-1973) : The man who walked ahead of himself », *ARTnews*, New York, vol.72, n°5, mai 1973, p.18.

⁹ Werner Spies (1937-) est un journaliste, historien d'art, critique d'art allemand, reconnu en particulier pour son travail sur le surréalisme et le cubisme. Il a également été le directeur du Musée national d'art moderne à Paris de 1997 à 2000. Il a écrit plusieurs ouvrages et organisé plusieurs expositions sur Picasso, notamment *Picasso : Painting against Time* (2007) qui s'arrête sur la production de l'artiste à la fin de sa vie.

¹⁰ SPIES Werner, *Le Continent Picasso*, volume V, *Un Inventaire du regard*, Paris, Gallimard, 2011, p.347-348.

¹¹ Klaus Gallwitz (1930) est un historien de l'art, directeur de musée et commissaire d'exposition allemand. Il dirige la Badische Kunstverein à Karlsruhe avant de prendre la tête de la Kunsthalle de Baden-Baden en 1967 où il organise une exposition des œuvres de Picasso depuis 1945. Avec *Picasso Laureatus* il signe un des premiers ouvrages consacrés uniquement à la période d'après-guerre de l'œuvre de Picasso.

¹² GALLWITZ Klaus, *Picasso 1945-1973*, *op.cit.*, p.34.

¹³ John Berger (1926-2017) est un écrivain, peintre et critique d'art anglais, inspiré par les principes de la critique d'art marxiste.

¹⁴ BERGER John, *La Réussite et l'échec de Picasso*, *op.cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p.157.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* p.260.

¹⁸ CABANNE Pierre, « Avec 'Le peintre et son modèle' Picasso se raconte et s'amuse », *Arts*, Paris, 22 – 28 janvier 1964, n°947, p.8. ; CANADAY John, « Here's a Birthday Cake, Pablo: Happy 85th », *The New York Times*, 29 octobre 1966 ; LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Picasso fait la roue », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 29 avril 1971, n°2275 p.10 ; REY, Jean-Dominique, « Picasso », *Le Jardin des arts*, Paris, mars 1964, n°112, p.76 ; RUSSELL John, « Perpetual President Of Modern Art », *op.cit.*

¹⁹ Robert Hughes (1938 – 2012) est un écrivain, historien de l'art et critique australien installé aux Etats-Unis. Il entre au *Time Magazine* en 1970 comme critique d'art et occupe ce poste pendant plus de trente ans.

²⁰ HUGHES Robert, « Picasso's Worst », *Time Magazine*, 18 juin 1973, vol.1001, n°25, p.92.

²¹ James R. Mellow (1926 – 1997) est un historien et critique d'art. Il commença à écrire des critiques dans les années 1950 notamment pour *Commonweal*, *ARTnews* et *Arts Magazine*. À partir des années 1970 il écrit régulièrement pour le *New York Times*. Il a été également l'auteur de nombreuses biographies, notamment de Gertrude Stein ou Scott et Zelda Fitzgerald.

²² R. MELLOW James, « Picasso After his prime », *The New York Times*, New York, 24 octobre 1971.

²³ R. MELLOW James, « New York Letter », *Art International*, novembre 1965, p.47.

²⁴ *Ibid.* p.48.

²⁵ Douglas Cooper (1911-1984) est un historien de l'art, critique et collectionneur britannique. Il devint un proche de Picasso après la Seconde Guerre Mondiale, mais se fâcha avec le peintre en 1970. Il fut un grand collectionneur d'œuvres de Picasso particulièrement de l'époque cubiste.

²⁶ COOPER Douglas, *Courrier des lecteurs*, *Connaissance des arts*, n° 257, Paris, juillet 1973.

²⁷ VASARI Giorgio, *Vie des artistes*, traduction de Léopold Leclanché, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p.535.

²⁸ HUGHES Robert, « Picasso's Worst », *op.cit.*, p.62-63.

²⁹ Ainsi, en 1997, lorsque le Consortium de Dijon organise une exposition des dernières œuvres d'Hans Hartung huit ans après sa mort, le commissaire Xavier Douroux choisit de ne pas afficher le nom de l'artiste ni à l'accueil du centre d'art, ni dans les salles, pour que le visiteur regarde ces œuvres sans a priori, voir : CLAUSTRE Annie, *Hans Hartung, les aléas d'une réception*, Les Presses du réel, 2005, p.344-345.

³⁰ KRAMER Hilton, « Picasso : Last of the Old Masters ? », *The New York Times Magazine*, New York, 15 avril 1973, p.21 ; PLUCHART François, « Maître de la jeune peinture à 26 ans », *Combat*, Paris, lundi 21 novembre, 1966, p.7 ; SZEEMANN Harald propos rapportés dans CABANNE Pierre, *Le Matin de Paris*, Paris, 24 octobre 1981 : « Il y a des peintres qui transforment une tâche jaune en soleil ».

³¹ RESTANY Pierre, *Arts-Loisirs*, Paris, 16-22 novembre 1966, n°60, p.30 : « Il a assassiné lui-même son art ».

³² SIMMEL Georg, *Zur Philosophie der Kunst : Philosophische and Kunstphilosophische Aufsätze*, Postdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922.

³³ GRONAU Georg, *Michael Angelo*, Londres, George Newnes, 1906, XVIII ; GRONAU Georg, *Spätwerke des Giovanni Bellini*, Strassburg, Heiz, 1928.

³⁴ MCMULLAN Gordon, SMILES Sam « Introduction », In MCMULLAN Gordon, SMILES Sam (dir.), *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp.1-12.

³⁵ Pierre DAIX (1922 – 2014) est un journaliste, historien de l'art et écrivain français. Il fut un ami proche de Picasso qu'il visite fréquemment dans les années 1960 alors qu'il travaillait sur un catalogue raisonné de son œuvre de jeunesse.

³⁶ DAIX Pierre, « Picasso, le risque et les surprises », *Les Lettres Françaises*, 13-19 mai 1970, n°1334, p.24.

³⁷ Pablo Picasso cité dans COWLING Elisabeth, PENROSE Roland, *The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, Londres, Thames & Hudson, 2006, p.278.