

## LA MATÉRIALITÉ DU SIGNE

Pepe Karmel • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

Je propose ici une lecture barthésienne des sculptures que Picasso a faites de 1949 jusqu'en 1956.

Je fais appel aux premiers écrits de Roland Barthes, où il préconisait que la critique ne recherche pas la signification de l'œuvre dans la biographie de l'auteur, mais dans le réseau des signes dont l'œuvre est composée. Pourtant, je ne propose pas une lecture sémiologique, dans le sens conventionnel du terme. Je tente plutôt une lecture inspirée par les écrits plus tardifs de Barthes, où il lance la distinction entre le *plaisir* offert par une œuvre lisible et harmonieuse, et la *jouissance* produite par une œuvre illisible et déchirée par les discordes.

Le refus de la biographie est spécialement important pour la lecture des sculptures que Picasso a faites vers 1949-1950, telles ses deux *Femmes enceintes* (fig. 1 et 2). La seconde de cette paire est toujours interprétée d'après les événements racontés par Françoise Gilot : le fait que Picasso voulait avoir un troisième enfant, ce qu'elle refusa. Les qualités formelles de cette sculpture sont d'habitude ignorées.

La première de la paire peut être un produit de la même histoire, mais elle défie une lecture naturaliste. Nous sommes obligés de confronter la traduction du corps humain dans une langue linéaire, où les articulations habituelles disparaissent. Le cou et le torse sont intégrés dans une seule ligne, supplémentée par une boule abstraite qui marque l'abdomen gonflé, et deux petites boules qui indiquent les seins. Le triangle en haut représente à la fois les cheveux et les bras. Il trouve son écho dans le triangle des jambes, en bas.

Dans les sculptures de 1928 associées au projet de *Monument à Apollinaire*, Picasso a inventé une nou-

velle technique pour « dessiner dans l'espace », et à première vue on est tenté d'utiliser la même description pour cette œuvre de 1949. Pourtant, elle ne possède pas l'étendue en trois dimensions qui se trouve dans les sculptures linéaires de 1928. Elle ressemble plutôt à un signe écrit sur une surface en deux dimensions, même si cette surface est invisible.

Cette sculpture-signe correspond précisément à une idée que Picasso exprimait fréquemment dans ses propos de la fin des années 1940 : l'idée que « la peinture et [...] la sculpture [...] sont des écritures. Les produits de ces arts sont des signes, des emblèmes, et non point un miroir, plus ou moins déformant, du monde extérieur. » Je cite, ici, Daniel-Henry Kahnweiler dans son introduction au livre *Les Sculptures de Picasso* de 1949. C'est la même idée que Picasso énonçait, autrement formulée, dans une conversation avec Brassai le 15 mai 1945 : « Un peintre doit observer la nature, mais jamais la confondre avec la peinture. Elle n'est traduisible en peinture que par des signes. » Et il ne disait pas autre chose dans une entrevue avec André Warnod publiée dans la revue *Arts* du 29 juin 1945<sup>1</sup>. Plus tard, ces remarques ont porté leurs fruits dans l'interprétation sémiologique du cubisme lancée par Pierre Dufour en 1969, et reprise d'une façon plus systématique par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois dans les années 1980<sup>2</sup>. Mais ce qui n'a pas été noté auparavant, je crois, c'est la source de cette idée dans l'expérience de Picasso, et son expression dans ses sculptures contemporaines. Suivant l'avis de Kahnweiler, on attribue habituellement l'idée de « la peinture et la sculpture comme écritures » à l'exemple des masques wobé ou grebo que Picasso a achetés vers 1912. Mais cela laisse un délai de

plus de trente ans entre la rencontre avec ces modèles et la première expression de l'idée qu'ils auraient inspirée, et il semble plus raisonnable d'en rechercher le stimulus dans une rencontre plus contemporaine.

Identifier exactement les objets qui ont inspiré cette idée est certes impossible, mais on trouve les traces de cette rencontre dans les trois séries de cailloux gravés que Picasso a faits en 1937, 1940 et 1946<sup>3</sup>. Ces galets sont gravés avec des visages dessinés dans une langue assez picassienne. Ce n'est pas l'iconographie mais le véhicule qui nous offre un indice utile. Picasso répond ici, à l'évidence, à l'exemple des pierres gravées préhistoriques, comme celles qui ont été reproduites dans le livre *El Hombre fósil* de Hugo Obermaier (fig. 3). Le livre d'Obermaier date de 1916, mais l'intérêt pour les dessins préhistoriques aurait été ravivé par la découverte de la grotte ornée de Lascaux en 1940. Les cartes d'Obermaier documentent les variations sur des compositions géométriques simples, quelques-unes présentant une ressemblance évidente avec le corps humain, d'autres, plus abstraites, n'offrant qu'un lointain caractère anthropomorphe. L'historienne Sidra Stich a noté l'influence de ses diagrammes sur l'œuvre de Joan Miró. Et des amis communs – tel Michel Leiris – qui ont attiré l'attention de Miró sur ces dessins, auraient également éveillé la curiosité de Picasso<sup>4</sup>.

Il y a, par exemple, une ressemblance assez frappante entre la *Femme enceinte* de 1949 (fig. 1) et le dessin qui se trouve au centre du premier rang de la carte d'Obermaier. Cette sculpture possède un aspect assez étrange – ou plutôt, comme on dit en Allemagne, *unheimlich* –, qui vient non seulement de sa rude sim-

plification mais aussi du fait de voir un signe essentiellement plat traduit dans un objet solide.

Picasso a trouvé cependant une autre signification dans l'idée du signe – une signification absente de ces exemples préhistoriques. Certaines constructions faites à Cannes en 1957 (fig. 4) suggèrent qu'il a trouvé un modèle pour la sculpture dans les panneaux directionnels de l'époque, avec leurs ailettes montées aux angles droits. D'après le témoignage de Françoise Gilot, Picasso réfléchissait déjà en 1948 aux panneaux signalétiques. Elle cite « un des aphorismes préférés » de Picasso : « Si je fais télégraphier une de mes toiles à New York, n'importe quel peintre en bâtiment doit être capable de l'exécuter correctement. Une peinture c'est un signe – exactement comme le signe qui indique une rue à sens unique<sup>5</sup>. »

De Kahnweiler à Gilot, il y a un glissement du sens que Picasso attribue au « signe ». D'une part, il souligne le caractère symbolique et abstrait du signe écrit ; de l'autre, il souligne le caractère public, objectif et impersonnel du signe public qui offre l'information ou l'avertissement. Les sculptures en tôle que Picasso faisait vers la fin des années 1950 sont en effet des panneaux décorés. Le matériau est le même qu'on trouve dans la construction *Guitare*, mais Picasso abandonne ici la syntaxe cubiste.

Il faut noter que cette idée de la sculpture comme signe et comme panneau, loin d'être spécifique à Picasso, était partagée avec plusieurs artistes contemporains. On pourrait ici citer le *Sens interdit* de Jean-Pierre Raynaud (1962 ; MNAM, Centre Pompidou), ou les œuvres moins bien connues de Winfred Gaul. Ces artistes répondaient à la multiplication des panneaux

publicitaires qui étaient en train de créer un nouvel environnement. Le signe n'était plus un supplément à la réalité urbaine ; la réalité elle-même était tissée de signes. Bien avant Baudrillard, ce développement était déjà un sujet débattu parmi les critiques américains. L'architecte Peter Blake, dans un ouvrage célèbre de 1964, *God's Own Junkyard* (Le dépôt de ferraille de Dieu), a reproduit une photo d'un « strip mall » – un centre commercial – à New Jersey, afin de dénoncer la multiplication des panneaux publicitaires, qui occultait complètement la nature et même l'architecture. Huit ans plus tard, en 1972, les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour ont reproduit la même photographie dans leur livre *Learning from Las Vegas* (*L'Enseignement de Las Vegas*), mais cette fois pour célébrer l'expérience d'un environnement composé presque exclusivement de panneaux. Dans ce texte fondateur du postmodernisme, ils proposaient que l'architecture ne fût pas, au fond, un art des formes sculpturales mais plutôt un art d'arranger les signes<sup>6</sup>. À la fin des années 1950 et dans les années 1960, Roland Barthes a enseigné à plusieurs reprises aux États-Unis. C'est dans ce contexte qu'il a développé ses théories sur la sémiologie. L'espace ne permet pas de discuter en profondeur le rôle de son expérience américaine dans la pensée de Barthes. Pourtant, quand celui-ci a voulu illustrer « l'histoire de la sémiologie » dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), il a choisi une bande dessinée américaine, B.C. La bande, de Johnny Hart, montre un homme des cavernes traversant un paysage. Il rencontre un panneau de pierre indiquant SIGN AHEAD (« Signe à venir »). Il continue. Enfin il arrive au panneau attendu, qui dit

simplement SIGN (« Signe »). C'est un signifiant sans signifié, le Saint Graal de la sémiologie<sup>7</sup>.

Ce concept est important, je crois, pour notre compréhension des sculptures picassiennes comme les *Baigneurs* de 1956 (fig. 5). De toute évidence les formes en bois brutes (coulées en bronze) représentent des personnages humains. Mais leur intérêt ne s'épuise pas là. Réduisant les corps humains jusqu'à des combinaisons de formes carrées, triangulaires et circulaires, Picasso les transforme en signes, arrangés dans l'espace comme une série de hiéroglyphes égyptiens. Suspendus entre la figuration et la signification, ils font penser aux lettres d'un alphabet encore en cours d'élaboration. Si on recherche la généalogie de la lettre « A », pour exemple, on trouve son origine dans l'image du dieu égyptien Apis, représenté par la tête d'un taureau avec des cornes. Dans l'alphabet phénicien, la tête devient un signe géométrique – un angle avec une barre transversale – qui exprime seulement le son « a » avec lequel commence le nom Apis. Parmi les Romains, le signe est renversé pour devenir notre lettre « A ». Il conserve sa valeur phonétique, mais a complètement perdu sa signification picturale.

Quelque chose de semblable se passe dans les *Baigneurs* de Picasso. Ils semblent tracer la graphie d'une phrase qui reste néanmoins illisible. Le plaisir de lecture est frustré. Rappelons, ici, la distinction que Barthes a énoncée entre le *plaisir* d'une lecture habituelle et la *jouissance* produite par l'échec du processus de la lecture. C'est seulement au moment où la langue perd sa transparence normale que nous apercevons sa pesanteur. Le signifiant devient visible quand il est coupé du signifié. Libérés de la prison du dictionnaire,

nous jouissons de la matérialité de la langue en soi<sup>8</sup>.

C'est exactement cette jouissance que nous éprouvons face aux *Baigneurs* de Picasso. Évidemment, ils refusent une lecture « réaliste ». Mais, ne constituant pas un alphabet consistant, ils refusent également une lecture « sémiologique ». Confronté avec ce manque de signification, nous avons une sensation accrue de la matérialité des sculptures. La texture du bois – perceptible même traduite en bronze – dote les personnages d'une « présence » qui excède largement leur figuration<sup>9</sup>.

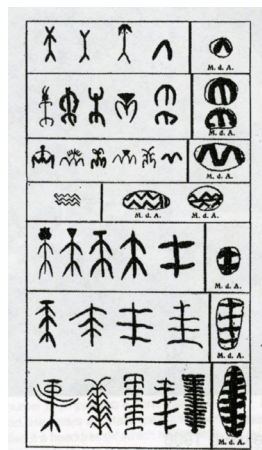
Une fois encore, rappelons que Picasso partage cette idée avec d'autres artistes de l'époque. Le sculpteur américain David Smith et le sculpteur italien Pietro Consagra ont ainsi tous les deux créé des personnages qui combinent une iconographie informelle avec une matière insistante (voyez, par exemple, les *Forgings* que Smith a fait en 1955, ou le *Dialogue avec le temps* de Consagra, de 1957). L'insistance de cette matière, refusant de se soumettre à la forme, produit un effet de jouissance semblable à la jouissance produite par le *Baigneurs* de Picasso. Comme chez Picasso, la « présence » théâtrale de l'œuvre est portée surtout par sa matérialité. Sa lecture ne demande pas une sémiologie de l'art, mais plutôt une phénoménologie.



**FIG. 1 PABLO PICASSO**  
*Femme enceinte*, Vallauris, 1949  
Bronze, fondu à la cire perdue, 130 x 37 x 11,5 cm  
Musée national Picasso-Paris. MP334  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 2 PABLO PICASSO**  
*Femme enceinte (premier état)*, Vallauris, 1950  
The Museum of Modern Art. 376.2003  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 3**  
*Dessins des cailloux peints venant du Mas d'Azil*, reproduits dans Hugo Obermaier, *El hombre fósil* (Madrid: museo nacional, 1916)



**FIG. 4 PABLO PICASSO**  
*Tête de femme*, 1957  
Cut wood and paint, 78.5 x 34 x 26 cm  
Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso, 1979. Spies 493. MP350  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 5 PABLO PICASSO**  
*Les Baigneurs*, Cannes, 1956  
Bronze, fondu à la cire perdue  
Paris, musée Picasso. MP352;MP353;MP354;MP355;MP356;MP357  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Droits réservés  
© Succession Picasso, 2016

## NOTES

1. Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Éditions du Chêne, 1949, n.p. [p. 4]. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1997 (1964), p. 242. La conversation de Picasso avec André Warnod est citée dans Marie-Laure Bernadac et Androula Michael (éd.), *Picasso : propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 56.
2. Voir l'histoire des interprétations sémiologiques du cubisme dans Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2003, p. 99-111.
3. Voir les exemples dans Werner Spies, avec Christine Piot, *Picasso sculpteur : catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, cat. n° 173-175 (1937), 187-191 (1940), et 281-302 (1945-1946). Voir aussi la discussion des dessins sur les galets, en date du 26 novembre 1946, dans *Conversations avec Picasso, op. cit.*, p. 284-285 [éd. américaine : p. 194].
4. Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, St. Louis, MO, Washington University Gallery of Art, 1980, p. 12-13.
5. Françoise Gilot et Carleton Lake, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 221. L'aphorisme se trouve dans une discussion de la collaboration de Gilot et Picasso dans la création de *La Cuisine* de 1948.
6. La photo d'un « strip mall » à Camden, New Jersey, est reproduite par Peter Blake dans *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York, Holt, Rinehardt and Winston, 1964, p. 108, fig. 109 ; elle est reprise dans Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 1972 (édition révisée, Cambridge, MA, M.I.T. Press, 1977), p. 89, fig. 74.
7. *B.C.*, bande dessinée de Johnny Hart, publiée dans *l'International Herald Tribune*, 12-13 octobre 1974 ; reproduite dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 132.
8. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, passim.
9. Notons que cette matérialité – du bois ou de la langue – n'a aucune place dans le système de Saussure, pour lequel les signes sont constitués exclusivement par les différences, c'est-à-dire des absences.