

PICASSO CUBISTE

PARIS, MUSÉE NATIONAL PICASSO
19 SEPTEMBRE 2007 - 7 JANVIER 2008



Flammarion

LES FILLES D'AVIGNON DE THÉODORE AUBANEL ET LA «SOMME DE DESTRUCTIONS» DE PICASSO

IRVING LAVIN

U

n simple coup d'œil, même rapide, à la bibliographie relative aux *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, révèle trois choses évidentes. (fig. 1) Premièrement, aucune œuvre d'art au xx^e siècle, ni avant, peut-être, n'a engendré une masse de publications si volumineuse, compliquée et souvent polémique¹. Ce véritable embarras de richesses fait qu'il est très difficile, surtout pour un non-spécialiste comme moi, de dire

quelque chose de neuf au sujet de la grande toile, ou même de déterminer si ce que l'on estime avoir à dire est nouveau ou non. Je médite la question depuis un certain nombre d'années maintenant, mais, indépendamment de mes interrogations sur l'intérêt réel des suggestions que je souhaiterais formuler, je ne suis pas tout à fait sûr de leur originalité, encore que je m'étonne de ne les voir imprimées nulle part jusqu'à présent.

La deuxième chose que l'on remarque au sujet de la bibliographie des *Demoiselles* concerne le travail de Picasso lui-même dans l'élaboration du tableau. Je ne connais pas d'autre peinture, dans toute l'histoire de l'art, qui ait donné lieu à une recherche si inquiète et douloureuse de son auteur, situation d'autant plus troublante que ce paroxysme d'énergie créatrice éclate comme un grand feu d'artifice en à peine quelques mois, dans la première moitié de 1907². Picasso a exécuté, au bas mot, des centaines d'études préparatoires de toute sorte. Je n'ai jamais rien vu de comparable, ni chez Michel-Ange pour la voûte de la chapelle Sixtine ou *Le Jugement dernier*, ni chez Léonard de Vinci pour *La Cène*.

Une première version de ce texte est parue en allemand sous le titre « Les filles d'Avignon. Picassos schöpferische Summe von Zerstörungen », dans *Picasso und die Mythen*, cat. exp. sous la direction de Steingrim Laursen et Ortrud Westheider, Hambourg, Bucerius Kunstforum, 2002, p. 42-55.

Et je ne crois pas que la différence s'explique simplement par les aléas de la conservation. Picasso ne s'est pas borné à frayer de nouvelles voies au sein d'une tradition reconnue. Il a repensé les fondements mêmes de l'art, profondément et sérieusement. Les souffrances qu'il a traversées, les efforts terribles que cela lui a coûtés représentent peut-être l'aspect le plus touchant de ce vaste ensemble d'expérimentations en rafales, souvent méticuleusement systématiques.

LA MÉTHODE

La troisième chose qui frappe d'emblée, c'est qu'un groupe d'études préparatoires (fig. 2 et se distingue de tous les autres³. Ces six études sont, avant tout, des croquis de p. 184) femmes isolées, debout de face, bien raides et mains jointes sur le pubis. Elles s'insèrent par là dans une plus large série d'images de femmes qui ont exactement la même pose. Picasso devait lui attacher une signification particulière, car il a (fig. 3) commencé à l'utiliser avant de commencer à travailler vraiment aux *Demoiselles*, alors qu'il ne l'a reprise dans aucune des esquisses de composition pour la grande toile. Les six études sont, en outre, des dessins sans prétention : de simples contours légèrement et rapidement esquissés, qui n'étaient visiblement pas destinés, contrairement à la plupart des autres études de figure, à sonder différents modes d'organisation et de transcription des formes ou des mouvements. Qu'ils ne soient pas exécutés sur de vraies feuilles de papier, mais sur de petits bouts de calque déchiré, confirme leur relative insignifiance plastique.

Malgré leur caractère modeste à tous ces égards – ou plutôt à cause de lui, serais-je tenté de dire –, il me paraît que ces croquis singuliers revêtent une importance cardinale dans le travail préparatoire pour les *Demoiselles*, et peut-être même dans la carrière de Picasso. Ils sont, à ma connaissance, uniques en leur genre dans la production entière de Picasso. Leur intérêt tient à l'éclairage inattendu qu'ils jettent sur le mode de pensée de Picasso perpétrant la formidable « somme de destructions⁴ », pour reprendre ses propres termes, que constitue la révolution des *Demoiselles*. Car il est évident que ces croquis gardent la trace du cheminement mental suivi par Picasso lorsqu'il échafaude un système de proportions du corps humain. Ce mode opératoire a de quoi déconcerter, parce qu'il va à rebours du sens habituellement attribué à la formule de Picasso, dont il réaffirme l'équilibre supposé entre destruction (du passé) et somme ou addition (pour l'avenir). Ces croquis, me semble-t-il, sont bel et bien au cœur de toute l'entreprise des *Demoiselles*, révélant ainsi que son intention profonde était de créer une nouvelle image de l'humanité avec les fragments épars du passé.

1. La monographie la plus complète sur les *Demoiselles* est le catalogue en deux volumes publié à l'occasion de l'exposition « Les Demoiselles d'Avignon », sous la direction d'Hélène Seckel, Paris, musée national Picasso, 1988

(vol. 1 reproduisant la totalité des études préparatoires et vol. 2 réunissant des analyses et une anthologie).

Parmi les monographies plus récentes, on peut citer celles de Klaus Herding, *Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, de Christopher Green, *Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon"*, Cambridge University Press, 2001, et de Wayne Andersen, *Picasso's Brothel: Les Demoiselles d'Avignon*, New York, Other Press, 2002.

2. Voir Paris, 1988, t. II, p. 368.

3. Paris, 1988, t. I, p. 94, cat. 73-75, p. 184, ill. 4-5, et p. 185, ill. 6. On peut rattacher à ce groupe plusieurs croquis sur les pages blanches d'un catalogue d'une exposition présentée entre les 15 avril et 6 mai 1907 (*op. cit.*, p. 183).

Picasso a repris le type de personnage élaboré dans ces dessins pour le développer dans deux tableaux où certains visages présentent des similitudes avec les têtes « africaines » visibles dans les *Demoiselles* (*op. cit.*, p. 93 et 185, ill. 7 ; voir également p. 314-315).

4. Christian Zervos, « Conversation avec Picasso », *Cahiers d'art*, numéro spécial Picasso, 1935, p. 173 :

« Chez moi, un tableau est une somme de destructions. » J'ai examiné cette notion sous un autre angle, dans Irving Lavin, *Past-Present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 224 *sqq.* La formule de Picasso est le sujet du livre de Natasha Staller, *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2001, qui s'articule autour des *Demoiselles*.



FIG. 1

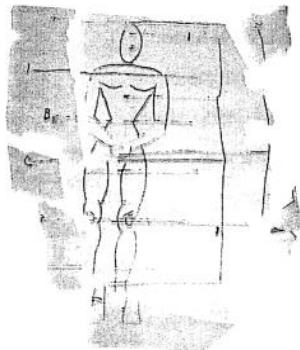


FIG. 2A

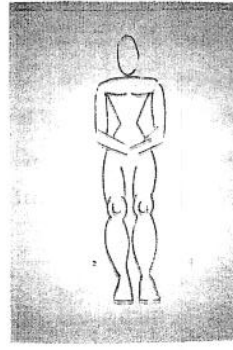


FIG. 2B

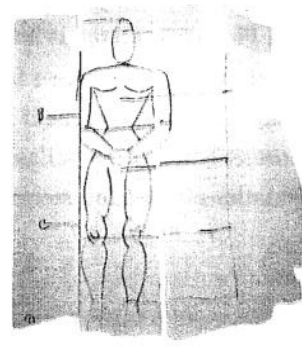


FIG. 2C



FIG. 3

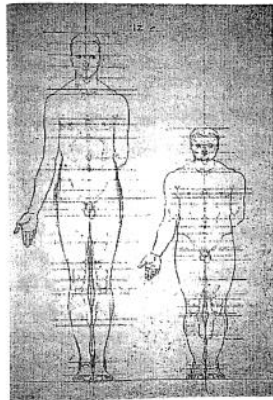


FIG. 4

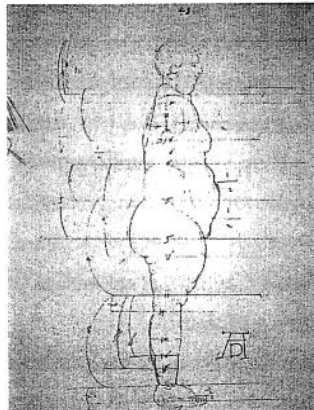


FIG. 5

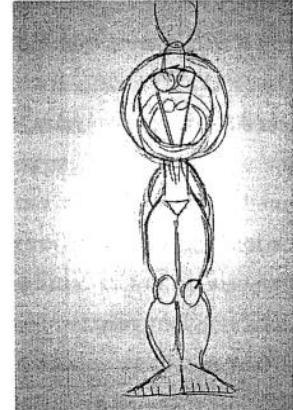


FIG. 6

FIG. 1
Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907,
huile sur toile, 243,9 x 223,7 cm,
New York, The Museum of Modern Art.

FIG. 2A, 2B et 2C
Pablo Picasso, trois études de nu aux mains jointes,
encre sur papier-calque, 27 x 19 cm, 27 x 19 cm
et dimensions non précisées,
succession Picasso, n° 891, 892 et 894.

FIG. 3
Pablo Picasso, *Nu aux mains jointes*,
gouache sur toile, 95,8 x 75,5 cm,
Toronto, Art Gallery of Ontario.

FIG. 4
Albrecht Dürer, *grand homme et petit homme*,
études de proportions,
carnet de Dresde, f° 103r, 29 x 19,8 cm,
Dresde, Sächsische Landesbibliothek.

FIG. 5
Albrecht Dürer, *femme corpulente*, étude de proportions,
carnet de Dresde, f° 150r, 29,3 x 20,6 cm,
Dresde, Sächsische Landesbibliothek.

FIG. 6
Pablo Picasso, *étude pour la demoiselle aux bras levés*,
carnet 7, f° 59r, 22,5 x 17 cm,
collection particulière.

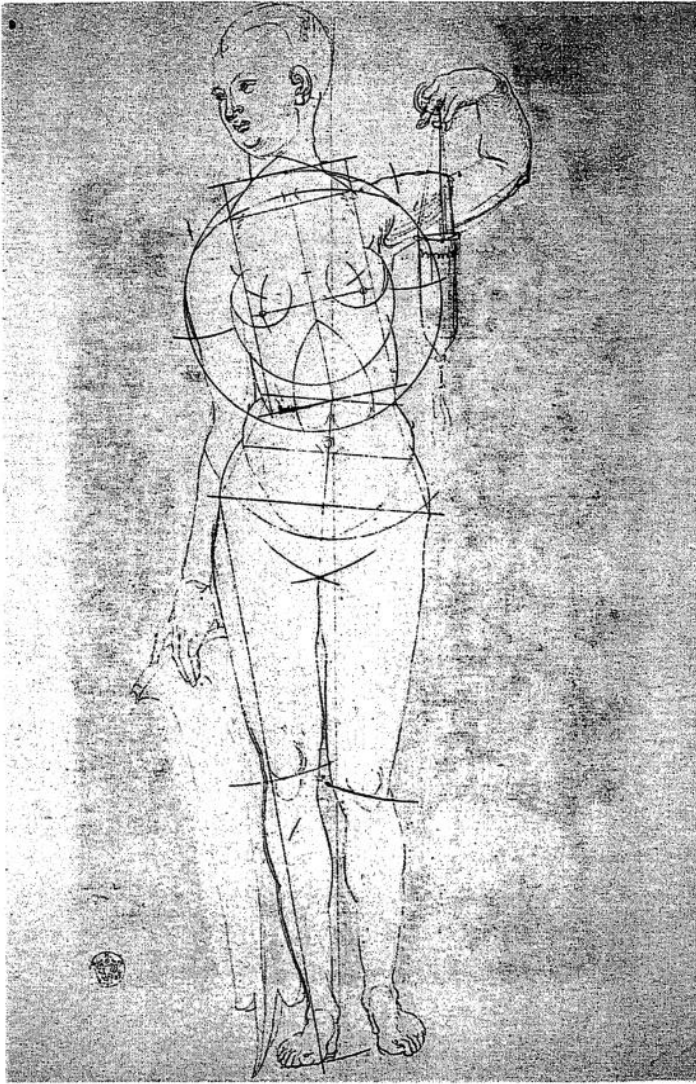


FIG. 7
Albrecht Dürer, *Femme nue tenant un bouclier et une lampe*. Mine de plomb sur papier, 30,3 x 20,5 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

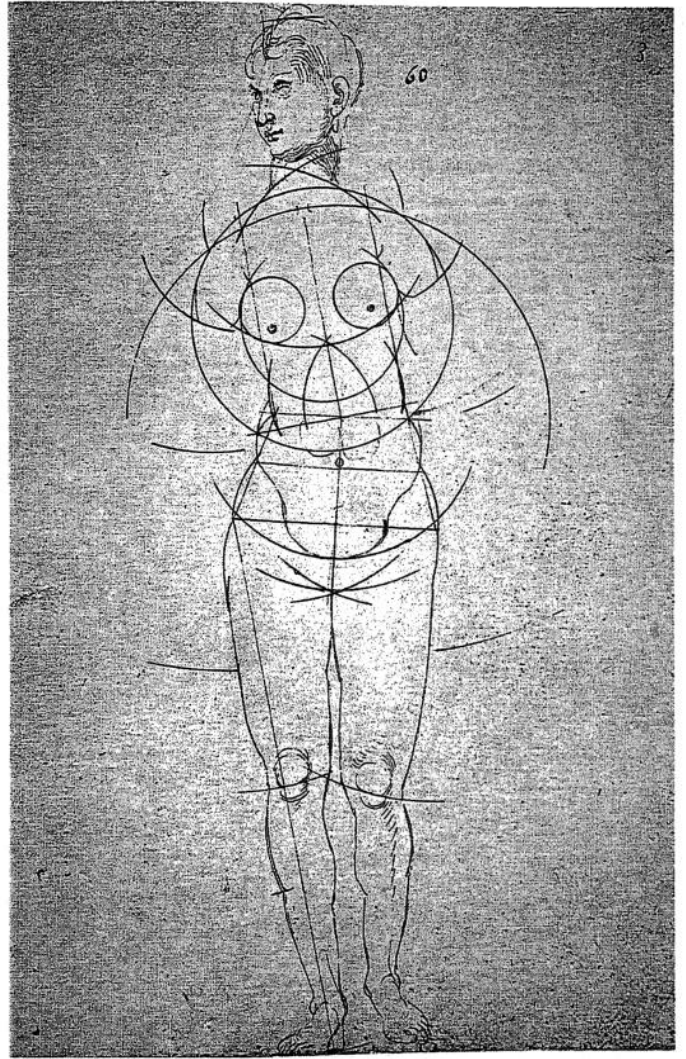
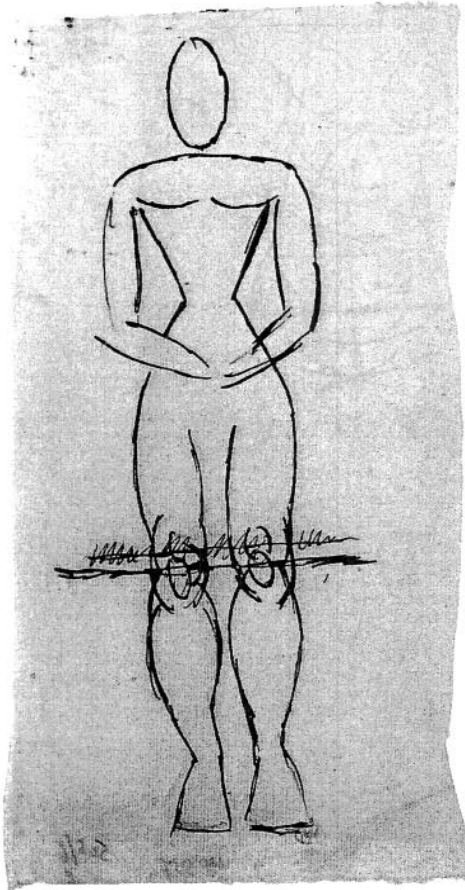
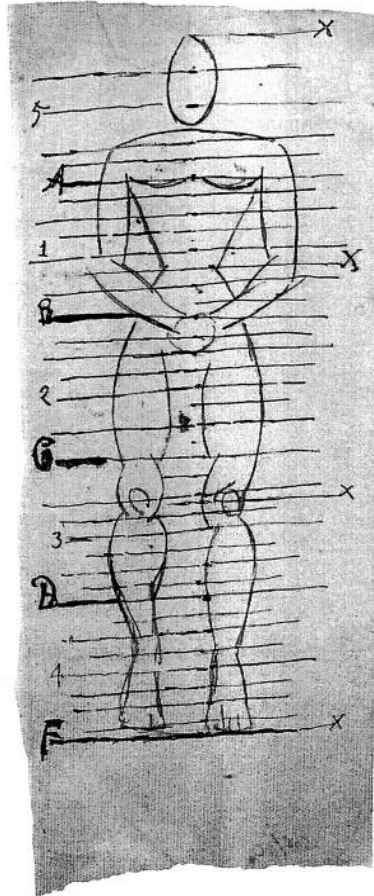


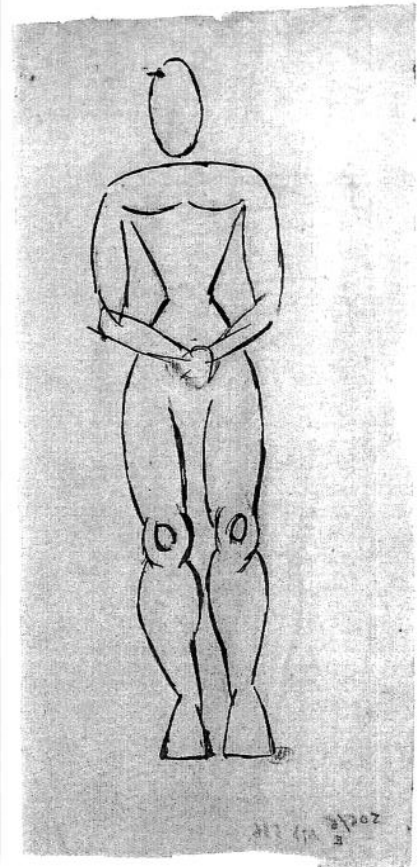
FIG. 8
Albrecht Dürer, *femme nue, étude de proportions*. Carnet de Dresde, fol. 163r, 29 x 18,8 cm. Dresde, Sächsische Landesbibliothek.



ÉTUDE POUR LES DEMOISELLES D'AVIGNON :
 NU DEBOUT, [PARIS], PRINTEMPS 1907
 PLUME ET ENCRE DE CHINE SUR
 PAPIER-CALQUE, 22,7 X 12,2 CM,
 PARIS, MUSÉE NATIONAL PICASSO,
 DATIION PABLO PICASSO, 1979, MP 537



ÉTUDE POUR LES DEMOISELLES D'AVIGNON :
 NU DEBOUT (ÉTUDE DE PROPORTIONS), [PARIS],
 PRINTEMPS 1907
 PLUME ET ENCRE DE CHINE SUR PAPIER-CALQUE, 31 X
 12,6 CM, PARIS, MUSÉE NATIONAL PICASSO, DATIION
 PABLO PICASSO, 1979, MP 535



ÉTUDE POUR LES DEMOISELLES D'AVIGNON :
 NU DEBOUT, [PARIS], PRINTEMPS 1907
 PLUME ET ENCRE DE CHINE
 SUR PAPIER-CALQUE, 25,5 X 12 CM,
 PARIS, MUSÉE NATIONAL PICASSO,
 DATIION PABLO PICASSO, 1979, MP 536

Ce point de vue trouve peut-être sa meilleure justification dans le fait que Picasso, étonnamment, a poursuivi son ouvrage dans le cadre et avec les méthodes de la grande tradition culturelle et artistique européenne qu'il était censé s'appliquer à détruire. L'étude des proportions du corps humain et la recherche des principes garantissant des relations idéales entre ses différentes parties constituent un des principaux axes d'évolution de l'art depuis l'Antiquité, comme Picasso avait eu tout loisir de l'apprendre dès sa plus tendre enfance. Beaucoup d'artistes avant lui ont réalisé des études du même genre, et l'on voit bien qu'il n'essaie pas de rejeter la tradition en la détournant à des fins personnelles. Son objectif exact nous échappe, car il reste à déchiffrer la signification intégrale de ses calculs. Mais l'on a découvert, grâce à une intuition brillante de Werner Spies, un autre élément aussi surprenant que tout le reste dans la genèse des *Demoiselles d'Avignon*, à savoir que Picasso consultait les œuvres d'un devancier bien particulier dans la quête du beau idéal : Albrecht Dürer⁵. Toute sa vie, Dürer a réalisé des études détaillées des proportions du corps humain et il a publié plusieurs traités sur la question. Picasso les connaissait et, mieux encore, il les comprenait intimement. On sait que les préoccupations et les méthodes de Dürer ont évolué au fil du temps, en partant d'un système « empirique » de plus en plus minutieux pour s'orienter vers des lois de proportions fondées sur des rapports numériques et des configurations géométriques⁶. Picasso était manifestement attiré par la démarche plus tardive de Dürer, qui a donné le jour aux physiques idéalisés de ses Adam, Ève et Apollon, mais aussi aux proportions « idéales » de types de personnages difformes. Picasso a vu chez Dürer la possibilité de parvenir de manière calculée et méditée à un nouveau canon de beauté permettant d'y incorporer l'héritage anticlassique des arts primitifs et régionaux qu'il explorait à ce moment-là. Dürer a posé d'autres jalons qui ont incité Picasso à avancer, et à dépasser son ancienne ligne d'horizon, sur la voie suivie auparavant en direction de l'abstraction. La femme debout aux mains jointes et au modelé classique, avons-nous dit, avait déjà fait son apparition au cours de l'été précédent (fig. 3) à Gósol. Werner Spies suggère un autre rapprochement lumineux entre l'un des croquis montrant une version plus abstraite de ce personnage, élaborée pendant la préparation des *Demoiselles*, et l'un des dessins de Dürer illustrant ses (fig. 6 et 7) schémas de proportions du corps humain, sur une feuille conservée à Berlin. On peut affiner encore le raisonnement, puisqu'il est certain que Picasso avait sous les yeux, en réalité, un autre dessin du célèbre carnet de Dresde, étroitement (fig. 8) apparenté, mais sensiblement différent⁷. Picasso y a découvert un dessin de femme, où les cercles concentriques tracés par Dürer pour relier les épaules et

5. Voir Werner Spies, « L'histoire dans l'atelier », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 9, spécial *Paris-Paris 1937-1957*, 1982, p. 60-77 ; et, à sa suite, l'article de Natasha Staller dans *Picasso : The Early Years 1892-1906*, cat. exp. sous la direction de Marilyn McCully, Washington, National Gallery of Art, 1997, p. 78 *sqq.* et 84, note 65 (où elle renvoie à Yve-Alain Bois, « Painting as Trauma », *Art in America*, n° 76, 1988, p. 140, et à David Lomas, « A Canon of Deformity: Les Demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology », *Art History*, n° 16, 1993, p. 426 *sqq.*, deux textes reproduits dans Green, *Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon"*, *op. cit.*, p. 248, 264, 387, note 131, et 391, note 171) remarque que les études de Dürer dans le carnet de Dresde avaient déjà suscité des rapprochements avec le cubisme en général vers 1912 (Louis Thomas, « Albrecht Dürer, cubiste », *L'Art et les artistes*, n° 16, octobre 1912-mars 1913, qui reproduit p. 133 la femme aux bras en cercles). David Lomas, ignorant manifestement le lien établi par Werner Spies avec les dessins de Dürer, compare les croquis de Picasso avec l'anthropométrie de l'époque, visant à déterminer « scientifiquement » les caractères physiques des différentes races. Le lien avec Dürer est irréfutable en ce qui concerne la femme aux bras en cercles. De toute façon, les anthropologues employaient des techniques graphiques empruntées à la tradition artistique, dont ils se réclamaient, à ceci près que les ethnologues envisageaient la race blanche comme l'apogée de l'évolution de l'humanité, dans une optique darwinienne, alors que les systèmes de proportions idéales de Dürer ne se fondaient peut-être même pas sur des mesures réelles du corps humain. Ni l'un ni les autres ne se sont efforcés, comme Picasso, d'allier l'idéal plastique et la démarche anthropologique dans « une autre sorte de beauté », pour citer Braque (Gelett Burgess, « The Wild Men of Paris », *Architectural Record*, vol. XXVII, n° 5, mai 1910, p. 405). Je compte revenir là-dessus à une autre occasion.

6. C'est un thème essentiel du célèbre texte d'Erwin Panofsky sur « The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Style », repris dans son recueil *Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 55-107.

Leonard Barkan (« The Heritage of Zeuxis », dans *Antiquity and Its Interpreters*, sous la direction d'Alina Payne et alii., Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 104) prolonge le débat en évoquant les retombées de l'histoire de Zeuxis et des belles femmes de Crotona.

7. Sur ce point en particulier et sur Picasso et le carnet de Dresde en général, voir Lavin, *Past-Present*, op. cit., p. 253 et 312, note 63.

8. *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, présenté par Robert Bruck, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1905. Une édition anglaise a été publiée par la suite : *The Human Figure: The Complete Dresden Sketchbook*, présenté et traduit par Walter L. Strauss, New York, Dover, 1972.

9. Wilhelm Uhde, *Von Bismark bis Picasso, Erinnerungen und Bekenntnisse*, Zurich, Oprecht, 1938, p. 140 sqq. ; *De Bismarck à Picasso*, traduit de l'allemand par Barbara Fontaine, Paris, éditions du Linteau, 2002. Voir également Paris, 1988, t. II, p. 687-688.

10. Voir Paris, 1988, t. II, p. 551 et 687-688, et John Richardson, avec la collaboration de Marilyn McCully, *Vie de Picasso*, traduit de l'anglais par William Olivier Desmond, Paris, Chêne, 1992, p. 390-391.

11. Sur Wilhelm Uhde, voir Heinz Thiel, « Wilhelm Uhde. Ein offener und engagierter Marchand-Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg », dans *Avant-garde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland, 1905-1933*, sous la direction de Henrike Junge, Cologne, 1992, p. 307-320.

12. Information aimablement communiquée par Ursula Lochner, archiviste à l'université de Munich.

le torse pouvaient s'interpréter, par le jeu étrange de l'imagination, comme des bras et des mains, dans un basculement révolutionnaire de formes parfaites dans lequel la pensée abstraite et la réalité concrète se fondent en un continuum existentiel. Je ne suis pas expert, mais ce doit être l'une des premières fois, sinon la toute première, que Picasso crée un glissement si total, si imperceptible et suprêmement élégant, entre formes naturelle et géométrique, entre planéité et volume.

J'ai la conviction que l'exemple du carnet de Dresde a joué un rôle primordial dans la trajectoire de Picasso à l'époque. Il lui a peut-être inspiré le recours à cette masse énorme de carnets qui sont devenus le terrain de son combat avec la nouvelle vision incarnée par les *Demoiselles*. Celui de Dresde a d'ailleurs fait l'effet d'une vraie révélation pour le monde de l'histoire de l'art tout entier lors de sa publication, en 1905, sous la forme d'un magnifique album⁸. Le dessin de « femme en cercles », en particulier, démontrait magistralement la rigueur et la logique implacables de Dürer dans sa quête de la perfection. Il est possible, je crois, de deviner à quel moment exact Picasso a eu connaissance du carnet de Dresde, par l'intermédiaire de l'historien de l'art allemand Wilhelm Uhde, surtout connu de tous ceux qui s'intéressent au modernisme, car il est l'un des premiers à avoir apprécié et diffusé la nouvelle esthétique du cubisme. Wilhelm Uhde raconte sa conversion dans son autobiographie, parue en 1938⁹. Il déclare avoir croisé Picasso par hasard au *Lapin agile* en 1905, juste après avoir acheté un de ses tableaux dans une boutique sans avoir jamais entendu parler de lui auparavant, et du reste, il était l'un des tout premiers acheteurs. Par la suite, Uhde et Picasso sont devenus amis. Picasso a peint un portrait de son ami en 1910 et Uhde a laissé un témoignage extrêmement précieux sur les *Demoiselles* durant et après leur création¹⁰. C'était un personnage extraordinaire, à l'esprit vif et anticonformiste, qui avait commencé par étudier le droit pour bifurquer très vite vers l'art et les lettres¹¹. Ce que l'on retiendra ici, c'est qu'il s'est inscrit en histoire de l'art à l'université de Munich en 1899¹². Il a suivi un cours sur l'histoire de la peinture allemande et néerlandaise de Dürer à Rubens donné par Berthold Riehl, spécialiste de l'art allemand et auteur d'un livre sur ce thème, publié l'année suivante¹³. On ne sait pas très bien si c'est là que Uhde a découvert l'existence du carnet de Dresde. De toute façon, il a dû savoir tout de suite, en 1905, que quelqu'un avait édité l'immense travail de Dürer visant à normaliser les relations variables entre formes naturelles et abstraites. C'est lui, en tout cas, qui l'a signalé à Picasso au moment où l'artiste commençait à réfléchir à ses *Demoiselles d'Avignon*.

L'importance du lien avec Dürer réside en ce qu'il fait apparaître, par-delà la rupture radicale avec la tradition européenne des beaux-arts que l'on salue habituellement dans les *Demoiselles*, le projet, fort différent, non pas de détruire le passé, mais de le démanteler entièrement, afin de rebâtir un autre canon, qui par définition englobe la tradition classique, non pas inévitablement, mais volontairement, et pas de manière marginale, mais dans son essence même.

LE SUJET

Cette relation duelle et complémentaire avec l'héritage classique, entre affrontement et adhésion, inscrite visuellement dans le lien avec Dürer, je voudrais en examiner maintenant les incidences sur le sujet même des *Demoiselles d'Avignon*. De tous les aspects du tableau, aucun n'est plus épineux que son titre. Il serait inutile d'essayer seulement de passer en revue les innombrables enquêtes, théories et explications proposées sur le sujet réel du tableau et les circonstances dans lesquelles il a reçu son titre actuel¹⁴. Les témoignages se contredisent, y compris ceux de Picasso lui-même, désespérément évasif et ironique à son habitude. Cependant, deux idées reviennent constamment et incontestablement dans la rafale d'anecdotes, d'affirmations et de démentis. La première est que les femmes représentées sont des prostituées, d'où la célèbre formule du « bordel philosophique » manifestement suggérée par Guillaume Apollinaire pour traduire la rencontre des contraires qui horrifie immanquablement le spectateur : la belle et la bête, le sensuel et le répugnant, le sublime et le trivial. Qu'il s'agisse ou non d'un authentique bordel, ce dont je doute fort, cette idée semble cadrer avec la brutalité de ces représentations de nus et leur défi aux bonnes mœurs, dans une convergence des transgressions esthétique et sociale. C'est également la connotation du mot « demoiselles » (choisi par André Salmon lorsqu'il a exposé le tableau pour la première fois, en juillet 1916), un terme un peu archaïque et guindé, souvent appliqué par euphémisme aux dames de petite vertu.

La seconde idée associée à cette œuvre depuis le début est l'allusion à Avignon, diversement interprétée. Après tout, il y a des bordels dans toutes les villes, à commencer par Paris. Alors, pourquoi Avignon ? Picasso plaisantait à ce propos. Daniel-Henry Kahnweiler rapporte une conversation où Picasso avoue détester le titre de *Demoiselles d'Avignon* et rappelle que le tableau s'appelait initialement *Le Bordel d'Avignon*. Sur quoi, il énumère malicieusement ce que cette ville évoque pour lui : « Vous savez pourquoi Avignon a toujours été pour moi un nom que je connaissais, un nom lié à ma vie. J'habitais à deux pas de la Calle d'Avignon. C'est là que j'achetais mon papier, mes couleurs d'aquarelle. Puis, comme vous

15. Berthold Riehl, *Von Dürer zu Rubens. Eine geschichtliche Studie über die deutsche und niederländische Malerei des 16 Jahrhunderts*, Munich, Verlag der königliche Akademie der Wissenschaften, 1900. Quand Uhde écrit dans son autobiographie (*Von Bismark bis Picasso, op. cit.*, p. 84) qu'il s'est inscrit à un « cours d'histoire de l'art », il s'agit du cours de Riehl.

14. Les exposés les plus détaillés se trouvent dans Paris, 1988, t. II, p. 376-380 ; et dans Andersen, *Picasso's Brothel, op. cit.*, p. 17-32.

15. Conversation du 2 décembre 1933, citée par William Rubin dans Paris, 1988, t. II, p. 378.

16. Francis Carco, *De Montmartre au quartier Latin*, Paris, Albin Michel, 1927, p. 36 (cité par Staller, *A Sum of Destructions, op. cit.*, p. 105, 248 et 387 note 130). « Or, il existe une anecdote typique sur Picasso et qui mérite d'être rapportée. Vlaminck, le fauve, venait de découvrir, dans un bistrot de Bougival, une statue nègre et il en avait fait, contre une tournée de blanc, l'acquisition. Vlaminck était alors inséparable de Derain, avec lequel il fonda la fameuse école de Chatou. Vlaminck apporta donc à Derain sa statue, la plaça au milieu de l'atelier, la contempla et dit :

– Presque aussi beau que la *Vénus de Milo*, hein ? Tu ne crois pas ?

– C'est aussi beau, fit rondement Derain. Les deux amis se regardèrent.

– Si on allait chez Picasso ?, proposa Vlaminck.

Ils s'y rendirent, chargés de leur morceau de bois, et Vlaminck dit encore :

– Presque aussi beau que la *Vénus de Milo* ! Hein ? Oui... presque... et encore !...

– Aussi beau, répéta Derain. Picasso réfléchit. Il prit un temps et, à la fin, ayant trouvé à renchérir sur ces deux opinions, fort osées pour l'époque, il affirma :

– C'est pluss bô ! »

17. Il en va de même pour une des diatribes de Picasso contre la tradition classique, à laquelle il est resté profondément attaché, à sa manière : « L'enseignement académique de la beauté est faux. On nous a trompés, mais si bien trompés qu'on ne peut plus retrouver pas même l'ombre d'une vérité.

Les beautés du Parthénon, les Vénus, les Nymphes, les Narcisse, sont autant de mensonges. L'art n'est pas l'application d'un canon de beauté, mais ce que l'instinct et le cerveau peuvent concevoir indépendamment du canon. Quand on aime une femme, on ne prend pas des instruments pour mesurer ses formes, on l'aime avec ses désirs et, cependant, on a tout fait pour introduire le canon même dans l'amour »

le savez, la grand-mère de Max [Jacob] était originaire d'Avignon. Nous disions des tas de blagues à propos de ce tableau. L'une des femmes était la grand-mère de Max. L'autre Fernande, une autre Marie Laurencin, toutes dans un bordel d'Avignon¹⁵. » Même s'il y a peut-être une part de vérité dans cette histoire, elle me laisse sur ma faim, de même que William Rubin dans son analyse magistrale du tableau.

J'ai une autre explication pour le titre et, finalement, pour ce qui me paraît être une composante essentielle de la signification du tableau. Je dois préciser d'abord qu'il s'agit d'une simple hypothèse. Je n'ai trouvé aucune preuve formelle dans les témoignages et documents, ni aucune relation directe entre Picasso lui-même et les évolutions culturelles et sociales dont je vais parler. C'est une idée, sans plus. Mais je suis certain qu'elle ouvre une perspective importante, quoique lointaine, sur le climat dans lequel la grande toile a vu le jour.

LES DÉESSES D'AVIGNON

Je vais commencer par citer une autre petite phrase célèbre de Picasso en rapport avec les *Demoiselles*. Voyant une sculpture africaine, il l'a jugée plus belle que la *Vénus de Milo*¹⁶. Malgré la dévalorisation insolente du parangon de beauté antique, cette réaction de Picasso doit s'appréhender à la lumière des beaux dessins de la *Vénus* qu'il avait amoureusement exécutés auparavant. Ces seuls faits suffisent, me semble-t-il, à indiquer que la conception paradoxale de la vénusté manifeste dans le tableau n'était pas nouvelle chez Picasso. Il a cherché un moyen de mêler, dans une union quasi mystique, la réalité exotique prosaïque et la beauté classique sublime, et nous avons vu que, pour cela, il avait effectivement imité les canons classiques, à sa façon, avec l'aide d'Albrecht Dürer¹⁷. Un autre détail apporte un éclairage fortuit, et néanmoins remarquable, sur la question qui nous occupe : un visiteur qui a vu le tableau à l'atelier de Picasso au printemps de 1916, donc juste avant l'exposition de Salmon, laisse entendre qu'il s'appelait *Les Filles d'Avignon*¹⁸.

Les mots « fille » et « demoiselle » semblent interchangeable, mais pour moi, il y a une différence des plus révélatrices, le premier étant beaucoup moins chargé de connotations péjoratives que le second en l'occurrence. Sans occulter un seul instant les nombreux autres ingrédients du tableau, je dirai que son titre et d'autres composantes essentielles de sa signification proviennent d'une autre source, complètement imprévue, dont la convergence avec la tradition classique préfigure l'attitude de Picasso à plusieurs égards. Je veux parler d'un recueil de poésies lyriques rédigées dans la seconde moitié du XIX^e siècle par Théodore

(fig. 9) Aubanel (1829-1886), un écrivain provençal tombé dans l'oubli mais autrefois célèbre, assez tragiquement d'ailleurs, et dont le nom possède à l'échelle internationale une valeur emblématique pour sa ville natale d'Avignon¹⁹. La grande œuvre d'Aubanel, publiée pour la première fois en 1891, s'intitule en français *Les Filles d'Avignon*, offrant ainsi, pour autant que j'aie pu le déterminer, le seul précédent au titre du tableau de Picasso. Et même si elle n'a jamais été mentionnée à propos des *Demoiselles*, du moins pas que je sache, la façon dont les deux titres entrent en résonance ne peut être, à mon avis, une pure coïncidence. Ces mots restituent les particularités du tableau de manière bien plus subtile et précise que la variante assez grossière et univoque adoptée par André Salmon. Cependant, ma conviction ne se fonde pas sur l'homologie des titres, dont je n'ai trouvé, je le répète, aucun autre exemple, mais sur les analogies dans la substance même de l'œuvre d'Aubanel et dans les circonstances de sa création et de sa présentation.

Il faut souligner d'abord que les poésies d'Aubanel, certes publiées en édition bilingue avec une traduction française, étaient rédigées en provençal. Aubanel était un authentique fils du pays, fier de s'exprimer dans sa langue régionale. Mais il était tout sauf primitif. Au contraire, il baignait dans une atmosphère remarquablement cultivée. Son grand-père avait fondé, en 1744, la maison d'édition avignonnaise, connue de tous les amateurs de livres et encore active à l'heure actuelle, qui porte le nom de la famille. Tout jeune, Théodore Aubanel décide de se consacrer à la poésie, participant à la grande vague romantique de renouveau des cultures régionales qui a gagné à l'époque l'Europe entière. La Provence et la Catalogne sont les deux pôles de ce « provincialisme » culturel revendiqué comme tel, farouchement combatif et souvent politisé. En 1854, le mouvement se concrétise par la fondation d'une association littéraire qui prend le nom de Félibrige, regroupant les sept « félibres », d'après la version provençale de l'épisode de Jésus parmi les docteurs, « *li sét felibre de la lèi* ». Aubanel est l'un des sept, tandis que la personnalité phare du Félibrige est sans doute le plus célèbre de tous les régionalistes, Frédéric Mistral (1830-1914), qui passe sa longue et immensément féconde existence à sauvegarder et raviver tous les aspects de la culture provençale, depuis les fêtes populaires jusqu'au mobilier rustique en passant par la glorification de la grande tradition des troubadours et par l'étude du provençal, dont il établit un dictionnaire, qui fait toujours autorité²⁰. Mistral défend énergiquement la littérature néoprovençale, en particulier la poésie, son métier. Surnommé le « Homère provençal », il est lauréat *ex æquo* du prix Nobel de littérature en 1904, pour son long poème épique *Mireille* (grâce à quoi



FIG. 9
Théodore Aubanel, gravure d'après un portrait original de Pierre Grivolos, reproduite en frontispice de José Vincent, *Théodore Aubanel, la vie et l'homme, le poète, Avignon, Aubanel frères, 1924.*

(Christian Zervos, « Conversations avec Picasso », *Cahiers d'art, op. cit.*, p. 136 ; cité dans Picasso, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, 1988, p. 35). Les dessins préparatoires pour les *Demoiselles* dont nous avons parlé n'étaient pas exactement des « mesures », mais des études de proportions.

18. Voir Paris, 1988, t. II, p. 376-377, 571, 580 et 680-681.

19. Aubanel, dont les œuvres touchent plutôt un public régional, a fait l'objet de nombreuses publications.

Voir en particulier Théodore Aubanel, *Œuvres complètes*, 8 vol., Saint-Pierre-en-Avignon, Aubanel, 1983-1988 ; Nicolas Welter, *Théodore Aubanel, un chantre provençal de la beauté*, traduit de l'allemand par J.-J. Waldner et F. Charpin, Marseille, Aubertin et Rolle, 1904 ; José Vincent, *Théodore Aubanel, la vie et l'homme, le poète, Avignon, Aubanel frères, 1924* ; et Ludovic Legré, *Le Poète Théodore Aubanel, récit d'un témoin de sa vie*, Raphèle-lès-Arles, Petit, 1980.

20. Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu felibrige, dictionnaire provençal-français*, Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1882-1886.

il va financer le merveilleux Museon Arlaten, à Arles, entièrement voué à la culture et l'histoire provençales). Or, *Mireille* n'est pas une épopée médiévale. L'histoire se déroule au présent, sur la route du pèlerinage aux Saintes-Maries-de-la-Mer, que Mistral a effectué lui aussi depuis sa ville natale de Maillane. L'héroïne, fille d'un riche agriculteur, aime Vincent, fils d'un pauvre vannier, mais son père s'oppose à leur union. Après maintes épreuves, Mireille accomplit le pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer dans une tentative désespérée, et meurt en arrivant à l'église.

Le prix Nobel décerné à Mistral, en 1904, donne un retentissement mondial au régionalisme provençal et au Félibrige, au moment précis où Picasso quitte pour de bon Barcelone afin de s'établir à Paris, capitale des tendances novatrices par excellence, où il entame son exploration personnelle de l'art provincial. Il n'est pas inutile de rappeler que les cultures provençale et catalane sont étroitement apparentées depuis le Moyen Âge, où les locuteurs des deux langues se comprenaient²¹. Le comité Nobel a pris acte des liens franco-espagnols en partageant le prix entre Mistral et le dramaturge, mathématicien et homme politique madrilène José Echegaray y Eizaguirre (1832-1916), qui a passé une partie de son enfance à Murcie et dont Picasso a vu des pièces de théâtre dans sa ville natale de Málaga. Ces événements survenus dans le milieu régional et culturel dont Picasso était imprégné, dans ses gènes pour ainsi dire, n'ont pas pu le laisser indifférent. Je ne vois pas non plus comment il aurait pu ignorer le scandale qui a secoué ce milieu une cinquantaine d'années auparavant, et qui revient sous les feux de l'actualité, avec le Félibrige et tout le mouvement provençal, lorsque Mistral reçoit le prix Nobel. Il ne faut pas oublier le rôle moteur que joue le provençal dans l'affirmation des langues régionales modernes à la fin du Moyen Âge, « depuis les troubadours, en passant par Dante et Pétrarque, évoluant en parallèle à d'autres littératures nationales²² ». À la suite de la Renaissance, tandis que la norme linguistique devenait un élément constitutif de l'identité nationale, les formes régionales se sont trouvées reléguées au rang des dialectes, objets de mépris et de répression. « Le provençal, comme bien d'autres langues minoritaires, était dédaigné par l'État, surtout depuis l'époque napoléonienne. On punissait les enfants qui le parlaient à l'école, et son emploi dans les réunions publiques ou les documents officiels était strictement interdit. Vers le milieu du XIX^e siècle, une majorité de la population pensait que le provençal était une langue inférieure, un vulgaire patois²³. » Pour autant, ce n'était pas du tout une langue morte. Supplanté de longue date par le français dans l'administration, le commerce et la culture savante, il restait (et il reste) en usage dans la rue ou à

21. Des Catalans ont accompagné le Félibrige dès le début, et la *coupo santo* offerte en gage de solidarité par les amis catalans, sorte de Saint-Graal culturel, est devenue l'un des emblèmes fétiches de l'association. Voir René Jouveau, *Histoire du Félibrige (1876-1914)*, Nîmes, imprimerie Benne, 1970, p. 33 *sqq.* et *passim*; et Elio [Élie] Bachas, *Lou simbeù de la coupo, discours de Santo Estello 1967 pèr lou centenari de la coupo catalano segui dóu discours d'Avignoun (Le Symbole de la coupe et discours d'Avignon)*, Toulon, l'Astrado, 1968. L'association avait aussi une antenne parisienne très active.

Voir Albert Tournier, *Les Félibres de Paris* (tiré à part de sa préface au recueil *Li Souleiado*), Paris, L. Duc, 1904.

22. David Streight, *Théodore Aubanel: Sensual Poetry and the Provençal Church*, avec des poèmes en occitan et en anglais, Saintes-Maries-de-la-Mer, éditions dóu Gregau, 1996, p. 33.

23. *Ibidem*, p. 24.

la maison. C'est la vraie langue du peuple. Le Félibrige s'efforce de rendre à la langue et à la culture provençales tout l'éclat qu'elles avaient à la fin du Moyen Âge.

La ville d'Avignon est devenue le foyer de ce rayonnement lorsqu'elle a accueilli le Saint-Siège, durant la période de « captivité babylonienne » de la papauté (1309-1377). La ville est restée longtemps sous la souveraineté pontificale, et la maison Aubanel a prospéré sous l'égide du Saint-Siège, surtout après avoir obtenu le titre de « seuls imprimeurs de sa Sainteté » sous le règne de Pie VI, en 1780. Le même Pie VI a rétrocédé Avignon à la République française, en 1797, et l'attachement à l'autorité religieuse est resté très vivace dans toutes les catégories sociales de la ville. Tout cela pour replacer dans son contexte l'émoi du bon peuple d'Avignon lorsque Théodore, jeune homme tranquille, travailleur, discret, pieux et heureux en mariage, appartenant à l'une des familles les plus respectées de la ville, s'avise de publier *Li fiho d'Avignoun*. L'affaire déclenche une vive polémique, et Théodore devient un véritable poète maudit, comme le soulignera l'un de ses biographes²⁴. Aubanel, poussé sans nul doute par une propension innée à la passion amoureuse, par son enthousiasme pour la culture de sa région et par le modèle exaltant des troubadours, s'est mis à écrire des poèmes brûlants de sensualité qui vantent les délices extatiques de la beauté féminine. Quand Paul Valéry a qualifié Aubanel de « seul vrai poète provençal », je crois qu'il ne songeait pas seulement à ses talents littéraires, mais plus précisément à l'élan lyrique de ses poèmes d'amour en parfaite harmonie avec la tradition des troubadours du Moyen Âge, considérés jadis comme des jouisseurs impénitents, à qui l'on prête souvent aujourd'hui de nobles pensées et même des aspirations spirituelles dissimulées sous des allégories complexes.

Les ennuis d'Aubanel commencent lorsqu'il tombe follement amoureux, en tout bien tout honneur semble-t-il, d'une certaine Zani (Jenny Manivet), et qu'il déverse ses sentiments dans un long poème en provençal dont le titre, *La midugrano entre-duberto (La Grenade entrouverte)*, est assez provocateur pour indisposer la bonne société avignonnaise à laquelle ils appartiennent tous deux. Les amours de Théodore et Zani prennent un tour romanesque quand la jeune femme répond à l'appel de la religion et entre au couvent, laissant là la vie profane et son soupirant, qu'elle supplie, dans une lettre d'adieu très émouvante, de renoncer à son infernale production de poésies licencieuses. Mais pour Aubanel, il s'agit vraiment de licence poétique, car sans jamais se priver d'épancher ses passions amoureuses dans la grande tradition de la poésie lyrique provençale, il reste très croyant et ne perçoit aucune contradiction entre sa foi religieuse et sa



FIG. 10
Aphrodite dite *Vénus d'Arles*, copie en plâtre de la statue avant restauration, Arles, musée de l'Arles et de la Provence antiques, carte postale.



FIG. 11
Aphrodite dite *Vénus d'Arles*, original en marbre restauré par François Girardon, Paris, musée du Louvre, carte postale.

²⁴. Claude Liprandi, *Théodore Aubanel, poète maudit*, Avignon, Aubanel, 1955.

vocation poétique. Sa chère Zani continue à occuper ses pensées, ce qui ne l'empêche pas de multiplier les « affaires de cœur (poétiques) », qu'il conduit toujours à distance, au vu et su de son épouse fidèle. De manière générale, les thèmes d'Aubanel sont aussi régionaux que sa langue. Il assimile les jolies Avignonnaises de son temps aux beautés légendaires de la poésie lyrique provençale. La crise éclate lorsqu'il choisit d'évoquer une demoiselle provençale d'un autre type, une célèbre Vénus en marbre découverte dans le théâtre romain d'Arles au XVII^e siècle. La ville offrit la statue à Louis XIV, qui la fit restaurer par François Girardon. Une fois installée dans les salles du Louvre aux côtés de la *Vénus de Milo*, la *Vénus d'Arles*, comme on l'appelle couramment, est devenue un modèle de féminité et un symbole de la ville dépouillée de son patrimoine culturel par le gouvernement central²⁵. Le poème d'Aubanel intitulé *La Vénus d'Arles* provoque un tollé. Les lettres de protestations affluent dans les rédactions de la presse régionale, et le puissant archevêque condamne cet écrit au nom de l'Église. Ce qui rend le poème particulièrement agaçant, c'est qu'il consiste essentiellement en une louange répétitive des différentes parties du corps magnifique de la statue dénudée jusqu'aux hanches, finalement identifiée avec les jeunes Avignonnaises de l'époque :

« [...] Montre-nous tes bras nus, ton sein nu, les flancs nus ; montre-toi toute nue, ô divine Vénus ! la beauté te revêt mieux que la robe blanche ; laisse à tes pieds tomber la robe qui à tes hanches s'enroule, voilant tout ce que tu as de plus beau : abandonne ton ventre aux baisers du soleil ! Comme le lierre s'enlace à l'écorce d'un arbre, laisse-moi dans mes embrassements étreindre en plein ton marbre ; laisse ma bouche ardente et mes doigts frémissants courir amoureux partout sur la blancheur de ton corps. Ô douce Vénus d'Arles ! ô fée de jeunesse ! ta beauté qui rayonne sur toute la Provence fait belles nos filles et sains nos garçons ; sous cette chair brune, ô Vénus ! il y a ton sang, toujours vif, toujours chaud. Et nos jeunes filles alertes, voilà pourquoi elles s'en vont la poitrine découverte ; et nos gais jeunes hommes, voilà pourquoi ils sont forts aux luttes des taureaux, de l'amour, de la mort. Et voilà pourquoi je t'aime, – et ta beauté m'ensorcelle, – et pourquoi, moi chrétien, je te chante, ô grande païenne²⁶ ! »

Indépendamment de la dimension érotique qui a déclenché le scandale et qui visait sûrement (malgré les dénégations d'Aubanel) à bousculer les convenances esthétiques de ses contemporains, il me semble que ce poème illustre trois principes extrêmement importants si on les considère ensemble. Les poésies d'amour d'Aubanel amalgament le passé antique idéal avec le présent impudemment sensuel dans un langage intentionnellement provincial qui est en soi, selon les critères académiques, un abâtardissement grossier et inélégant, ou même barbare,

25. Sur l'histoire de la statue, voir la bibliographie indiquée dans *Lexicon iconographicum mythologiæ classicæ (LIMC)*, sous la direction de Nikolaos Gialouris, Zurich, Artemis, t. II, 1, 1984, p. 63, n° 526.

26. Théodore Aubanel, *La fiho d'Avignoun*, Paris, Savine, 1891, p. 112-114, traduction française intercalée avec la version provençale : « Mostro te touto nuso, o divino Venus !

La bèuta te vestis miés
que ta raubo blanco,
Laisso à ti pèd toumba la raubo
qu'à tis anco
S'envertouio, mudant tout
ço qu'as de plu bèu :
Abandouno toun ventre
i poutoun dóu soulèu !
Coume l'èurre s'aganto
à la rusco d'un aubre,
Laisso dins mi brassado estregne
en plen toun maubre ;
Laisso ma bouco ardènto
e mi det tremoulant
Courre amoureux pertout
sus toun cadabre blanc !
O douço Venus d'Arle !
o fado de jouvènço !
Ta bèuta que clarejo
en touto la Prouvènço,
Fai bello nòsti fiho e nòsti drole san ;
Souto aquelo car bruno, o Venus !
i'a toun sang,
Sèmpre viéu, sèmpre caud.
E nòsti chato alerto,
Vaqui perqué s'envan
la peitrino duberto ;
E nòsti gai jouvènt, vaqui
perqué soun fort
I lucho de l'amour, di brau e de la mort ;
E vaqui perqué t'ame,
– a ta bèuta m'engano, –
E perqué, iéu crestian,
te cante, o grand pagano ! »

de la langue de l'Antiquité (au fond, « provincial » et « provençal » sont deux mots de la même famille). Aubanel a dédié un autre poème à la déesse de l'Amour, intitulé cette fois *La Vénus d'Avignon*, qui inaugure son recueil. Cette version provinciale d'un thème classique ne renvoie pas à une statue antique, mais, plus généralement, à un modèle abstrait de beauté régionale imaginaire.

« [...] Oh ! qui m'ôtera la soif de la jeune fille ?... Elle n'a point de corset : sa robe, fière et sans plis, moule son jeune sein qui ne tremble pas quand elle marche, mais s'arrondit si ferme, que soudain frémit votre cœur devant la jeune fille.

Ne passe plus, car tu me fais mourir, ou laisse-moi te dévorer de baisers.

Elle marche, et vous croiriez qu'elle vole : sous la grâce et le balancement de la fraîche jupe, on devine hanche hardie et jambes divines, tout son corps triomphant, enfin ; mais on ne voit que ses fins petits pieds et ses chevilles de jeune fille.

Ne passe plus, car tu me fais mourir, ou laisse-moi te dévorer de baisers²⁷. »

Ce que l'on notera surtout, c'est qu'Aubanel a conçu les poèmes comme des pendants : deux variations symétriques et complémentaires sur le même thème, évoquant deux formes de beauté et deux formes d'amour, l'une et l'autre nécessaires, sans être suffisantes séparément, pour caractériser la dualité céleste et terrestre de la nature humaine. C'est ce qu'il laisse lui-même entendre le 17 janvier 1869, dans sa lettre à Céline Renard qui lui avait fait remarquer : « Vous qui chantez si bien la Vierge Marie, ne chantez guère Vénus²⁸. » Il explique : « J'ai écrit deux petits poèmes, *La Vénus d'Arles* et *La Vénus d'Avignon*. L'un de ces poèmes, *La Vénus d'Arles*, est un hymne à la beauté pure, à la beauté antique. Et je crois que, par ce temps d'étiollement général, c'est un acte de bon goût et de vraie morale que d'élever les esprits vers ces hauts chefs-d'œuvre du ciseau grec. Vous connaissez le marbre de la *Vénus d'Arles* ; vous l'avez vu au Louvre dans la salle des antiques, car les Arlésiens l'ont donné à Louis XIV, en ne gardant pour eux que le plâtre qui illumine encore leur hôtel de ville. Est-il rien, je vous le demande, de plus grand, de plus noble, de plus chaste ? Et cette tête idéale, divine, qui vous ferait rêver toujours !... Ah ! que cela est loin des fanges de notre siècle ! [...] L'autre poème coupable, *La Vénus d'Avignon*, est un hymne à la beauté vivante, à ces types parfaits qui vous apparaissent quelquefois dans une foule, et passent, comme en un rêve, vous laissant tout ébloui. Il y a dans Avignon une admirable jeune fille du peuple, blanche comme un lis, d'une beauté merveilleuse et d'une grâce infinie. On la dit très sage. Je ne sais pas même son nom. Mais ce que je sais, c'est que chaque fois – trop rarement – que je la rencontre, c'est pour moi un charme suprême. [...] De là le titre de *Vénus d'Avignon* donné à cette pièce, qui pourrait aussi s'appeler tout autrement²⁹. » On voit bien qu'Aubanel voulait

27. *Ibidem*, p. 10-13. En provençal :

« Oh ! quau me levara la set
De la chato ?... A ges de courset :
Sa raubo, fièro e sèns ple, molo
Soun jouine sen que noun tremolo
Quand marcho, mai s'arredounis
Tant ferme, que subran fernis
Voste cor davans la chatouno.
Passes plus, que me fas mouri,
O laissome te devouri
De poutouno !
Camino, e la creirias voulant :
Souto la gràci e lou balans
Dôu fres coutihoun, se devino
Anco ardidio e cambo divino,
Tout soun cor ufanous enfin ;
Mai se vèi que si petoun fin
E si caviho de chatouno.
Passes plus, que me fas mouri,
O laissome te devouri
De poutouno ! »

28. Théodore Aubanel, *Ce cœur qui ne change pas, lettres à Marie Jenna*, réunies et présentées par Claude Liprandi (t. VII des *Œuvres complètes* d'Aubanel), Avignon, Aubanel, 1987, p. 23.

29. *Ibidem*, p. 24-26.

50. Sur la beauté des filles de la région et le mythe de l'Arlésienne, voir le superbe catalogue d'exposition *Arlésienne, le mythe ?*, sous la direction de Dominique Séréna-Allier, Arles, Museon Arlaten, 1999.

51. Cités par William Rubin dans Paris, 1988, t. II, p. 379-380.

52. Georges Catroux, *Condition des courtisanes à Avignon du XI^e au XIX^e siècle*, Lyon, A. Rey, 1925, cité par Rubin dans Paris, 1988, t. II, p. 379-380, où il signale également que plusieurs grandes villes européennes possèdent une rue d'Avignon célèbre pour ses bordels.

53. Le poème est en fait une dénonciation vibrante, et cauchemardesque, de l'exploitation sexuelle des jeunes filles après la tombée de la nuit :

« [...] Li loup sorton de sis androuno,
D'un orre ruscle badaiant ;
Malur is agnèu ! Li mandrouno
Menon li piéucello au roufian.
Bèlli piéucello fresc e nuso,
Car touto novo, cors tant lisc !
D'éli quand lou mascle s'amuso,

Plouron lis ange au paradis.
An ! desnouso ti llongui treno ;
Lèu ! desfai ta raubo d'enfant :

Auras un escut pèr estreno,
O piéucello ! ta maire a fam.

Lou duganèu, la tartarasso,
Coume un tron toumbo sus lou nis ;
De soun bè, de sis arpo, estrasso
Li pàuri pichot vouladis.

[...] Les loups sortent de leurs tanières,
bâillant d'une
horrible faim ; malheur aux agneaux !

Les matrones
conduisent les vierges au ruffian.

Belles vierges fraîches et nues,
chair toute neuve,
corps si lisse ! D'elles quand le mâle
s'amuse, les anges
pleurent au paradis.

Allons, dénoue tes longues tresses ;
vite, défais ta

robe d'enfant : tu auras un écu
pour étrene, ô pucelle !
ta mère a faim.

L'orfraie, l'autour, comme la foudre
tombent sur le

Nid ; de leurs becs, de leurs griffes
ils déchirent les

tout bonnement reformuler les grands thèmes traditionnels du beau idéal opposé à la beauté charnelle et de l'amour sacré opposé à l'amour profane dans des termes modernes, c'est-à-dire dans un langage de tendresse parfois passionnée, sans détour ni affectation, enraciné dans le génie populaire régional et totalement libéré du poids des conventions accumulées au fil du temps. Aubanel dit que son poème aurait pu s'appeler autrement, mais aucun autre nom que celui de Vénus n'aurait aussi bien dénoté l'aspect noble et ambitieux de son propos.

L'autre aspect, frondeur, est véhiculé par le titre donné au recueil conçu comme le second volume de ses œuvres, et dont les deux poèmes dédiés à Vénus constituaient les pièces de résistance. Ce titre, *Li fiho d'Avignoun (Les Filles d'Avignon)*, incarne d'une certaine façon la dimension autochtone, populaire et provinciale de la démarche d'Aubanel. Mais il est ambigu, et cette ambiguïté même fait partie de son sens pas vraiment caché. (On remarquera au passage, en songeant aux nombreuses permutations entre féminin et masculin dans les études pour *Les Demoiselles*, que les noms féminins se terminent par un « o » en provençal, contrairement à toutes les autres langues romanes, où cette désinence est masculine.) Grâce à l'héritage provençal des troubadours, les Avignonnaises sont renommées pour leur beauté³⁰. Cependant, cette réputation est ternie par la dépravation des mœurs au temps de la « captivité babylonienne ». Pétrarque a propagé l'image d'une ville transformée en « égoût où toutes les immondices de la terre sont venues se rassembler », tandis que les chroniqueurs nous parlent d'Avignon, « cloaque de tous les vices et de toutes les infamies³¹ ». Le commerce de la prostitution restait assez florissant en 1924-1925 pour inciter un étudiant en médecine de Lyon à consacrer sa thèse à l'histoire des courtisanes avignonnaises du Moyen Âge au XIX^e siècle³². À coup sûr, ces idées trouvent un écho dans le titre du recueil d'Aubanel, comme le fait bien comprendre un poème évoquant les proxénètes de la ville, *Soleil couchant* (censuré en 1885), qui a peut-être contribué à la réputation sulfureuse d'Aubanel³³.

L'AUTO-CENSURE

Inutile de préciser que les initiatives des félibres ont considérablement intéressé le public cultivé parlant provençal. Beaucoup de poèmes d'Aubanel ont circulé sous le manteau pendant des années, et *La Vénus d'Arles*, en particulier, était très connue dans la région. Mais en 1879, au moment où il s'apprête à imprimer son recueil, la revue parisienne *Les Hommes du jour* publie à son insu une traduction française de *La Vénus d'Arles*. Le poème touche alors un public national et c'est là que les choses tournent mal. Le 7 décembre 1879, Aubanel confie à son ami

Ludovic Legré: « Je suis bien ennuyé et viens prendre conseil de ta bonne et vieille amitié. Ce gueux de... (tu devines) a répandu à profusion parmi le clergé et les familles religieuses d'Avignon ma biographie des *Hommes du jour* dans laquelle je ne suis pour rien et où, sans me prévenir, on a publié la traduction de la *Vénus d'Arles*. De là, grand scandale. Je passe pour un rénégat, un impie, un obscène. J'ai reçu des lettres anonymes dégoûtantes. Enfin, c'est désolant [...]»³⁴. » Il envisage d'abandonner son projet, puis, le 19 décembre 1879, il annonce à Paul Arène, qui s'occupait des traductions en français, son intention de continuer, en supprimant complètement *La Vénus d'Arles*, le premier sonnet de *Tourment* et les passages litigieux du *Soleil couchant*³⁵. Finalement, tout est annulé. En 1885, la Société pour l'étude des langues romanes refuse de publier *Soleil couchant*, taxé de « pornographie ». Cette longue histoire atteint un sommet en janvier 1885, lorsque le poète entreprend d'imprimer quelques exemplaires hors commerce du recueil *Li fiho d'Avignoun*, destinés à ses amis. L'information parvient à l'archevêque d'Avignon, qui convoque aussitôt Aubanel et menace de lui retirer son privilège d'imprimeur de l'Église s'il ne promet pas d'arrêter la distribution du livre et de détruire le tirage existant³⁶. Le poète, fervent catholique et fidèle pratiquant, est bien obligé d'obtempérer, du moins en apparence. En réalité, il ne détruit aucun exemplaire. Mais il sort de l'épreuve brisé et déprimé. L'année suivante, le 31 octobre 1886, il meurt d'apoplexie à l'âge de cinquante-sept ans, victime, dit-on, des coups portés à l'œuvre de sa vie³⁷. Le recueil *Li fiho d'Avignoun* n'a donc pas été publié du vivant d'Aubanel. C'est seulement en 1891 que cette édition vit le jour³⁸, pour devenir, avec le *Mireille* (1859) de Frédéric Mistral, l'un des piliers de la grande révolution culturelle populaire lancée par la Renaissance provençale.

Je n'ai aucune preuve que Picasso connaissait *Li fiho d'Avignoun* de Théodore Aubanel, ni aucune indication formelle d'un lien avec le mouvement intervenu dans le midi de la France. Mais il ne pouvait guère l'ignorer, compte tenu de son attirance attestée, pendant la création des *Demoiselles*, pour la sculpture ibère préromane, pour les peintures du Greco et, finalement, pour l'art médiéval catalan. Peu après, Picasso a commencé à effectuer de longs séjours en Provence, et la situation a changé radicalement. À ce moment-là, on peut établir des rapprochements avec les traditions provençales évoquées ici. L'été de 1914, que Picasso passe à Avignon, est une *annus mirabilis* à cet égard. Au cours de l'été, Picasso rencontre un des jeunes adhérents du Félibrige, le marquis Folco de Baroncelli (1869-1943), aristocrate romantique sémillant, issu d'une famille de banquiers florentins



FIG. 12
Folco de Baroncelli à cheval vers 1900,
Avignon, palais du Roure, archives iconographiques.



FIG. 13
Édouard-Antoine Marsal, *L'Apothéose de Frédéric Mistral*,
huile sur toile, Arles, Museon Arlaten.

pauvres petits prêts à s'envoler»
(Aubanel, *Li fiho d'Avignoun*,
op. cit., p. 44-45).

54. René Dumas, « Pour l'histoire des
Fiho d'Avignoun de Théodore Aubanel »,
Lou provençau a l'escolo, n° 4, 1985, p. 3.

55. *Ibidem*, p. 3.

56. René Dumas, *Études sur Théodore
Aubanel, le poète ligoté et Avignon
au XIX^e siècle*, Saint-Rémy-de-Provence,
Centre de recherches et d'études
méridionales, 1987, p. 141-161.

57. Liprandi, *Théodore Aubanel*,
op. cit., p. 28-31.

58. René Dumas, « Ludovic Legré,
Frédéric Mistral et les éditions posthumes
de Théodore Aubanel », *Revue des langues
romanes*, vol. LXXXII, 1977, p. 115-148;
et Dumas, *Études sur Théodore Aubanel*,
op. cit., p. 163-181.

installés au xv^e siècle à Avignon, où il est né³⁹. Poète, amateur d'art et de chevaux, (fig. 12) il devient un membre actif de l'association et proche collaborateur de Mistral. Il vit en Camargue au milieu des chevaux, où il possède une manade. En 1905, il organise la venue de William F. Cody, alias Buffalo Bill, pour une présentation de son célèbre spectacle de cow-boys et d'Indiens⁴⁰. Aux Saintes-Maries-de-la-Mer, les Peaux-Rouges donnent un nom indien au marquis : Zind Kala Wasté, « Oiseau fidèle ». Après cette aventure, Folco s'efforce de soutenir les premiers westerns français tournés en Camargue⁴¹. Picasso et Folco deviennent de grands amis et se rendent ensemble aux corridas. Mistral est mort à Maillane en mars 1914 et, peu après son arrivée à Avignon, en juin, Picasso envoie à Apollinaire une carte postale reproduisant l'*Apothéose de Mistral*, allégorie pompeuse peinte par Édouard-Antoine Marsal. Au dos de la carte postale, il écrit : « Je ferai l'Apothéose (fig. 13) de toi⁴². »

(traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

59. Cet homme remarquable n'a toujours pas fait l'objet d'une biographie digne de ce nom. En attendant, on pourra consulter les livres de Jean Des Vallières, *Folco de Baroncelli*, Paris, A. Bonne, 1990, et d'Henriette Dibon, *Folco de Baroncelli*, Avignon, chez l'auteur, 1982.

40. En 1911, Picasso a peint un tableau cubiste intitulé *Buffalo Bill*. « Mlle Alice B. Toklas disait que le jeune Braque, dans sa tenue d'ouvrier pittoresque, ressemblait tellement à un cowboy américain qu'elle avait toujours l'impression qu'il comprenait l'anglais, et elle faisait attention à ce qu'elle disait.

Il rappelait le Far-West à Picasso et Apollinaire qui le surnommaient "notre pard", un mot trouvé dans les histoires de Buffalo Bill qu'ils affectionnaient, où le colonel Cody appelait un ami "my pard" »

(Janet Flanner, *Men and Monuments*, New York, Harper & Bros., 1957, p. 148, partiellement cité dans William Rubin, *Picasso et Braque, l'invention du cubisme*, Paris, Flammarion 1990, p. 360, tableau reproduit p. 179).

41. Bernard Bastide, « Le marquis et le cinéma. Folco de Baroncelli, ambassadeur du cinéma en Camargue (1906-1943) », *Archives* (cinémathèque de Perpignan, institut Jean Vigo), n° 56, novembre 1993.

42. Picasso / Apollinaire, *Correspondance*, édition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, Paris, Gallimard, 1992, p. 112. Sur le tableau de Marsal, voir *Arlésienne, le mythe ?*, op. cit., p. 27, n° 2.