

DORA et GUERNICA

*"Semeurs de clochers, venez à Combernon, nous
vous donnerons de la pierre et du bois, mais
vous n'aurez pas la fille de la maison¹"*

¹Paul CLAUDEL *L'annonce faite à Marie* p. 24 Gallimard 1948

GRAND PALAIS, entrée CLÉMENCEAU, 1997

Jéricho, Jéricho, ô my people...

*interroge la vieille terre
et toujours elle te répondra
que ce qui était caché
redevient visible*

*Cris d'enfants, cris de femmes, cris d'oiseaux, cris de fleurs,
cris de poutres et de pierres, cris de briques, cris de meubles, de
lits, de chaises, de rideaux, de pots*

écrit Picasso pour accompagner Guernica. L'artiste ne sait peut-être pas quelles sonorités de langage déclenchent la production de sa création. *Guernica*, est-ce *guerre-nie-cas*, *guerre-nie-K*? Y aurait-il, dans le nom de Dora pour Picasso, le déplacement d'une horreur inspirée par la guerre d'Espagne, renforcée par la montée galopante du nazisme et issue d'un fantasme décrit par Freud dans son texte sur la tête de la Méduse ?

Jacques Lacan connaissait-il les portraits de Dora peints autour des années 39-41? Une chose est certaine, Dora fut son analysante et il rencontrait Picasso qui faisait partie des amis de Sylvia Bataille. Lacan était le 19 Mars 1944² chez Michel Leiris pour la lecture publique d'une pièce écrite par Picasso en

²Elisabeth ROUDINESCO *Jacques LACAN, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée* p.226
FAYARD 1993

janvier 1941 : "*Le Désir attrapé par la queue*", pièce dans laquelle Dora Maar, la compagne de Picasso, jouait le rôle de l'Angoisse-Grasse, Leiris le Gros Pied, Sartre le Bout-Rond, Beauvoir la Cousine, Zanie Campan la Tarte. Albert Camus assistait à cette lecture ainsi sans doute que Jean-Louis Barrault, les photos n'ayant été prises que le lendemain.

Les portraits de Dora, peints entre 1939 et 1941 dictent à la pensée associative *Picasso n'aimait pas Dora, il haïssait cette femme*. Seule, une passion farouche a pu amener le peintre à faire du visage d'une femme une assiette de charcuterie sinon le désir de lui faire proférer une horreur qu'il éprouvait en lui-même? Pourquoi le dire par la représentation d'une femme monstrueuse? Quand Lacan énonce son célèbre "*je reviens de chez le charcutier*", revient-il tout simplement d'une visite à Picasso ou à Paul Rosenberg, son marchand de tableaux et ami?

*c'est alors que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de la réalité sont contre lui³*

Les deux toiles de 1939, "*Marie-Thérèse accoudée*" et "*Buste de femme accoudée*" présentent la même technique, les mêmes valeurs et la même recherche, le même morcellement corporel, mais deux femmes différentes, deux sentiments, deux dire pulsionnels: Marie-Thérèse l'amour, Dora la truie. Une seule et même femme imaginaire? Disposées côte à côte dans l'exposition 1997 du Grand Palais, elles saisissaient le regard par un effet de contraste provocateur. Coups d'artiste, coûts de l'oeuvre, coude à coude? Quelle est la chaîne signifiante "*prise dans sa propre contiguïté*"⁴ qui mène ici le peintre et le muséologue? Dora parle couramment espagnol, ce sera la langue de leur couple éphémère, langue de la mère pour Pablo, langue étrangère pour Dora, qui française par sa mère, était d'origine serbo-croate par son père. La langue espagnole sera donc le lieu des débordements passionnels de haine pour Picasso, mais langue étrangère pour Dora, donc non connotée, elle permettra la chute de tous les tabous. 1937, Picasso peint Dora, La Suppliante, en mère éplorée et femme déchirée par la guerre civile. 1939, mort de la mère de Picasso. Retour du refoulé qui se conjugue avec les événements et l'histoire des peuples.

Le rapport que Picasso entretient avec les noms de ceux qu'il peint est indiqué dans ses cartouches: Jaime Sabartès, Emilie Marguerite Walter, Gertrude Stein, Dora Maar, Marie-Thérèse Walter. La langue véhiculaire entre le peintre et ces personnages n'y est pas indiquée. Jaime, Emilie dans leur phonie non graphiée abritent le verbe *aimer*, Marie-Thérèse parle dans le silence dicté par le nom de son père (*-ter = taire*).

Les portraits de Dora posent une question sur le prénom. *Dora*,

³Jacques PREVERT "Promenade de Picasso" in *Paroles*

⁴LACAN "Propos directifs pour un congrès sur la sexualité féminine" in *Ecrits* SEUIL p.735 1966

le cas de Freud⁵ peut-être, mais plutôt *Dora*, anagramme de *radeau*. Picasso ne pouvait ignorer la triste épopée du Radeau de la Méduse et du scandale autour du tableau de Théodule Géricault, le tableau de l'histoire sans héros. Or, ce que présente sa longue série de toiles porcines, ce sont des groins, des trous de nez, des oreilles coupées, des livres de chair de cochon faites portraits de femme, d'une femme, sa compagne et modèle, Dora Maar, le désastre de la Méduse. Peut-on parler d'un regard ? Qu'est-ce qu'un regard pour l'artiste ou le gazetier d'art ? En charcuterie, avec le porc, pas de déchets, tout est récupéré. La "règle technique" eu égard à la castration dont Picasso veut se rendre le maître "pour en atténuer l'horreur" serait-elle la maîtrise d'une syllabe posée en initiale ? *Guernica*, *Gertrud*, *Géricault* ? "La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi"⁶. Dire de mots et dire de sens conjugués dans le langage de la transmission des mots d'une langue, l'ennemi, la haine du nazisme, la mère ou la femme ? Dora était-elle serbe ou croate ? La sympathie des Serbes pour le nazisme a été indéfectible tout au long des années de guerre. Alarme qui peint les larmes pour tuer les armes, tuer la haine pour tuer la guerre, tuer la femme pour tuer la mère, tuer l'amour pour tuer la mort, tuer le modèle pour tuer la mère, et parvenir à Thérèse. "Thérèse accoudée". Taire une thèse ? Qui est *berné* dans ce déploiement artistique dont la femme est le centre ?

La tête de Méduse est là, dans l'obscénité qu'elle offre à la contemplation du comble de haine exhalé par ces toiles : "une femme inapprochable qui repousse toute concupiscence sexuelle"⁷ semble dire le peintre, empruntant le regard de Freud. De quelle exhibition s'agit-il ici, serait-ce une interprétation de Lacan "je reviens de chez le charcutier" ou de la représentation inconsciente chez Picasso de "l'organe génital de la mère, qui provoque l'effroi"⁸. Désir de viol, désir d'inceste et désir de meurtre ? Désir de matricide, envers du désir oedipien.

L'effroi est celui que le 1er mai 1937, les bombardiers allemands commandités par Franco, provoque dans une Europe encore tranquille par la destruction sauvage de la petite ville basque de Guernica. Pourquoi Guernica plutôt qu'une autre ville ? A cette date, Dora est la nouvelle compagne de Picasso, elle sera le témoin du peintre à l'oeuvre sur son gigantesque tableau produit publiquement le 4 juin de la même année. Elle est le modèle d'un détail. Entre 1939 et 1940, Dora est auprès de lui, période pendant laquelle tant de toiles la représentent. Mais s'agit-il de la femme, du fantasme du peintre à l'égard de sa mère et/ou de l'évocation inconsciente d'une horreur, fascination pour l'innommable qui emprunte son nom à un camp de déportation et de travail, Dora, où se trouvaient les usines souterraines de V¹ et

⁵FREUD "Dora" (1905) in *Cinq psychanalyses* p. 1 à 91 PUF 1954

⁶Pablo PICASSO cité par Marie-Laure Bernadac et Paule du Bouchet in *Picasso, le sage et le fou* p.97 Découvertes GALLIMARD 1986

⁷FREUD "La tête de Méduse" in *Résultats, idées, problèmes II* p. 49-50 PUF 1985

⁸ibidem

de V². Dora, à 7 kilomètres de Weimar, (veille, vaille, -mar, Maar) avait été établi pour dédoubler le camp de Buchenwald, camp de concentration créé en 1937, dont l'afflux constant de nouveaux détenus parmi lesquels des "juifs du travail" constituaient un apport de main-d'oeuvre pour l'industrie de guerre nazie⁹. Les premiers camps ont fait leur apparition dès 1932.

*"Qui a le droit en pareil temps,
de se poser en juge de sa propre cause¹⁰ ?"*

Spectacle médusant que ces portraits de femme en 1939, la même et ses variations sur le thème de l'horreur, de la haine et de l'effroi. De quelle folie meurtrière l'artiste cherche-t-il à se défaire dans cette charcuterie féminine? La "*Femme accoudée*" n'a pas de nom. Picasso ne pouvait ignorer le nom de l'usine d'armement des forces armées nazies. Fantasmatiquement, si pour lui la peinture est une guerre, la guerre serait-elle une femme, une guerre de l'homme contre la femme, contre lui-même et son désir? Freud parle du symbole de la déesse vierge Athéna porté sur son costume avec "*l'ennemi à repousser*" ? Dans la mythologie grecque, l'Athéna primitive est *Athéna-Ceignant-les-Armes* qui distribuait les armes à ses fils. Dans les mythes celtique et germanique, la remise d'armes est une prérogative matriarcale, régulièrement pratiquée, d'après Robert Graves, au cours d'un mariage sacré¹¹.

Le manuscrit du texte de Freud est daté de 1922, le texte n'a été publié qu'en 1940, date à laquelle Picasso a déjà peint plusieurs portraits de Dora et donc n'a pu s'en inspirer d'autant plus que la traduction française ne sera pas accessible avant 1985. Mais il ne pouvait ignorer les Gorgones dont Méduse, monstre à tête de femme est la plus célèbre. Une variation du mythe indique que Méduse avant de recevoir d'Athéna l'effroyable pouvoir d'immobiliser par le regard était une ravissante jeune fille. Ce qui offre une interprétation pour le contraste entre les deux toiles de 1939, *Femme accoudée* et *Marie-Thérèse accoudée*. A coups de l'amour et du destin. Espace de l'entre-deux.

Qui est la vérité? Celle qui me sert de modèle ou celle que je peins? La vérité n'existe pas¹²

Les mots, comme les maux, précède la création, le silence du pinceau à l'oeuvre prend la parole, *in principium erat verbum*. Lacan posséda secrètement pendant vingt ans *l'Origine du Monde* de Gustave Courbet, caché sous un tableau d'André Masson peint pour le dissimuler. Picasso peignant Dora voulait-il exprimer un

⁹Raul HILBERG *La destruction des Juifs d'Europe* tome 2 p. 851 Folio Gallimard 1985

¹⁰FREUD "Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort" p. 14 in *Essais de psychanalyse* PB Payot

¹¹Robert GRAVES *Les mythes grecs* p.364 Fayard 1967

¹²PICASSO cité par Hélène Parmelin in *Picasso dit* Gonthier 1966

fantasme de *Fin du Monde*, un récit d'Apocalypse ou un désir d'Hécube ? "C'est un amant châtré ou un homme mort (voire les deux en un) qui pour la femme se cache derrière le voile pour y appeler son adoration. [...] Dès lors, c'est de cet incubé idéal etc..."¹³.

Rêve ou fantasme, chute d'une hache, a-DORA-sion? Cubisme? Picasso illustre un livre de Buffon et le dédicace à son modèle ADORA MAAR. Buffon, dont le nom précède celui de son modèle, fut au Siècle des Lumières, un savant en leçons de choses qu'il écrivit dans son Histoire Naturelle. Mar, la mère adorée, abhorrée, la voix d'une langue perdue, la voix utérine. Deuil. "Visages aux hirondelles amères", raptés par les hirondelles de mer qui, pendant la parade, se passent le poisson de bec en bec, écho. L'analogie n'est pas la métaphore, le mystère n'est pas l'énigme. Qui peignit "le dessin d'un four et de la chambre des enfants ?" Quelle réminiscence fœtale ou infantile devenue fantasme anticipatoire de la Shoah traverse le peintre dans les mots que lui dicte son inconscient avec l'analogie établie entre le four et la chambre d'enfants ? Du feu émanant d'un invisible poêle qui éclaire le visage de "La repasseuse" à l'échec de l'amour, l'annonce de ce que Lacan appellera "la passe" qui permet aux analysants de son école de se dire analyste, semble prémonitoire, racontée par Picasso.

Quel désir est attrapé par la queue¹⁴ chez Michel Leiris le 19-3-44 lorsque se joue une pièce écrite par Picasso en 1941 ? Qui est l'oeil dans l'appareil de photos de la mémoire de ce soir-là? Un cliché montre Picasso au centre entouré de Zanie de Campan, Louise Leiris, Pierre Reverdy, Cécile Eluard, la fille de Gala, le docteur Lacan, Valentine Hugo, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Jean Aubier, Albert Camus. Certains invités, dont la présence est signalée par Elisabeth Roudinesco¹⁵, ne sont pas sur la photo: Georges Bataille, Armand Salacrou, Georges Limbour, Sylvia Bataille, Braque et Jean-louis Barrault. Qui va ce soir-là batailler avec une horreur secrète venant mettre en pleine lumière la permanence au coeur de chacun d'une jouissance complice et trouble autour du thème de ce qui manque en cette austère période de l'occupation, la nourriture. Dans les difficultés de la vie quotidienne, le manque, la peur, la faim, le froid, la connaissance que chacun refuse de s'avouer ou d'énoncer de ce qui se passe au loin, à l'étranger, de l'autre côté des frontières perdues constituent un appel d'air que leur offre Picasso dans cette réjouissance éphémère ? Effet magique, corps morcelé, langage meurtri, mots morcelés en anagrammes, pays déchiré, tous tentent pour s'arracher à cette horreur de s'y vautrer comme pour conjurer l'idée insoutenable qu'elle est là au coeur de chacun, qu'elle existe et que le seul moyen pour la neutraliser est de lui donner un nom, une image, de la faire parler, de la monter en représentation, de la jouer, de la mettre en joue, de la transfigurer, de la peindre, de la dépeindre.

¹³LACAN "Propos directifs pour..." in *Ecrits* p. 733 opus cité

¹⁴PICASSO écrivit deux pièces, celle-ci en 1941 et *Les quatre petites filles* en 1952.

¹⁵Elizabetn ROUDINESCO *Jacques Lacan* p. 227 Fayard 1991

Bacchanale? Non, exorcisme de l'horreur diabolique qui habite tout un chacun.

"J'ai 600 litres de lait dans mes nichons de truie¹⁶."

Zanie Campan, épouse de l'éditeur Jean Aubier, jouait le rôle de la Tarte.

"Elle avait rencontré l'amour, ce soir-là, il avait des genoux écorchés et mendiait de porte en porte ?"

Le lendemain, à peine sorti de ce qui s'est passé chez lui pendant la nuit, Leiris assiste à Saint Roch à une messe célébrée à la mémoire de Max Jacob, assassiné par les nazis. L'histoire ne dit pas qui assista à cet office.

Jadis, les petites gens trouvaient dans un monde imaginaire une compensation à la vie d'humiliés que leur faisaient les grands. *"Nous les Espagnols, c'est la messe le matin, la corrida l'après-midi, le bordel le soir. Dans quoi ça se mélange? Dans la tristesse¹⁷."*

A quelle diabolique scène primitive se livrent ces gens de lettres, ce soir-là, 19 mars 1944 chez Leiris? Qu'est-ce que Sartre cherchera à évacuer dans l'enfermement de l'enfer du *Huis Clos*?

Huis clos, dédié "à cette Dame" est représenté au Théâtre du Vieux Colombier pour la première fois en Mai 1944, soit quelques semaines après la soirée chez Leiris. Quel chiffre se cache dans le nombre 4 ? Qui sont les quatre protagonistes féminins imaginaires de la pièce de Picasso? Qui sont "Les quatre petites filles" imaginaires de la deuxième pièce écrite ultérieurement par Picasso? Qui sont les quatre Autres de Sartre dans *Huis clos* ?

Ils savent se taire mais il ne faut pas trop demander"

ESTELLE RIGAULT. Le rôle était tenu par Gaby Sylvia.

Nous sommes entre nous.

Entre assassins. Nous sommes en enfer.

Taisez-vous.

En enfer, damnés, damnés.

Monsieur, vous avez un miroir ?

INES SERRANO. Le rôle était tenu par Tania Balachova.

Vous m'avez volé mon visage

Regarde dans mes yeux

Est-ce que tu t'y vois ?

JOSEPH GARCIN. Le rôle était tenu par Michel Vitold.

Peut-on juger une vie sur un seul acte?

C'est déjà fait, comprends-tu?

¹⁶PICASSO *Le désir attrapé par la queue*, (réplique dans le rôle de La Tarte)

¹⁷André MALRAUX *La tête d'obsidienne*

Et nous sommes ensemble pour toujours.

1946, "*La P. respectueuse*", dédiée à Michel et Zette Leiris, fut joué au Théâtre Antoine. La même année, naissance de *Paloma*, fille de Picasso et Françoise Gillot. 1949, Picasso dessine le nom de sa fille, une colombe symbolisant le Mouvement pour la Paix. L'affiche du Parti Communiste couvre l'Europe. En 1950, Picasso reçoit le prix Lénine de la Paix. En 1960, Sartre écrit *Les séquestrés d'Altona*.

Entre *La Puissance et la Gloire* (1940), les uns choisissent la gloire, d'autres préfèrent la P.¹⁸. Quatuor infernal de la puissance, la gloire, la P., la paix. Picasso veut-il les deux, les trois, les quatre? Que veut Lacan? Nous y sommes. Toute association de pensée, étant imaginaire, n'engage que son auteur. L'effet de l'écriture, par la vertu magique de l'efficacité symbolique, est divinisé. Pour Lacan, "*la femme n'existe pas*". Truisme s'il en fut.

Le désir de Picasso, celui qu'il attrapa par la queue dans la mise en scène d'un exorcisme était-il enfermé dans le violon d'une musique chantée dans ses années de jeunesse, conservée au Metropolitan de New-York dans "*Scène érotique*", (une fellation)? L'évocation dans une pièce de théâtre du manque de nourriture en une période de restrictions alimentaires renverrait au manque initial, la perte de la mère, la perte du sein qui, pour l'enfant, fait partie de son propre corps. L'écriture de cette pièce, la présence de Dora auprès de lui, la mort récente de sa mère, la guerre, le manque de tout, témoigneraient que la cause du désir inconscient prend sa source dans la période la plus archaïque de l'enfance, la période pré-verbale, pré-langagière d'où surgiront ultérieurement les rêves et les cauchemars, les terreurs psychiques, imaginaires, sociales, collectives, donnant à l'humanité la possibilité de s'exprimer dans des actes collectifs incontrôlables et terrifiants. Simone de Beauvoir consulta Lacan quand elle décida d'écrire "*Le deuxième sexe*" (1949). Elle ne se fit jamais analyser. Lacan et elle ne se comprenaient pas. Arrachant l'analyste à ses songes, sans doute avait-elle "*entrevu au beau milieu de la vaisselle brisée, les terrifiants pépins de la réalité*¹⁹". Quels sont les réels *pépins* qui, au fil des jours, viendront ternir les illusions de l'enfance? Freud indique que tout est une affaire de nursery lorsqu'il écrit à propos de la phobie du petit Hans (5 ans) que "*le complexe de castration est la plus profonde racine inconsciente de l'antisémitisme*".

L'annonce faite à Marie tirée de *La jeune fille Violaine* (1947) de Claudel fut créée en Mars 1948. *Mara la noire*, soeur de Violaine. *Aubaine*, l'enfant de Mara ramené à la vie par Violaine, la haine violée par une petite fille. Maia peut-être, la fille de Marie-Thérèse, l'âme de Picasso? Mara et Dora Maar, Weimar, Buchenwald, Dora, haine et viol, veille et âme, aube et annonce;

¹⁸Graham GREENE *The power and the glory* (1940)

¹⁹PREVERT "Promenade de Picasso" in *Paroles*

associations? Le rôle de Pierre de Craon était tenu par Alain Cuny. Le père, Anne Vercors joué par Jean Hervé (*j'en rêvais*, aurait pensé en anagramme l'inconscient de Claudel). Le rôle de Mara était joué par Carmen Duparc, celui de Violaine par Hélène Sauvaneix. De Violaine à Hélène, une soustraction phonique permet de conserver la *haine* en effaçant le viol et la femme. "*Je t'ai laissé mon nom*²⁰", Vercors, le nom du père, celui qui résista. Claudel en contrepoint et para-texte de Sartre? Claudel en parangon de vertus, titre, texte, contre-texte. Corps à corps des hommes et des discours, de l'inconscient et des mots qui hantent et alimentent la souffrance. Combat étrange de chacun avec la bête qui sommeille à l'intérieur. Hallucinations de noms propres dans la dramatique et double dialectique du culturel et de l'inconscient où s'écrit le malaise dans la civilisation et la phylogénèse des langues.

Dans *l'Annonce faite à Marie*²¹, sur une réplique d'Anne Vercors, en note de bas de page, Claudel cite Isaïe "*Je leur donnerai des enfants pour princes et des efféminés seront leurs maîtres*". S'agit-il d'une allusion, d'un regard inversé par le miroir, sur le titre du rôle joué par Dora Maar, l'Angoisse Grasse, textuellement inclus dans Isaïe 25-6 "*Yavhé préparera pour tous les peuples sur cette montagne un festin de viandes grasses, de viandes grasses juteuses, de bons vins clarifiés...*". Une atmosphère d'homosexualité semble imprégner l'ensemble de ces oeuvres, à moins qu'il ne s'agisse d'une protestation émanant du monde artistique contre "*l'Ordre Moral*" en marche? Un malaise tente de se dire.

La montagne biblique, les mines de cuivre, le très ancien hiéroglyphe oublié *hmt* qui désignait à la fois le cuivre et l'utérus, le K araméen de l'analogie en *comme* du "*vous serez comme des dieux*", le K du *kalkoz*, secret du forgeron qui découvrit le point de fusion de la chaux pour l'alliage du cuivre et du bronze et forgea les premières armes d'airain, *har* préfixe de montagne et nom d'Aaron, le hiéroglyphe *dw* de la montagne qui parle en couleurs codées de la fertilité de la terre, "*si je n'ai l'amour, je ne suis qu'airain qui sonne*", le grec *sukon* qui désigne à la fois le sexe de la femme et la figue, le fruit de l'arbre biblique qui porte des fruits, le sec et l'humide, codage agraire du mythe de Déméter²², la mémoire des langues et des légendes parle toujours de la femme. La mémoire millénaire des mots, des archétypes, des mythes, des universaux qui peuplent l'imaginaire des peuples parle ici dans le langage de ces gens de lettres et artistes exacerbés par la guerre.

Un homme avait planté un figuier dans sa vigne (Luc 13-6)

La vigne et son figuier, représentée sur les murs de Babylone pour marquer la jouissance paisible des biens, image biblique de la promesse des temps messianiques. Phylogénèse du langage,

²⁰CLAUDEL *L'annonce faite à Marie*

²¹Ibidem Gallimard 6ème édition, page 43 1948

²²Tobie NATHAN *Psychoanalyse païenne* (1988) p. 106 Odile Jacob 1995

éternité du désir et clé de l'énigme dans la grande combinatoire des lettres et des mots, de la dialectique de l'oral et de l'écrit, de l'euphémisme et du langage sous le langage. *-Nos pères ont adoré sur cette montagne. -Si tu savais le don de Dieu...*

Il ne s'agit plus désormais d'une fonction symbolique au sens large, mais de parenté phonologique et/ou sémantique entre des invariants archétypiques, organisés dans des systèmes universellement intelligibles, où Freud assoit la sexualité inconsciente que les sociétés historiques et anhistoriques ont toujours déplacée sur le sacré. Désir, fantasme, passage à l'acte. Où l'humanité inventa l'écriture pour dire le sacré dans la création des dieux et le nazisme les chambres à gaz. Ce que Françoise Dolto appellera *la vitalité sacrée*²³.

*Il arrive que le spectacle ne se contente plus de servir de cadre, mais qu'il s'élève au niveau du théâtre essentiel: il s'humanise en quelque sorte, devient semblable aux personnages et participe à l'action; le spectacle [...] signifie l'oeuvre*²⁴.

Le diable et le bon Dieu fut représenté pour la première fois au théâtre Antoine le jeudi 7 juin 1951. La mise en scène était assurée par Louis Jouvet. Les principaux rôles étaient tenus par Pierre Brasseur, Jean Vilar, Maria Casarès, et Marie Olivier.

Dora, naissance de *l'objet a* lacanien? Datation: 1937? Cette année-là, Lacan écrit "*L'angoisse et le corps morcelé*"²⁵. L'histoire ne dit pas si Picasso avait lu *Le stade du miroir* (1936), mais peut-être en avait-il eu vent par ses amis surréalistes, André Breton en particulier? Il est peut-être plus sûr de parler d'un rapport universel de l'homme au langage dans la permanence d'une lutte menée par l'humanité, au moyen de l'écriture et de l'art, contre certaines terreurs psychiques archétypiques inconscientes, alliant le réel et les symboles reçus du fond des âges qui alimentent les pulsions de mort. Le langage, pulsionnellement inscrit sur l'être parlant, se fait sauvegarde de l'humanité dès lors que l'écriture et l'art s'en emparent pour le fixer. La peinture, l'écriture, la musique, outils libérateurs, musées, cathédrales des temps modernes.

Dora prête son visage au peintre qui le morcelle et déplace "*le pain bénit de la beauté*"²⁶. Sans doute la mère morte du peintre, la castration maternelle précipitée dans les horreurs de la guerre, la vérité sur l'érotisme de Picasso et le nazisme. Dora, symbole de la banalité du rêve d'inceste dont Freud écrit, à propos de l'Oedipe-Roi de Sophocle, que "*la légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie*"²⁷. Dora la noire, de toutes les couleurs sur la toile,

²³Françoise DOLTO *Dialogues québécois* p. 129 Seuil 1987

²⁴Jean-Louis BARRAULT *Du théâtre total et de Christophe Colomb* in Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault, JULLIARD 1953

²⁵Jacques LACAN *L'angoisse et le corps morcelé* Ornicar n° 31 1984

²⁶ELUARD "A Pablo Picasso" *Donner à voir*, 1939

²⁷FREUD Lettre n° 71 à Wilhelm Fliess du 15-10-97 in *La naissance de la psychanalyse* p. 198 PUF 1956

Dora "sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle²⁸", dont le porc, la haine chez celle qui, de porcelaine, se retrouve peinte par Picasso. Ce qui apparaît dans ce nouveau visage de femme est une autre vérité, celle de la double face de l'être humain, mélancolie des bleus de l'âme que tente de peindre l'artiste, et qui apparaîtra à ciel ouvert dans une autre forme de peinture, les monstruosité et démesures sadiques opérées dans les camps qui vont amener les autorités nazies à prendre des mesures répressives contre les pratiques orgiaques, expérimentations et expériences ultimes de sadisme. Picasso avait déjà abordé ce thème dans sa gravure *La Minotaure* (1935) dans laquelle il avait représenté l'opposition forces du mal/innocence et qui évoque le texte de Freud "*La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre. Même origine du complexe de castration et même changement d'affect*". Quête, requête, conquête de la femme, Thérèse et/ou Dora? Irréductibilité psychique et permanence en chacun du poison de l'inconscient avec son contre-poison au cynisme dans l'espérance et la nécessité de la création comme mode de survie. Picasso aime Thérèse mais elle ne suffit pas à son bonheur.

Un diabolique jeu de rôles imaginaire ou réel, curiosité colombienne ou fable totale, ineffable, inoubliable, indélébile a pu se passer chez Michel Leiris, escalade symbolique d'un festin cannibalique, complicité démoniaque, jouissance coupable nécessitant réparation au moyen de la création par l'écriture et offrant à Lacan, le psychanalyste, une scène pour sa réflexion et une inspiration pour l'invention ultérieure de sa langue, de ses stratégies de direction de la cure, de ses concepts et pratiques relatives à la formation des analystes. Manducation de la mère? Mise en scène collective de la folie d'une foule en colère et d'une masse en délire, une mise en situation est actualisée et verbalisée dans un happening dont le prétexte est "*le désir attrapé par la queue*".

Cette rencontre et ces débordements trouveront-ils un écho dans les sympathies de Lacan et dans son désir ultérieur de rencontre avec Heidegger? 1944, naissance de l'Autre, engendrement de l'enfer et de la guerre des mots. Quels sont, pour Lacan, les quatre objets de la pulsion? Quels sont les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse? Et les quatre discours? Difficiles face à face, la guerre et la paix, l'homme et la femme, le peintre et son modèle, les grands et les petits de la terre, le désir et le fantasme au coeur de chacun et de tous, la séduction du mal et l'illusion du bien, la faute de l'autre donc de l'Autre. La puissance, la paix, la P. la gloire, les quatre désirs partagés par Picasso et Lacan. Ce que certains peintres appelèrent des *vanités* et où certains Chinois avouent sans sourciller préférer la bonne nourriture à la femme. Refus de la mort dans son acceptation. Frontière introuvable entre le *make-sex* et le *make-love*, l'amour et l'exploitation perverse de l'objet d'amour. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse: non-assistance à personne en danger. Qui est l'autre dans sa confusion avec autrui? L'autre

²⁸PREVERT "Promenade de Picasso" in *Paroles*

ouïe? De quelle truie s'agit-il entre Picasso et Lacan? Où en 1912, Picasso cachait dans l'âme d'un violon l'attente transparente de son espérance en une *partition* marquant la différence des sexes, qu'il appelle "*Violon et feuille de musique*". Oiseaux et roseaux y chantent un air qui, comme tout message de l'inconscient, ignore le hasard.

*Mon avocat est arrivé, en robe, entouré de beaucoup d'autres confrères. [...] Il est venu vers moi, m'a serré la main et m'a conseillé de répondre brièvement aux questions qu'on me poserait, de ne pas prendre d'initiatives et de me reposer sur lui pour le reste...*²⁹.

*N'avez-vous jamais entendu parler de Sainte Justice qui fut martyrisée du temps de l'Empereur Julien dans un champ d'anis*³⁰. L'écho du *champ d'anis*, ces graines que l'on met dans notre pain d'épices à la foire de Pâques, se répète dans l'anis étoilé de la soupe un peu trop salée de "*la Cantatrice Chauve*³¹" qui fut représentée pour la première fois au Théâtre des Noctambules, le 11 mai 1950, par la Compagnie Nicolas Bataille avec une mise en scène de Nicolas Bataille alors que la pendule anglaise frappait dix coups anglais. Duchamp à Claudel, Claudel à Ionesco, Sartre au Castor, langoustes à Sartre, Claudel à sa soeur, Rodin à Camille, Picasso à Dora, Lacan à Aimée, *objet a* lacanien. Hitler et les Juifs. Solution finale où la cause du drame de l'humanité se cache dans le drame œdipien, éternellement répété depuis l'aube des temps. *Violaine et Aubaine, couleur de bure, couleur d'espoir, conquête de l'aurore, aurore d'un humble objet*³². Que l'homme de désir reçoive l'eau de la vie gratuitement.

*Qui oserait retrancher une seule lettre à ce texte*³³?

²⁹Albert CAMUS *L'étranger* Gallimard 1942

³⁰Paul CLAUDEL *L'annonce faite à Marie* p. 20 opus cité

³¹Eugène IONESCO *La cantatrice chauve* p. 12 Folio Gallimard 1954

³²Paul ELUARD opus cité

³³Livre de l'Apocalypse 22-17+

Dora Maar et la psychanalyse

Les artistes, les sages et les fous

C'est Alain Cuny, celui qui joua Anne Vercors dans l'Annonce, qui révéla la présence du tableau disparu de Gustave Courbet chez le Docteur Jacques Lacan. Ce tableau, que l'on croyait perdu, était caché derrière une glissière peinte par André Masson, réfugié Outre-Atlantique pendant la seconde guerre mondiale. "*Je te demande de refuser ce que je t'offre parce que ce n'est pas ça*" écrit Lacan. Trou de l'ouïe, truie, autrui, je reviens de chez le charcutier. Dora Maar était l'analysante de Jacques Lacan. Huis clos et clés pour une théorie hume-haine/une-aime (et vice-versa)/amour du langage morcelé. $3,1418 < 3,1415926?$ Le 9 mai 1958, Lacan prononce en langue allemande une conférence à l'Institut Max-Planck de Munich, "*Signification du phallus*"³⁴. De qui s'agit-il, d'Adolph Hitler? Munich, pour la mémoire de l'Histoire de l'Occident, ce sont les accords de 1938 dont les effets planent sur l'Europe Chrétienne comme un immense nuage noir de honte. Une autre ouïe de charcutier est entrée en scène.

Le papier collé de Picasso, *Femmes à leur toilette* (1938), suit de peu *Guernica* (1937). Il ne connut pas la même gloire. Pourquoi ce support de papier peint? Peut-on suggérer que le *Pape y est peint*? Dation? *Les femmes à leur toilette* sont toutes, tournées vers la gauche, vers le passé, vers l'Etoile de David qui mena les Rois Mages à la crèche de Bethléem. Seule Dora regarde vers la droite, l'avenir, le sens des écritures en Occident.

Nous sommes en 1938.

Pie XII, élevé par une gouvernante allemande, apprit l'allemand avant l'italien. Fidélité à l'amour de la langue du substitut maternel, perte de la langue maternelle et théorie de la mémoire, de l'oubli et de l'inceste. Meurtre de la mère, désir oedipien de possession de la mère au passé intact, envers du désir de matricide. Eternité de la libido. Eternité de la transmission infinie de l'idiolecte maternel. Eternité de la transmission du profane et du sacré. La mère est toujours une femme. Hommes et femmes transitent tous infailliblement par le ventre d'une femme. Les silences de Pie XII, face au meurtre d'un peuple par un peuple frère dont il était le chef et père spirituel, appartiennent aux Historiens du Présent.

A qui Paul Eluard rend-il hommage dans son poème *A Pablo Picasso*?

³⁴LACAN in *Ecrits* PUF 1966

*Toi qui as ouvert des yeux qui vont leur voie
Parmi les choses naturelles à tous les âges
Tu as fait la moisson des choses naturelles [...]*

Le monde enfant sortit d'un songe

*Bon vent pour la guitare et pour l'oiseau
Une seule passion pour le lit et la barque
Pour la verdure neuve et pour le vin nouveau*

A quel type de "contrat que propage le travail"³⁵ Lacan fait-il référence, inconsciemment ou consciemment, dans son questionnement sur *l'instance sociale transcendante de la femme. Quelle objection de conscience due au service à rendre à l'autre l'amènera ultérieurement*³⁶ à établir une équivalence sémantique, conversation et meurtre, entre témoin et martyr?

*Pense à ce que tu aimes. Moi, je pense à ma vie, au petit, quand il était malade et que je le soignais dans un hôtel d'Arcachon*³⁷.

Fulgurance de l'art caché dans la lumière d'Arcachon.

15-1-97, 25-1-1999

³⁵LACAN "Propos directifs pour un congrès sur la sexualité féminine" (1958) in *Ecrits* p. 736 Seuil 1968

³⁶LACAN Séminaire XX *Encore* p. 105 SEUIL 1975

³⁷SARTRE *La P...respectueuse* (1947) p. 100, Folio Gallimard 1947

Dora et Guernica. Encore

De la femme, de la mère, de la haine

Gardant en mémoire l'adage freudien selon lequel le complexe de castration est la plus profonde racine inconsciente de l'antisémitisme, il faut à partir du nom de Dora, interroger ce qu'il désigne comme *"la racine plus profonde au sentiment de supériorité sur les femmes"*³⁸. L'incertitude sémantique collective quant à ce que chacun et chacune mettent derrière la formule de Lacan *"la femme n'existe pas"* mérite que l'on s'y arrête en référence au complexe de castration pour tenter d'explicitier sa définition de *"la femme pas toute"*. Aussi une question surgit-elle pour s'imposer: *"le Juif existe-t-il"*? A la question *"le Juif existe-t-il"*, Freud avait répondu un jour³⁹ dans une lettre à son très cher et fidèle ami, Arnold Sweig qui lui avait humoristiquement écrit le 2-3-1936: *"Vous avez le rejeton de Zofie à vos pieds"*. Lapsus malencontreux puisque Zofie était le prénom de la fille de Freud, emportée en quelques jours par une pneumonie grippale en Janvier 1920. Le 17-6-1936 Freud répond à son correspondant: *"Ma Jofie tient à l'exactitude et ne veut pas que l'appeliez Zofie, Jo comme Juif"*. Jofie était la petite chienne de Freud.

Zofie, Sophie, est la Sagesse divine dans la Tradition, la Qabbale. Elle est la Sagesse biblique des Proverbes, la Prudence dans le christianisme, vertu théologique pour les Pères de l'Eglise.

Du 27 août au 4 septembre 1955, se déroulait à Cerisy-la Salle, une rencontre consacrée à l'oeuvre heideggerienne⁴⁰. Sartre et Merleau-Ponty boudèrent la réunion et Alexandre Koyré refusa toute forme de contact avec Heidegger. Jacques Lacan n'était pas inscrit à la rencontre de Cerisy mais il invita chez lui à *la Prévôté*, Martin Heidegger, sa femme Elfriede, Jean Beaufret et Kostas Axelos à passer quelques jours à Guitrancourt. L'étrange méli-mélo d'amours et d'amitiés transférielles et homosexuelles de cette rencontre mérite une investigation.

Pour honorer ses invités, Sylvia servit de la charcuterie à ses

³⁸FREUD *Cinq psychanalyses* Le petit Hans p. 116 note de bas de page n° 1 PUF 1954

³⁹FREUD *Correspondance avec Arnold Sweig* p.170 et 171, NRF Paris 1973

⁴⁰Elisabeth ROUDINESCO *Jacques LACAN* p. 299-300 Fayard 1993

hôtes allemands, et à sa grande surprise, le philosophe n'y toucha pas. Culpabilité, réminiscence inconsciente, absence de confusion entre l'isolation imaginaire et la maîtrise des instincts, sursaut éthique chez le philosophe aux indéniables sympathies pro-nazies, un sentiment linguistique avait pris le pouvoir pour empêcher l'homme Heidegger, "l'aïe des guerres", de tomber dans la faille de perversité du clinicien du désir, un peu trop friand de trophées et de renommée. Face à une assiette de charcuterie, le silence du nazi allemand fut éloquent. Heidegger était-il familiarisé avec le langage de la vénerie ? Ou avec celui de la lutherie ? Était-il un familier des musées d'Art Moderne et des marchands de tableaux ? Une chose est certaine, il refusa à Lacan l'honneur de l'oreille, introduisant dans la vie, la possibilité du sens, répondant de son droit d'être parlant, en hurlant son refus de complicité par son silence. La suite de l'histoire prit l'allure d'une conversation à bâtons rompus dans laquelle, à la lumière d'une verrière de cathédrale, Chartres à proximité de Guitrancourt, réverbérait pour la Mémoire le train d'enfer mené par le Docteur Lacan au volant de sa voiture sur la voie unique qui conduisait au ciel ouvert de son inconscient, en ramenant pour l'avenir les témoins d'une inavouable vérité, décodable à la lumière du Temps Présent. Les Prophètes parlaient en paraboles pour raconter leurs rêves⁴¹. Quelle association aura été dictée à Lacan le 14 juillet 1972 à Beloeil alors qu'il écrit: "*Il en restera toujours quelque chose [de la religion] même si l'on croit le contraire, et c'est pourquoi rien ne prévaudra contre l'Eglise jusqu'à la fin des temps*". Qu'est-ce qui prévaut dans sa pensée, ce soir-là ? Le souvenir de quelques invités de passage à la Prévoté ? La transformation linguistique des portes de l'enfer qui ne prévaudront jamais contre une communauté fondée sur la parole ?

*Un rien qui ne prévaudra jamais contre L'Eglise jusqu'à la fin des temps*⁴²

indique qu'un grand pas est franchi en matière de dérision grâce aux jeux sur les mots et aux pirouettes de langage. *Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon église et les portes de l'enfer ne prévaudront pas contre elle*⁴³. De quoi les études de textes n'ont-elles jamais sauvé personne ? Le Juif existait-il, ce soir-là ? La Femme existait-elle ce soir-là ? Qui était Le Juif ? Qui était La Femme ?

Hannah Arendt, élève de Martin Heidegger pendant les années d'avant-guerre, avait précédé Elfriede, l'antisémite virulente, dans la vie privée du philosophe allemand. Hannah Arendt, la Juive, avait en 1946, donné son image de l'enfer.

Six millions de Juifs, six millions d'êtres humains ont été entraînés vers la mort sans qu'il puissent se défendre et même, la plupart du temps, sans qu'ils s'en doutent. La méthode utilisée fut l'accroissement de la terreur. [...]. ils

⁴¹MAÏMONIDE Philosophe juif du XIII^e siècle. *Le guide des égarés*. Talmud de Babylone Berakhôth 55b p. 385 Verdier 1979

⁴²LACAN "L'étourdit" in SCILICET 4 p. 41 Seuil 1973

⁴³Évangile de Saint Matthieu 16-13+

*moururent non en qualités d'individus, c'est-à-dire, d'hommes et de femmes, d'enfants ou d'adultes, de garçons et de filles, bons ou méchants, beaux ou laids, mais ils furent réduits au plus petit dénominateur commun de la vie organique, plongés dans l'abîme le plus sombre et le plus profond de l'égalité première; ils moururent comme du bétail, comme des choses qui n'auraient ni corps, ni âme, ni même un visage sur lequel la mort aurait pu apposer son sceau*⁴⁴.

En 1998, le silence de Jacques Lacan sur l'oeuvre d'Hannah Arendt, la compagne de Martin Heidegger, sans doute sa meilleure élève, conserve sa tonitruance dans le discours de ses élèves. Hannah Arendt, la philosophe du totalitarisme, de tous les totalitarismes, parle au coeur de chacun de la gratuité de l'eau de la vie, de la femme qui sut aimer et partir à temps parce que le désir d'éthique avait pris la parole en elle. Toute.

⁴⁴Hannah ARENDT "L'image de l'enfer" (1946), in *Auschwitz et Jérusalem* p. 151-152 Presses pocket 1991

Ils s'étaient dit des choses, qui ne se disent pas entre humains, en prenant congé de la vie chacun prenait congé de l'autre.

Son du glas dans la campagne
 de colline en colline en écho
 secrets du clocher qui annonce la mort,
 le jour et l'heure du trépas,
 l'âge et le nom du défunt
 aux oreilles averties
 convoquées en secret.

Son du tocsin dans la campagne
 de feu en feu en écho,
 secrets du clocher qui annonce le feu,
 l'eau, l'émeute, la guerre,
 le lieu du rassemblement
 aux oreilles averties
 convoquées en secret.

Sonnerie du hallali dans les sylves de chênes
 de chien en chien, de ferme en ferme,
 sans mystères, sans secrets,
 secrets de chiens de chasse,
 race de chiens arrachant aux abois
 l'innocence poursuivie
 en vue de sacrilège.

Son du passage du mur du son
 sur le chemin des journaliers de l'étranger,
 éclairance éphémère de la fusée,
 entrée-sortie d'écho,
 comme une négation du verbe,
 pour mieux soutenir l'action
 du verbe, nié ou non, en écho.

Passage en cathédrale
 des lois sacrées en cathédrale
 lices sauvages en boucliers humains,
 blason silencieux qui somme la racaille
 de passer outre sans toucher même des yeux
 un sceau en cathédrale
 de trêve en Somalie

Toussaint 1998, d'Auschwitz à Paris

PICASSO, FREUD ET DORA

"Et l'on regardera la pensée aliénée et les joutes atroces de notre temps de l'oeil de commisération mêlée de répugnance du capitaine du brick l'Argus recueillant les survivants du Radeau de la Méduse⁴⁵".

L'effroi qui saisit le visiteur regardant pour la première fois *"Femmes à leur toilette"* (1938), suscite un titre *"Pire que Guernica"*, qui appelle à une mise en mots afin d'exorciser l'horreur irrépressible qui s'y découvre à ciel ouvert. Le nazisme, les femmes, la dérision, la tête de Méduse, les compagnes de Picasso, Dora, annexe de Buchenwald, l'Eglise Catholique, la religion se mêlent et s'entremêlent dans un tragico-tragique que, les événements historiques qui y sont prophétisés, empêchent de dire tragico-comique. Tout regard étant subjectif, n'engage que le fantasme de celui qui le raconte, mais il impose une investigation sur les déterminants historiques qui entourent la production de l'oeuvre.

Avec *"Femmes à leur toilette"*, Picasso, témoin de la drôle de guerre déjà en marche, anticipe les années noires de la guerre et du nazisme, en une vision prophétique conforme en tous points au surréalisme défini par André Breton. Récapitulation de l'histoire de l'humanité à travers les âges, ce tableau raconte la difficile marche des hommes et des femmes naviguant entre la guerre et la paix, celles des peuples et celles du corps et de l'âme. *"Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants; comme eux, il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes⁴⁶".*

Une représentation de l'horreur intérieure est-elle toujours surréaliste? Ici, la dérision tourne à la révolte contrôlée, mesurée, de Picasso annonçant une nouvelle subversion dans les

⁴⁵André BRETON "Petit Intermède prophétique" in *Prolégomènes à un troisième manifeste. Manifestes du surréalisme* p. 154 Folio essais, copyright non daté. Dépôt légal 1985. *L'Argus* était dans les années 30, un journal

⁴⁶André BRETON *Premier Manifeste du surréalisme* (1924) p. 47 Folio

collages, placages de pièces de papiers peints. Ce n'est plus la métaphore de l'archétype du taureau qui se donne à voir, une nouvelle question est posée au spectateur *"qui est plaqué, qui est collé, qui de toujours peut être collé, plaqué"*. Une vision de la femme prise dans la culture de l'Occident parle de la différence des sexes, de la religion, du poids insupportable des modèles, de la difficulté d'aimer, de l'impossibilité à desserrer l'étau dans lequel l'art et la culture sont enfermés, de la révolte de l'âme par l'art. Un discours guerrier sur l'irrépressibilité et la permanence du désir avec son inéluctable double face maudite/sacrée se lit à tombeau ouvert. Collages, découpages, matière et chair, maux et mots incarnés, l'unique et l'universel, annoncent dans une parole silencieuse de protestation et de raillerie, les tableaux de femmes de 1939. *"Marie-Thérèse accoudée"*, son épouse, *"Buste de femme"*, sa compagne Dora, sont déjà présentes ici dans une rivalité de langues, mêlant l'Histoire de l'Europe, de ses peuples et de leurs langues, une vision du monde et de l'art, la vie privée du peintre, l'éternel miroir de la division du corps et de l'âme dans un morcellement de papier qui présage les morcellements de chair *"sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle⁴⁷"*. Si comme l'écrit Rosalind Krauss *"au sein du système de collage, toutes les autres données perceptuelles sont converties en objets absents auxquels réfère un groupe de signes⁴⁸"* on peut alors dire que l'avant devient l'après, l'après a déjà été vécu, le hors-temps est monté en représentation. Telle une écriture sacrée que déroulerait un officiant dans un lieu de prière, le rouleau d'un texte ancien se défait tranquillement, l'histoire vécue par le visiteur témoin de son temps devient hallucination. Des murs de l'Hôtel Salé, Maïmonide le penseur juif du XIII^e siècle explique, sous les yeux ahuris du spectateur, que les prophètes parlaient en paraboles pour raconter leurs rêves⁴⁹. Rendant compte pour les Égarés, de l'expérience universelle de l'activité onirique de l'homme, le rêve de l'égaré présente son verso, le cauchemar. Sachant que le rêve dit le désir sous une forme et sous sa forme contraire, surgit alors la question latente: *"qui est -MAR dans ce coche-mar"*? En anagramme, dans ce choc-Mar? Qui est véhiculé dans cette voiture de coche dont les chevaux emballés, de la gauche vers la droite, ont éjecté le cocher? *"Femmes à leur toilette"*, *Guernica bis*, une vision de l'humanité, une vision de la femme, une vision papale de l'Eglise, une vision de la castration telle que Freud l'introduit avec le complexe d'Oedipe? Prévert, l'ami de Picasso, dans la ligne de sa jeunesse surréaliste, propose son modèle *"On se demande vraiment ce qu'un aviateur mort vient foutre là-dedans?"* La réponse s'impose, *"On se demande vraiment ce que Dora*

⁴⁷Jacques PREVERT "A Picasso" in *Paroles* 1946. Dans ce poème, Prévert parle d'une pomme.

⁴⁸Rosalind KRAUSS *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes de la modernité* p. 194 Macula 1993

⁴⁹Moïse MAÏMONIDE *Le guide des égarés* Verdier

*Maar vient foutre là-dedans*⁵⁰?" Les mots, à la base du langage pictural, précèdent l'art. Picasso offrit de nombreux collages à Prévert.

Paul Eluard, l'ami du peintre, le résistant, le partisan de toutes les révolutions, engage sa parole pour tendre une main salvatrice au visiteur, en apaisant dans sa formulation l'horreur qui, telle du vitriol, saute aux yeux, soixante ans après les faits: "*Il [Picasso] a au mépris des notions admises du réel objectif, rétabli le contact entre l'objet et celui qui le voit et qui, par conséquent, le pense, il nous a redonné, de la façon la plus audacieuse, la plus sublime, les preuves inséparables de l'existence de l'homme et du monde*"⁵¹". Paul Eluard ouvre la voie à l'interprétation par les témoins du passé. L'homme existe au monde, mais comment? Cinquante six ans après la Shoah, Auschwitz raconte les visions de l'Apocalypse, prophétisées par Picasso dans une image qui, de miroir en miroir, répercute à perte de vue le drame de l'humanité, l'homme née d'une femme fécondée par un homme.

Quelle est cette première preuve dont parle Eluard, sinon que l'expression dérisoire de l'horreur est le privilège, la protestation de l'homme qui connaît l'envers de l'horreur, à savoir la foi en l'homme et, pour celui qui parle à travers ses femmes, une attente de l'amour, l'espoir que l'amour est possible, que le désir est espoir, que l'espoir est croyance en l'espoir, désir de le dire. A cette fin, le surréalisme offre une méthodologie, et plus encore, deux Manifestes, presque trois, prolégomènes inclus. L'artiste reste à sa place dans sa communauté de pensée, dans son temps, dans l'histoire qui se fait à travers les événements et les hommes qui en jouent. "*... seul délire vraiment acceptable de notre part [...les surréalistes] entendent jouir pleinement de la désolation si bien jouée qui accueille, dans le public bourgeois, toujours ignominieusement prêt à leur pardonner quelques erreurs "de jeunesse", le besoin ne les quitte pas de rigoler comme des sauvages devant le français, de vomir le dégoût à la face de chaque prêtre et de braquer sur l'engeance des premiers devoirs l'arme à longue portée du cynisme sexuel*"⁵²".

L'arme du cynisme sexuel

Les armes à longue portée du cynisme sexuel sont présentes dans ce collage. Le monde nazi des camps, présent dans le phallus d'acier inscrit dans le nom même de Dora, dans les bras de Dora la Noire, noires griffes infernales prêtes à agripper un noeud rose dont les bras croisés évoquent les doubles tibias d'ivoire posés au sommet de certains crucifix baroques. Bras d'acier, bras de fer, rebelles à l'amour et à l'étreinte. L'uniforme nazi se retrouve féminisé dans les bottes et la culotte de cheval du corps qui cherche à passer derrière le miroir, psyché soutenu par le hiératisme de la

⁵⁰Jacques PREVERT "Baptême de l'air" in *Histoires* p.57 Folio 1963. L'aviateur mort pourrait bien avoir été Louis Salou dans le rôle de l'aviateur Morgain, dans la pièce de Pirandello, Ce soir, on improvise.

⁵¹Paul ELUARD A Pablo Picasso

⁵²André BRETON *Deuxième Manifeste du surréalisme* (1930) p. 78 Folio

femme de droite dont le visage surplombe le miroir, elle-même soutenue par une silhouette dont le profil du visage, à peine esquissé, entoure à la manière d'une image d'Epinal, la protubérance de la côte italienne sur l'Adriatique formée par les Monts Gargano, *éperon* de la *botte* italienne dans les Pouilles. De *Gargano* aux Gorgones, les trois soeurs, Méduse, Sthéno, Euryalé, le pas est rapide à franchir. Méduse est mortelle, une fois décapitée, sa tête tranchée par Persée, est fixée par Athéna sur le bouclier de Zeus en vue de pétrifier ses ennemis de peur. De la botte italienne à la botte allemande de la demi-femme aux talons hauts bottés, placée sous le miroir, un autre pas est franchi pour dire l'analogie dans un désir cavalier de ruade. Cette femme à la culotte aux fleurs gris-bleu, ne porte pas d'éperons parmi ses attributs, ceux qu'elle présente sont faits d'une autre substance. Privée de sa tête et de la partie supérieure de son corps, elle est ce qui reste de Méduse, sans buste et sans tête, une fois que Persée a fait son oeuvre.

Le centre du tableau présenterait Dora-la-Rose, à l'intérieur d'un triangle dont le sommet part du milieu de la ligne horizontale supérieure, elle serait au coeur du triangle dont le centre est un peu au-dessus des coudes. Une ligne verticale, parfaitement à l'aplomb, coupe géométriquement le tableau en deux, traverse Dora, séparant face et profil, papier jaune et papier quadrillé. Deux moitiés différentes de Dora, à gauche l'oeil de paix regarde vers le bas, presque pudiquement baissé avec une oreille en forme de 8, à droite l'oeil de guerre, les narines-naseaux, surplombent une bouche d'horreur évocatrice des bouches suffocantes de Guernica. La face de droite, la tête de Méduse? La langue du cheval de Guernica, langue d'une mère éplorée cherchant son souffle entre ce cheval et un taureau, est-elle l'arme du sein de Dora-la-Rose dans *Femmes à leur toilette*? Quel est ce triangle au coeur rose, quelle est cette langue acérée, quelle est cette bouche? Ce triangle isocèle cache-t-il une secrète angoisse refoulée, propre au peintre?

Femmes, la quadrature du triangle sacré?

"*Femmes à leur toilette*" se présente comme une parfaite figure de géométrie pour élèves de sixième. Une ligne verticale coupe exactement le tableau en deux, coupant la femme rose en deux en établissant un triangle isocèle dont la base est celle du tableau. Des triangles variés se trouvent reproduits à perte de vue avec les hauteurs, les bissectrices et les médianes du dit triangle dont le centre est la femme rose aux bras de fer. Sur la gauche, une autre ligne verticale sépare le papier peint jaune et sépia du papier jaune, laissant à gauche un rectangle vertical et à droite un parfait carré dont le centre se trouve à la hauteur énigmatique d'un filet gris entre le papier noir et le cadre dans le miroir. L'absence de hasard dans le choix de ce géométrisme est à prendre en considération avec les associations que les événements historiques du temps dictent au spectateur comme clés de lecture du tableau.

Le triangle rose

La législation allemande, dans l'article 175 du code pénal, incriminait depuis 1871 l'homosexualité masculine à tout âge avec des peines pouvant aller jusqu'à cinq ans de prison. En 1933, (année d'un Concordat signé en été avec Pie XI), sur proposition de sa commission de la Justice, le Reichstag était à la veille d'abroger cette disposition qui restera en vigueur jusqu'en 1964. Dans les camps nazis, les homosexuels étaient assimilés à des droits communs et incarcérés avec eux, par conséquent les droits sur le corps de l'autre étaient illimités, dans l'illimité de la barbarie de l'absence de loi⁵³.

En 1983, dans son numéro du 26 mars, le Gai-Pied publie: *"L'information allemande déversait des slogans nazis sans ambiguïté [...]. J'ai su en 1935 que l'on déportait au même titre que les opposants politiques, les Juifs et les traîtres. Des amis alsaciens l'avaient appris par d'autres amis homosexuels qui vivaient dans la terreur d'être dénoncés"*⁵⁴.

Le coeur du triangle rose parle au nom de la mémoire de ceux qui partirent pour les camps en vertu de l'article 175 du code pénal allemand de 1871 dont le poids pesait sur les mentalités et l'opinion publique depuis 67 ans. Deux questions demeurent. Comment cet article de loi visant les homosexuels allemands, aryens et Prussiens de surcroît, a pu subir ce déplacement vers l'antisémitisme? Mais la grande question qui demeure est celle de savoir pourquoi Picasso utilisa Dora comme modèle pour une représentation satyrique du pouvoir tyrannique de l'opresseur? Oppresseur nazi, oppresseur romain, oppresseur féminin, oppresseur oedipien, oppresseur onirique, la question métaphysique est posée. Qui est l'opresseur?

L'opresseur, côté guerre et côté paix

Qui pour Picasso était le tyran caché sous le personnage central, Dora la rose et noire, sans doute? La population des camps de travail serait présente dans le long vêtement de géographie, diaspora juive (?), diaspora de l'Eglise romaine (?), revêtue par la femme de gauche dont le bras gauche cache le canon d'une arme à feu mais dont le bras droit caresse la chevelure de Dora-côté-Paix. Droit pénal, droit civil, droit Canon. La même division schizophrénique paix/guerre se retrouve dans les deux bras de la femme-géographie, raideur et rondeur des bras, raideur sans rondeur d'un corps de femme privé de seins, mère sans lait, corps privé de douceur et d'amour, femme-la-mort, sexualité et interdit, le bien et le mal, le corps interdit, la femme interdite, la mère absente devenue trop présente dans la quête du peintre. La vision surréaliste que Breton reprécisera en 1942 est annoncée ici, *"tant que les hommes s'obstineront à se mentir à eux-mêmes; tant qu'ils ne feront pas la part sensible de l'éphémère et de l'éternel, du déraisonnable et du raisonnable qui les possèdent, de l'unique*

⁵³H. HEGER *Les hommes au triangle rose* Persona 1981. Archives Mémorial du Juif inconnu

⁵⁴Cité par Michel VINCINEAU "Quelques réflexions et quelques interrogations sur les massacres des homosexuels par les nazis", in *Révision de l'Histoire* sous la direction de Y. Thanassekos et M. Wisman p. Cerf 1990. Archives Mémorial du Juif Inconnu

*jalousement préservé en eux et de sa diffusion enthousiaste dans le grégaire*⁵⁵". L'objet de la haine surréaliste, le pape-rabbin-lutrin de l'extrême gauche, serait une réminiscence des prêtres traînés par un attelage de chevaux dans le *Chien Andalou*? Serait-il le grand accusateur de Dora au triangle rose auquel cas l'Eglise assimilée au pouvoir nazi serait la grande accusatrice de la sexualité hétérosexuelle autant que de l'homosexualité masculine? Auquel cas Dora serait la grande avocate des féministes et des homosexuels allemands visés par l'article de 1871? Qui connaît le mieux le code pénal, le condamné ou son avocat? Le miroir présenté à Dora renvoie en analogie l'image de la barbe du pape-rabbin-lutrin qui présente le même motif, gris-bleu, en peu plus pâle. Mais quelle est donc l'arbre dont la feuille fait la barbe au pape? De la rhubarbe, "*racine barbare*"? Une barbe religieuse rituelle, une chevelure féminine de serpents, Picasso surréaliste ne pouvait ignorer ni l'arbre de Jessé, ni l'arbre de la science du bien et du mal, ni le serpent tentateur, ni le texte de Freud (1922) sur l'horreur provoquée par la tête coupée de Méduse dont les serpents en guise de cheveux évoque la castration. En se substituant à la figuration de l'organe génital féminin, elle a pour effet, explique-t-il, d'*exciter l'horreur de son effet excitant le plaisir*. Texte dans lequel Freud évoque, chez Rabelais, le diable prenant la fuite après que la femme lui ait montré sa vulve. Quel est ce doigt coupé, au trait noir, déictique qui pointe sa direction vers le haut, seul sur l'épaule de l'image du miroir? Doigt coupé des petites mains négatives féminines, peintes sur les parois des cavernes du néolithique, dont la mutilation représentait la castration. Cavernes du néolithique dont la topologie analysée par Leroi-Gourhan repère "*des groupes de vulves, blessures, et mains, en position excentrique le plus souvent "au premier resserrement de la caverne, aux rétrécissements successifs, aux dernières invaginations du fond de la grotte*"⁵⁶". Une fois encore, tout comme le corps de Méduse représenté en culotte de cheval, la mutilation est représentée par l'objet de la castration, le doigt qui désigne. Ici, l'analogie serait transformée en un dérisoire clin d'oeil, où le style d'André Breton semble plus prégnant que celui de Freud, tout en conservant les aspects du mythe qui fonctionneraient alors comme des universaux? Combat entre les pulsions de mort et les pulsions de vie, le maudit et le sacré, un Janus mélancolique habitait-il Picasso? Deux faces de son désir, deux visions féminines, la femme-la mère, où se retrouve sa quête de vérité, celle du désir phylogénétique de l'humanité, celle de l'artiste, celle du militant, celle du partisan de toutes les révolutions.

Quadrature du cercle, la femme

L'influence prépondérante du catholicisme du Vatican, est soulignée par Eveline Sullerot. Les séquelles de certaines encycliques seraient-elles fantasmées par Picasso dans "*Femmes à leur toilette*", en particulier *Rerum Novarum* de Léon XIII en 1891,

⁵⁵André BRETON "Prologomènes à un troisième manifeste" (1942) p. 151 opus cité

⁵⁶André LEROI-GOURHAN *Les religions de la préhistoire* p. 106 PUF Quadrige 1964

dans laquelle il est dit: "*Certains travaux sont moins adaptés à la femme, que la nature destine plutôt aux ouvrages domestiques qui sauvegardent admirablement l'honneur de son sexe*". Confirmation en sera donnée par Pie XI en 1931 avec *Quadragesimo Anno*, "*C'est à la maison et dans les dépendances de la maison et parmi les occupations domestiques qu'est le travail des mères de famille*⁵⁷". "*Femmes à leur toilette*", évocation savante, consciente sans doute, des lois de la corrida, chevaux, taureaux, hommes, présenterait un déplacement de la tauromachie vers les pratiques sociales catholiques exercées à l'encontre des femmes, vers les pratiques allemandes de la répression féroce exercée à l'encontre des homosexuels. Ce tableau permettrait d'élargir les considérations de Freud. On pourrait poser en hypothèse que si, comme il l'affirme⁵⁸, le complexe de castration est la racine la plus profonde de l'antisémitisme, et s'il n'y a pas de racine plus profonde au sentiment de supériorité sur les femmes, ce complexe serait ce qui est commun à la femme, au juif et à l'homosexuel, du fait du rapport à la mère.

Une image de la condition humaine, exacerbée par la guerre d'Espagne et l'oppression nazie, condenserait ainsi la condition du peintre oppressé par son instabilité amoureuse, sa hantise de la mort, le totalitarisme politique mêlé à celui des sentiments, *bras de fer* de l'amour, des ténèbres intérieures, des forces du mal. Oppression qui en appelle au souffle vital, celui de la respiration, du premier cri de l'enfant naissant. La lumière posé au sommet du tableau de Guernica, éclairant dans un faisceau d'ombres et de clarté, la gueule du cheval à la langue acérée, serait ici braquée sur la femme aux bras de fer, au sein acéré, mais privée de langue, interdite de parole. Pour les historiens de l'art, il s'agit du fanal qui éclairait Dora sortant de l'atelier du peintre, rue La Boétie, mais elle pourrait symboliquement être la lumière qui éclaire les ténèbres de l'horreur intime sous-jacente au psychisme et génératrice de barbarie chez les hommes, ici le pouvoir nazi.

L'homosexualité était présente dans les milieux militaires prussiens, en particulier dans la SA et la SS de sorte qu'il fallait la couvrir de honte et l'extirper en l'assimilant à un crime, raison pour laquelle les homosexuels incarcérés étaient mélangés aux criminels de droit commun. La Nuit des Longs Couteaux, le 30 juin 1934, se termina par l'assassinat d'Ernst Röhm, le favori d'Hitler, homosexuel notoire. Dans son discours du 18 février 1937, Himmler énonce: "*l'homosexuel ment de façon maladroite [...] le jésuite ment et il le sait, mais il n'oublie pas un seul instant qu'il ment. Par contre, l'homosexuel ment et croit à ce qu'il dit [...] c'est pourquoi il ne me vient pas à l'idée de demander à un homosexuel s'il peut me donner sa parole [...] Nous devons comprendre que si ce vice continue à se répandre en Allemagne sans que nous puissions le combattre, ce sera la fin de l'Allemagne, la fin du monde germanique*⁵⁹". On retrouve dans ce

⁵⁷Eveline SULLEROT *Histoire et sociologie du travail féminin* p. 177 Gonthier 1968

⁵⁸FREUD "Le petit Hans" in *Cinq Psychanalyses* note de bas de page p. 116 PUF 1954

⁵⁹Cité par VINCINEAU opus cité.

discours une homologie inquiétante avec les propos tenus par Julius Streicher le 18-1-1937, soit un mois auparavant: *"tout homme qui a du sang juif vit dans le danger de devenir un traître⁶⁰"*.

*Qui est la vérité?
Celle qui me sert de modèle
ou celle que je peins?
La vérité n'existe pas⁶¹*

"J'espère ainsi, poursuit Streicher, extirper ces gens de la SS jusqu'au dernier: je veux préserver le sang noble que nous recevons dans notre organisation et l'oeuvre d'assainissement racial que nous poursuivons pour l'Allemagne".

"Si ces témoignages relèvent du fantasme, qu'on les dénonce comme tels" ajoute Michel Vincineau. En histoire, la vérité existe dans les faits. L'interprétation est affaire de subjectivité. Seule l'interprétation peut mentir ou tromper, le réel ne ment pas. Qu'est-ce que la vérité au regard du mensonge sur les faits?

La mer morte

Pour qui Picasso peignait-il? Pour lui-même? Pour vivre, pour survivre? L'artiste, un vrai surréaliste, *"cherchait des hommes et rien de plus⁶²"*. Le surréalisme en fondant l'essor de la pensée et de la création sur l'apport freudien permet à *"l'explorateur humain"* de pousser plus loin ses investigations, écrit Breton en 1924. La question posée est bel et bien anthropologique.

Le tableau *"Femmes à leur toilette"* est resté hors circuit pendant longtemps, détail à prendre en considération, sans doute parce que Picasso y avait caché son âme, son miroir d'enfant du stade pré-langagier, l'enfant privé d'une image spéculaire mais aussi peut-être un évènement personnel. Le petit Pablo, fut considéré comme mort à sa naissance, abandonné sur une table, sauvé in extremis par son oncle Don Salvador au nom prédestiné, qui soufflant une bouffée de fumée de cigare, manqua d'asphyxier l'enfant et le précipita dans la vie. L'état de la mère nécessitant les soins d'urgence, mit l'enfant un peu à l'écart. On le confia à une autre. L'enfant fut privé de la présence d'une mère qui pourtant était là, mais n'était présente qu'à elle-même et pas à son enfant. Le lien à la mère, l'impossibilité de la lâcher parce qu'elle était trop absente au départ, la mère à inventer par l'artiste qui du manque initial réinvente autre chose, un tableau, une oeuvre, une vie, le désir, l'attente, la quête d'éternité. Douleur propre à Picasso, elle transparaît dans ce qu'il en dit, dans la représentation de l'absence initiale transformée, sublimée en une folie de présences, les femmes en quête de souffle, les femmes coupées en deux, le 2 en un, la division, le double, l'enfant et sa mère, la mère et son substitut, l'enfant vivant et l'enfant mort, le peintre et son modèle, la mère et la femme, le

⁶⁰Cité par H. MANKIEWICZ *Le national-socialisme* Librairie de Droit et de Jurisprudence 1937

⁶¹PICASSO cité par Hélène Parmelin in *Picasso dit* Gonthier 1966

⁶²Manifestes p. 122 opus cité

sein-arme unique, la langue-arme unique, l'arme qui tue, l'enfant désarmé. La barre infranchissable de l'algorithme lacanien S/s est là, telle le discours de la schizophrénie. Picasso, confronté à l'insaisissable, parle de la vérité qui n'existe pas pour lui, l'image spéculaire, le gouffre du stade du miroir. Comme la mère n'existe pas pour lui, la vérité ne peut pas exister, Picasso pose la question que reprendra Lacan dans son affirmation que "*la femme n'existe pas*". Dans "*Femmes à leur toilette*", une clé de la sexualité inconsciente dans le lien à la mère serait cachée dans le regard sur le nazisme, mêlée à celle de l'enfant sans mère, l'enfant privé à jamais d'une image spéculaire, l'enfant "*d'un défaut dans le sevrage*⁶³", l'enfant de la mère présente/absente du petit Pablo, le petit garçon mort d'une mère morte⁶⁴, la mer morte, l'amère morte, *l'âme erre morte*, décédée en 1939 alors qu'il avait 58 ans et vivait avec Dora, une jeune femme avec laquelle, tout en peignant Guernica, il parle espagnol avec volubilité, langue maternelle devenue langue passionnelle de leur couple, exhumant par sa présence les fantômes refoulés de son enfance. Le nom de la marraine qui lui donna le sein est *Maria Alarcon y Herrera*, nom prédestiné aussi et surdéterminant pour Pablo, tout à l'art. Deux noms propres, deux parents substitutifs qui donnent la vie, deux parents illégitimes dont les syllabes découpées, une à une, retranscrites, annoncent le découpage corporel des tableaux du maître dans l'évocation de l'horreur inspirée par Méduse. Lacan aurait-il trouvé sa théorie du corps morcelé dans le symptôme du peintre entendu en analyse à travers le discours de Dora son analysante? "*Je reviens de chez le charcutier*", serait une référence à la boucherie que fut l'accouchement de la malheureuse Maria Pic Lopez? Pour l'artiste, qui est la vraie morte de 39, la mère de la période bleue dont la couleur exprime la désolation de l'âme, "*un désenchantement précoce*" comme disait son ami Guillaume Apollinaire? Serait-ce Fernande, ou encore Marcelle dite Eva qui mourra de tuberculose en 1915, Olga qui lui donne la joie avec son premier enfant Paulo, la toute jeune Marie-Thérèse qu'il cachera au monde de ses amis tout comme Maia va cacher le souvenir de la petite soeur du peintre, Conception-Conchita petite fille morte longtemps auparavant, la petite fille derrière un voile ou encore *Maya à la poupée* de 1938, sa fille dont le vrai nom est *Maia de la Conception*. Conception, la petite soeur, évocation de la nostalgie d'une douceur perdue, repérable dans la transformation du nom de Pablo en Paolo, son fils Paul en 1921, le tendre petit garçon sur un âne? Cet effacement du *b*, de Pablo à Paolo, la deuxième lettre de l'alphabet, le 2 de la séparation et de la différence des sexes, éternelle nostalgie d'un *deux* inconnu par Pablo-enfant-mort, l'enfant sans mère. Qui meurt en 1939 pour Pablo, est-ce sa mère ou la répétition du passé dans l'anticipation d'une rupture avec Dora Maar, celle qu'il va quitter pour une autre dans la longue série de ses femmes, Françoise Gilot suivie de Jacqueline Roque? La morte de 39, une réminiscence du drame de l'enfant emportée en

⁶³HASSOUN *La cruauté mélancolique* p. 31 Champs Flammarion 1997

⁶⁴André GREEN "La mer morte" in *Le discours vivant* PUF

1887 par une diphtérie, la petite soeur morte, cause de la phobie du peintre à l'égard de la maladie. Nom prédestiné et prédestinant le vie du peintre, Conception la petite fille portant le nom de la fête de l'Immaculée Conception, fête anniversaire du mariage de ses parents. Tauromachie, combat, corps à corps entre la vie et la mort, la mort et la mort, l'âme-hors et la mort. L'art, ressource de la morte, l'âme-orth(o). Picasso n'était pas fou, il était surréaliste. Les oreilles de femmes sont d'un côté en forme de trèfle, de l'autre en forme de 8, la fête catholique de l'Immaculée Conception est le 8 décembre.

Mais qui était Dora pour Picasso? Une femme possessive, une femme aux bras de fer sans tendresse, une énigme? Fut-elle pour lui le brick *Argus* qui recueillit les rescapés du radeau de la Méduse? Quels sont ces mystérieux crochets tellement enfoncés dans sa chair qu'ils en deviennent les images de son cadavre à advenir? Une étape dans la quête du féminin, une recherche sur son passé, une hantise du manque, d'une perte irrémédiable? "*Je ne cherche pas, je trouve*", écrivit-il un jour. Pierre Daix, un biographe de Picasso note l'apparition chez Dora en 1938 d'accroche-coeurs dont il est facile d'imaginer que le peintre les aura représentés en les associant à l'image de la tête de Méduse? Ou bien encore à une phrase empruntée en 1936 au poème de son ami Eluard, "*les filles noires et pures qui sont ici de passage*"? Les images sont pour le peintre des objets du réel qu'il présente dans le miroir de son pinceau. Au regard Freud sur l'importance de l'ordre des voyelles⁶⁵, que trouva-t-il dans l'opposition des phonèmes /o/ et /a/ qui semblent hanter ses oreilles, *accroche*, *Blasco* le prénom de son père, *Salvador* l'oncle, *Lola* la petite soeur, *Olga*, *Dora*, *Paulo*, *Picasso*, *Apollinaire*, *Barcelone*. Quel *matador* phonologique inconscient venait hanter le désir de Picasso dans son activité créatrice révolutionnaire? Une quête d'identité? Le prénom d'Inès va échapper à ce fantôme.

"*Je demande l'occultation profonde, véritable du surréalisme*", écrira André Breton en 1946. Les drames personnels et la vie au quotidien constituent la biographie des artistes, ils font l'histoire de l'art et sont à la base de la production et l'exécution des oeuvres. André Breton dans le même texte écrit: "*Certes, le surréalisme que nous avons vu socialement adopter la formule marxiste, n'entend pas faire bon marché de la critique freudienne des idées: tout au contraire il tient cette critique pour la première et pour la seule vraiment fondée. S'il lui est impossible d'assister indifférent au débat qui met aux prises sous ses yeux les représentants qualifiés des diverses tendances psychanalytiques - tout comme il est amené, au jour le jour, à considérer avec passion la lutte qui se poursuit à la tête de l'Internationale- il n'a pas à intervenir dans une controverse qui lui paraît ne pouvoir encore se poursuivre inutilement qu'entre praticiens*"⁶⁶. Quelques pages plus haut, André Breton rendait compte du fait que Masson tenait Picasso pour une crapule. *Je demande l'occultation profonde, véritable de l'aurore* répondra

⁶⁵"La signification de l'ordre des voyelles" in *Résultats, idées problèmes* p. 169 PUF 1984

⁶⁶p. 109

silencieusement Lacan en acte et en écho à la voix surréaliste, lorsque pendant tant d'années, il dissimulera chez lui le tableau de Courbet sous une glissière peinte par Masson? *"L'Origine du Monde"*, *l'Aurore*, *l'horror*, de quelle origine s'agit-il pour quelqu'un qui aurait vu les tableaux de Picasso de 1939 sinon *"l'horror feminae"* désignée comme telle par Freud⁶⁷? La racine indo-européenne du mot *origine* est la même que la racine du mot *orient*, *l'Est où se lève le soleil* il s'agit de la base i.e.**er*. La racine indo-européenne du mot *aurore* est la même que celle du mot *oreille*. Il s'agit de la base i.e. **aus*. Lacan avait reçu une éducation catholique très poussée, il ne pouvait pas ignorer le Psaume de David *"mon âme attend comme le veilleur attend l'aurore"*, où se retrouve le veilleur grec qui attend la rougeur de l'aube pour donner le signal du sacrifice à rendre au dieu solaire. Les cosmogonies antiques les plus anciennes ont associé l'aube, l'est, le soleil à la fertilité et la transmission de la vie. Cette évidence pour eux est écrite dans les mots dont la base originaire dans les langues indo-européennes est i.e. **leuk* qui comporte l'idée de *brillance* et qui a engendré les chaînes sémantiques et phonologiques liant la lumière, la luminosité, la lampe, la vie, mais également le nom propre Lucifer dans lequel la racine de *luce-* = *lumière* est attachée à i.e.**bher* = *porter* avec l'idée d'*enfantement* et de *fertilité*. Le fardeau, *burden* en anglais fonde sa base sur cette racine i.e. -*bher* = *porter*. Les cultes rendus à la fertilité, la femme ont toujours eu pour motif de tromper la mort et de dire le désir inconscient de l'humanité de survivre dans une descendance où jaillit le concept d'éternité du désir. Ainsi lumière, Lucifer, sacrifice aux dieux des ténèbres de la nuit et de l'âme appartiennent au patrimoine imaginaire et symbolique du réel de la souffrance humaine, représentée par la présence nécessaire de la femme pour l'homme. Le mythe d'Oedipe est présent dès les premiers textes sacrés dans les transmissions qui boitent, la transmission des mythes à travers les âges et les langues, l'horreur sacrée qui amène l'humanité à inventer des dieux pour lutter contre les ténèbres de la mort. Ténèbres phylogénétique de la mère qui transmet avec le langage, les mots qui n'expliquent pas la mort, l'après la vie. Ténèbres de l'absence de la mère. Ténèbres de la mère dans le miroir où pour la première fois, l'enfant Pablo ne peut se voir et s'identifier au sourire de sa mère associé aux mots de sa langue, ténèbres où ne pouvant se reconnaître, il se voit refuser la construction d'une image corporelle, restant ainsi, à jamais morcelé. Mort au départ, désir de survie, combat contre la mort, combat pour sauver le souffle. Le besoin de dire, de peindre, de poétiser, de survivre, de croire à la vie hante son désir de nommer les objets *"Ce qu'il faut, c'est nommer les choses. Il faut les appeler par leur nom. Je nomme l'oeil. Je nomme le pied. Je nomme la tête de mon chien sur les genoux. Je nomme les genoux...nommer, c'est tout. Rappelez-vous le poème d'Eluard, Liberté, Pour te nommer Liberté."*

⁶⁷FREUD "Sur quelques mécanisme névrotiques" (1922) in *Névrose, Psychose, Perversion* p. 279 PUF
73

Aurore, le cuirassé qui précéda Potempkine. Nostalgie d'une mère, celle qui nomme les objets du monde en transmettant le langage, survie de l'artiste qui comble le manque maternel, l'absence, en représentant l'irreprésentable, l'objet de la castration. Avec le tabou du nom de Dieu que Freud évoque dans son court texte sur l'ordre des voyelles, se pose la question essentielle, quel est ce dieu tabou dont on ne prononce pas le nom? Face à ce papier peint, tout se passe pour l'observateur comme si Picasso s'obstinait à dire *"regardez avec vos oreilles, écoutez avec vos yeux, lisez avec votre vie, interprétez avec le temps présent"*. Avec la culotte de cheval, un regard en découpage d'image d'Epinal, on peut deviner les genoux de Dora, genoux absents d'une mère, genoux présents d'une marraine qui a déjà son enfant, le 2, l'autre enfant, le vrai, dont la mère ne peut se séparer mais qui partage son lait, genoux de l'horreur de l'absence, présents dans le réel présent de l'uniforme nazi, bottes et culotte de peau. Absence de genoux et présence de bras d'acier, questionnement sur le nom tabou d'une absence tabou, d'un manque absolu à combler? Horreur intime représentée par Dora coupée en deux, divisée par deux dans l'absence d'un *je-nous/je noue/ mère-enfant* pour le petit Pablo privé des genoux maternels et d'une image spéculaire dans le sourire maternel. Difficulté pour l'adulte de re-nouer avec l'irréversible. Dans ce tableau caché qui, selon Brassai, ne sortira pas de son atelier avant longtemps, Picasso a-t-il caché une vision secrète aperçue dans un cauchemar: *je noue l'Eglise-la femme-la mère à quelque chose d'inavouable publiquement et présent dans les bras de fer?* La Chose, la mort, l'après la mort, le cadavre putrécible, le deuil infaisable d'un manque maternel resté tout puissant dans son corps d'enfant mort-né? Nouage des pulsions de vie et des pulsions de mort où le surréaliste peint la mémoire de ses maux dans des mots qu'il met en images, et sous les mains-crochets, le *noeud* qui relie les *genoux*. On peut faire l'hypothèse que *"Femmes à leur toilette"* serait le récit d'un rêve ou d'un cauchemar fait par le peintre? Cauchemar peut-être vécu dans le réel?

Dora, une représentation de l'irreprésentable ?

Dora pourrait alors être imaginativement fantasmée par le spectateur comme la Chose, l'horreur, l'innommable, l'indicible maternel, le souvenir non-remémorable, la voix utérine, dont le symbole, le rêve d'inceste, la représentation artistique devient le média qui permet le dépassement, arrêt à l'au-delà de l'horreur psychique, passage à l'au-delà de la raison que permet l'art. *"Femmes à leur toilette"*, meurtre de la mère primordiale, la mère de l'origine, la déesse-vautour Mout égyptienne qui enfante seule puisqu'il n'existe pas de vautour mâle, mère archaïque toute puissante qui aurait pu précéder dans l'imaginaire des peuples, ce que Freud ne dit pas, le festin cannibalique de la Horde Primitive au cours duquel le corps du père, tué et mangé, met fin à l'existence du chaos, et *"instaure un nouveau progrès pour la civilisation, l'invention d'une nouvelle arme leur procurant le*

*sentiment de leur supériorité*⁶⁸". Dora un objet à nommer, Dora une horreur à dire, Dora le camp de travail, le camp des Juifs du travail, Dora au travail pour accompagner l'homme dans le travail de sa longue remontée aux sources? Dora, archétype du corps de la femme, un camp de travail, Dora la femme des encycliques pontificales, la partie de bras de fer avec Rome, une source d'inspiration pour le peintre, Dora en analyse avec Lacan, le couple Pablo-Dora, un amour ravagé par la malédiction de la langue maternelle du peintre au travail dans la psychanalyse de Dora, un couple *sacer*, sacré/maudit, une dérision sacrée pour survivre?

Le papier peint jaune dans lequel un regard attentif peut construire des croix gammées raconte les événements du présent historique de l'année 1938 à travers les fantasmes actuels du peintre, son enfance et ses effets dans son engagement artistique, politique et idéologique. Les enfants évacués ou réfugiés de la guerre d'Espagne étaient dès 1937 des dizaines de milliers en France. Le papier qui orne le fond du miroir se prolonge sous le miroir comme si, en coulisses, une autre histoire se racontait. Tel un gouffre, un miroir a-t-il un fond? Dans les nombreux papiers peints, parmi lesquels *le pape y est peint*, se trouve une preuve historique indéniable du désir de Picasso dans ses conversations avec Brassai au sujet de "*Femmes à leur toilette*" que Picasso ne voulait pas voir sortir de son atelier et dont il avait pris des photos. "*Sur cette photo, en l'examinant de près je découvris, que la page du journal un Paris-soir maculé de couleurs contenait un article sur le pape et un autre sur un cardinal. Des titres et des textes à moitié recouverts de peinture on pouvait encore lire LE PAPE VA RENOU...SES EFFORTS EN FAVEUR DE LA.... Il aurait adressé une note à la France, l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, la Pologne. Le Vatican estime qu'une alliance entre Paris, Londres, et Moscou ouvrirait la porte à la pénétration bolchévique en Europe". Du second article, on pouvait lire LE CARDINAL VILL... préside à Domrémy les fêtes de Jeanne d'Arc. L'église de ...est maintenant basilique. La Sainte lorraine reçoit à la fois l'hommage du Saint pontife et du... Qu'est-ce qui fit se rebiffer la censure? Voyait-elle un acte délibérément sacrilège dans le geste de Picasso barbouillant de couleur Jeanne d'Arc, le cardinal et le Souverain Pontife*⁶⁹?" Pourquoi une photo prise par Brassai fut-elle censurée et ne put partir pour les USA où elle devait être publiée par *Life Magazine*?

Un mystère plane sur les mots effacés - *le pape renou* - où les voyelles de *genou/je noue* répercutent le message freudien à la recherche d'une dieu au nom innommable. Ce dieu, ce pape, serait-il le personnage qui, lorsque l'on couche le miroir sur la droite, se présente de profil en train de cracher de sa gueule la tête tondue en papier peint bleu? Le doigt posé en indicateur devient alors l'oeil d'un regard qui nomme ce qu'il vomit, une tête tondue de femme. Le doigt qui désigne ne se contente plus de montrer, il est oeil-pénis qui voit, qui regarde, ce qu'un énorme ongle de

⁶⁸FREUD *Totem et tabou* p. 163 Petite Bibliothèque Payot 1979

⁶⁹BRASSAI *Conversations avec Picasso* (1964) Gallimard 1997. Nous avons respecté les majuscules et minuscules du texte de Brassai.

femme au-dessus de lui pointe à son tour. Cette rotation en quart de tour qui donne un sens au papier peint qui sort de la bouche est une preuve supplémentaire que l'interprétation du tableau nécessite un décodage de l'Histoire dans l'Histoire, dans les faits les plus profondément inscrits dans le refoulé le plus ancien de l'artiste, dans le retour du refoulé en langue espagnole, mais aussi dans une mise en situation dans l'Histoire Contemporaine. Le papier rose pâle du visage à la bouche démesurée qui crache le visage bleu dans le miroir se retrouve dans une étrange forme située entre les bras de fer et la culotte de cheval entourée par le fil d'une lame de faux qui semble posée sur un papier du même ton et dont la forme reste à identifier. Quelle est cette faux, quel lien énigmatique y est écrit avec le "*Faucheur*" de Miro, exposé au Pavillon Espagnol de l'Exposition de 1937? Qui est le faucheur, qui fauche-t-on, qui est le faux, la faux, qui est fauchée? Qui est "*miro*" en l'occurrence, le bigleux qui signe ou le badaud d'une exposition qui ne voit pas qu'en retournant le dit *Faucheur*, une coupe anatomique est offerte au regard. L'idée de la mort n'est pas la seule dans cette mise en images d'un archétype remontant à la nuit des temps. Retourné à l'envers, de bas en haut, "*Le Faucheur*" de Miro peut être vu comme le bas d'un corps de femme tranché verticalement, l'intérieur génital sectionné comme une tête de Croisé, à la hache, comme dans les livres de l'Ecole Primaire de l'époque. L'écho du slogan des guerriers de 14-18, retour au foyer et cherchant du travail "*L'homme au bureau, la femme aux fourneaux*" se retrouvait dans la voix de Rosa Valetti, chanteuse de cabaret, qui chantait les vers de Kurt Tucholsky, pleurant la jeunesse d'une génération

J'ai vu le monde - embrasé
 La femme écrasée par la douleur
 La faucheuse est passée
 Ils sont tombés sous mille et cent terreurs
 et pourquoi sont-ils morts en hurlant?

Horreur, pour un immense mensonge
 les cadavres, les cadavres,
 Ils reposent sous la terre
 Nous les femmes, nous les femmes,
 Que sommes-nous aujourd'hui?

L'indissociabilité du féminin et de la mort est partout présente dans l'histoire des mythes parce qu'elle est un fantasma phylogénétique. La coupe anatomique du *Faucheur* présenterait sur la gauche, une faucille, sur la droite un outil évoquant les mains-crochets-griffes-de-poulet, mais également une petite dérivation, canal orienté vers la droite qui rappelle étrangement une phrase de Max Ernst en 1936, "*la petite fistule lacrimale qui fait tic-tac*⁷⁰". Montre molle de Salvador Dali? Le tic-tac de l'horloge du temps qui *file*, temps irréversible d'une vie d'homme, le temps du désir, de l'amour, la fin, la vieillesse, la mort qui *tue*, les larmes, *fis-tu-le*. Rosa la chanteuse, le *Faucheur* et la

⁷⁰Max ERNST "Au-delà de la peinture" in Cahier d'Art 1936. Encart non paginé.

Faucheuse, Valetti, valet bleu ciel d'une carte à jouer dissimulée à retrouver, trop d'indices linguistiques rendent compte ici du sort des femmes dans la sphère publique pendant l'entre-deux guerres. Le choix des matériaux, le papier peint, les découpes, les chutes de papier, choix conscients ou inconscients, peu importe, ne sont pas faits de hasard, il y a acte, morcellement du corps de la femme, morcellement du message, du langage et cette fois non plus seulement du visage, mais de la couleur, de la matière et du réel du temps présent. Chacun peut lire l'Histoire de l'Humanité, l'Histoire de France, l'Histoire de l'Europe, l'Histoire de l'Eglise, l'Histoire du désir, l'Histoire des années vécues par les témoins de la Guerre Civile Espagnole. Chacun peut reconstruire l'Histoire de l'Art dans une nouvelle lecture de la littérature et de la peinture. Aragon avait vanté l'intérêt du collage: "*ce succès d'un procédé provenait plus de l'étonnement de tenir le système que de la nécessité de s'exprimer à tout prix*". En 1939, cette approche ne tient plus, la nécessité de s'exprimer à tout prix a vu le jour, dès lors l'intolérable d'une indicible barbarie a pris le pouvoir. Plus que jamais *le système* en question image/mot, signifiant/signifié, oeil/oreille, donne la preuve de son parfait fonctionnement.

L'irruption magistrale de l'irrationnel

"*Quelle est la plus noble conquête du collage*", interroge Max Ernst qui revendique l'invention du procédé. "*C'est l'irrationnel, c'est irruption de l'irrationnel dans les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples*". Peut-on mieux définir le surgissement de l'inconscient, qui impose sa logique parfaite au chaos de chaque instant de la vie, dans l'enchevêtrement/enchaînement des gestes, paroles, regards, actes, désirs, décor, dans l'indissociabilité de tous les éléments constitutifs d'une situation donnée, des mille et un détail qui tissent le quotidien, l'absence totale de hasard dans le choix d'un mot, d'un vêtement.

La composition de droite représenterait globalement, deux tableaux superposés. Au-delà des formes, des collages, des couleurs, des découpages, au premier plan, un personnage assis, éclaté et reconstruit *autrement*, les jambes écartées. La jambe gauche de ce personnage serait la robe noire du personnage penché au-dessus du miroir, la jambe droite serait composée de l'arrière-train féminin à culotte de cheval bottée, le miroir sensé représenter Dora, montrerait sur fond noir l'abondante chevelure noire de Dora-Méduse, posée sur un rectangle de papier ancien vieux rouge qui répèterait sous le miroir, le symbole censuré du sexe de la femme assise portant le miroir. Ce papier peint mural sang de boeuf, serait une évocation accusatrice des palais pontificaux et rappel d'un texte de Michel Leiris, "*le rectangle blanc et noir d'une lettre de deuil*⁷¹". Noir et blanc de Guernica, deuil pour une répression sanguinaire en Espagne, déplacé sur le corps de la femme. A propos du faucheur de Miro, Juan Larrea citera

⁷¹Michel LEIRIS *Faire-Part* in Cahier d'Art 1937 p. 128

l'Apocalypse de Saint-Jean "*Jette ta faucille aiguisée, vendange les grappes dans la vigne de la terre, car ses raisins sont mûrs. L'Ange alors jeta sa faucille sur la terre, il en vendangea la vigne et versa le tout dans la cuve de la colère de Dieu, cuve immense*⁷²". Lope de Vega dans le même Cahier d'Art reprend en écho "*la colère est si donc si grande*". Censurée et représentée par un carré, la tête de Méduse-bis y serait évoquée. Le personnage aux formes féminines en culotte de cheval, plongeant sous le tableau en ressortirait dans le visage arcimbolesque portant sur le visage, la barbe du personnage sacerdotal. Femme-rabbin, femme-prêtre, femme-nazie, femme-soldat, *Femme-Pape, Dora-Méduse-Athéna-la-mère-sans-seins* présente les armes dans les bras roses couleur de chair bardées des crochets qui enserrant l'humanité, tout comme le ferait le miroir aux illusions. Femme-illusion, désir-illusion, Eglise-dérision, horreur de Méduse, horreur de la guerre, cette nouvelle Vénus de Milo représenterait le pire de toutes les visions de l'humanité, l'enfer fait femme, sorti du ventre d'une femme, l'enfer dans un miroir, Lucifer. Le peintre se fait le miroir du ventre de papier peint, vaticanesque et avignonesque à la fois, dont la couleur rouge foncé orné d'arabesques et de volutes, représente pour Freud la castration maternelle et pour Picasso, celle du sein. Milo/Miro. Le /l/ et le /r/ sont des consonnes dites liquides, non différenciées dans certaines communautés linguistiques.

Toilette, une toile léthale de femmes

"*Pas besoin de terroriser le regardant*" écrit Matisse à Picasso. Ce que le pinceau de Picasso s'empresse de dire avec, à la hauteur d'un sein pointu comme une arme, un carré de pavés muraux de métro. Le papier peint qui "*en met trop*", est représenté en *trompe-l'oeil*, ce qui est l'intention de communication du peintre, intention définie par les philosophes d'Oxford, "*quand dire, c'est faire*". Ce sein serait le sein de la mère du peintre, celle qui ne put nourrir son enfant de son lait. La psychanalyse rend compte du fait que pour l'enfant le sein est partie intégrante du corps de l'enfant, partie détachée du corps de la mère. Le sein-arme unique, témoin d'une souffrance cachée peut-être inconnue du peintre, indicible parce que non-remémorable mais répétable, rendrait compte d'une haine contre celle qui ne put remplir sa fonction maternelle et transmet cette langue que Picasso abandonna en choisissant la France. On la voit dans Guernica, dans la langue de la mère qui hurle, la gueule ouverte, au centre de la toile. Cette observation permettrait de rejoindre Rosalind Krauss "*le signe dépendant plus de l'absence que de la présence résulte de l'association d'un signifiant et d'un concept immatériel, association à laquelle ne peut correspondre (comme c'est le cas de la notion de nom propre selon Frege, Russell, Wittgenstein) aucun référent donc aucune chose sur laquelle poser une étiquette*⁷³". Cette "*chose absente*", ce "*référent sans étiquette*", "l'autre

⁷²Bible, Nouveau Testament, Apocalypse de Saint-Jean 14 17-20

⁷³Rosalind KRAUSS *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes de la modernité* p. 190 Macula 1993

sein" pour Picasso aurait été Dora, la mère devenue l'ennemie, objet de la haine pour cause d'abandon, donc l'objet d'une recherche en maternité par le peintre lancé dans une quête éperdue.

"L'avenir d'une illusion" (1927) dans lequel Freud assimile l'inventaire psychique des idées religieuses d'une civilisation à ses illusions est actualisé ici dans une illustration où Picasso, subjectivant son destin dans une vision, mêle les événements historiques qui commencent à prendre leur tour dramatique en Allemagne à sa vie amoureuse partagée entre Marie-Thérèse et Dora. Rappelons l'importance du ghetto de Theresienstadt dans l'immense exode forcé des Juifs vers les camps, Auschwitz en particulier. Thérèse et Dora, deux noms qui condensent l'Histoire du Nazisme, *Teresin et Dora-Buchenwald*, les illusions de la religion, le pouvoir religieux dans l'oppression, les compagnes du peintre, l'horreur de la femme inspirée par la tête coupée de Méduse. Picasso ici tenterait d'appliquer la règle freudienne de l'art: *"L'art nous donne des satisfactions substitutives, en compensation des plus anciennes renonciations culturelles, [...] et par là n'a pas son égal pour réconcilier l'homme avec les sacrifices qu'il a faits à la civilisation [...] les oeuvres d'art exaltent les sentiments d'identification dont chaque groupe culturel a si grand besoin en fournissant l'occasion d'éprouver en commun de hautes jouissances"*.

Avec *"Femmes à leur toilette"*, Dora et Marie-Thérèse, mythes de la femme insaisissable, restent des créations fantasmatiques de l'imaginaire de Picasso, cachant en 1927 la toute jeune Marie-Thérèse à ses amis, cachant son roman familial dans un papier collé, une tête tondue dans un miroir, tout comme Lacan cacha sous un Masson, *"L'Origine du Monde"* de Courbet. Antigone des temps modernes, la Femme d'un homme *a-femmé* résiste au Pape, aux nazis et au spectateur inaverti selon le voeu surréaliste.

"Guernica bis" ce tableau de 1938, *"Femmes à leur toilette"*, en dit plus sur la condition humaine et les puissances des ténèbres psychiques que la représentation des oeuvres d'un bombardement nazi sur un petit village innocent du pays basque espagnol ou l'*Avis-Gnon des Demoiselles d'Avignon*. L'histoire de l'humanité est là, la mère/la mort, et telle la damnation biblique originaire, elle raconte la difficile rencontre entre l'homme et la femme, le principe de l'autochtonie, à travers les fantasmes d'un peintre qui travaille avec ses émotions, les dissimule pour être sûr de les transmettre en utilisant ses modèles, ses femmes, la compagne, l'épouse, la mère. Nait-on d'un seul ou bien de deux? L'accumulation de ces personnages réunirait ainsi la puissance biblique et le pouvoir de l'Eglise Catholique sur lequel Bunuel avait produit quelques images. La femme-cylindre de gauche est-elle la France, fille aînée de l'Eglise, offrant sur sa frontière Est, la raideur d'un bras tendu comme une arme à feu dont le canon repose sur la chevelure de Dora. *"Toute femme qui prie ou prophétise le chef découvert fait affront à son chef, c'est exactement comme si elle était tondue"*⁷⁴. Athéna-Dora, Déesse de

⁷⁴SAINT-PAUL Première Epître aux Corinthiens 11 5

la Guerre, supplante Guernica, où d'un suffixe à l'autre, la guerre indique qu'elle est illimitée, sans fin, éternelle, inscrite au coeur de l'homme en quête d'une déesse, guerre tout aussi éternelle que le désir et la quête, la requête, la conquête d'une femme. Une ébauche de cette vision serait *La Minautoraumachie* dans laquelle le combat des ténèbres du mal et du désir tente de sauver l'amour d'une innocente et intouchable lumière aux mains d'une petite fille qui tient un petit bouquet de fleurs dans l'autre main. Le rose du bouquet est la seule touche d'une pâle couleur, innocente comme l'enfant, dans un tableau tout en sépia. Avec "*Femmes à leur toilette*", le maudit et le sacré annoncés dans *La Minotaumachie*, sont réunis dans un tableau *total*, appel désespéré de l'artiste à des puissances tutélaires sacrées-maudites qu'il interroge dans une rencontre intérieure avec l'horreur, prétendument bonheur de vivre face au réel quotidien. Dora la noire, Dora l'énigme du désir, Dora posant les limites de l'amour, les limites de la raison, Dora permettant de toucher l'horreur du retour à la mère primitive de l'origine? Dora, Méduse nouveau style. 1938, *Femmes à leur toilette*, 1939, Picasso perd sa mère. Auquel cas le sémantisme du terme *toilette* se déplace, toilette mortuaire, écho de la grande toilette ethnique en marche qui deviendra lexicalement pour l'Histoire, le nettoyage ethnique de la solution finale.

Le morcellement du regard du peintre, découpé ici dans les yeux du personnage lutrin de gauche, unique personnage masculin du tableau, donne la clé des morcellements dans les toiles de Picasso, le morcellement du désir et des pulsions, la permanence de l'idée de la mort, la haine de la souffrance, la difficulté existentielle, la difficulté d'aimer, l'irréversibilité du temps, la difficulté de vivre et la nécessité surréaliste de représenter "*les preuves inséparables de l'existence de l'homme et du monde*". Mais clin d'oeil humoristique à la fois que ce regard, mais surtout contemplation d'un spectacle qui offre à l'observateur, la désespérance la plus absolue, pleurant dans la splendeur de ses couleurs et la variété de ses matériaux, l'impossibilité d'y changer un seul iota.

Corps morcelé, Dora coupée en deux, se retrouve debout en culotte de cheval, tentant de passer, telle Alice, de l'autre côté du miroir pour se montrer, tête rasée, dans le désir d'abolir la vision des serpents de la tête coupée? *Quand je me sers d'un mot, il veut dire ce que je veux qu'il dise, ni plus, ni moins*, dit Humpty-Dumpty. Les peintres des siècles passés avaient coutume de se représenter dans leur toile. A qui appartiennent les yeux du barbu de gauche? Le regard se présente aujourd'hui comme une prémonition onirique du peintre de ce qui se dessine à l'horizon des années 38. Son oeil gauche, une étoile jaune et rose, évoque inévitablement l'étoile jaune dans laquelle est incluse le triangle rose imposé, dans les camps nazis, aux homosexuels destinés comme les Juifs du travail du camp de Dora, à l'extermination. Ou l'humanité tout entière semble avorter de son âme. L'oeil droit, bleu-noir, étoilé, regard de nuit, regarde vers le bas; il semble contempler les fleurs roses qu'il a immédiatement sous l'oeil, presque sur la joue. Cet oeil tourné

dans une autre direction est un regard de louche. Mais sur quoi louche-t-il alors que la femme vêtue d'une longue robe de géographie qui lui fait face et lui tourne le dos tout à la fois, présente un visage noir quadrillé, dont la grisaille s'écrira dans les jeux de langage de sa pièce de théâtre "*le désir attrapé par la queue*". Un mythe nouveau de la femme semble lancé. De "*l'Origine du Monde*" peinte par Courbet à l'origine de l'alphabet, du triangle rose au *dalet*, la lettre hébreu de la porte de la tente devenue *delta* en grec, l'histoire de l'écriture puis des alphabets raconte comment le désir de l'humanité depuis l'aube des temps a cherché à tracer le sacré dans une métaphorisation du sexuel féminin. Si le désir est inaccessible pour la raison, insaisissable, indicible parce qu'inconscient, il se manifeste dans le rêve dont les surréalistes ont prôné la primauté dans la création et l'art.

Une nouvelle carte à jouer

Pique comme le sein qui pique, *coeur* comme l'amour qui vole, *carreau* comme le dallage mural en trompe-l'oeil du métro ou l'espace de papier donné au peintre, *trèfle* comme le trois, les trois feuilles, le triangle, *trèfle* comme la luzerne aux petites fleurs violettes, qui partage sa racine indo-européenne avec **leuk = lumière*. Trois comme le couple qui enfante, trois comme l'homme partagé entre deux femmes. Triangulation oedipienne.

Si les trois femmes sont les trois Gorgones, topologiquement de gauche à droite, elles sont coincées entre la religion, le personnage-lutrin de gauche et la silhouette aveugle, privée de regard, découpée en image d'Epinal à droite et dont la raideur n'a rien de hiératique. Cette dernière, qui tourne le dos à l'avenir en constituant le côté droit du tableau, présente une analogie en position inversée verticalement, avec la forme bleue qui descend le long du corps de la femme-géographie. Endroit-envers comme dans un autre miroir, tête en haut, tête en bas, on y retrouve un effet d'optique propre au fonctionnement de l'oeil. Les personnages masculins d'une carte à jouer sont dissimulés dans le tableau, dans un cadre défini par la robe carte de géographie et le profil inquiétant qui clôture le tableau sur l'extrême droite. Carte du monde, carte à jouer, roi ou valet, maître ou esclave, dérision du pouvoir, retour aux sources, la ligne qui relie nez à nez les deux rois-valets traverse le sein acéré du personnage féminin central. Où est le pouvoir? L'esclave rasé du miroir porte un message écrit en fleurs bleues sur son crâne tondu.

Ces deux évocations masculines cachées dans un tableau en apparence consacré aux femmes, mettent en scène une problématique masculine développée par Freud dans le texte de la psychanalyse du petit Hans. Il y énonce affirmativement que le complexe de castration est la racine la plus profonde de l'antisémitisme, et ajoute-t-il, "*il n'est pas de racine plus profonde au sentiment de supériorité sur les femmes*". Serait-ce le secret du *papier peint* dans le collage? Le pape symbolique qui y est peint, consciemment ou inconsciemment, serait-il le phallus? La religion, officiellement représentée et tournée en dérision, règnerait chez les femmes, le pouvoir de l'homme, marqué par une ligne allant du

nez de l'un au nez de l'autre croiserait une autre diagonale dans un carré dont le centre serait marqué par les quelques crins noirs qui semblent dépasser sur la gauche du miroir. Ces crins seraient la chevelure cachée de la femme bottée passant derrière le miroir et dont la tête se présente rasée dans le miroir. L'obsession de la tête de Méduse resurgit ici, la tête rose carrée de Dora-Méduse aux cheveux longs, reflétée ronde et chauve montre l'antinomie profonde entre l'oeil et le regard, entre la femme et son image, dans une antinomie entre le désir de l'homme, l'objet du désir, et le réel de l'objet qui porte le nom de Dora, de Thérèse, peut-être d'Olga? La femme-géographie, femme-repère privée d'attributs féminins, privée de rondeurs revient-elle au galop dans la culotte de cheval, Olga anagramme de galop, jeu de langage dont les surréalistes à la suite de Saussure feront leur quotidien et qui, tout comme les contrepèteries, appartiennent au langage de l'inconscient et du rêve. Le sein armé de noir de Dora-la-Noire est-il un écho de la silhouette rectiligne de la femme-géographie? Les lieux du corps de la femme, ainsi éclaté à travers la toile, recomposent une image éclatée "*Femmes à leur toilette*", image dont la quête serait une tentative de dire le désir, de le saisir, ce que Picasso cherchera à écrire cette fois, en essayant de "*l'attraper par la queue*" dans sa pièce de théâtre? La femme-subversion est représentée dans le miroir, ironiquement tondue selon la prescription de Saint-Paul, "*Toute femme qui prie ou prophétise le chef découvert...*". Anticipation prémonitoire et prophétique de la période de l'épuration. En France, les femmes qui... n'eurent pas le même sort que les Français en Allemagne qui...cédèrent au péché de la chair avec l'ennemi(e).

Picasso, Matisse, tissage, tapisserie inachevée

Pablo avait au coeur une blessure qu'il écrivit là, dans une carte à jouer, qu'il gardait cachée dans un carton de tapisserie. Elle reste pour la postérité "*Femmes à leur toilette*". La longue cohorte de ses femmes, sa difficulté à s'attacher à une seule, la fuite en avant de son génie toujours renouvelé, l'absence apparente d'émotions rendent compte du trauma que fut sa naissance d'enfant mort-né, Pablo fils de Maria Picasso, une mère morte. Ce qui ne sera jamais tissage, toile de laine, restera papier peint, papiers collés, comme si le prétexte invoqué était le dernier refuge contre une meurtrissure oubliée, non remémorable par le peintre. L'enfant qui colle à la vie, qui a été collé à l'examen d'entrée dans la vie, l'enfant collé d'office dans les bras d'un substitut maternel, survit dans l'extrême fragilité de ce matériau de papier collé qui rend l'oeuvre intransportable. En note de bas de page⁷⁵, comme si le fait était anodin, Brassai indique que le projet de tapisserie ne fut jamais exécuté. En 1963, Marie Cuttoti qui en était l'initiatrice expliqua à Brassai que Picasso tenait à ce que son carton ne sortit pas de son atelier parce qu'il lui importait que le travail de transcription eut lieu sur place. Or, pour des raisons techniques, cette réalisation était impossible, ce que Picasso ne pouvait ignorer. Un autre tissage fut refusé ici

⁷⁵Brassai, p. 71, opus cité.

par le peintre, un refus de livrer quelque chose à protéger, sans doute?

"Bruit de pas et bruit des armes, sentinelles jour et nuit et du sang, des cris, des larmes, la mort pour celui qui fuit. Ô terre de détresse, où nous devons sans cesse, piocher, piocher", dès 1934, était le cri de ralliement des détenus allemands du camp de Börgermoor, dans la région de Papenburg, appelé le *"Börgermoorlied"*. Quel est ce nom de *Papenburg* prédestiné et à quoi? *"Cris d'enfants, cris de femmes, cris d'oiseaux, cris de fleurs, cris de poutres et de pierres, cris de briques, cris de meubles, de lits, de chaises, de rideaux, de pots, cris d'odeurs qui s'agrippent l'un l'autre"* avait écrit Picasso pour accompagner *Guernica*, faisant écho au chant des camps qui bientôt chanté dans d'autres camps, devait s'appeler le *"Moorsoldaten"*. Les nouvelles circulaient donc bien en Europe sur la réalité des camps allemands au moment où *Guernica* apparaît sur le marché de l'art.

Le désir de nettoyage chez les nazis se manifesta avec la même virulence à l'égard des Juifs et des homosexuels. Sans la loi de 1871, sans le poids de l'Eglise Catholique dans les institutions avec les Concordats signés entre la Papauté et l'Allemagne, sans l'opprobre jeté sur l'homosexualité masculine accompagnée de ses mesures de rétorsion sur la SA et la SS qui en constituaient des foyers très actifs, sans l'assistance indirecte du Saint-Siège en la personne de Monseigneur Pacelli, nonce apostolique, c'est-à-dire ambassadeur du Saint-Siège auprès le Troisième Reich, il est à se demander si Hitler aurait trouvé un terrain social aussi favorable pour réussir, dès 1933, à infiltrer la nation allemande de ses théories sur la pureté de la race? Quel déplacement métaphorique de la pureté morale sur l'impureté des hommes a pu jouer sur la psychologie des masses? Le déplacement sur l'antisémitisme d'un désir de purification sexuelle serait alors le produit inconscient de représentations bibliques archaïques, transmises par le Christianisme Occidental, Rome en particulier, la Prusse étant catholique pour un tiers de sa population. Le mythe d'une morale fondée sur la pureté sexuelle, une fois entré dans la clandestinité, oeuvrait silencieusement dans une barbarie suprême, répétant inexorablement à une échelle systématique ce que le Moyen-Age avait pratiqué avec l'Inquisition. L'aveuglement romain devait poursuivre son inexorable route pendant longtemps encore, puisque la procédure de canonisation de Pie XII, l'ancien signataire des accords avec l'Allemagne nazie, enclenchée par Paul VI, ne fut arrêtée qu'à la faveur de l'efficacité de certaines polémiques, en particulier celle que souleva en 1964 la pièce de Rolf Hochhutt, *"Le Vicaire" (Der Stellvertreter)*.

La question historique des mentalités remonterait au vote des lois de 1871. Dans l'hypothèse où l'interdit posé sur l'homosexualité masculine aurait déchaîné des passions sociales en Allemagne, la question est d'investiguer les circonstances historiques qui ont présidé à la mise en place de cette loi et surtout aux raisons justifiant son maintien? Certains écrits nazis méritent une interprétation sur les représentations qui associent la femme et la sexualité à l'antisémitisme. *"Le Juif nous a volé nos femmes par la démocratie sexuelle. Nous, la jeune génération, nous devons*

*nous lever pour tuer le dragon afin de faire revivre ce qu'il y a de plus sacré dans le monde: la femme servante et esclave*⁷⁶". Parallèlement, les représentations sociales véhiculant les accusations d'homosexualité portées à l'encontre des religieux chrétiens allemands mériteraient une recherche dans l'histoire des mentalités, recherche qui appartiendrait à une anthropologie psychanalytique. La terreur inspirée par le rêve d'inceste est à prendre en considération comme moteur de l'ostracisme posé sur la sexualité par certaines traditions religieuses, quelle que soit la confession, mais en particulier la religion catholique. Les mentalités sont observables dans les institutions et les lois. La question anthropologique peut être abordée à partir de l'approche freudienne de l'inconscient déterminé par le langage. La question de l'être parlant, question de la personne individuelle, question de la responsabilité du sujet, peut être abordée à partir de la mémoire des mots que connaît la science des philologues. Racines des mots et racines des grandes passions humaines, racines inconscientes de la sexualité infantile, mises en corrélation, permettent de toucher dans le réel des mots la source pulsionnelle de la détermination des maux qui s'abattent sur le monde en répétant à perte de vue les mêmes drames depuis la première aube sur l'humanité. Si comme le dit Freud, le complexe de castration est la plus profonde racine de l'antisémitisme, il faut interroger ses observations selon lesquelles d'une part, *"il n'est pas de racine plus profonde au sentiment de supériorité sur les femmes"* et d'autre part *"les rapports au complexe de castration sont ce qui est commun au Juif et à la femme"*⁷⁷". Pour Freud, la fixation à la mère cache *"une force particulière qui est la haute estimation de l'organe mâle et l'incapacité à renoncer à sa présence chez l'objet d'amour. Le mépris pour la femme, l'aversion, voire le dégoût qu'elle inspire, dérivent généralement de la découverte faite très tôt que la femme ne possède pas de pénis"*⁷⁸". Ainsi pour Freud, le renoncement à la femme signifie le renoncement à la concurrence avec le père. Dans le cas de l'Histoire de l'Allemagne depuis l'Empire et l'avènement de Guillaume I en 1867, le passage d'un sinistre régime de police à des réformes visant à un système libéral questionne le désir de l'Empereur dans ses propos mêmes. *"En Allemagne, la Prusse doit faire des conquêtes morales"* proclame-t-il en arrivant. Qu'est-ce qu'une conquête morale? Sur qui ou quoi ces conquêtes peuvent-elles être faites? L'implicite culturel le plus violent de l'Occident s'impose. Le Judaïsme puis le Christianisme qui vit le jour dans les synagogues de Palestine, enfant unique du Judaïsme, ont-ils jamais prôné le renoncement à la femme? Qui, un jour, prit cette initiative au nom de la religion chrétienne? Les sociétés africaines, animistes, colonisées, parfois christianisées, ont conservé la tradition du rituel de l'excision, ce qui est bien la

⁷⁶GOTTFRIED FEDER leader nazi, cité par Evelyne SULLEROT *Histoire et sociologie du travail féminin* p. 173 Gonthier 1968

⁷⁷FREUD "Histoire d'une phobie, le petit Hans" (1909) in *Cinq psychanalyses* p. 116 PUF 1954

⁷⁸FREUD "Sur quelques mécanismes névrotiques" (1922) in *Névrose, Psychose, Perversion* p.279 PUF 73

peuve que la femme, de toute éternité est considérée comme la source du mal et de la malédiction qui pèse sur la sexualité. Prenant en considération le fait noté par Freud que la jalousie infantile issue du complexe maternel amplifie les phénomènes de jalousie et conduit à des pulsions sociales, il convient alors de le suivre pour interpréter "*les sentiments sociaux comme des sublimations de positions d'objet homosexuelles*". Ces remarques suivent de quatre ans la publication par Freud du célèbre cas de Dora, dans lequel il avoue, également en note de bas de page, qu'avant de reconnaître "*les tendances homosexuelles chez les névrosés, il échouait dans ses cures*".

La tradition biblique - hébraïque et chrétienne - a depuis toujours abordé cette question dans l'exégèse des textes relatifs à la création d'Ève à partir de la côte d'Adam, mais avec des interprétations multiples.

Picasso, Freud, l'antisémitisme, les femmes

L'histoire de Picasso mérite une lecture prenant en considération les regards croisés entre l'histoire du nazisme, l'histoire du communisme, la littérature poétique qui abrite les secrets des Prophètes bibliques, l'histoire de l'Eglise Catholique à travers les représentations inconscientes des papes cachées dans leurs encycliques et actes politiques signés, avec l'Allemagne, du nom de leur Nonce Apostolique. Les textes pontificaux, tout comme les textes littéraires, sont issus d'individus qui rêvent et participent à la dialectique du privé et du public, modélisant ainsi mentalités et opinion publique. La sociologie du travail féminin en Allemagne, Italie et URSS des années 1935 à 1945 parle silencieusement du désir masculin de "*rabaissement de la femme*" à des tâches lui interdisant toute forme d'initiative et de droit à la pensée. Le pape Pie XI dans l'Encyclique *Casti Connubii*, 1930, se fait le haut-parleur de ces mentalités et l'Eglise, leur exécuteur testamentaire. Ces textes sont le reflet d'une mise en acte de la description freudienne du complexe de castration. "*Il appartient aux pouvoirs publics d'adapter les droits civils de la femme aux nécessités et aux besoins de notre époque*". Un peu plus loin, en note de bas de page, l'édition de la Bonne Presse livre le fond de sa pensée qui anime la majorité des gens d'église à travers les lectures recommandées et qui sont relatives au féminisme: "*Ne pourrait-on tourner cette difficulté en insistant un peu plus, au cours de l'éducation des jeunes filles, sur la formation ménagère (cela à tous les degrés de l'instruction) et en leur faisant comprendre la grandeur du rôle maternel qui les attend*⁷⁹? Entre les vues de Gottfreid Feder, leader nazi, et ces considérations, se situe l'espace dangereux de la sublimation et de l'oedipe freudien.

Dans une perspective visant à lire en filigrane dans les textes des grands de ce monde les sources de ce qui a pu produire l'effondrement de l'Occident Chrétien dans la Shoah, il importe de

⁷⁹PIE XI Encyclique *Casti Connubii* (1930) in *Les Encyclopédies Sociales* p. 68-69 Editions La Bonne Presse 1962. Les auteurs recommandés sont COULET *La Femme et le foyer*, Spes, TURGEON *Le féminisme français* Sirey

resituer chaque texte dans l'histoire en marche de son temps. Le Concordat du 20-7-1933 signé entre le Saint-Siège et le gouvernement du Reich, s'appuie officiellement en les reprenant pour les confirmer, sur les principes posés dans trois Concordats antérieurs avec des états allemands, c'est-à-dire qu'il pose politiquement entre Rome et l'Allemagne les pierres d'attente de l'Histoire en devenir. On peut y lire la phrase suivante: "*L'immortalité dans le sens chrétien veut dire continuation de la vie de l'homme après la mort terrestre, dans sa personnalité individuelle, pour son éternelle récompense ou pour son éternel châtement*"⁸⁰. Compte tenu du fait que la tradition catholique, très attachée à la croyance en la résurrection des morts, *l'éternelle récompense* mentionnée dans ce texte est alors "*la résurrection de la chair dans la vie éternelle*", telle qu'elle est formulée dans le Credo. Compte tenu du fait que depuis 1886, l'Eglise interdisait l'incinération des morts⁸¹, une question sémantique se pose sur l'implicite caché derrière cette formulation "*l'éternel châtement*" puis, ultérieurement, sur son poids inconscient dans les mentalités lors du choix de la Solution Finale. Châtiment du Juif en vie, mais châtement sur sa dépouille mortelle. Ici, le terme *dépouille* prend le sens d'une castration. Le Juif, interdit de sépulture donc de résurrection? "*Le complexe de castration est ce qui est commun au Juif et à la femme*". Dans les langues indo-européennes, la racine *spk, puis *skp est celle qui a généré toutes les chaînes sémantiques liant *le regard, la sépulture, le spectre, le respect dû aux morts, escape, échapper*. Par conséquent, pour suivre la logique incarnée dans l'histoire des langues occidentales et véhiculée par l'inconscient collectif des peuples chrétiens, le refus de sépulture serait la pire des infamies. Antigone, en s'opposant à Créon, est le premier exemple féminin d'insurrection contre le Pouvoir et la Loi de la Cité. Quel regard de femme, quelle lecture d'une loi propre à la femme se transmet ici à travers les millénaires?

Trois Concordats méritent examen: le Concordat avec la Bavière en 1924, le Concordat avec la Prusse en 1929, le Concordat avec Bade en 1932⁸². Le fil rouge d'une pensée en actes et en préparation semble se situer dans la ligne de ce qui est le rejet de la sexualité dont le bouc émissaire fut officiellement désigné dans le paragraphe 175 du code pénal allemand de 1871.

Le désir de rabaissement de l'autre à travers la sexualité s'y retrouve mais déplacé sur le rabaissement sexuel de la femme; il trouve un contrepoint dans sa sublimation dans les écrits spirituels dont les intentions sous-jacentes, parfaitement totalitaires, sont absolument identiques. Si, dans les années 30, la "*direction spirituelle de la femme*" appartient aux représentants du culte catholique dans le secret des confessionnaux et des couvents, on peut dire que là encore, le

⁸⁰Ibidem p. 87

⁸¹L'incinération des morts fut interdite en même temps que fut rappelé l'interdiction du divorce par L'Eglise Catholique en 1886.

⁸²PIE XI LES ACTES Bavière tome I-III p. 1 à 14. Prusse tome IV-VI p. 180 à 187. Bade tome VII à IX p. 135 à 142. Bonne Presse 1949

pouvoir masculin refuse la réciprocité, l'homme s'octroie le droit de diriger la vie de la femme. La "*spiritualité féminine*" et la morale sexuelle de la chrétienté devient l'affaire d'hommes qui ont fait voeu de célibat et de chasteté. Le politique, par le truchement de l'Education, peut ainsi prendre efficacement le relais et réduire la population au silence. Dans le Dictionnaire de la Spiritualité⁸³ les directives sont les suivantes: "*Si l'un des buts de la direction spirituelle est de faire découvrir et accepter l'intention de Dieu sur notre vie, cette tâche est peut-être plus urgente dans la direction féminine*". De quelle nature est ce désir masculin, s'il faut bien l'appeler par son nom? Jalousie oedipienne, haine de la femme. Désir de castration, désir de matricide, rejet du principe d'autochtonie.

Il faut admettre ici la présence d'une analogie avec les idées en cours dans l'Allemagne nazie. Frau Dr Auguste Reber-Gruber, conseillère pédagogique pour l'Education des Filles au Ministère de l'Education du III^e Reich, s'était convertie tardivement à ce qu'elle appelait la "*foi nazie*". Rejetant le christianisme, elle prônait des croyances raciales athées. En 1934, au cours d'une rencontre pédagogique entre enseignantes nazies, elle expliqua sa position: "*Le cerveau féminin est différent du cerveau masculin, qui exclut l'introspection et qui est froidement et méthodiquement fier de son "objectivité". Par son tempérament naturel, son plus grand respect de la vie, la femme est capable d'une ardeur intérieure qui lui fait percevoir plus profondément la nature, la valeur et la substance des choses par une affinité élective*"⁸⁴. Les écoles de filles en Allemagne étaient dirigées exclusivement par des hommes.

Parallèlement, on peut s'interroger sur les liens entre les statistiques relatives au chômage et/ou aux besoins de l'économie en main-d'oeuvre. Les incidences sur le travail des femmes des doctrines fasciste et nazie peuvent être mises en corrélation avec les données fournies par des pays non catholiques⁸⁵. Qui décidait des besoins de main-d'oeuvre féminine, toujours la première mobilisée ou démobilisée selon "*les nécessités et les besoins*" de la croissance économique, à laquelle est inexorablement liée la question du chômage. L'écoute des débordements des tenants de l'ordre confondu avec l'Ordre Moral donne froid dans le dos. La hantise d'une distinction rigoureuse entre le masculin et le féminin semble s'être déplacée dans les "*Lebenborn, sources de vie*", exemple où l'inconscient à l'oeuvre exerçait une répression drastique sur les capacités des femmes à penser elles-mêmes leur place dans la communauté humaine. Une analogie doit être investiguée en termes de désir masculin de gérer la main d'oeuvre, ouvrière, telle qu'elle apparaissait avec l'Encyclique *Rerum Novarum*, 1891, dans un esprit de gestion qui assimile les femmes aux populations disponibles en fonction des besoins économiques du pays. Il est pratiquement explicite, dans ce texte, que le droit

⁸³Dictionnaire de la Spiritualité rubrique "Vocation spirituelle de la femme" p. 150 Gabriel Beauchesne éditeur Paris 1932

⁸⁴Cité par Claudia KOONZ *Les mères-patrie du III^e Reich* p.262 Lieu commun 1989

⁸⁵Evelyne SULLEROT *Sociologie du travail féminin* chapitre 8, p. 173 Gonthier 1968

au travail serait un droit masculin. Il faut y lire des instructions relatives au travail ouvrier, certes, mais travail des hommes, non travail des ouvrières. On peut alors interpréter la nécessité traditionnelle, culturelle de la chrétienté qui donne aux hommes le privilège d'exercer une direction spirituelle sur la femme, comme l'expression d'une compétition en marche, née au XIX^e avec l'ère industrielle, génératrice d'angoisse au Vatican, pour les hommes d'Eglise et les nazis mais où la *complicité* des femmes serait à investiguer au moyen des statistiques corrélées des hôpitaux psychiatriques, des communautés religieuses, et de la répartition sociale des tâches dans une société donnée, en particulier les *tâches ménagères*, éducatives et paramédicales. On peut se demander qui, à partir de l'article 175 du code pénal allemand et ce, jusqu'à la Shoah, va payer le plus cher le désir masculin de domination par la répression sexuelle, les homosexuels, les femmes ou les Juifs? La petite note de Freud selon laquelle "*les rapports au complexe de castration sont ce qui est commun au Juif et à la femme*⁸⁶", en cent ans d'invisibilité pour cause de format typographique, livre ici toute la teneur de son message.

De tous temps, artistes et savants ont précédé la pensée de leurs contemporains. Peintres, poètes, savants morts dans l'exil de la pathologie mentale ne se comptent pas. Certains résistent et survivent. Une lecture du papier collé "*Femmes à leur toilette*", doit donc prendre en considération le coeur de la découverte freudienne pour comprendre pourquoi les langages incompris, tout à coup, parlent. On peut donc partir de "*l'horror feminae*" exprimée par Dora au coeur du triangle rose dans la composition géométrique, en la considérant comme indissociable d'un fantasme d'horreur universel de la toute puissance triangulaire totalitaire représentée par la tête de Méduse, l'Eglise et le nazisme, où se reconstruit la triangulation oedipienne et la spirale du despotisme moral. Mais qui donc est cette "*femme assise aux bras de fer*", le Saint-Siège, le Pape, la mère du peintre, le *sein-siège* qui lui donna le jour et s'en fut le confier à une autre? La permanence de ce sentiment d'horreur témoignerait pour une accusation historique conjointe du pouvoir nazi et du pouvoir de l'Eglise en Allemagne, indissociable des ténèbres de l'inconscient oedipien. L'arrestation conjointe des Juifs du travail et des homosexuels, la volonté généralisée d'instauration "*d'un Ordre Moral*" témoignerait pour une confusion entre les pulsions de haine, les sentiments sociaux et le choix d'objet. L'*horror feminae*, l'horreur de la scène primitive, l'horreur de la tête de Méduse, dans la mise en acte d'un mythe vieux comme le monde, mènerait à l'immolation d'une victime en lieu et place d'une horreur intérieure, persécutive, culpabilisante, où le Juif et l'homosexuel, boucs émissaires des temps modernes, remplaçant la bête de sacrifice de l'origine, le taureau, le bouc, la fille du chef, seraient immolés à la place de la mère. L'horreur de la castration maternelle, restée permanente et identique à elle-même à travers la mémoire phylogénétique de l'humanité, est non dite

⁸⁶"Le petit Hans" in *Cinq psychanalyses* p. 116 PUF 1954

parce que censurée par la culture occidentale marquée par Marie, mère de Jésus, peut-être aussi en tant qu'héritage de la toute-puissante mère juive? Au XIX^e siècle, le philologue Carl Müller voyait dans l'immolation des veuves hindoues lors des crémations, une trace archaïque des sacrifices expiatoires d'animaux. L'évolution n'étant que culturelle, la victime sacrificielle a été remplacée, mais la question psychique reste inchangée au regard de la fonction des rites dans la tradition religieuse. En 1918, Freud est le premier à avoir osé aborder la question de la monogamie en termes de désir masculin de possession exclusive d'une femme dans un monopole étendu au passé. La femme de la Bible, celle des visions d'Ezéchiel, alternativement pure et prostituée reste la même, la tête de Méduse, l'*horror feminae* qu'elle inspire suscite un désir d'immolation, l'homme n'est pas un prostitué, l'homme est un guerrier. L'excision existe depuis quatre millénaires et elle est rituelle, quasiment sacrée dans certaines sociétés animistes. Ce désir de castration sur le corps de l'autre, désir inconscient qui a traversé les âges, est exprimé explicitement par la barbarie des peuples. Les mythes le racontent, les surréalistes le disent autrement, Picasso en particulier. En hébreu biblique, les mêmes racines ont servi de base aux mots *vision, rêve, songe, prophétie, message, messenger, ange*. Par conséquent, entre les Surréalistes qui écrivaient leurs rêves, les poètes de Védas, les prophètes de la Bible, les prêtres pharaoniques des Maisons de Vie, la différence est celle de l'interprétation, elle n'est pas dans la source de l'inspiration. Les langues racontent dans leurs mots avec quel matériau les hommes inventent leurs cultes à partir des images de leurs rêves. Pieds et poings liés, Dora, la femme en rose, a partie liée avec la mort, elle est le mythe inaccessible du Paradis Perdu, image de la Terre Promise interdite. Mais qui donc, dans le fantasme des poètes bibliques que la langue hébraïque appelait prophètes, est cette Terre Promise aux hommes en exil?

Les paroles du poète ne sont-elles pas des actes?

écrit Freud en 1935 à son ami Thomas Mann pour son soixantième anniversaire⁸⁷. Deux images dans le tableau "*Femmes à leur toilette*" permettent de dire que Picasso le révolutionnaire, rencontrant avec Dora la possibilité de parler sa langue maternelle, revit dans un retour du refoulé, les souvenirs les plus intimes de sa petite enfance relatifs aux histoires de *nursery* dont Freud parle dans la cure du petit Hans. Donnant la parole à l'archaïque espagnol le plus ancien, le paradis perdu de la mère morte, sa petite soeur morte, l'émotion, Conchita ou lui-même, les enfants morts, l'amour de l'enfance, il peint désormais en espagnol, ce que précédemment, il peignait en français avec Marie-Thérèse et Maia, son enfant.

Les découpes horizontales comme des grands pieds sous le personnage géographe féminin de gauche représentent un couple, un homme et une femme, posés de profil l'un sur l'autre. Au premier plan, l'homme est en train d'uriner, au second plan, une

⁸⁷in Thomas MANN *La Loi* (1943) p. 120 Postface de Raphaël DRAÏ Editions Mille et une nuits 1996

silhouette de femme présente un ventre noir en forme de triangle-lame, analogue au sein d'acier de la Dora du centre. Qui est cette femme au ventre d'acier, *enceinte jusqu'au menton, jusqu'aux dents*, alors que le flot urinaire de l'homme occupe généreusement l'espace: deux triangles, l'un souple, produit du corps masculin, l'autre rigide, produit à venir du corps féminin.

En 1932, Freud revisite la légende de Prométhée et sous le titre de *"Prise de possession du feu"*, nous enseigne que la *"condition préalable pour maîtriser le feu a été la renonciation au plaisir, de tonalité homosexuelle, de l'éteindre avec un jet d'urine"*⁸⁸. Ce texte est contemporain de *"La Vie Sexuelle"* (1932), mais antérieur à ses trois textes sur Moïse écrits entre 1934 et 1938, eux-mêmes contemporains de la montée du nazisme en Allemagne. Il est évident que Picasso aura eu connaissance de ce texte dans lequel Freud indique que ce que l'homme abrite dans son tube-pénis, ce n'est pas le feu, mais le moyen d'éteindre le feu. La question suivante est posée: si l'acquisition du feu est un délit dans toutes les légendes antiques sur la prise de possession du feu, *"qui est ici lésé, trompé?"* Freud propose une réponse *"la vie pulsionnelle est le dieu trompé par le renoncement à éteindre le feu; dans la légende, une convoitise humaine est transformée en privilège divin. La divinité dans la légende [...] est encore le représentant de la vie pulsionnelle douée d'une puissance supérieure"*⁸⁹. En 1938, les *femmes-trompes* ont déjà fait leur apparition dans les toiles du maître, mais pas dans *"Femmes à leur toilette"* où le *trompe-l'oeil* seulement en est un aspect.

Qui est ce *"Paysage de la foule qui urine"* dans le poème de Federico Garcia Lorca, *"elles attendaient la mort d'un enfant sur le voilier japonais, il n'est pas de remède au gémissement du voilier japonais?"* Qui est le japonais qui jappe au nez? Dora au centre avec ses bras d'acier, serait-elle celle qui indique la position de l'homme lors de la miction? Dans le lien entre ces deux images éclatées, l'interprétation de Lévi-Strauss propose en association: *"la position de la main dans la miction chez l'homme [...] autant d'exemples d'une archéologie des habitudes corporelles qui, dans l'Europe moderne, fournirait à l'historien des cultures des connaissances aussi précieuses que la préhistoire ou la philologie"*⁹⁰.

La philologie indique que la chaîne étymologique *pieux, impie, piété, impiété, pieta, expier, pitié, pio, piedad, pie* repose sur la base indo-européenne **peu = pur, purifier, feu*. Les religions ont toujours célébré la lumière et la purification par le feu.

Ainsi, c'est à travers une vision totalement freudienne, celle du lien entre le feu et l'eau, réminiscence phylogénétique de l'humanité, que Picasso signe sa toile dans un anagramme de son nom, en bas, à gauche. *"Le pied, l'Homme qui Pisse"*, découpé avec les lettres de son patronyme dans le mot de *P-i-c-a-ss-o*, sélectionne dans un clin d'oeil du pinceau, les lettres requises pour rejeter ce qui de la doxa, lui interdit la liberté et le

⁸⁸FREUD "Sur la prise de possession du feu" (1932) in *Résultats, Idées, Problèmes II* p.192 PUF 1985

⁸⁹ibidem p. 193

⁹⁰LEVI-STRAUSS Préface à Marcel MAUSS *Sociologie et Anthropologie* p. XLIX PUF 1950

laisse K.O sur le tapis. *K-O P-I-SS-A* ou bien *P-I-SS-A OK?* A Fontainebleau, dès 1921, Picasso confiait à ses amis qu'il avait envie de commander un réverbère et une pissotière pour débarrasser la pelouse de sa respectabilité. Le nom du pape, Pie, Pio, est incarné en espagnol et en italien dans le nom de Picasso. *Cass-Pio?* Mais qui donc, ici, l'oeil au beurre noir, est *Knock out*, le pape ou l'artiste, l'homme qui aime, a aimé, ou l'homme révolté privé de voix devant l'horreur montante de la guerre, horreur des ténèbres remontées de son enfance à l'occasion de Guernica? Phénomène d'aller-retour entre le passé refoulé à l'intérieur et le présent en marche dans l'extérieur historique de l'actualité, l'oeuvre d'art parle d'un instant pulsionnel que l'on peut appeler *méta-physique*. L'artiste n'a pas d'autre moyen à sa disposition, il utilise ce qui lui vient à l'esprit, souffrance animée par la pulsion et désir d'y mettre un frein au moyen des mots, une couleur, une forme, un volume, un phonème découpé dans du papier de couleur. La peinture, comme la poésie est acte, tout comme le crime, le mot en trop, le coup de couteau trop rapide qui tue. A gauche, couché horizontalement, *l'Homme qui Pisse Debout*", au centre, le personnage *"Dora qui pisse assise"*. La curiosité des enfants sur la différence des sexes est souvent observable à partir, non pas des jeux avec les organes génitaux mais à partir de l'inquiétude causée la position corporelle lors du besoin d'uriner. Ces souvenirs oubliés orientent vers les fantasmes qui transparaissent dans les oeuvres d'art tout comme dans les crimes, individuels et collectifs. Le regard social sur la position debout valorise l'homme dans de nombreuses cultures, mais il s'agit ici d'une donnée que l'observation ethnologique permet de dire non universelle. L'historien des cultures apporte à l'historien de l'art des connaissances aussi précieuses que la préhistoire ou la philologie. Le ventre noir, géométriquement triangulaire de la femme au deuxième plan de *"l'Homme qui Pisse"*, présenterait ainsi en écho au triangle noir et souple sortant de l'homme, une *"Théorie Sexuelle Infantile"*⁹¹ dont Freud le premier élaborait la lecture à partir de l'énigme que pose à l'enfant l'origine des enfants, où à l'ignorance du sperme répond l'ignorance du vagin. Ce qui en reste pour l'adulte au niveau des représentations sociales, provient de ce qui est transmis par le langage et la culture, c'est-à-dire les systèmes de domination dans la répartition des rôles sociaux qui vont méconnaître la différence des sexes et permettre la mise en place des rabaissements de toutes sortes. Le tableau de Picasso décrit bien la démarche *dedans-dehors*, où la souffrance du petit Pablo transparait dans la mise en place progressive de la barbarie en marche dans le nazisme. L'âme nazie, représentée par Dora, serait la langue maternelle, celle de Maria sa mère, perdue dans un idiolecte oublié, connu, inscrit sur la pulsion mais non venu à la conscience, la langue de l'utérus mémorisée par le fœtus, la marque indélébile de tout être parlant, source de l'art. Marie, mère de Jésus, Maria, mère de Pablo, Dora la femme, Dora le camp, l'inconscient ne connaît pas le hasard. Rencontre avec la notion

⁹¹FREUD "Les théories sexuelles infantiles" (1908) in *La vie sexuelle* p. 14 PUF 1969

sacrée de respect chez le peintre ou avec la notion de respect du sacré chez l'homme?

Terreur sacrée, respect du sacré chez Picasso

Le clin d'oeil du personnage sacerdotal de gauche serait le regard de liberté de l'artiste qui livre sa parole d'homme libre en la cachant dans l'oeil bleu-noir en coin, regard qui mâte l'horreur et trouve son mode de survie dans l'humour, si noir soit-il. Liberté revendiquée par Paul Eluard dans "*La Victoire de Guernica*", poème mis en musique par George Auric en Juin 1937⁹². Publiée en même temps que les dessins de Picasso "*Songe et mensonges de Franco*", la vérité revendiquée par les Encycliques papales apparaît ici sous un autre jour. Une lettre de Rome adressée aux Catholiques Allemands le 31-12-1935, donnait la position du Saint-Siège en matière politique: "*tout sujet est tenu de respecter l'autorité légitime de l'Etat et de la servir dans l'obéissance*⁹³". Du moi-peau au moi-yeux, le peintre parle en mots, en formes, en volumes, en matière, en couleurs, aux yeux des autres, avec les mots d'une langue commune, écrits dans du papier, où Brassai rapporte *l'évènement-moyeu*, le moyeu du moi-yeux de Picasso, autour duquel le peintre écrit l'actualité quotidienne. Un journaliste catholique oublié par l'histoire, citant cette lettre du 31-12-1935, rendait compte à son insu d'un pacte avec le diable germanique, dans l'ignorance de l'Histoire en marche. Les vérités peintes en papier peint se font alors les yeux-témoins. Une caricature de ce décalage entre l'Eglise et l'actualité quotidienne, trouvée par Brassai dans l'atelier de Picasso sur un méchant morceau de journal chiffonné sur une palette dont il n'avait pas l'usage, narre la vie au quotidien en mai 1939, dans les fêtes de Jeanne d'Arc à Domrémy. Le mythe militaire de celle qui bouta l'occupant hors du territoire et sauva la France est retransmis par *Paris-Soir*, relatant en fait divers un réel historique écrit dans les ordonnances pontificales. Brassai parle d'un bout de journal maculé de peinture sur une palette, et sur lequel le nom d'un cardinal apparaît seulement dans la première syllabe *Vill-* qui parvient à l'historien d'art non sans avoir au passage dicté quelques associations guerrières au peintre. Les écrits pontificaux, qui rendent compte du fait que l'église de Domrémy se vit attribuer le privilège de basilique, parlent avec grandeur des cérémonies de mai 1939 présidées par Monseigneur Villeneuve. *Villeneuve, ville nouvelle, Cité céleste, terre de demain, Jeanne, Jérusalem, j'ai-ruse-à-l'aime*, un personnage habillé dans le rose cardinalice et déguisé en femme, Dora, pour dire toute l'horreur ressentie par l'artiste déjà écorché vif par les événements en marche dans l'Espagne de Franco.

La syllabe *Vill-* en question désigne Monseigneur Rodrigue Villeneuve, archevêque de Québec, du titre de Sainte-Marie-des-Anges auquel le Pape Pie XII avait adressé une lettre apostolique à l'occasion de la décoration du titre et des privilèges de basilique mineure accordés à l'église du Bois Chenu près de

⁹²*Cahiers d'Art*, printemps 1937.

⁹³*La Documentation Catholique* 1936 p. 550

Domrémy. Dans cette lettre datée du vendredi 13 mai 1939 que lui adressait Pie XII, il le désignait comme *Légat a latere*, pour qu'en Son Nom et par Son Autorité, il préside les solennités rituelles qui devaient s'accomplir à Domrémy en l'honneur de Jeanne d'Arc. Une délégation pontificale fut envoyée à Domrémy à l'occasion de cette fête, le 30 mai. L'allocution du Pape Pie XII, (copie écrite de sa main) aux membres de la Mission Pontificale à Domrémy fut prononcée devant eux, à l'audience du 2 juin 1939⁹⁴. Il y formulait ses vœux pour "*l'avènement d'une ère de docilité universelle aux voix divines*". A l'audience du mercredi 14 juin 1939, Pie XII rendait hommage à Monseigneur Villeneuve pour le succès de sa mission dans les fêtes de Domrémy auxquelles il avait "*apporté la pourpre romaine*". En juin 1939, la France, les Français, l'Europe entière étaient la proie d'autres préoccupations. Le reste de l'histoire pleure dans les archives vaticanes sous la forme d'un secret qu'il appartient aux chercheurs et aux historiens d'investiguer en croisant leurs travaux et en les échangeant comme patrimoine de l'Histoire de l'Humanité dans une oeuvre commune sur l'Histoire de France, l'Histoire de l'Eglise, l'Histoire du IIIème Reich afin de mettre en vérité les responsabilités et les déterminismes tragiques de l'Histoire de la Shoah. L'observation livrée par Brassai, semblable à la lettre de Poe, est à la portée du regard de tous, l'inconscient ne connaît pas le temps, il lui arrive de manifester sa vilénie et comme le rêve, d'être prophétique. Les artistes sont des prophètes, des fous et des rêveurs, l'avenir dira dans quelle mesure Eugène Pacelli, le futur Pie XII, aura très tôt, dès 1928, négocié des accords politiques avec l'Allemagne nazie visant à contrôler l'éducation, tout au long des années 30, à une époque où l'existence des camps était de notoriété publique. Lorsque Pie XI, dans son Encyclique "*Mit brennender Sorge*", 1937, annonce et dénonce ce qui passe alors outre-Rhin, il est trop tard, les jeux sont faits, les esprits enbrigadés. La Shoah est en marche. "*C'est l'orage de funestes luttes religieuses qui se monte à l'horizon de l'Allemagne*". La place prépondérante, dans les Concordats rédigés et signés Pacelli, avec la Bavière, 1925, la République de Prusse 1929, et l'état libre de Bade, 1932, accordée au discours destiné à l'encadrement du système éducatif et aux structures afférentes indique une volonté de puissance liée à un aveuglement absolu sur le pouvoir montant du nazisme confondu avec un endoctrinement spectaculaire, permettant d'augurer ce que sera l'asservissement nazi et l'endormissement des foules. L'édifice de l'obéissance étant fondé sur la soumission au chef immédiat, il ressort de tout principe totalitaire que le danger existe de toujours tomber sur le "*Führerprinzip*", une superposition de nombreux organismes, emboîtés les uns dans les autres pour atteindre à l'unité politique que représente le Führer du Reich⁹⁵".

Mgr Pacelli, le futur Pie XII, de nationalité italienne mais élevé par une gouvernante allemande, était déterminé dans son

⁹⁴Actes de Pie XII p. 119 à 122 tome 1 (1939) Bonne Presse 1949

⁹⁵Christian ZERVOS "Réflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du IIIè Reich" in *Cahier d'Art* 11è année, 1936, p. 209-211

inconscient par la langue allemande, pour lui langue de l'amour primordial. Le Docteur Josef Schmitt, signataire avec le Cardinal Eugène Pacelli du Concordat de 1932 avec l'Etat Libre de Bade, était-il le Dr Schmitt à l'égard duquel Freud manifesta la plus vive inquiétude dans sa correspondance avec Arnold Sweig⁹⁶? Une investigation historique de cette importance appartient autant à la Recherche Scientifique qu'à l'Eglise Catholique afin de mettre en vérité le fondement dans le réel des inquiétudes vécues par les Juifs conscients de ce qui se préparait dans les cuisines de l'Allemagne nazie.

Le 30-9-1934, soit deux ans après le Concordat signé par Monseigneur Pacelli avec l'Etat de Bade, Freud alors à Vienne, parlant de la troisième partie de son travail sur Moïse et le monothéisme, confie son angoisse à son très cher ami Arnold Sweig qu'il appelle Maître Arnold, émigré dans une Palestine non encore devenue l'Etat d'Israël : *"La troisième partie apportait une théorie de la religion, certes rien de nouveau pour moi après Totem et Tabou, mais tout de même quelque chose de plutôt nouveau et fondamental pour des non-initiés; la pensée de ces non-initiés me commande de garder cet essai secret; car nous vivons dans une atmosphère de rigorisme catholique. On dit que la politique de notre pays est faite par un certain Père Schmidt, qui vit à Saint Gabriel près de Mödling, qui est l'homme de confiance du pape et qui est malheureusement lui-même ethnologue et historien de la religion, qui dans ses livres ne fait pas mystère de son horreur de l'analyse et particulièrement de ma théorie du totem. [...] L'interdiction émanerait du Vatican et le père Schmidt en serait responsable. [] Ce n'est donc pas l'occasion pour un martyr. Fin provisoire"*.

Le martyr eut lieu. A Auschwitz et ailleurs. La population entière savait, éduquée selon les principes de l'ordre moral . De 1929 à la Solution Finale, le temps avait trouvé ses frontières. On peut faire l'hypothèse que, suivant la note de bas de page donnée par Brassai⁹⁷, si Picasso refusa de livrer ce tableau au public, c'est bien que trop de secrets, importants pour lui et peut-être dangereux à livrer au grand public, y étaient présentés, exhibés, et que quelque chose de la *terreur sacrée* décrite par Freud dans *Totem et Tabou*, donc issue fatalement soit d'un respect du sacré, soit d'un déni du sacré, qui l'aurait arrêté? L'énigme demeure sur le motif personnel profond, raisonné ou inconscient, qui aura joué pour l'empêcher de montrer au public cette vision apocalyptique de l'humanité. Il est très surprenant que Brassai n'apporte aucune interprétation à ce qui semble n'avoir été qu'un alibi pour Picasso? Une autre interprétation est possible: le doute aurait saisi le peintre sur les possibilités de transcription en tapisserie d'une oeuvre achevée en soi en tant que collage, qui par conséquent ne supporterait pas la transposition dans un autre matériau. Refus de duplication mais

⁹⁶FREUD *Correspondance avec Arnold SWEIG* p. 130 NRF Connaissance de l'Inconscient 1973. Il est surprenant que cet ouvrage, de parution relativement récente soit aussi difficile d'accès. Il est épuisé, non réédité, raison pour laquelle nous en donnons de longs extraits en citation .

⁹⁷BRASSAI *Conversations avec Picasso* p. 62 à 70 NRF Gallimard Idées 1964

également refus du principe de répétition interprétable comme un engagement artistique et politique. Il importe donc d'examiner le collage avec toutes les données du système qui structure sa création, ce qui permet d'approcher avec une intuition plus fine ce qui a pu être le désir de l'artiste. On pourrait lire dans cette obstination du peintre un choix éthique. Journaliste comme Zola, Picasso dans ce tableau montre, raconte, dénonce une fois pour toute. Il voit le bon et le mauvais. Il ne cherche pas, il trouve le vrai mauvais dans les poubelles de l'Histoire de l'Europe et de l'humanité. Brassai, qui avait vu les peintures contemporaines de *"Femmes à leur toilette"*, raconte qu'elles présentaient *"toutes les variations, toutes les déformations possibles des traits du visage de Dora Maar"*? Le témoignage est pris sur le vif, à chaud, dans le temps, en situation, *de visu*, il s'agit des mimiques, des expressions du visage, de la mobilité de la musculature faciale d'une femme, des émotions qui s'y révèlent. Brassai n'a peut-être pas compris Picasso, mais il connaissait le peintre, Dora, et il était un témoin de la vie tumultueuse de Pablo. La clé de cette énigme serait donc bien dans les images du visage de Dora qui crie en langue espagnole un refoulé ancien chez le peintre, renaissant dans les événements historiques de la guerre d'Espagne et dans son engagement militant auprès des Républicains. Une autre hypothèse, éthique et métaphysique à la fois, peut être rêvée ici. Picasso refusait la commercialisation de ce cri d'appel, il ne voulait ni notoriété, ni tapage médiatique en provenance de l'horreur exhibée.

Concernant les deux noms Schmitt et Schmidt, y a-t-il eu chez Freud, production de son inconscient ou défaut d'information? Ou bien maquillage de la vérité pour contrer une éventuelle censure postale? L'homonymie du patronyme, associée à la ressemblance entre les positions des deux personnages portant ce nom, prête à confusion.

La lettre de l'inconscient

L'édition 1973 de la NRF indique en note de bas de page que le Père Schmidt désigné par Freud dans sa lettre à Arnold Sweig, était ethnologue, (1868-1954), directeur en 1927 du Musée Ethnologique Pontifical de Latran, ce qui est plausible mais demanderait à être corrélé avec d'autres données historiques sur ces deux personnages. Y aurait-il eu confusion phonique chez Freud et dans la communauté juive de Vienne, à travers la rumeur à laquelle il fait référence, entre *"un certain Père Schmidt qui vit à Sankt Gabriel près de Mödling, qui est l'homme de confiance du pape"* et le docteur Josef Schmitt, Président de l'Etat de Bade et Ministre de la Justice en octobre 1932, co-signataire du Concordat entre Bade et le Saint-Siège avec la personne du Cardinal Pacelli? Quelle que soit la réalité des faits et des renseignements dont disposait Freud à Vienne le 30-9-1934, le réel de sa grande inquiétude, est relative au fait qu'il redoute ce Père Schmidt, *"qui est malheureusement lui-même ethnologue et historien de la religion, qui dans ses livres ne fait pas mystère de son horreur de l'analyse et particulièrement de ma théorie du totem"*, inquiétude due au fait que *"nous vivons ici dans une atmosphère de*

rigorisme catholique. Cette inquiétude est attachée au nom de deux personnages dans lequel la seule différence est un jeu de lettres muettes sur une substitution entre le D et le T? Ce détail ne peut être laissé dans l'ombre par quiconque croit à la détermination de l'inconscient par le langage. Le -d final de Freud, le /d/ de la lettre hébraïque *dalet* désignant la porte, l'ouverture, le sexe de la femme, et le T, le *tav* hébraïque, la marque, le signe, le symbole de la perfection où les Chrétiens verront la croix. Mais où l'approche du signe faite par Rosalind Krauss, *qui dépend plus de l'absence que de la présence résulte de l'association d'un signifiant et d'un concept immatériel*, permet au peintre de crier son combat. Le rapprochement est trop riche en signification pour être laissé au hasard. Ici, Freud, le Juif persécuté, se serait-il fait la proie de son propre conflit avec lui-même dans l'héritage hébraïsant de son père, inscrit dans l'écriture même de son livre sur "*Moïse et le monothéisme*". Entre les phonèmes /d/ et /t/, il manque un /l/ pour écrire le *dalet*, soit le -dlt- puisque les voyelles n'existent pas dans les langues sémitiques. Ce qui cloche depuis l'aube des temps, la transmission boiteuse dans les langages serait bien le phonème /l/, le *lambda*, la côte de l'homme (hébreu = *tsela* = *côte*, *boiter*), la femme née de la côte de l'homme, où Freud dans la longue histoire de la transmission du pouvoir et de la royauté, découvre l'Oedipe. Ici, le nom même de Schmitt/Schmidt raconterait une tragédie que Sophocle avait déjà mise en scène dans l'Oedipe-Roi, drame figuré par les rites mortuaires du passage de Pharaon entrant dans l'éternité appuyé sur son sceptre royal, le *ouas* en forme de *lambda*

Le T de la croix est représenté en beige sur le corps de Dora. De Cimabué à Francis Bacon, pourquoi l'Histoire de l'Art est-elle traversée par tant de crucifixions? Celle de Picasso, 1930, mérite une destructuration endroit-envers pour interprétation. Quelle souffrance intime et quelle image corporelle intériorisée par tous habite les peintres pour qu'ils choisissent ainsi de métaphoriser ce qui est l'histoire de tous? New-York, 1929, un poème de Lorca, "*Crucifixion*". 1936, assassinat du poète par les hommes de Franco. De Dora à la Torah, quelle analogie phonologique aura dicté à Picasso et aux nazis, une abominable association inconsciente qui donna naissance au camp de Dora, annexe de Buchenwald. Il s'agit ici, non pas d'une rêverie imaginaire de poète, mais de l'application de la théorie présentée par Freud sur l'ordre des voyelles. Le /d/ et le /t/ sont des consonnes dites dentales, non différenciées dans certaines communautés linguistiques. Les dents, les sept dents de la Bête de Guernica, le Septième Sceau, l'Ange de l'Apocalypse, le sept cosmique sacré de la Bible. Une fois encore, avec les sept dents de la Bête, le triangle revient, le *dalet*, la porte de la tente, le triangle pubien, l'ouverture, principe même de la métaphore biblique réapparu avec le triangle rose présent dans ce tableau, dans les deux triangles croisés de l'étoile qui envoya à la mort six millions de Juifs. Ce que l'Histoire des Peuples et de leurs Langues commençait à raconter à Picasso en 1938.

Parmi les documents inconnus accaparés par la folie à confier une recherche à venir, il y aurait lieu d'exhumer l'allocution de Pie

XI sur la radio catholique belge, le 14 octobre 1938. Le message fut capté par Monseigneur Picard qui le transmet à un journal belge "*La libre Belgique*", qui la publia⁹⁸. Les Français ne semblent pas avoir eu connaissance de cette allocution. Ce texte ne figure pas dans les Actes de Pie XI publiés en langue française, ce qui est étrangement troublant étant donné le poids de la droite en France. De toutes façons, quelles qu'aient été les points de vue de Pie XI, il semble qu'il ait outrancièrement fait confiance au Cardinal Eugène Pacelli, futur Pie XII dont l'armoirie de pape porte un oiseau, un rameau dans le bec. Brin d'olivier, colombe de paix, *Pace*, la Paix, serait-elle implicitement dissimulée dans cette horrible farce que fut la pièce de Picasso "*Le diable attrapé par la queue*". Partage de mi-dits, Dora la noire, *Partage de midi*, midi/Mésa, misa/médis, messe à midi, Mara la noire, Violaine. Quand la vérité est censurée, elle parle autrement et elle parle toujours, même lépreuse, car ce qui est caché doit venir au jour. Qui est l'enfant mort, l'enfant rendu à la vie? Aubaine, fille de la Mara de Claudel serait-elle l'enfant Pablo, le nouveau-né asphyxié? Camille? Claudel et les Surréalistes se détestaient souverainement. Qui serait le diable, Eugène Pacelli peut-être? A moins que ce ne fut Luigi Pirandello, joué au théâtre de Mathurins par le ménage Pitoëff, haut-parleur de l'amitié franco-italienne? Pirandello, Prix Nobel 1934, adhérent du Parti Fasciste Italien depuis 1924, célébré par la presse parisienne en janvier 1935, lors de son passage à Paris? *Six personnages en quête d'auteur*, Pacelli, Pirandello, la Paix, la putain, le Pape, Pablo? Les six personnages du tableau, *les six P.*, *l'épi sait*, *l'épie ça*, *l'essai 3,1416*, *l'essai II*, *laisse Pie*, *laisse pis*, *les pissa*, *les Picasso*? Tous ces monstres, l'épie, les pies, tous ces Pie, tous épient, le pis, le sein, Paulette Pax, jouant la mère dans une scène découpée de "*Comme avant, mieux qu'avant*", insérées dans "*Ce soir, improvisé*"⁹⁹. Qui serait *Pace*, *Pax*, la *Paix*, la *P. respectueuse*, sinon le diable fait femme, faim, homme, guerre ou pape? L'enfer, c'est Lucifer, c'est les autres. "*J'ai souvent l'impression que nous sommes tous mis à l'épreuve par Satan. Et il nous faut passer tous ensemble par l'enfer pour obtenir la victoire finale*". Adolph Hitler¹⁰⁰, l'épi monstre.

Du père au pire, un savoir, le savoir de l'artiste, ou pire, celui de l'inconscient, est thésaurisé ici, non parlé, un drame pirandellien découpé en papier peint. *Chacun sa vérité*. Nos belles, les femmes ici présentes, objet du désir, le Nobel de qui? Michel Simon, jouait le rôle du metteur en scène, ce soir-là. A moins qu'il ne s'agisse de nos belles "*balustrades-autostrades*".

⁹⁸Ce détail de l'histoire est signalé par ROULEAU s.j., FOURCADE s.j. Michel SALES in *Nazisme et Communisme* p. 61 dans l'introduction historique à l'Encyclique "Mit brennender Sorge" du 14-3-1937 Desclée Essai 11 Rue Dugay-Trouin Paris 75006

⁹⁹Donné au Théâtre des Mathurins par la Compagnie Pitoëff devant le Tout-Paris mondain, politique, artistique, diplomatique, la soirée du jeudi 17-1-1935 rendait un hommage à l'auteur italien et à travers lui aux liens politiques noués entre la France et l'Italie. 1935, quelle Italie? Laval était absent, ce soir-là. ARTE, émission METROPLIS, un film de Pierre Philippe, "*Pirandello chez les Pitoëff*". Extraits des Actualités Pathé-Journal.

¹⁰⁰Cité par Claudia KOONZ *Les mères-patrie du III^e Reich* p. 273 Lieu Commun 1989

Pirandello, prix Nobel 1934. 1934, assassinat de Röhm, homosexuel favori de Hitler, Nuit des Longs Couteaux qui stigmatise les moeurs de la SA et jette sur l'homosexualité masculine un renforcement de l'article 175 de 1871 du code pénal allemand. 1932, ouverture des premiers camps de concentration. Le délire n'a jamais été interdit aux visiteurs de musées, raison suffisante pour interpréter le refus opposé par Picasso à ce que le tableau "*Femmes à leur toilette*" quitte l'atelier du 7 quai des Grands Augustins. La théorie du signe chez Saint-Augustin aurait-elle marqué le peintre? C'est Dora qui avait choisi le lieu. Dora/Buchenwald. La question de savoir si Picasso était conscient de tout cela, est parfaitement dérisoire. Les matériaux sont là pour quiconque croit à l'inconscient et à sa détermination par le langage de la mère. Il le dit lui-même, "*j'ai gagné quand ce que je fais parle en moi*". Pouvait-il donner une meilleure définition de son désir inconscient et de son talent de résistant, travailleur de l'ombre?

Attention, journalisme

Pour un peintre au nom de Picasso, grande a dû être la tentation en 1938, consciente ou inconsciente, de jouer sur le nom de Monseigneur *Picard, Pique-Art*", de jouer sur les mots en un clin d'oeil secrètement caché, dans son atelier des Grands Augustins. L'oeil qui louche du personnage de gauche est alors bien la signature du peintre aux yeux de toutes les couleurs, y compris l'oeil droit, un oeil au beurre noir, un *avis-gnon*? L'explication de la censure racontée par Brassai se trouverait ici, censure exercée par des pétainistes, héritiers des anti-dreyfusards, des clubs antisémites des années 30¹⁰¹ tels que *La France Enchaînée*, *Le Réveil du Peuple*, héritiers de Darquier de Pellepoix, de Maurras, de l'Action Française, des Camelots du Roi et qui ne permit pas à la photo de "*Femmes à leur toilette*", de figurer comme prévu dans *Life Magazine*. Spectacle life.

Censure analogue à celle de Pathé-Journal qui retint pour les Actualités cinématographiques de la soirée du 15-1-1935 au Théâtre des Mathurins, les séquences liées à la propagande fasciste. L'absence parle mieux que la présence en matière de signe rappelait Rosalind Krauss. *Je rêvais, peut-être. Vercors, Les silences de la mer, Marin tue, Mathurins*. Théâtre. Les mêmes Actualités Pathé-Journal font leur travail: Ludmilla Pitoëff, filmée hors de l'agitation du spectacle, lit innocemment devant la caméra un message de Pierre Laval, futur Premier Ministre de Philippe Pétain, fusillé à la Libération pour haute trahison. "*Il lui eut été particulièrement agréable de participer à cette fête, manifestation d'amitié franco-italienne qui prolonge sur le terrain artistique la communauté d'idées et de sentiments qui unit la France et l'Italie*". En 1941 Laval fut remplacé, comme Vice-Président du gouvernement de Vichy, par François Darlan, amiral de la flotte, un marin, commandant en chef des armées. En 1942, Vercors, fondateur des Editions de Minuit, écrivait "*J'ai vu ces hommes victorieux... je leur ai parlé ils ont ri de moi...ils*

¹⁰¹Jean DRAULT *Histoire de l'antisémitisme* Ed. C.L. 3 rue Auber Paris 1942

ont dit: vous n'avez pas compris que nous les bernons? Nous ne sommes pas des musiciens" Silence des galaxies. Darlan fut assassiné par La Chapelle le 24 décembre 1942, peu après le sabordage de la Flotte à Toulon. *"Nous avons l'occasion de détruire la France, elle le sera. Pas seulement sa puissance: son âme aussi. Son âme surtout"*. 27 novembre 1942, la *"Marseillaise"*, après avoir brûlé, gisait par babord et par trente mètres de fond. Un grand nuage noir flottait sur la ville.

Au printemps 1939, la préparation des fêtes de Jeanne d'Arc à Domrémy sont contemporaines des menaces pesant sur la Tchécoslovaquie, l'armée allemande était entrée à Prague le 15 mars. Dès 1940, dans un grand nombre d'écoles, les enfants français chantaient *"Maréchal, nous voilà"* et invoquaient *"Sainte Jeanne d'Arc, priez pour nous, sauvez la France"*.

Les mains-crochets de Dora donnent une image dans le miroir du langage parlé de cette époque. *"La nation juive a tellement enfoncé ses crochets dans la chair de la nation française que la cure de désintoxication sera inefficace¹⁰²"*. Vercors poursuit: *"nous pourrions la France par nos sourires et nos ménagements. Nous en ferons une chienne rampante"*.

Le clin d'oeil de Picasso journaliste se cacherait-il dans l'Histoire de la papauté? Dora, ici la *"femme assise"* serait-elle la papesse Jeanne? Une vieille légende, remontant au XIII^e siècle, raconte qu'une Anglaise vivant à Rome déguisée en homme aurait réussi à être élue pape, en 855, à la mort de Léon IV. Un doute planant sur sa personne, pour vérifier que ce pape était bien pourvu des attributs masculins requis pour cette fonction, il/elle avait été assis(e) pour être contrôlé(e), *"à l'envers"*, en-dessous en quelque sorte. Picasso en aurait fait un jeu de miroirs, et Lacan une interprétation de l'éveil psychique de l'enfant qu'il appela stade du miroir? On pourrait alors établir un lien entre les ongles célèbres de Dora, peints ici sans couleur tenant le miroir, faisant couple avec les crochets posés parallèlement au phallus-trompe-horse-face attaché à la lame de la faux. En 1936, Max Ernst posait la question *"qu'est-ce qu'un phallustrade? C'est un produit alchimique, composé des éléments suivants: l'autostrade, la balustrade et une certaine quantité de phallus¹⁰³"*. Quelle est cette métaphore cachée de la voie rapide et directe adoptée par le III^e Reich? Les amateurs contemporains du surréalisme auraient-ils, de nos jours, perdu le sens des mots, travesti dans le découpage oral bien connu du fou, de l'enfant, de l'analphabète, de l'instituteur, de la langue parlée en langue étrangère, de l'inconscient? Max Ernst ne plaisanta jamais avec les mots, il tenta de les peindre, mais l'essentiel de son message est resté secret. Citant Hume *"l'équivalent de l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons par rapport aux causes réelles des événements..."*, il réussit à parachever son raisonnement *"le hasard est aussi le maître de l'humour et par conséquent, dans une époque qui n'est pas rose, dans l'époque où nous vivons où une belle action consiste à se faire enlever les deux bras dans un*

¹⁰²Jean DRAULT p. 187 opus cité

¹⁰³Max ERNST "Au-delà de la peinture" in *Cahiers d'Art* 1936

combat, le maître de l'humour-qui-n'est-pas-rose, est le maître de l'humour noir". Hume qui? La Vénus de Milo? L'idiolecte maternel? "L'inconscient n'a pas d'âge", certes, mais qui donc en a un?

Goya et la Célestine, Picasso et la cécité hystérique

En 1932, Picasso destructurant des corps de femmes dans *"Femmes lançant une pierre"*, *"Femme au fauteuil rouge"*, *"Femme assise dans un fauteuil"*, introduit une forme, l'objet *"trompe"*, qui au cours des années suivantes, subira des modifications certaines. Bras, jambes, membres se font sangsue, ver de terre, trompe de chasse, museau, phallus parfois pourvus d'un oeil. *"L'oeil de Picasso voit mieux qu'on ne le voit"*, dira Man Ray. Destructurant les volumes, une volonté parle de faire éclater le désir dans une dissociation des ensembles. En effet, le mot *"trompe"* se retrouve dans une série sardonique de dessins *"Songe et mensonge de Franco"* qui évoque étrangement une série de dessins de Goya, où la tromperie de la vie, l'horreur du monde sont présentées dans une mascarade au regard lubrique où jeunes filles, mauvais garçons, mères maquerelles caricaturent à merci les visions et cauchemars du peintre. Dans l'objet *"fauteuil"*, rouge ou non, quelle *faute-oeil*, quel trompe-l'oeil, quel vision hante le regard sur le sang, la Révolution en marche, le Parti Communiste, les Républicains espagnols, la pourpre romaine, la pompe, les femmes, l'art, son enfance, une théorie infantile? Ce fauteuil rouge serait-il la *faute-oeil* du barbu de gauche qui, en 1938, se met à loucher? Quelle est cette *pierre* lancée par les femmes, ou plutôt qui est ce Pierre? La taie qui était déjà de l'oeil gauche de la Célestine? De quelle taie s'agit-il, celle de l'oeil ou celle de l'oreille posée sur l'oreiller? L'oeil chez Goya, l'oeil dans les natures mortes et les toiles religieuses, Goya et Célestine, vision *"céleste"* du monde de la prostitution. L'inconscient serait-il à vendre au plus offrant?

En 1910, Freud écrit: *"des expérimentations bien menées ont montré que le sujet atteint de cécité hystérique voit bien en un certain sens mais pas au sens complet. De stimulations de l'oeil aveugle peuvent ainsi avoir des conséquences mentales bien déterminées (elles peuvent susciter des affects) ; bien que les conséquences mentales manquent d'être appréhendées par la conscience ; les hystériques ne sont aveugles que pour leur conscience tandis que pour leur inconscient, ils voient. C'est précisément des expériences de ce genre qui nous contraignent à faire une différence entre les processus conscients et ceux qui sont inconscients. Comment se fait-il que ces sujets puissent développer une autosuggestion inconsciente à la cécité, alors que dans leur inconscient, ils peuvent voir¹⁰⁴"*? Freud attribuait cette anomalie de la vision à la *"complaisance somatique"*. Or, c'est précisément dans le texte de Dora (1905) qu'il rendit compte pour la première fois de ce diagnostic¹⁰⁵. Le lien énigmatique avec le

¹⁰⁴ FREUD "Le trouble psychogène de la vision" in *Névrose, psychose et perversion* p.168 PUF 1973 Traduction J. Mallet.

¹⁰⁵FREUD "Dora" in *Cinq psychanalyses* p. 28 PUF 1954

"Faucheur" de Miro, au Pavillon Espagnol de l'Exposition de 1937 est donc le clin d'oeil du barbu-lutrin. Le faucheur, le voleur d'images, le sein qui *pique*, celui qui *pompe* le "miro", le bigleux désigné par la signature et le cartouche adressé aux badauds non-initiés qui passent dans une exposition et ne voient rien. Picasso et les Surréalistes, dans leur approche freudienne du langage, ne pouvaient ignorer le cas célèbre de Freud, Dora. Les amis du peintre ne pouvaient avoir négligé de lui communiquer leurs réactions à cet égard. On peut donc établir un lien entre l'oeil droit du pape qui louche vers le bas comme une orientation du regard. L'oeil voit-il, ne voit-il pas? Les deux yeux ne regardent pas dans la même direction, tout comme les yeux des femmes dans tous les tableaux de l'artiste. Célestine voit, et de son mauvais oeil bien sûr, tout comme Goya donnant le nom de Célestine à la mère maquerelle présentant du balcon à la foule des trottoirs la jeune fille dont elle loue les services. Cet oeil "céleste", se retrouve chez Goya, dans ses "Dorades", il est particulièrement saisissant dans "Tête et carrés de mouton" où une savante composition géométrique mêle triangles et carrés d'où surgit un oeil sur une chose oblongue étrangement phallique. Echo phylogénétique de l'art antique, égyptien en particulier, cet oeil phallique reprend la fonction imaginaire qui érigeait des obélisques dont la valeur phallique, sacrée, symbolisait le dieu solaire. Certains y voyaient la pétrification des rayons du soleil, autour de la pierre sacrée le *benben*, auxquels un culte était rendu, en particulier à Héliopolis, le *On* Biblique de la Genèse où Joseph interprétait les rêves de Pharaon¹⁰⁶. Dans la cosmogonie égyptienne, c'est de la masturbation d'Atoun, le créateur, que naît le premier couple divin Chou et Tefnout, sur les mots *sperme/crachat* faisant assonance (racines *ichech* et *tef*)¹⁰⁷. Les pierres sacrées, "bet-el" en hébreu étaient "la maison de Dieu". Le Dieu trinitaire Atoun-Ré-Képri réunissait les trois moments du cycle solaire. L'Eglise et le corps de la femme sont ici symbolisés dans une série de visions associatives, privilégiées par le langage surréaliste, qui ne fait que répéter en le retrouvant le contenu sémantique des racines sémitiques les plus anciennes, dans le jeu de langage favori des Egyptiens sur les assonances.

Goya peignit "L'apparition de la Vierge du Pilar" (1780), patronne de Saragosse, à laquelle il portait une grande dévotion en mémoire de son apparition miraculeuse (rêve, fantasme, hallucination?) à Jacques le Majeur venu évangéliser l'Espagne. De Malaga, ville natale de Picasso à Saragosse dans la province d'Aragon, de Saragosse à Dora, de Sade à l'a-dora-tion d'un rêve de phallus, l'association est tentante, elle n'engage que l'observateur. Aragon, un dadaïste, évoquera plus tard la période de son adhésion au Parti Communiste avec Picasso dans "Les yeux et la mémoire". On serait ici en présence d'un archétype phylogénétique qui, depuis

¹⁰⁶Bible de Jérusalem *La Genèse* 41 45, note de bas de page b, page 50, Ed. Cerf 1956.

¹⁰⁷Claire LALOUETTE *Au royaume d'Egypte, le temps des rois dieux* p. 86 Champs Flammarion 1991. Françoise DUNAND, Christiane ZIVIE-ROCHE *Dieux et hommes en Egypte, 3000 ans av. J.C., 395 apr. J.C.* p. 65 Armand Colin 1991

l'aube des temps, hante rêves et fantômes et associe la tour au phallus, au sacré, à la poésie. La religion catholique a repris ce vieux rêve dans les litanies de la Vierge, *"Tour de David"*, *Tour d'ivoire*, *Porte du ciel*. Y voir quoi, une tour de Babel, une confusion volontaire de langues? Phal-lus, *luce*, la lumière, la vue, la vision, le regard. Chez Picasso, on pourrait y lire un prétexte à dénoncer les positions de Rome dans la condamnation du communisme avec un tel *"aveuglement"* sur le nazisme. Cet aveuglement, vieux de deux mille ans, serait un héritage venu de ce qui sépara Juifs et Chrétiens quand à la signification philologique et pragmatique de mots sacrés, liant la parole et le corps, c'est-à-dire la sexualité et l'amour. L'éternel féminin représenté par le hiéroglyphique de la montagne, sommets posés côte à côte visibles au Sinaï, le sexe de la femme représentait le symbole de la fécondité puissante et primordiale, les seins dont Artémis prendra la relève? Le hiéroglyphe de la bouche qui ne marque pas la lèvre supérieure serait un héritage stylisé du signe qui figure sur une stèle de guerrier barbu au Yémen? Le hiéroglyphe de la montagne aurait partagé une aire sémantique commune avec le hiéroglyphe de la bouche, transmis au mot hébraïque *peh* (= *bouche (bouche d'en haut), manger, respirer, parler, dérivés: évacuer, exhaler, orifice, ouverture, parole, respiration, fente, sexe (bouche d'en bas), mémoire transmise oralement, loi orale, livre lu, lecture, interprétation, parole, prière*). La langue hébraïque a acquis et mémorisé le sens de bouche, ouverture, loi orale dans le mot *peh*¹⁰⁸. *"La lettre pé, le rien est le coeur de l'existence, la trace de l'Infini, le noyau de la possibilité du sens, le blanc, le vide, la naissance de l'espoir, le sourire de Dieu"*. (D'après Rabbi Lévi Itshap de Berditchev). En hébreu, la combinatoire des lettres indique, par leur effacement ou leur ajout, que le souffle, c'est le Nom. *Sortir du Nom, c'est sortir du souffle, mourir*. L'alphabet hébraïque garde une mémoire des Égyptiens, l'importance de la nomination pour l'éternité. La même racine de la lettre hébraïque *mem* (les eaux) donne le verbe *voir*, et le substantif *poumon*, le poumon étant considéré comme un organe de la vision, respirer c'est faire travailler le Nom¹⁰⁹.

Le recueil de poèmes d'Eluard, *"Les Yeux Fertiles"*, accompagné de gravures de Picasso et de photographies de Man Ray du corps nu de Nusch, l'épouse du poète, date de 1936. *"Les yeux d'Elsa"* parut en pleine guerre, en 1942. *"Je suis pris au filet des étoiles filantes comme un marin qui meurt en plein mois d'août"*. De la fertilité à l'oeil, de l'oeil à la pierre, l'espace des desseins du peintre parle dans un cercle à main levée, oeil ou trou, dans la vermine-phallique de la bande dessinée *"Sueno y Mentira de Franco"*. L'implication personnelle de l'homme dans son oeuvre montre ici Picasso, les artistes, témoins inspirés par l'histoire de leur temps et conscients des ressources illimitées de l'inconscient et des mots pour le dire. Inconscient maudit/sacré, le *sacer* latin.

Sur le genoux de Dora, à gauche de la lame de la faux, se trouve

¹⁰⁸OJAKNIN *Les mystères de l'alphabet* p. 281 Editions Assouline 1997

¹⁰⁹ANNICK DE SOUZENELLE OPUS CITE P.243+

une forme phallique, qui débuta dans ses dessins sous la forme de visages-trompes, des visages-museaux-de-chien-Kasbek, son chien. Les Anglo-Saxons parlent de *horse-face*, euphémisme pour phallus, ce qui est indéniable dans le tableau "*Femmes à leur toilette*". Ici, l'objet interroge l'observateur par la topologie du tableau. Pourquoi là? Quand l'objet prend la parole, la question se pose, qui trompe sur les genoux de Dora? Les genoux d'un femme, le phallus, le désir? L'objet ou la couleur de l'objet? La lumière du balcon qui éclairait la sortie de Dora, quittant la rue La Boétie, lumière qui éclairerait Guernica? Lumière freudienne qui aveugle tant que les yeux en perdent leur pouvoir d'y voir clair? Goya, Manet, femmes au balcon, les guitares espagnoles, la sérénade, le bordel? Qui trompe, la lumière, la matière, la mémoire, les images, le papier peint, le mot, la chose, le mot-chose, la femme, l'image, le rêve, l'espoir, l'érotisme à la Georges Bataille de Dora, le cri du peintre, la souffrance, la guerre, l'amour, la vie? L'amitié franco-quoi nouée en rose entre les crochets? Un noeud? Quelle est la signification de ce noeud rose d'angoisse sous le siège de Dora? Le coeur de ce noeud, pris dans les forceps, est le centre d'un triangle isocèle reposant sur la base du tableau, et dont le sommet se trouve à l'intersection des médianes du grand triangle formé par la même base et dont les deux côtés partent du milieu de la longueur supérieure du tableau. Le centre de ce noeud évoquerait le foie de Prométhée enchaîné à son rocher, condamné à la dévoration par un vautour. Qui ment, Franco ou le sens de l'abréviation adjectivale *franco-* pour français, le désir qui dit la vérité et en chacun veut arriver *franco* à son but, comme la pulsion? La dérision dramatique du papier peint serait-elle un refuge contre l'angoisse, une sauvegarde du désir? Qu'est-ce qui ne trompe pas? Qui n'est pas *blousé* dans l'affaire? La vérité de Picasso, son identité profonde, serait-elle justement dans sa recherche, qu'il dit révolutionnaire, de ce qui ne trompe pas? Peindre l'horreur pour trouver la beauté, exprimer le mal pour faire parler le bien, peindre le diable pour inventer Dieu, chercher la haine dans la femme pour trouver l'amour dans le couple, peindre la mort pour dire la vie? S'attaquer au foie, pour trouver le siège des passions et des désirs comme dans la croyance antique? Le vautour-phénix-phallus surgit de l'antiquité égyptienne, tué par Héraklés, le libérateur de Prométhée. Les enfants, la tendresse, le gosse de Saragosse, Inès tenant un enfant dans les bras avec toute la tendresse du monde, Inès la cuisinière ou femme de chambre de Picasso, un modèle dont on parle peu mais qui représente un immense sentiment de maternité. Qui sont ces enfants, ses oeuvres, ses femmes, que Picasso aime et qui naissent sous son pinceau? Inès/y naissent? Sara-gosse, I-nès, qui sont ces *gosses* qui *naissent*, de quel *négoce* s'agit-il dans le désir entre les corps et les coeurs? L'impossible partage entre les mots, l'immense confusion entre l'échange et le commerce, racontent ici la triste épopée du couple chassé du Paradis Terrestre. Les angelots de Goya volant autour de "*la Vierge du Pilar*"? "*Vous m'avez volé mon visage*", dira Inès Serrano quelques années plus tard, dans le rôle de l'un des autres de Huis Clos, tenu par Tania Balachova. "*Regarde dans mes yeux, est-ce que tu*

t'y vois? Les yeux séparés l'un de l'autre, les yeux égarés d'un regard éloigné témoignent. En 1939, à propos de Dora, il dit à Duncan "si elle était vraiment sortie avec cette blouse, elle aurait passé l'été en prison". Quelle passion secrète, blousée, trompée, habite le peintre pour que ces mots peints lui permettent de passer sa colère sur un visage de femme, dont le museau ressemble à son chien. Les accroche-coeurs de Dora se mettent alors à ressembler aux griffes des coqs, semblables aux mains-griffes de Dora dans "Femmes à leur toilette". La femme prête à tuer le coq cache une intention que le regard doit déjouer. Les griffes se font signature du coq, et la question-forceps jaillit *qui signe quoi ici* dans les griffes sataniques de Lucifer, *luce-faire*, et les bras-mains de fer? Pouvoir de parole donné aux morceaux de hure, morceaux de museau, de visages de femmes. A propos de la croix gammée des bras de "La femme nue se coiffant" Picasso dira "c'est venu comme ça, je ne l'avais pas vu avant qu'on me le fasse remarquer". Ainsi parlait l'inconscient, en ce temps-là où certains osaient le suivre avec humilité. La femme est vêtue, l'homme la voit nue. Nue, il la veut voilée. Avec un mot d'esprit parfois, le witz. Le peintre comme le poète sont des militants qui donnent d'abord la parole à la souffrance, la souffrance s'explique, après ou jamais. Mais peintres et poètes savent ce qu'ils ressentent dans la violence de leur choix. Etre parlants comme leurs semblables, déterminés par les langages, les mots, leur souffrance prend la parole. Que l'on parle de l'après-coup ou de l'âpre coup en matière de prise de conscience de ce que l'on fait ou dit, peu importe, la précession du langage est omniprésente.

Le refus de Picasso, même provisoire¹¹⁰, d'exposer et de donner à "Femmes à leur toilette" leur destinée finale de tapisserie, appartiendrait à sa quête de vérité en indiquant que pour lui à ce moment-là, cette oeuvre était terminée, impossible à mettre en série. Il y aurait pour lui alors, quelque part, quelqu'un, quelque chose à ne pas tromper, un reste à respecter, un reste après Guernica. Le souvenir, la mémoire liée à ces deux grands tableaux, peints dans le même atelier, conçus en langue espagnole avec Dora qui avait choisi ce lieu des Grands Augustins où ils furent *écrits* en langue française. L'inconscient parle, désigne les lieux, joue avec les noms, donne la parole à des pulsions d'une violence exacerbée liée aux mots. Kasbek, son chien, tient une grande place dans sa vie, le chien image de la fidélité, rappelle Freud défendant son identité dans le nom de sa petite chienne, "Jofie, Jo comme Juif". *J. comme Juif* sur la carte d'identité des Allemands sous le régime nazi. Kasbek, une *case-Kleb* qui aurait perdu une lettre? Une niche? En langue française, dans les premières décades du XX^e siècle, le terme *collage* véhiculait, dans le discours courant, une connotation peu valorisée socialement pour désigner une vieille liaison amoureuse. Un *collage*, un *papier peint*, à quel collage amoureux, identitaire, politique, Picasso faisait-il référence dans toute cette période dominée par l'ombre de Munich et l'appareil photographique de

¹¹⁰La tapisserie fut exécutée en plusieurs exemplaires après la guerre.

Dora, l'oeil dans l'objectif. L'exposition d'Art Français Moderne en juin 1937 à Berlin, au siège de l'Académie des Beaux-Arts de Prusse, semble avoir donné le signal du tournant à partir duquel il tordra de plus en plus les visages de femmes pour exprimer un non fondamental, un non de solidarité avec les confrères allemands que le national-socialisme avait mis au ban de la société artistique, mais surtout non à quelque chose de plus existentiel, symbolisé par l'image de Dora, la femme, les camps, le nazisme en marche, exprimant sa position par rapport à Rome. Dora Maar, qui sera "*la femme en pleurs*", la femme brandissant son enfant mort, répète de l'image de la mère perdue par Pablo, l'enfant mort à la naissance. Ou encore la femme brandie par le pouvoir religieux. Son horreur de la "*caste militaire*" qu'il avoue peindre dans Guernica, est bien un autre horreur plus intime, répétée dans "*un océan de douleur et de mort*" officiellement celle de la guerre d'Espagne, en fait une représentation de la sexualité dans la culture ambiante, un moment de sa vie avec Dora Maar dans ses scènes qui la mèneront en cure chez Lacan. La femme, la guerre, la mère, la mort, l'histoire.

"*Je viens de chez le charcutier*" racontera le Docteur Lacan. Qui fut ce charcutier? Un quartier de viande? Une livre de chair? Une lettre déplacée? Plutôt le sacré *ça crée*, pour Picasso, livré en chair, en os et en mots. Une oeuvre de douleur, une rupture à venir avec Dora Maar, une rencontre avec Françoise en 1943, leur fils Claude puis Paloma en 1949. La même année, Mouvement pour la Paix, la colombe de Picasso envahit les murs de Paris. Qui est la P.? Qu'est-ce que la P.? En hébreu biblique, *peh* = *la bouche*, donne au pluriel *piphiyot* = *les tranchants de la Parole-Epée* qui constituait la liberté de l'homme de suivre ou non la voie de Yahvé.

Celle qui, pour un temps, ne fit pas tapisserie

Le poète, le peintre créent non pour vivre mais pour survivre. Le fou hallucine la rencontre entre les visions du peintre et les images qui harcèlent le poète. Le fou hallucine car son secret est celui du rêve, celui des Surréalistes, celui de Rimbaud, celui de Breton, celui de Max Ernst, celui de Picasso, celui des révoltés contre toute forme d'oppression de l'âme et de la pensée.

Toulouse-Lautrec, enfermé dans la maison de santé du Docteur Semelaigne à Neuilly après une grave crise de *delirium tremens*, consommait chaque jour une grande quantité de papier sur lesquels il racontait des scènes de cirque, que les infirmières zélées, le soir venu s'empressaient de précipiter dans le feu. La liste abonde des artistes qui avaient trouvé, grâce à la folie, la clef du langage humain dans le nouage savant de la pulsion, des mots de la langue parlée, des images visuelles, de la mémoire de l'humanité écrite écrite dans le chaos sonore des émotions d'origine inconsciente, du corps qui agit, qui aime, qui tue, qui souffre, qui écrit, de la société qui étouffe. Camille Claudel, Van Gogh, Nerval, Artaud, tant d'autres.

Les Surréalistes étaient fous. Fous de la post-modernité, fous du langage, fous de leur désir de maîtrise de la schizophrénie qui dort en chacun, fous d'un désir de changement pour un monde

autrement. En écho avec la loi de Rimbaud, dans les ultra-violetts de Becquerel, ils avaient vu s'annoncer les feux de la Shoah à travers la révolte des Républicains Espagnols. Avec *"Femmes à leur toilette"*, Picasso pousse à l'extrême l'hallucination du non-fou, il écrit les maux de l'humanité et du temps présent dans des mots en couleur. Ecrivant à la manière de celui qui somatise une souffrance ignorée en fabriquant une maladie sur son propre corps, il somatise sur le papier, avec un matériau nouveau. Il récite avec recueillement un *De Profundis* pour l'âme des innocents morts pour rien, dont la vie pour rien n'a pas été vécue. Il a trouvé le secret de la schizophrénie, la barre infranchissable qui dans le signe saussurien, S/s, sépare les non-SS et les SS. Ceux qui honorent l'humanité dans la femme et ceux qui la rabaissent, ceux qui ont rencontré le sacré dans l'humain et ceux qui passent à côté. Barre infranchissable qui sépare inexorablement ceux qui lui disent oui de ceux qui lui disent non, parce que, dans leur for intérieur, ils n'ont pas tué leur mère. Avec le tableau cauchemar de *"Femmes à leur toilette"*, Picasso accroche une horreur, se libère de ses rêves d'inceste, et franchit le passage symbolique et fantasmagorique qui permet à tout homme d'intérioriser la chronologie dans l'ordre des générations où Freud découvre l'éternelle malédiction de l'Oedipe posée sur l'humanité.

La barre qui sépare le grand S du petit s dans le signe saussurien est explicitée ainsi par Max Ernst *"la transmutation d'un acte pur comme celui de l'amour, se produira forcément toutes les fois que les conditions seront rendues favorables par les faits donnés : accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas"*. Point n'est besoin de théories complexes, de langages inintelligibles, ou de langue de bois, pour dire que, si depuis l'aube de l'humanité, les hommes ont cherché à laisser leurs traces sur les parois des cavernes, c'est parce que la question de leur descendance n'a jamais cessé de les hanter. Passant de l'ocre rouge des mains négatives au stylet des ostrakas, ils racontent comment ils ont ressenti la nécessité d'opérer la transmutation d'un langage dans l'autre, celui du corps dans celui des mots, langage d'union entre le sens et le mot, le mot et la chose, moyennant quoi il leur faudra des millénaires pour inventer l'écriture et envoyer des satellites explorer l'espace. Arrivant à l'informatique dont l'efficacité symbolique est tout aussi meurtrière que celle de l'arme d'airain et du rabaissement sexuel, ils découvrent la richesse de la mine et s'aperçoivent que devant son propre enfant, tout homme reste muet. En égyptien, un même hiéroglyphe très ancien, *hmt*, désignant le cuivre et l'utérus, réapparaît dans la Bible¹¹¹ dans un usage métaphorique.

*"Il existe des mines pour l'argent,
et des gîtes pour l'or que l'on affine.
Le fer est extrait du sol, la roche, fondue, donne du cuivre.
[Le mineur] a posé des limites jusqu'à l'obscurité;
jusqu'aux extrêmes profondeurs*

¹¹¹Livre de Job 28. La Bible, traduction par les membres du rabbinat français sous la direction de Zadoc Kahn (1899). Publié par SINAÏ, Tel Aviv 1988

il va chercher le minerai dans les ténèbres et l'ombre de la mort

*La terre d'où sort le pain, ses entrailles
sont bouleversées comme par le feu.*

Mais la Sagesse, où la trouver?

La quête du peintre est-elle différente?

Meurtre dans l'Hôpital Espagnol

Les Sciences du Langage, de la philologie, de la linguistique, les Pratiques de l'Education, de l'Economie, de la Politique, de la Sociologie, celles d'une anthropologie qui ne s'intéressent ni à l'art, ni aux Arts, ni à l'herméneutique, ni à la phénoménologie, n'ont pas encore investigué les hôpitaux de l'âme que sont les musées et les écoles maternelles. Elles ont peu exploré la manière dont l'inconscient phylogénétique a intériorisé les passages de langue en langue des mots et des significations, qui d'une langue à l'autre et d'une culture à l'autre, charrient des sens différents en les remodelant. Il leur reste à inventorier les travaux des Surréalistes archivés pour l'éternité de la pensée dans les bibliothèques où dorment partitions et trésors de vérité¹¹². Il leur reste à traverser le temps et l'espace de la gestualité co-verbale, vocale, sonore, en liaison avec l'Histoire fournie quotidiennement par l'actualité. Contempler un tableau de Picasso, en oubliant qu'il était Espagnol, engendré dans un utérus hispanophone, qu'il avait choisi la France, qu'il avait pris fait et cause pour les Républicains, que les confusions de langage de certains fascistes entre le communisme et le nazisme, confusion entre la sexualité et la damnation éternelle, entre l'acte sexuel et l'enfantement, entre la femme et la mère, entre l'Ordre Moral et l'aveuglement face au crime, ont produit le pire au XX^e siècle, c'est négliger l'essentiel. C'est oublier que l'Histoire des Hommes est aussi celle des Femmes. C'est oublier que les hommes sont tous nés du ventre d'une femme fécondée par un homme et que Freud découvrit l'Oedipe dans la sexualité infantile. C'est oublier que l'humanité est régie par le principe d'autochtonie.

Avec cette oeuvre, Picasso ne produit pas un cliché culturel, il exprime un archétype, il compense un désir de maternité tellement frustré chez lui que toute l'horreur du monde y est concentrée. Une frustration masculine se lit ici, position inconsciente de haine à l'égard de la mère qui a transmis tous les langages à l'exception d'un seul, le pouvoir pour un homme d'enfanter. Picasso est condamné à inventer ce pouvoir autrement, il enfante par la peinture là où d'autres choisissent la guerre. La non-résignation au fait que seules les femmes peuvent enfanter, serait une clé psychique pour la compréhension de ce qu'est la haine, tapie au coeur de chacun, violence pulsionnelle vieille comme le monde et qui pousse à tuer. Cette clé permettrait l'accès à la

¹¹²UNESCO Exposition de dessins d'enfants de la guerre d'Espagne Février 1999. Alfred et Françoise BRAUNER *J'ai dessiné la guerre, le dessin de l'enfant dans la guerre* Expansion Scientifique Française 15 rue Saint Benoît Paris 75006 1991

nécessaire soumission au principe d'autochtonie¹¹³, tel que le décrit Lévi-Strauss. Au croisement des théories religieuses infantiles et des théories sexuelles infantiles, on retrouverait toujours la mère, permanente, donc rendue responsable et coupable à jamais.

Sans le savoir, Picasso fait ici un bref cours de philologie. La racine indo-européenne *ster a donné parmi d'autres, les mots *astre, étoile, désastre, massacre, estrade, stérile*. Ce dernier terme *stérile*, latin *sterilus*, s'appliquait à l'origine à l'animal qui ne produit pas de petit, par conséquent à trois catégories: soit une femelle qui n'a pas encore eu de petit, soit une femelle à qui on a pris son petit pour l'offrir en sacrifice, soit un mâle. C'est le latin qui, au cours de son développement, a abouti au sens actuel *stérile* qu'il n'avait pas au départ dans les emplois où il s'oppose à *fecundus, fécond*. Ce sens ancien du mot "*stérile*" = *l'animal qui n'a pas de petit*, appliqué au mâle, aura très certainement dicté aux pères de l'Eglise le célibat imposé aux hommes d'Eglise, pratique qui apparut relativement tard dans l'ère chrétienne. Dans les langues indo-européennes, le sens "*animal sans petit*" est en sanskrit védique *starih*, en grec *sacrifier une génisse pour les morts*, et reste en arménien *la génisse*, en vieux haut allemand le *bélier*, toujours lié au phonème /ster/ de la racine *ster. On peut donc inférer de l'évolution sémantique du mot *sterilus* s'appliquant à l'homme qui ne produit pas de petit au sens où le fait la femme qui, elle, est *fecunda*, est la base du principe même d'autochtonie, pourquoi faut-il être deux pour engendrer, et engendrer un être marqué par un seul sexe. Si la génisse est la pièce de choix dans la tradition des langues indo-européennes, c'est qu'il y a déjà choix culturel sur le féminin à sacrifier que l'on retrouve dans les étranges transformations grammaticales liées à la morphologie du genre masculin et féminin. Une clé de la jalousie oedipienne serait là, transparente dans le doublet ancien *sterilus/fecundus* qui dépeint le privilège féminin de la maternité, dans la jalousie-haine masculine d'être né d'une femme, mais également fantasme masculin de grossesse et jalousie de ne pouvoir "*porter*" l'enfant. L'extension de la chrétienté qui se fit au moyen de la langue latine serait ici avec les formations en -lo qui donnèrent des mots-concepts nouveaux comme *fidélité, humilité*, à étudier avec l'évolution sémantique du concept de "*stérilité*" remontant à la formation du mot grec "*stérile*", propre à cette langue.

Les fils de Freud sont fatigués

écrit Catherine Clément en 1978¹¹⁴. "*Il y a un scandale, tant théorique que pratique, qu'il est urgent de dénoncer*". Le petit fils du vieux Schlomo de Moravie est-il si fatigué? Pas mort, le petit Sigismund de Freiberg, alias Sigmund. Sa découverte transcende les âges, les hommes continuent à rêver, les femmes à enfanter, les barbares à faire la guerre, les peuples des

¹¹³LEVI-STRAUSS "Magie et religion" (1955) in *Anthropologie Structurale* p. 248-249 Presses Pocket 1974

¹¹⁴Catherine CLEMENT *Les fils de Freud sont fatigués* Grasset 1978

génocides, la psychanalyse des temps modernes aurait-elle oublié qu'elle a une responsabilité dans l'Histoire de l'Humanité? Les artistes se suicident, les fous hurlent, les guerres tuent, l'injustice règne, le monde est-il devenu la proie des théoriciens en chambre et des hors-la-loi? Le choix d'une couleur sur une palette est-il passage à l'acte? Qu'est-ce que le hasard d'un trait, noir ou de couleur? Que signifient sur le côté gauche du miroir de *"Femmes à leur toilette"*, les quelques traits noirs, les fils à tirer d'une histoire secrète, cachée derrière? La femme aux deux bottes à talons du premier plan, celle d'Hitler qui passe derrière le miroir, se retrouve de l'autre côté du miroir, plaquée sur le mur du fond dans la botte italienne, botte du Pape et de Mussolini. Qui donne un coup de pied à qui et où?

Le clin d'oeil du personnage-lutrin, aux yeux étoilés, se retrouve avec l'histoire philologique très simple de la double origine étymologique du mot *étoile*. D'une part, **ster, stella, l'étoile*, l'étoile du matin, *Vénus*, celle que le prophète Isaïe appelle *"Astre du matin, fils de l'Aurore"* dans son imprécation contre le roi de Babylone. D'autre part, *kôkab*, l'étoile des Hébreux, la même *Vénus* des astronomes, appelée *Lucifer* par la Vulgate et qui selon ses phases, était appelée par les Latins *Lucifer* "porteur-lumière", *Vesper* étoile du soir, *Vénus* à cause de sa beauté. Dans sa prophétie contre Babylone, Isaïe interpelle son souverain en ces termes: *"Lucifer, fils de l'aurore"*. Qui donc est cet *"Astre du matin"*, ce *"fils de l'Aurore"*, ce *"Lucifer"*, que se disputent les Anciens, depuis les poètes védiques jusqu'aux prophètes bibliques en passant par les astronomes qui tous, reconnaissent l'incontestable beauté de la planète *Vénus*? Il s'agit bien d'une question de traduction, de langue en langue, de culture en culture en culture, de point de vue en point de vue, de ce qu'on peut appeler des croyances et des opinions. Picasso ici, avec son lutrin aux deux yeux étoilés, nous invite à lire avec nos oreilles et à entendre avec nos yeux. Le mot hébreu *kôkab* = étoile comporte un double phonème /k/ porteur d'un tabou linguistique chez les Grecs, hérité de la *Kukupha* copte, la gracieuse huppe des Egyptiens, la perdrix mâle qui boitille pendant la danse amoureuse et que les Grecs imitaient dans des danses orgiaques masculines lors des fêtes d'équinoxe de printemps. Rappelons que dans la Grèce Antique qui valorisait l'homosexualité masculine, les femmes avaient été reléguées au gynécée avec les esclaves et les enfants. La chaîne signifiante et philologique ouvert avec la racine i.e. **ster, brillance, Etoile, Vénus, Lucifer, Satan, damnation*, la voie est ouverte à la métaphore de la damnation éternelle. Ici Freud pourrait reprendre son argumentation sur le complexe de castration comme ce qui est commun au Juif et à la femme.

L'art est premier, il ne le sait pas. Il est la voie, la passe vers l'espace et l'infini. Un surgissement de l'inconscient, une sortie des ténèbres, non une entrée. La psychanalyse est précisément là, dans la philologie, au lieu de l'inconscient phylogénétique qui rappelle toujours où se pose la question du pourquoi, c'est-à-dire la question de la cause. Par conséquent, le silence sur les vérités que la psychanalyse appliquée permet de faire sortir de l'ombre sur les rapports entre malaise singulier

et malaise dans la civilisation serait une lâcheté subjective au regard du désir d'éthique. Le fait que la découverte de l'inconscient marqué par le langage fut celle d'un Juif apparaît ainsi comme une évidence, liée à la forte tradition hébraïque dans laquelle le petit Sigismond avait grandi.

**"L'homme a oublié qu'il est né, que la source de la vie
doit le traverser, mais sans s'y arrêter,
pour irriguer les futurs désirés¹¹⁵".**

Paris, le 10-3-1999

¹¹⁵Raphaël DRAÏ in Postface à Thomas Mann *La Loi*, p. 123 opus cité.

PICASSO, LA MERE, L'ENFANT

Derrière le miroir, le nom de l'enfant

Pourquoi ce grand carton de tapisserie de Picasso, exécuté en 1938, parle-t-il d'une toilette? Est-il une cartette ou une tapisserette? Quelles sont ces *femmes à leur/à l'heure*, de quelle heure et de quelle toilette s'agit-il?

Il se pourrait bien que derrière le miroir, l'histoire cachée contemplée par Dora avec l'horreur d'un cri, soit une histoire de la main gauche, une histoire de naissance, doublée d'une histoire de naissance non aboutie, c'est-à-dire une histoire d'avortement.

Le nom de l'avorteuse serait à découvrir. Le nom de la femme avortée serait Dora Maar, le nom de l'enfant caché restant inconnu pour les biographes, il se pourrait bien que ce soit une fille, fille d'Inès, une Espagnole engagée avec sa soeur au service de Picasso, pour être respectivement cuisinière et femme de chambre dans la grande propriété du midi, Mougins, un peu délabrée et mal tenue.

L'hypothèse selon laquelle cet enfant aurait été, soit un fantôme de paternité pour le peintre, soit un enfant "*de la main gauche*", est écrite selon plusieurs calligraphies dans ses tableaux. Cet enfant pourrait bien avoir été pour le peintre, la source d'une grande joie restée cachée car les goûts ancillaires masculins étaient socialement mal acceptés, à droite comme à gauche. La mère morte du peintre en 1939 serait désormais avec Inès, une mère vivante.

Dans "*Femmes à leur toilette*", l'appareillage des deux bras du personnage féminin sans féminité nécessite une observation particulière. Le droit dont la raideur est indéniable présente une différence repérable dans l'intérêt évident pour l'arme à feu. Le bras gauche, dans sa rondeur, évoque la rondeur d'un sein dont le coude serait le bout et dont l'écriture, différente pour les deux mains, nécessite une interprétation. En effet, le personnage à l'envers en bleu ciel, valet d'une carte à jouer dont le vis à vis se trouve à l'extrême droite contre la hauteur du tableau, peut être regardé comme une image d'Epinal, c'est-à-dire avec une configuration différente dans un sens ou dans l'autre. Vu tel quel, il rappelle étrangement Michel Ange réceptionnant un marbre trop petit pour le travail qu'il souhaitait entreprendre pour le Palais Pitti, exécutant un esclave dont la tête courbée épousait la forme de la pierre livrée. Les visiteurs du parc n'ont aucun

repère pour s'en apercevoir. A l'envers, le pénis levé du carré bleu s'est transformé en nez, le nez du valet de la carte à jouer. Qui est le valet, anagramme de laver? Laver quoi?

Revenant à l'enfant plusieurs fois représenté dans les bras d'Inès, ce serait l'enfant illégitime, non au regard de la loi ou de l'Eglise, mais du fait de l'origine sociale de la mère. En supposant que cet enfant soit celui de Picasso, les tableaux exécutés pendant la guerre lorsqu'Inès vint s'installer quai des Grands Augustins après son mariage avec Gustave Sassier, son mari, la similarité de position de l'enfant tenu par la mère entre l'enfant qui fait ses premiers pas et l'enfant qui urine dans les bras suppose qu'il s'agit d'une fille, puisqu'un petit garçon du même âge, satisferait le même besoin dans la position debout. Il y aurait là, une théorie sexuelle infantile très archaïque, à savoir que ce n'est pas la découverte de l'absence de pénis chez la mère par l'enfant qui l'amène à poser sa question mais la différence de position pour uriner. Là encore, l'ethnologie a le premier mot avec la philologie pour indiquer que le langage premier pour l'enfant est le lien à la mère dans le langage des soins du corporels liés aux habitudes de propreté, et dans son idiolecte entremêlé des accents, des intonations et de la musique de sa voix que l'enfant perçoit et comprend mieux que les mots. La présence maternelle serait plus forte dans ces indications que dans la satisfaction alimentaire. Réminiscences chez le peintre de souvenirs linguistiques de *nursery*.

Si dès 1943, Picasso se met à peindre des paysages, c'est qu'un autre horizon s'est ouvert à ses yeux. Paysages, les sages images de la paix intérieure sont là. Qui a pu opérer chez cette réconciliation avec l'idée de la paternité-maternité, sinon Inès et son enfant dont le nom n'apparaît nulle part dans les biographies du peintre. La mort de sa mère en 1939 au moment où Inès et sa soeur entraient à son service pour tenir sa maison de Mougins? A l'époque, les employées de maison, dites les bonnes, avaient la vie dure, mais elles appartenaient à la maison, à la famille, par conséquent partageaient tout, y compris souvent de gré ou de force, la couche du maître ou de ses fils. Les risques étaient pour elles et en général, pour elles seules, puisqu'elles étaient congédiées en cas "*d'accident*". Celles qui se "*débrouillaient*" et trouvaient quelqu'un pour "*leur rendre service*", pour leur "*prêter main forte*", étaient condamnées aux maladies féminines, aux curetages sans anesthésie ou encore à la stérilité à vie, sans parler des traumatismes psychiques, maladies tabou dont on ne parlait pas donc qui n'existaient pas. Ici encore, le pouvoir masculin, quelle que soit son origine, son niveau, sa nature, son siège social, sévissait. Et pour toutes, quelle que soit leur origine sociale. La femme existait donc dans la peur de recevoir la vie.

Plusieurs questions se posent quant aux liens entre Picasso, Dora la femme qui ne pleure pas mais qui hurle, le mariage d'Inès avec Gustave Sassier, le choix de Dora pour l'atelier quai des Grands Augustins, le retour d'Inès à cette adresse après son mariage, puis la paix peinte par Picasso. Qui est l'enfant de l'amour, l'enfant de la Paix? Qui est chronologiquement premier pour Inès,

l'enfant que Picasso peint dans ses bras ou Gustave Sassier. De quel sasse s'agit-il? Qui s'assied, qui est assis face au miroir dans "*Femmes à leur toilette*" et que raconte la toilette des femmes, la petite toile alors que dans les collèges de filles, "*la petite toilette*" est la visite hebdomadaire au bidet de la communauté. Ce bain de siège a-t-il un lien avec le Saint-Siège? Est-ce vraiment Paloma, la colombe qui couvre les murs de Paris? Qui est cet homme de goût, de *gust*, le Gustave qui épousa Inès, qui est ce Saint Augustin, fils de Sainte Monique, qui écrivit une théorie du signe et donna son nom à un quai de Paris où Dora Maar trouva un atelier pour Picasso? Quel lien invisible réunissent le saint théoricien, le prénom de sa mère, Monique, la disparition chez les biographes du nom de famille d'Inès, du prénom de sa soeur engagée avec elle comme domestique, chez Picasso par Dora Maar, un certain bonheur chez le peintre? Quelle fonction Dora va-t-elle donner à Inès? Un emploi de maison, certes. Par quel miracle, le nom de Gustave Sassier a-t-il eu le privilège de figurer au Dictionnaire Picasso en tant que mari d'Inès, sans le prénom de son enfant, sans le nom de famille d'Inès et de sa soeur?

Une photo de Cocteau lors d'une corrida, entouré d'un grand nombre d'amis, comporte parmi les familiers du jour, un enfant âgé de 8 à 10 ans, non loin de sa mère. Inès?

Dora, dans "*Femmes à leur toilette*", est une femme coupée en deux. Comme "*Le Fauqueur*" de Miro. A gauche celle qui voit quelque chose et regarde vers le bas, à droite celle qui regarde dans le miroir et voit l'horreur la plus absolue qui la fait hurler. Mais que veut dire "*se voir*" en langue française, celle qui "*est vue*" par elle-même, forme passive, ou "*celle qui se voit*", forme réfléchie, grammaticalement et dans le miroir? Mais celle "*qui se voit*" est-elle celle "*qui se montre*" celle que l'on voit, celle que voient le regard des autres? Alors, que voit-on, et qui est ce "*on*" dont on parle tant et que la "*bonne éducation*" interdisait à tant de Français issus de familles dans lesquelles le langage parlé était valorisé? "*On est un con*", n'est-ce pas? D'où la nécessité d'une transformation syntaxique avec le "*nous*" qui noue, comme dans un noeud. Les spécialistes de grammaire espagnole et de traduction interlangues peuvent se mettre au travail.

Sous les crochets-mains de Dora, figurent des ronds blancs qui flottent sur le papier à la recherche d'une signification. Les mêmes ronds blancs se retrouvent, quelques années plus tard en 1943, dans les tableaux de l'enfant tenu par celle qui serait Inès, un gros rond sur le menton, un rond à la place de la main gauche. Un hochet, un jouet, l'enfant au jouet, l'enfant au hochet, l'enfant d'un jouet, l'enfant d'Inès, l'enfant né d'un jeu, d'un jouet, d'un hochet, l'enfant de la main gauche qui a pris la place de l'enfant de la main droite. Le hochet, premier poing de l'enfant, *ainsi font, font, font*. L'image dans le miroir d'un enfant dont Dora n'aura pas voulu. Image en bleu, les bleus de l'âme d'une femme en rose. Quelle est cette boule-de-main, le globe terrestre tenu hiératiquement par l'enfant dans sa main comme le ferait une statue religieuse, le monde, boule de souffrance dans la gorge de l'artiste, boule dans l'estomac,

quelque chose qui ne passe pas? Le monde en guerre et non en paix. Le clou du tableau, le centre, en papier beige, représente un clou, un T, un *to*, le *tav*, une lettre hébraïque dont les premiers chrétiens firent la croix d'une crucifixion, ici, plantée dans le corps de la femme qui tient des crochets. Les bras, les avant-bras en noir, sont également des clous. Cette lettre hébreu, le signe, la marque, le symbole, était à l'origine écrite avec deux bâtons entrecroisés. L'histoire de l'écriture enseigne qu'il existait un déterminatif égyptien en forme de X qui indiquait l'action de briser et de partager. Cette lettre serait pour certains égyptologues la marque de l'alliance, héritée du hiéroglyphe coeur et trachée artère, qui donne à la lettre écrite, le sens de l'écriture du corps dans le souffle et la vie¹¹⁶. Que ceux qui ne croient pas à l'héritage du sens de la parole héritée dans la mémoire des mots inventent d'autres langages.

Pourquoi donc les artistes veulent-ils représenter la crucifixion? Pensent-ils et savent-ils qu'ils dessinent et desseinent le corps qui respire et qui souffle, corps en vie, corps de la vie, peur de la vie, amour de la vie? Quel temple profané sommeille dans l'inconscient des artistes et des fous? Quel désir de reconstruction anime les rêves? Quelle énergie dicte le mot d'exil à l'étranger qui cherche retourner à la maison de l'origine, pour retrouver la plénitude d'un chant sacré?

La question de savoir si le choix de Dora se portant sur l'atelier des Grands Augustins a quelque chose à voir avec le prénom du mari d'Inès, Gustave, est parfaitement dérisoire. L'intérêt de cette association réside dans la syllabe-mot *gust*, *goût* en anglais, présent dans *disgust*, le goût, le dégoût. La racine indo-européenne de ces mots est i.e. **geus* = *éprouver*, *goûter*, *apprécier*. En sanskrit, se retrouve *jusate* = *il aime*. La suite de l'histoire dans les langues indo-européennes conserve une grande fidélité à l'origine avec une différenciation dans les langues latines qui privilégient le sens d'*aimer*, *goûter*, et les langues germaniques qui privilégient le sens de *choisir*. La combinatoire possible des syllabes composant les deux noms Gustave et Augustin peut produire *autave*, *ottavio*, qui phonologiquement dicte le verbe *ôter*. Cette hypothèse confirmerait l'hypothèse de l'avortement chez Dora, choisi ou spontané? Ce terme comporte un sème lié à la castration, l'idée d'une place vide, d'un manque, de quelque chose qui était et, une fois enlevé, a laissé un espace. Pour l'inconscient de Picasso, la mémoire de sa langue maternelle a enregistré le phonème /ao/ pour Augustin. Se retrouvent ici les mots *accroche*, *Blasco* le prénom de son père, *Salvador* l'oncle, *Lola* la petite soeur, *Olga*, *Dora*, *Paulo*, *Picasso*, *Apollinaire*, *Barcelone*. Quel *matador* phonologique inconscient venait hanter le désir de Picasso dans son activité créatrice révolutionnaire? *Paloma*? Ce couple phonologique /ao/ était la loi du couple Pablo-Dora donnée par leurs prénoms. En langue espagnole, langue adoptée par ce couple, ou en langue française ou dans une combinatoire chaotique franco-espagnole, quel autre mot comportant l'opposition phonématique /ao/ aurait pu donner un sens opposé/contraire, pour

¹¹⁶OJAKNIN *Les mystères de l'alphabet* p. 322 Assouline

donner sa cohérence à l'appareil de références constitutif de la base inconsciente de leur histoire? L'*espagnol, est-ce /ao/, est-ce espagnol, SS* pas quelque chose, la langue de la mère, langue utérine pour Pablo, langue utérine pour l'enfant d'Inès? Désir de réparation chez le peintre et souffrance.

Quelque chose d'une mémoire phylogénétique, culturelle se présente ici. La mémoire du sacré dans l'histoire de l'humanité surgit avec ce qui a trait avec les mystères de la vie. La Bible abonde d'histoires mythiques de ce genre, dans lesquelles une servante remplace l'épouse légitime, pour donner un enfant au maître, assurant ainsi dans la transmission de la vie, une descendance au patriarche. Ici, encore, la primauté du sacré par rapport au politique donne une définition du désir. De l'impensable à l'impensable, la précession du désir, des émotions infantiles, du cœur ou de sa négation, préside à toutes les oeuvres et les entreprises humaines. La présence de l'esclave de Michel-Ange, tête baissée, couleur bleu ciel de la souffrance, dépasse la différence des sexes, elle témoigne d'une malédiction posée sur l'humanité. Picasso ici introduit l'universalité de la souffrance, la même pour tous, avec la même cause mais des différences qui constituent les cultures dans l'impossibilité d'un syncrétisme qui serait la plus grande atteinte au sujet social, un être de langue.

Lorsque Hitler proclamait "*l'argument que l'art est international, est creux et stupide*¹¹⁷", tout se passait comme s'il annonçait que le désir est creux et stupide. Par conséquent, cela aurait signifié pour les nazis, l'amour est creux et stupide.

Qu'est-ce qui est à reconstruire ici?

Paris, le 17-3-1999

¹¹⁷Discours du 1 septembre 1933

LUMIÈRE à AUSCHWITZ, K III

Il fallait un monument, il y avait eu des monuments.
 Il y avait eu des monuments de pierre et des monuments de béton,
 il y avait eu des cathédrales de pierre et des synagogues de chair,
 il y avait eu des rêves de verrière et des pèlerinages.

Il y avait eu du feu, il y avait eu des flammes,
 le feu avait brûlé les flammes, les flammes avaient transmis
 aux flammes le souvenir du feu et le feu en conservant
 sa flamme avait parlé de sa Mémoire.

Les guerres avaient détruit les textes sacrés,
 les guerres avaient détruit les portiques des rois,
 les guerres avaient abattu les hommes,
 les porches des monuments avaient sauvé les flammes.

Les flammes avaient conservé dans leur regard
 le souvenir du jour où elles avaient su
 pour toujours que l'amour et le fruit du travail s'écrivent
 depuis toujours dans les bras du coeur de l'homme.

La Mémoire était dans la flamme, la Mémoire était dans le feu,
 la flamme en mirador des coeurs veillait sur la lumière
 et comme une pierre posée sur une tombe,
 le feu avait transmis à jamais sa lumière.

Et les petits témoins diraient aux Grands Témoins,
nous sommes là, c'est comme ça,
 pour allumer les réverbères et veiller sur la flamme
 en rallumant Les Lumières là où le feu est incendiaire.

Le feu de la colère de l'homme qui parfois s'empare des pierres
 d'une langue répétait à l'infini l'écho de la vie
 qui n'éteint pas le feu des coeurs en panne de vie.
 Et la vie de l'écho avait répété l'écho de l'étincelle de vie.

Il fallait un monument à vie, il y avait eu des monuments de vie,
 il y avait eu des volcans, il y avait eu des montagnes,
 il y avait eu ceux qui avaient déplacé les montagnes
 en oubliant de ramoner l'écho des volcans tombés en panne.

Il fallait un monument de vie, il fallait un monument vivant
 il y avait eu des armes, des épées de feu et des glaives d'acier,
 il y avait eu des armes de papier,
 et des papiers désarmés devant l'abondance des âmes désarmées.

L'âme-hors de la mort avait pris la relève
 pour dire au monument en vie
 les âmes-hors des morts transmettent les briques
 et la paille du monument vivant.

Il fallait un monument, il y aurait un monument,
 il y aurait des noms avec des prénoms,
 il y aurait des prénoms et des faux noms avec des noms coupés,
 il y aurait des noms entiers et des noms partagés.

Il y aurait les noms secrets et les noms échangés,
 les noms oubliés et les vrais noms sortis de l'ombre,
 il y aurait les petits dessins des petites feuilles et des grands arbres,
 et les petites desseins des tout petits de maternelle.

Il fallait un monument, il y aurait un monument vivant,
 où chacun sur sa page retrouverait dans son histoire,
 le souvenir du jour où il avait appris dans son enfance
 à remonter de l'escalier les marches de sa Mémoire.

Il fallait un monument de vie, il y aurait un monument en vie,
 un monument vivant, un monument d'enfants en vie,
 un chœur d'enfants chantant la vie de l'écho illimité
 des toutes petites étoiles étoilées de maternelle.

Et l'écho répéterait à l'envie aux fleurs et aux fruits,
 regardez les abeilles, elles butinent mais ne le savent.
 Parfois, pour protéger leur desseins, elles essaient,
 et s'en vont sur les ailes du vent à la recherche des limites du temps.

Les arabesques dans les ailes des papillons raconteraient aux tout petits
 de quoi serait fait le parfum de leur miel du lendemain.

Et les petits pandas dans les arbres leur montreraient comment sauter
 de branche en branche pour jouer à l'écureuil avec le soleil dans l'oeil.

Les rêves tournoyant dans les ventres des mères voisines de la mer,
 rouleraient à jamais dans les vagues en emportant la clé de la marée.
 Les étoiles du présent confieraient aux lunes et aux comètes,
 les gouffres d'azur, les idoles d'argile, le livre du lendemain.

Et les voix cachant leur mélodie dans la musique monteraient
 en chantant la plainte des enfants d'une mélodie.
 La note cachée dans le mouvement ascendant de la musique
 cacherait les maux dans les mots où se fonderaient les petites voix.

Et la croix carrée imprimée dans les yeux des tout petits de maternelle
 pour oublier du temps le sens de son avancée inexorable
 suivrait sur sa page le vent inoubliable des monuments engloutis.

Alors les échos scintillant de lumière réverbéreraient la musique
 et le passé comme une étoile filant dans les haubans
 passerait la main au lendemain en vue de l'avenir du lendemain.