

LA CRÉATIVITÉ DES PEINTRES VIEILLISSANTS : L'ŒUVRE TARDIVE DE PICASSO, KLEE, DE KOONING

[Simone Korff-Sausse](#)

L'Esprit du temps | « [Champ psychosomatique](#) »

2008/2 n° 50 | pages 93 à 108

ISSN 1266-5371

ISBN 9782847951271

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-2-page-93.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

© L'Esprit du temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La créativité des peintres vieillissants : L'œuvre tardive de Picasso, Klee, De Kooning

Simone Korff Sausse

Cézanne écrit à E. Bernard ¹ : « Je vous aurais voulu auprès de moi, car la solitude pèse toujours un peu ; mais je suis vieux, malade et je me suis juré de mourir en peignant, plutôt que de sombrer dans le gâtisme avilissant qui menace les vieillards qui se laissent dominer par des passions abrutissantes pour leurs sens. »

1. Cité in R.M. Rilke,
Lettres sur Cézanne.

Mon propos part d'un constat : nombre de grands peintres restent très créatifs jusqu'à leur mort. Dans leurs dernières années, atteints par les infirmités du corps vieillissant ou de la maladie, au seuil de la mort, ils sont mus par une frénésie créatrice, produisant des œuvres nombreuses et riches en innovations. On peut citer, entre autres, Michel-Ange, Titien, les découpages de Matisse, Zao Wou-Ki, Rembrandt, Renoir, Matta, Poussin, les *Œuvres noires* de Goya, les *Nymphéas* de Monet. À la fin de sa vie, Cézanne ouvre la voie du cubisme, et Monet celle de l'abstraction. Dans d'autres domaines artistiques : il y a les scènes finales de Faust de Goethe, l'Art de la Fugue de Bach, les derniers quatuors de Beethoven.

Simone Korff Sausse - Psychanalyste. 146 Bd. du Montparnasse, 75014 Paris.
Maître de conférences à l'UFR Sciences Humaines Cliniques de l'Université
Denis Diderot, Paris 7.
Membre de la Société Psychanalytique de Paris. -sksausse@hotmail.com

Champ Psychosomatique, 2008, n° 50, 93-108.

COMMENT COMPRENDRE CETTE EFFERVESCENCE CRÉATRICE DE LA FIN DE LA VIE EN TERMES DE TRAVAIL PSYCHIQUE ?

Pour Mélanie Klein et ensuite Hanna Segal, l'activité créatrice s'enracine dans la position dépressive articulée aux mécanismes schizo-paranoïdes. La créativité prend sa source dans l'impulsion du bébé à réparer l'objet primitivement clivé et attaqué. S'il y a des pulsions créatrices fortes, c'est qu'il y a des pulsions destructrices fortes. Par conséquent, l'artiste doit assumer ses tendances sadiques.

Avec l'âge, face à la mort, confronté aux pertes successives liées au vieillissement, l'insécurité paranoïde augmente, renforçant les angoisses schizo-paranoïdes qui provoquent le sentiment de solitude, dit Mélanie Klein ², dans un texte de la fin de sa vie, en résonance à sa propre expérience du vieillissement. « Le sujet doit faire face à ses propres pulsions destructrices et aux parties haïes de son soi, qui semblent échapper à son contrôle et menacent ainsi le bon objet » (p. 126). Dans les dernières lignes de son dernier article ³, elle souligne le lien qui rattache les productions ultérieures de l'artiste aux processus infantiles les plus précoces. Avec le vieillissement, les objets idéaux sont perdus et les parties clivées, dangereuses, indésirables, menaçantes envahissent l'espace psychique, mais « si la formation des symboles a pu, au cours de l'enfance, s'épanouir dans toute son intensité et sa diversité, et n'a pas été freinée par les inhibitions, l'artiste sera plus tard capable d'utiliser les forces affectives qui sous-tendent le symbolisme. » On pourrait dire que plus l'objet est attaqué, plus il faut le réparer. Le processus créateur s'emballe, sollicité à l'excès par les données du vieillissement, stimulant les activités sublimatoires.

La création artistique est liée à une remise au travail incessante de la position dépressive, en voie de résolution à chaque œuvre, mais jamais résolue vraiment. L'artiste ne cesse de tenter de figurer les angoisses catastrophiques de séparation et de perte de ce moment crucial. L'artiste est un réparateur infatigable, dont l'existence perdrait toute signification si l'objet n'était plus à réparer, ce qui explique la persistance de l'énergie créatrice jusqu'à la mort.

2. Klein M., 1963, Se sentir seul, in *Envie et Gratitude et autres essais*, Tel, Gallimard, 1968 pour la traduction française.

3. Klein M., 1963, Réflexions sur l'Orestie, in *Envie et Gratitude et autres essais*, Tel, Gallimard, (1968 pour la traduction française) pp. 218.

LA «DERNIÈRE MANIÈRE»

Hermann Broch⁴ consacre quelques pages au « style de vieillesse » dans son ouvrage *Création littéraire et connaissance*. Ce qui frappe dans cette « dernière manière », c'est l'économie des moyens, comme si à l'issue de la vie, après un long parcours riche en organisations complexes, la psyché se voit obligé de procéder par simplifications, laissant de côté le superflu, l'anecdotique, l'inutile. Selon Broch, les styles de l'enfance et de la vieillesse « expriment l'essentiel et rien que l'essentiel ; l'un avant qu'elle ait pénétré dans le royaume des problèmes subjectifs, l'autre quand elle a laissé ce royaume derrière elle. » Mais l'expression « style de vieillesse » est contestable, car elle suscite l'idée d'un style qui, tout comme le corps, vieillit, alors qu'on constate, au contraire, des expressions artistiques qui vont plutôt dans le sens du renouvellement, et donc de la jeunesse. Le vieillissement biologique n'entraîne pas le vieillissement artistique.

À l'approche de la mort, le temps étant compté, l'artiste est contraint à une économie de moyens qui rend les processus de création plus visibles. Pris par l'urgence, pressé par le temps, l'artiste doit aller droit à l'essentiel. Confronté à des troubles moteurs, des troubles visuels ou auditifs, les défaillances de la mémoire, une baisse des capacités intellectuelles, un ralentissement, il faut inventer d'autres manières de créer⁵.

Tel Renoir, atteint de troubles visuels, qui à la fin de sa vie, prête à ses modèles des traits si généralisés qu'il est difficile de les identifier. Sa perception déformée des couleurs donne à voir l'essentiel plutôt que le singulier, il peint la Femme plutôt que les femmes ou telle ou telle femme.

Tel Matisse, entravé dans sa motricité graphique, qui atteint la synthèse ou l'essence du travail créatif de toute une vie avec la trouvaille géniale des papiers peints et découpés. Du début des années quarante, où la maladie le contraint à rester alité, jusqu'en 1954 année de sa mort, de ses mains surgissent des œuvres exprimant la joie des couleurs et la vitalité des mouvements, lui qui ne pouvait plus bouger.

Tel Le Titien qui, au soir de sa vie, invente un nouveau style de peinture, inconnu de son temps car annonciateur de la peinture moderne, avec ses larges coups de pinceau apparents, ses aspects *non finito*, une expressivité sensuelle, une liberté du trait. Sa dernière toile, *Pietà*, destinée à être accrochée dans

4. Hermann Broch, « Le style de vieillesse », « Introduction à L'Illiade de Rachel Bepaloff », 1947, repris dans Broch H., *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard.

5. Il y a des contre-exemples : les dernières œuvres de Bacon témoignent selon les spécialistes d'un affaiblissement de sa peinture, alors qu'il est mort en pleine forme.

6. Daniela Bohde, *Le temps, la mort et l'art : la Pietà de Titien et son style dit «de vieillesse»*. Conférence au Musée du Louvre, 25 janvier 2007.

les *Frari* au-dessus de sa propre tombe, est restée inachevée. Longtemps on a cru que la mort avait empêché le peintre de la terminer, mais les recherches récentes montrent qu'il l'a peinte un an avant sa mort et l'a donc laissée délibérément en état d'inachèvement⁶. Ce tableau ultime représente le corps mort du Christ, comme une représentation de lui-même dans une anticipation du cadavre à venir.

La dernière toile de Rembrandt, elle, est restée inachevée, sur son chevalet, au moment de sa mort à soixante-trois ans. Elle représente *Siméon au Temple avec le Christ enfant*. Comme chez Titien, on y trouve les caractéristiques du style tardif : simplification, élimination des détails superflus, concentration sur les vérités profondes de la vie, une touche large et grossière, une matière apparente. Le peintre montre un Siméon aux yeux mi-clos, le regard perdu dans un lointain inaccessible pour le spectateur, tenant dans ses bras un bébé, lui aussi au regard énigmatique, évoquant un ailleurs, peut-être le monde d'avant la naissance. Même s'ils ne se regardent pas, les deux personnages, représentant les deux extrêmes de la vie, se rejoignent dans une ambiance de grande tendresse. Le génie de Rembrandt figure d'une manière particulièrement émouvante la vulnérabilité de l'un comme de l'autre, la *Hilflo-sigheit* du début de la vie qui s'exprime à nouveau vers la fin.

7. Rodin, cité par Judith Cladel, *Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume.

Écoutons Rodin⁷ qui décrit remarquablement une œuvre de la vieillesse de Rembrandt : «... ce n'est pas une œuvre de jeunesse, ce serait impossible. Rembrandt est vieux, il se possède tout entier, il sait ce qu'il doit garder et ce qu'il doit sacrifier, il a derrière lui toute l'étude du détail, qu'il a travaillée dans ses autres tableaux et ici il est libre, il est son maître (...) La foule s' imagine que l'artiste vieillit et qu'alors il donne un art lâché ; c'est le contraire ; c'est un art qui devient tellement grand qu'elle ne le comprend plus ; c'est de l'art qui garde juste l'essentiel. »

LE PARADOXE DU NARCISSISME

8. Pour plus de détails, je renvoie le lecteur au chapitre «La transmission dangereuse. Joë Bousquet», in Korff-Sausse S. (2000), *D'Edipe à Frankenstein. Figures du*

Un peintre n'est libre que dans les contraintes qu'il s'invente et, ajouterai-je, dans les contraintes que le vieillissement lui impose. Le vieillissement du corps sollicite à outrance «le travail dévorant de l'esprit», comme l'écrit Blanchot à propos de Joë Bousquet⁸, qui était paraplégique. Les limites

du corps ouvrent de nouveaux champs de créativité. En d'autres termes, la sublimation permet de ne pas sombrer dans la dépression liée aux pertes et renoncements causés par l'âge. Contrairement à certaines idées reçues, la création artistique est à l'opposé d'une position narcissique, parce que paradoxalement, l'artiste se sert de son narcissisme à des fins non narcissiques. Si le premier regard de l'*infans*, en rencontrant la prunelle maternelle, connaît le plaisir de se mirer dans le miroir narcissique de sa « première séductrice », ce qu'il perçoit à travers elle - la mère - c'est le monde, qui se présente comme espace à explorer et énigme à déchiffrer, comme le dit D. Meltzer avec son concept de conflit esthétique.

On en viendrait donc à penser que l'investissement paradoxal du narcissisme est une condition du « bien vieillir ». C'est à ce moment de l'existence qu'est requise la capacité de déplacer les investissements narcissiques vers les objets du monde extérieur. Si les artistes vieillissants continuent de créer, c'est parce que justement ils ne sont pas narcissiques. Leur investissement intense de l'activité de l'esprit permet de dépasser les trahisons du corps. Plus le corps faiblit, plus les processus créatifs s'activent.

L'ŒUVRE TARDIVE DE PICASSO ET LE REGARD DE LA MÈRE

On dit que pendant ses dernières années, Picasso, habité par une pulsion créatrice frénétique, peignait comme un forcené, réalisant jusqu'à deux ou trois toiles par jour. Même s'il y a une continuité avec toute son œuvre depuis le début, l'œuvre tardive de Picasso présente un style particulier et très reconnaissable, s'éloignant de plus en plus des canons de la beauté classique et des impératifs de l'anatomie. Picasso reprend dans les œuvres tardives les thèmes qui ont toujours été les siens : la femme, la sexualité, le couple homme/femme, peintre / modèle. Mais ils y apparaissent avec une particulière crudité. Une transparence. Une lucidité et une brutalité elliptique qui en font la force. Il s'affronte à l'inéluctable de la mort, avec l'impétuosité de la jeunesse et la liberté souveraine du grand âge. Ce dernier défi, il le relève, avec panache et non sans tragique, même si on raconte que l'idée de la mort répugnait à Picasso et qu'il ne voulait jamais en parler.

9. Remarquons qu'il s'agit des mêmes décennies.

10. Villa F., 2002, « La mort n'est pas la conséquence du vieillissement. Réflexion sur les effets du temps sur les processus psychiques », *Topique*, 2002, 81, pp. 173-199.

« J'ai de moins en moins de temps, et de plus en plus à dire. J'en suis arrivé au moment, voyez-vous, où le mouvement de ma pensée m'intéresse plus que ma pensée elle-même », dit Picasso en 1965. Il ne cherche pas à faire une œuvre définitive, mais son travail procède par séries qui mettent en lumière le processus créateur dans son mouvement. Les tableaux de Picasso renoncent aux formes précises, pour lancer à la figure du spectateur des images animées par des forces archaïques, sans explication. « S'il n'y avait qu'une seule vérité, on ne peindrait pas cent tableaux sur le même thème », disait Picasso. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'atteindre une forme achevée, mais la progression incessante d'œuvre en œuvre. Cette démarche, pour nous, fait écho à celle de Bion, qui a introduit dans la psychanalyse la question de l'inconnu, de l'imprévisible, de l'émergence du nouveau, avec la « capacité négative » et qualifie la psyché comme un univers en expansion et l'objet de la psychanalyse moins comme une résolution des conflits ou la mise à jour des contenus inconscients que comme l'extension des capacités psychiques du sujet⁹. Chez Picasso, il n'y a pas de solution formelle définitive, tout comme pour Bion, il n'y a pas de théorie définitive pour rendre compte de la vie psychique. La réduction extrême des éléments formels des tableaux de Picasso rejoint la tentative de Bion de cerner au plus près les éléments de la psychanalyse. Tous deux décomposent la forme unifiée pour en trouver et figurer les éléments constitutifs, qui ouvrent sur des re-compositions nouvelles et inédites. Pour les deux, l'extrême concision va de pair avec une extrême complexité.

Qu'en est-il de la pulsion au cours du vieillissement et que deviennent la pulsion créatrice et l'activité sublimatoire ? François Villa¹⁰ répond à cette question avec une formule paradoxale : « mourir n'est pas la conséquence de vieillir. La mort résulte de l'impossibilité de continuer à vieillir. » Prendre de l'âge n'implique pas forcément le processus inéluctable de dégénérescence irréversible. Vieillir témoigne au contraire de la capacité de rester en vie, c'est à dire de continuer à fournir ce travail psychique de liaisons pulsionnelles. La pulsion ne renonce jamais. Le travail du psychique est actif jusqu'à la mort, ce dont l'œuvre tardive de Picasso est un remarquable exemple. Vieillir c'est ne pas mourir ; mourir c'est renoncer à vieillir.

Les vingt dernières années de sa vie, Picasso les passe avec

Jacqueline, sa dernière épouse, rencontrée en 1954, l'année de la mort de Matisse, dont on sait l'importance qu'il avait pour lui. En tant que compagne et en tant que modèle, Jacqueline est omniprésente dans la vie et dans l'œuvre de la période tardive de Picasso. En 1962, il fait d'elle soixante-dix portraits...¹¹. Elle aménage les conditions rendant possible jusqu'au bout l'exercice de sa créativité.

Le sujet vieillissant surinvestit ses objets d'amour, car ils lui sont indispensables pour son dernier effort pour assimiler tout ce qui n'a pu l'être jusque-là dans sa vie pulsionnelle, comme s'il tentait de se mettre complètement au monde avant de disparaître. Jacqueline serait-elle « l'objet-clé » de Picasso, selon l'idée de De M'Uzan¹², qui dit qu'à l'approche de la mort, il se constitue une « dernière dyade » entre le mourant et « l'objet clé », couple qui est un retour aux temps originaires avec l'objet primitif, la mère. De M'Uzan¹³ souligne l'importance de la fiabilité de cet objet élu. « Il faut qu'elle soit réellement disponible et sûre aux yeux du patient et capable de combler ses besoins élémentaires, ce qui signifie profondément qu'elle accepte qu'une part d'elle-même soit incluse dans l'orbite funèbre du mourant ». Notons d'ailleurs que quelques années après la disparition de Picasso, Jacqueline s'est suicidée.

Disposant à la fin de sa vie d'un temps et d'une énergie limitées, Picasso organise ceux-ci rigoureusement pour les utiliser au mieux et exclusivement pour la création. C'est pourquoi il privilégie la gravure qui demande moins de temps que la toile. Il découvre cette technique en 1963, à quatre-vingt-deux ans avec Piero Crommelynck, et s'en empare avec la virtuosité et la furieuse énergie créatrice qui le caractérisent. Crommelynck se met entièrement au service de l'entreprise incroyable du maître, avec une disponibilité et un dévouement à toute épreuve. Picasso, à quatre-vingt-sept ans, exécute, entre mars et octobre 1968, 347 gravures¹⁴.

Dans les œuvres des dernières années, Picasso nous livre une série de portraits et d'autoportraits, qui frappent le spectateur par leur regard étrange et perçant : les yeux sont différents, pas à la même hauteur, pas la même couleur, de forme différente. Chaque œil semble indépendant de l'autre. Les deux yeux ne regardent pas la même chose. Ou plutôt ils ne semblent pas appartenir à la même personne. Dans l'Esquisse, Freud parle de l'image mnémonique du sein maternel et de ses

11. On a pu dire à quel point Jacqueline ressemble à l'une des femmes (l'odalisque au narguilé accroupie) représentées par Delacroix dans *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* (Louvre), tableau qui a accompagné Picasso tout au long de sa vie artistique. En effet, la ressemblance est troublante. Est-ce que Picasso aime le tableau de Delacroix parce qu'il lui rappelle la femme aimée ou n'est-ce pas plutôt qu'il tombe amoureux de Jacqueline parce qu'elle ressemble à l'une d'elles ?

12. De M'Uzan 1974, S.J.E.M. (Si J'Étais Mort), *De l'Art à la Mort*, (1983) Tel, Gallimard.

13. De M'Uzan 1976, Le travail du trépas, *De l'Art à la Mort*, (1983) Tel, Gallimard.

14. Picasso- Piero Crommelynck. Dialogues d'atelier, Musée de la vie romantique, Paris Musées, 28 février – 11 juin 2006. Suite 156: *La Célestine*, Suite 347: *Raphaël et la Fornarina*.

mamelons vus de face, que l'enfant chercherait à retrouver lorsqu'il les voit de côté. Est-ce que les visages déformés de Picasso correspondraient à la réalité de cette première vision tordue du bébé dont les yeux sont à moitié enfouis dans le sein ?

15. Korff-Sausse S. (2003), *Le visage du monde. L'autoportrait et le regard de la mère*, *Revue franç. psych.*, 2003/2, pp. 627-646.

16. La série des scènes de bordel avec le personnage de Degas.

Comment comprendre ce surinvestissement du regard dans les œuvres de fin de vie ? Un dernier appel au regard de la mère ¹⁵ ? Est-ce que ce regard qui s'intensifie est le signe de la réactivation des angoisses persécutrices ? C'est un regard possessif et omnipotent, qui embrasse le monde dans sa totalité. Derrière l'érotisme exacerbée des dernières œuvres, scènes primitives violentes, incluant le sadisme et le voyeurisme ¹⁶, se cache une sexualité plus primaire, une femme plus archaïque, la mère primordiale des premiers temps de la vie. Le peintre vieillissant restitue l'expérience première du regard. Le temps de la fin rejoint l'instant du commencement. Celui qui a traversé un siècle de peinture, le peintre vieillissant regarde la mort en face. Il nous regarde, il regarde la mort, la mort le regarde et la mort nous regarde. Est-ce la raison pour laquelle les œuvres de cette période ont été mal reçues par le public ?

Frénésie, vitalité, énergie créatrice sont les mots qui reviennent sans cesse pour qualifier cette période du maître. Porté par un élan vers le futur, ce qui intéresse Picasso ce sont les œuvres à venir et non celles du passé. « Mes œuvres anciennes ne m'intéressent plus ... Je suis beaucoup plus curieux des tableaux que je n'ai pas encore peints » (Brassaï, 1966). Comme Bion qui commençait ses conférences en disant « Je suis curieux de savoir ce que je vais dire ». Picasso, si entouré et célébré, s'engage dans une forme de solitude, comme Mélanie Klein ¹⁷ qui évoque cette perte des objets et le sentiment de solitude qui apparaît à la vieillesse : « certaines parties du soi qui restent inaccessibles : clivées, elles ne pourront jamais être retrouvées ... Le sujet ressent que les parties perdues, elles aussi sont seules » ¹⁸. Chez Picasso, on visualise ces parties, tels les « objets bizarres » de Bion, qui insistent pour être figurées. « Des penseurs à la recherche d'un penseur » se précipitent, envahissant tout le champ psychique, source d'une tension immense, insupportable, que seule la création peut soulager.

17. Op. cité, pp.121.

18. Op. cité, pp.124.

DE KOONING ET LA MALADIE D'ALZHEIMER

De Kooning ¹⁹ (1904-1997), maître de l'expressionnisme abstrait, célèbre surtout pour sa série *Women*, avec laquelle il a révolutionné la peinture du nu et qui l'a fait connaître comme l'un des plus grands peintres du XX^e siècle, a été atteint par la maladie d'Alzheimer à la fin de sa vie. De plus en plus diminué, il a cependant continué de peindre, gardant le rythme créatif frénétique qui avait toujours été le sien, produisant une œuvre tardive très étonnante, témoignant de l'invention d'un style nouveau chez un peintre vieillissant et dément.

Après une vie traversée par l'alcoolisme et de graves crises de dépression, après une œuvre exprimant les aspects tourmentés de la figure humaine, il commence à présenter des symptômes qui sont d'abord interprétés comme l'effet de l'alcoolisme. Après la déclaration de la maladie, sa femme Elaine Fried, artiste très médiatique et mondaine, avec laquelle il avait eu une relation passionnée et dont il s'était séparé, revient s'installer chez lui en 1977 et aura un rôle déterminant dans la réalisation de l'œuvre tardive de l'artiste.

Au début des années 1980, il ne crée plus, reste inerte, assis face à ses toiles, jusqu'au jour, à soixante-seize ans, où il se lève, prend ses pinceaux et ses couleurs et commence cette nouvelle et dernière série qu'on désigne comme les œuvres tardives. Toiles nouvelles qui, étonnamment, s'allègent, s'éclaircissent, respirent la beauté et la joie, bouillonnantes de bonheur. « Je deviens de plus en plus libre, disait-il, Je pense qu'on peut faire des miracles avec ce qu'on a, si on l'accepte ». Il change de technique, appliquant les couleurs à même le tube, grattant la toile avec des couteaux pour enlever le surplus, utilisant une couleur de plus en plus liquide et fluide, qui semble se perdre en se dissolvant, comme s'il tentait de figurer le processus de dissolution psychique qui l'atteint. En 1981 et 1982, il réalise respectivement quinze et vingt-huit toiles ; cinquante-quatre peintures en 1983, cinquante et un en 1984. Dans l'année 1985, l'état du peintre se dégrade et les symptômes caractéristiques de la maladie s'accroissent, mais il réalise néanmoins soixante-trois toiles. À partir de 1987, il ne peut plus peindre ...

Pendant ces années de la période tardive, sa femme Elaine est omniprésente et organise la vie dans l'atelier jusqu'aux moindres détails, afin de favoriser au maximum ses activités

19. Mark Stevens et Annalyn Swan, *De Kooning, An american master*, Knopf, New York, 2005
Barbara Hess, *De Kooning*, Taschen, 2004

créatrices. L'entourage remarque qu'il se dégrade dès qu'il ne peut plus peindre à cause d'un problème de santé, et qu'il récupère pendant les périodes où il peut s'adonner intensivement à la peinture. C'est la raison pour laquelle (mais il y avait peut-être aussi des raisons plus basement commerciales pour ce peintre qui est un des plus chers du siècle...) Elaine introduit plusieurs assistants qui aident le peintre. Chaque matin, on l'accompagnait dans l'atelier, où l'attendaient de nombreuses toiles, les couleurs préparées, les tableaux plus anciens disposés alentour pour l'inspirer. On a beaucoup discuté de savoir dans quelle mesure les assistants intervenaient dans la création elle-même. Les toiles sont-elles vraiment de la main du maître ? Comme certains visiteurs avaient noté qu'il n'y avait pas assez de couleurs, les assistants ouvraient devant De Kooning de nouveaux tubes sur la grande table qui lui servait de palette ... Mais, au début en tout cas, le peintre refusait, buté, déterminé dans ses idées formelles, décidant lui-même à partir de quel moment il considérerait qu'une toile était finie, alors que par ailleurs il perdait la mémoire immédiate et la notion du temps. Complètement dépendant de l'entourage, il restait maître de ses décisions artistiques. Avec la maladie, De Kooning s'absente de lui-même, mais pas de son œuvre. Malgré son déclin physique et psychique, il garde pendant plusieurs années intactes ses capacités créatrices. Il peint d'un geste souverain, sans repentir. Notons ici que les atteintes neurologiques de la maladie d'Alzheimer provoquent surtout une déconstruction du langage, ce qui fait que les peintres peuvent continuer de peindre, alors que les écrivains ne peuvent pas continuer d'écrire²⁰. Selon les spécialistes, la figuration visuelle dépend de la mémoire implicite qui peut rester active pendant longtemps après le début de la maladie, ce qui explique la maintenance d'une activité picturale chez les malades.

Dans la clinique, les proches de la personne atteinte d'Alzheimer, devenue si étrangère, si différente de ce qu'elle était, se posent la question : « Que reste-t-il du sujet ? » Face à l'œuvre tardive de De Kooning, si surprenante, se pose la question : « Que reste-t-il de l'œuvre ? » Quelles continuités et quelles discontinuités entre les *Women* des années 50, et surtout les *Abstract Landscapes* des années soixante-dix, et les toiles des années quatre-vingts ? Au-delà de la différence qui saute aux yeux, on retrouve les traces des toiles antérieures. Dans les

20. Récemment l'écrivain flamand Hugo Claus, plusieurs fois nobélisable, a choisi de mourir, souffrant particulièrement de ne plus pouvoir écrire à cause de la maladie d'Alzheimer.

dernières œuvres, ce qui domine, c'est le geste graphique, le rythme, le mouvement, mais c'est déjà ce qui fait la beauté et la force incroyable des grandes toiles d'avant, espaces animés de pulsations d'énergie, de rythmes et de lumières. À la fin, tout s'allège, les fonds restent blancs, la peinture devient liquide, les formes flottent. L'ambiance est lumineuse et aérienne.

L'œuvre tardive de Kooning a été mal appréciée. Après 1981, sa production « ne mérite plus le nom de peinture », disent certains. Comme pour les autres peintres que nous avons évoqués (Titien, Monet, Picasso, Matisse), l'œuvre tardive est critiquée, car elle dérange. Difficile de sortir de *l'a priori* que les œuvres d'une personne âgée ne sauraient qu'être marquées par la perte, la solitude et la tristesse. Comme s'il était impossible d'imaginer qu'une fin de vie puisse être joyeuse et créative. On parle d'appauvrissement, d'affadissement, et on insiste sur la perte de moyens, comme s'il allait de soi que la perte des moyens physiques et psychiques dus au vieillissement devaient tout naturellement se traduire par une perte des moyens artistiques. Les mots utilisés par les critiques sont très significatifs, car ils appliquent à l'œuvre les idées habituellement associées au corps vieillissant. Par exemple : « Au fil des années, sa peinture va perdre de la vigueur. Comme lui, elle s'efface pour ne plus retenir que la structure de ce qui faisait auparavant la force de ses images. Une tentative désespérée où l'on sent une extrême solitude, comme une dernière branche à laquelle il se retient avant de tomber dans le vide ». Les formes nouvelles, le changement de style, la simplification surprennent, au point qu'on a du mal à y voir un renouvellement créatif. Les arabesques translucides qui expriment une grande sérénité, ces formes transcendantes, qu'on pourrait dire consolantes, vont à l'encontre des présupposés concernant le vieillissement.

Ce qui est repris dans les œuvres tardives, c'est la préoccupation de l'espace, qui a toujours tourmenté De Kooning. « On est pour toujours complètement perdu dans l'espace. On peut nager, voler, flotter en lui et aujourd'hui, le mieux, ou le plus à la mode, semble d'y trembler. L'idée d'y être intégré est une pensée désespérée »²¹. Cet intérêt pour l'espace devient centrale dans les dernières œuvres, qui ne sont plus qu'espace. Un espace ouvert, lumineux, désencombré, comme si en cette fin de vie où son identité est déstructurée, il peut entrer dans

21. Conférence « A desperate View », 1949.

un espace qui ne serait pas désespérant, mais apaisant. Retrouvailles avec l'espace intra-utérin, qui ne serait plus source des menaces maternelles (il avait une mère très tyrannique et peu aimante) et libéré des angoisses schizo-paranoïdes ? De Kooning a toujours refusé de trancher entre la figuration et l'abstraction, comme si pour lui l'espace de la toile, aussi abstraite fut-elle, était toujours une figuration de l'espace corporel. L'espace pictural est intimement lié aux gestes du corps. L'art est inscrit dans la sensorialité, tout comme la peinture de De Kooning est inscrite dans la chair.

KLEE : CORPS, RYTHME, ESPACE

Entre 1933 et 1940, Klee (1879-1940) crée une œuvre abondante, œuvre tardive marquée par la maladie et l'approche de la mort. Cette période commence en 1933, année de la prise de pouvoir par les nazis en Allemagne, qui oblige Klee, congédié sans préavis de l'Académie de Düsseldorf où il enseignait depuis 1931 après avoir enseigné pendant dix ans au fameux Bauhaus de Weimar, à quitter l'Allemagne pour retourner à Berne, ville de son enfance. De nationalité allemande, car de père allemand, il a tenté, en vain, d'obtenir la nationalité suisse, qui lui a été octroyé ironiquement quelques semaines après son décès. Puis, dès 1935-1936, Klee est atteint par une maladie inguérissable, la sclérodermie, qui affecte la peau et les organes internes et va obliger l'artiste à des renoncements successifs. Des difficultés de déglutition rendent l'alimentation difficile, l'obligeant peu à peu à ne prendre que de la nourriture liquide, lui qui était un excellent cuisinier. Plus douloureux encore est l'impossibilité de faire de la musique, lui qui était un violoniste passionné. On sait qu'il a longtemps hésité entre la peinture et la musique. Affaibli, il ne peut plus peindre debout devant un chevalet, mais seulement assis à une table. C'est donc l'œuvre tardive d'un peintre confronté au vieillissement du corps sans être vieux.

Le symptôme principal, très spectaculaire, est le rétrécissement, le dessèchement et le durcissement de la peau, ainsi que des organes internes. C'est donc une maladie très invalidante, provoquant des modifications corporelles, à la limite de la difformité. Klee avait à la fin le visage complètement durci, figé et déformé comme un masque. Le thème du masque, qui

lui était cher depuis longtemps, se multiplie alors, dans des versions étranges, où masque et humain ne sont plus le double ou la représentation l'un de l'autre mais se rejoignent dans un douloureux collage. Humour et mélancolie coexistent néanmoins. Si le tragique entre dans l'œuvre tardive de Klee, le sens ludique si caractéristique de l'artiste ne le quitte pas pour autant.

Comme si la maladie générât une nouvelle énergie créatrice, l'artiste réalise, au cours de ces années de dégradation du corps, une grande quantité d'œuvres, distinctes des productions précédentes, et exprimant au jour le jour le vécu de sa maladie et ses états d'âme. Face à la double adversité de sa situation de malade et d'exilé, étranger dans son pays et étranger dans son corps, le peintre multiplie les toiles et les dessins. « Kein Tag ohne Linie »²², pas un jour sans une ligne, c'est-à-dire un tracé ou un dessin, écrivait-il, en reprenant une parole de Pline l'Ancien. Malgré les contraintes liées à la maladie, animé par une vitalité paradoxale, l'œuvre se déploie, se libère, s'exprime avec une intensité et une spontanéité nouvelles. Lui qui réalisait plutôt des œuvres de petite taille, commence à faire des toiles plus importantes. C'est paradoxalement au moment où la maladie le rétrécit, qu'on voit Klee agrandir ses formats. Avec *L'homme marqué* de 1935, première œuvre qui exprime le choc de la maladie, Klee entre dans cette nouvelle période d'un artiste confronté à l'idée de la mort et la fin de sa production artistique. Refusant l'asservissement du corps par la maladie, dans un mouvement de dédoublement entre la personne et l'artiste, le peintre renonce à son Moi au profit de sa création, qui lui paraît toujours venir d'un ailleurs qui le devance et le dépasse. Il n'y a aucun signe d'affaiblissement de l'œuvre jusqu'à la fin, jusqu'aux dernières grandes œuvres. Dans la toile intitulée, à titre posthume, *Captif* ou *Personnage au-delà/en-deça* (titre donné par Ernst Beyeler, parce que Klee l'avait laissée sans titre), on voit un visage cerné d'un gros trait noir, avec deux yeux distincts, l'un fermé l'autre ouvert, l'un regardant vers la haut, l'autre vers le bas : la vie et la mort ? Sur le fond une structure graphique en forme de grille évoque une prison. Le prisonnier et la prison se resserrent l'un sur l'autre, figurant le corps prisonnier²³ de la maladie. Dans *Explosion d'angoisse*, 1939, on voit « l'explosion d'un corps et d'une psyché morcelé, déprivés jusqu'à l'os. Tout ce que l'artiste a pu mettre en place

22. « Nulla dies sine linea », Pline l'Ancien.

23. Je renvoie le lecteur au très beau texte de Michèle Assente, « Le corps prisonnier », *Champ Psychosomatique*, N° 34, 2004.

24. Piel-Dupuy V., Klee ou la ligne affectée, *Champ Psychosomatique*, Avril 2006, N° 41, pp.191-205.

25. Korff-Sausse S. (2007), Le pas-encore-né et le déjà-mort, *Rev. Franç. Psychanal.*, 1/2007, pp. 169-182.

26. Haag G., 1995, « La constitution du fond dans l'expression plastique en psychanalyse de l'enfant. Sa signification dans la construction de la psyché ». In Decobert S. et Sacco F., *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*, Toulouse, Erès, pp.75.

27. Korff-Sausse S. (2005), L'émergence de la forme dans la clinique et l'esthétique, *Recherches en Psychanalyse*, Esprit du Temps, 2005/3, pp. 97-109.

28. Klee P., 1925, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, Folio Essais (1964/1985 pour la traduction française).

pour contenir son moi écartelé vole en éclats qui retombent en morceaux corporels démembrés, démantelés, déchiquetés. La douleur fait exploser les sensations. Le sujet ne sent plus son corps, il n'est plus dedans. Seule la bouche hurle en silence. Cri muet de Munch, corps démantelé de Meltzer », écrit Véronique Piel²⁴ à propos de ce tableau.

Tout au long de son existence artistique, Klee a produit une grande série de dessins sur le thème de l'ange. Plus de la moitié a été réalisée en 1939 et 1940. Quel est le sens d'une reprise aussi intensive de ce thème ? Les anges sont-ils des « oiseaux mortels de l'âme », comme l'écrit Rilke dans les *Elégies de Duino* ? Une exploration des zones-limites, entre le pas-encore et le déjà-là²⁵ ? Peut-être que les anges illustrent le propos fameux de Klee disant, « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible », c'est à dire qu'ils viennent témoigner de la visée spirituelle qui habite toute l'œuvre du peintre.

Les œuvres tardives de Klee accentuent l'intérêt qu'il a toujours eu pour les dessins d'enfants (et ceux des fous), et qui va s'exprimer de manière ultime dans *Jeu d'enfants*, de 1939. Ainsi un peintre proche de l'enfance, un père attentionné et maternant, qui s'occupait énormément de son fils Felix, retrouve l'enfance, ou plutôt son infantile, à l'approche de la mort. Comme pour De Kooning, la créativité est marquée par l'accentuation de rythme. Un soir, dit Klee, en dessinant, il avait la sensation de battre un tambour. Or on sait, avec les remarquables études de Geneviève Haag, que les premiers organisateurs sont les structures rythmiques. Pour G. Haag²⁶, pour Maldiney, les premières traces rythmées, en résonance avec les mouvements cosmiques et biologiques, sont les éléments avec lesquels le bébé organise un monde initial indifférencié²⁷. Depuis toujours, Klee²⁸ s'est intéressé à l'enracinement dans la sensorialité de la création artistique, afin de chercher une nouvelle lisibilité du monde à partir de l'originale. La production d'une œuvre correspond au passage du chaos au cosmos. « Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne apparition, un dangereux fantôme ». L'œuvre tardive semble témoigner de la recrudescence de cet intérêt pour le mouvement de « création, re-création », comme un retour vers « la préhistoire du visible ».

Pendant ses deux dernières années marquées par une activité artistique inlassable, Klee réalise une quantité impressionnante de dessins. « Les enfants jaillissent de moi, je n'arrive plus à suivre », dit-il, comme si le processus créatif de l'artiste vieillissant le dépassait, le travail de la pulsion s'emballant face à l'urgence de poursuivre une œuvre qu'il a le sentiment de ne pouvoir achever. Pour l'artiste, ce qui l'inquiète n'est pas tant sa mort en tant que personne, mais la fin de son œuvre. D'où la frénésie créatrice afin de dire encore ce qui reste à dire.

L'infantile revisité

Le dernier chemin vers la fin de la vie rejoint le premier moment de l'émergence. L'œuvre tardive remonte à loin, aux premiers temps de la vie. Quelque chose s'est mis en place au commencement qui se perpétue et se réactive aux derniers moments de l'existence. Il y aurait une analogie entre la symbolisation primaire du sujet naissant et le travail psychique du sujet mourant, ou s'approchant de la mort. On dit de manière assez stéréotypée que le vieillard retourne à l'enfance. Je propose plutôt de voir dans les processus psychiques du vieillissement non pas une régression, mais un remaniement. Dans ce sens, en suivant Bion qui postule que la vie psychique conjugue en permanence des mouvements régrédients et des mouvements progrédients, le vieillissement serait encore au service de la croissance psychique. L'effervescence créatrice d'un certain nombre d'artistes vieillissants réalise ce compromis d'un mouvement régrédient de retour à l'enfance, associé à un mouvement progrédient qui produit des modalités du fonctionnement psychique inédits et originaux, à partir de l'infantile revisité à l'approche de la mort. Forcée de trouver des expressions sublimatoires, la psyché ne cesse de croître, entre plasticité et fixité, de la naissance à la mort.

Ce n'est pas parce qu'il est vieux que le corps cesse d'être pulsionnel.

Ce n'est pas parce qu'il est âgé que le sujet cesse d'être créateur.

Ce n'est pas parce qu'il est un vieillard que l'homme ne sait plus l'enfant qu'il a été.

RÉSUMÉ

Partant du constat que nombre de peintres restent créatifs jusqu'à la fin de leur vie, l'auteur postule que le vieillissement favorise une accentuation des processus de création. L'étude du « style tardif » de trois peintres permettra d'exposer cette hypothèse et d'en explorer certains aspects : Picasso et le regard de la mère, Klee et la maladie somatique, De Kooning et la maladie d'Alzheimer. Le style tardif se caractérise par une simplification des moyens, une reprise de toute l'œuvre antérieure qui non seulement se prolonge mais se renouvelle. Les processus de création de fin de vie sont une reprise des premières émergences de la symbolisation, où reviennent au premier plan le corps, le rythme et l'espace, constitutifs de la construction psychique primordiale.

Mots-clés : Style tardif – vieillissement – processus de création – Picasso – Klee – De Kooning.

SUMMARY

Taking as her point of departure the observation that many painters maintain their creativity until the end of their lives, the author postulates that ageing favours an acceleration in creative processes. This hypothesis will be presented via the study of the « late style », and certain of its aspects, in three painters : Picasso and the viewpoint of the mother, Klee and somatic illness, De Kooning and Alzheimer's disease. The late style is characterised by a simplification of the means used, taking up all the threads of previous work, which is both continued and renewed. The creative processes at the end of life are a return to the first manifestations of symbolisation, when the body, rhythm and space come to the fore again as constituents of the primordial psychic construction.

Key-words : Late style – Ageing – Creative process – Picasso – Klee – De Kooning.