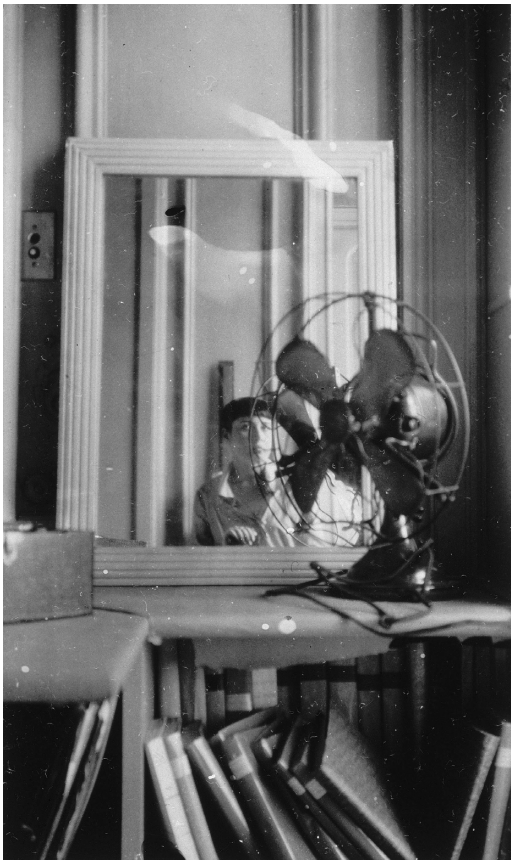
DORA MAAR
Adresses à des amis et à soi-même
présenté par Jacqueline Chénieux



Dora Maar, Autoportrait au ventilateur, Paris
début des années 1930
(coll. Dora Maar, Paris, musée Picasso)

Le chant nocturne d'une sirène
Rayait mon cœur comme un diamant
Sur ma terrasse américaine
Plaie dessinant en un instant
Une tout autre terrasse,
Rendue plus pathétique par la publicité
Éclairant jusqu'aux cœurs intermittents comme elle
Aux rapides incendies aussi artificiels
Et bien plus vite éteints qu'ils ne furent embrasés.
Mais nous savions tricher à tous les jeux de grâces!
Dans le phono mourant râlaient délicatement
Des nègres incompris pleurant à contre-temps.

Déjà ma joie trop dure avait coupé l'amarre
Entre vos longs quais sombres et mon brillant navire
Devenue voyageur, je vous semblais plus rare.
Courage ou lâcheté, vous n'avez pu partir
Pourtant vous auriez su…
Bien aimer la douceur des mers équatoriales
Des jours vides et pleins comme des bulles de savon.
Sur le pont supérieur les grands champignons pâles
Captant les vents amers dans leurs disques profonds.
Les marins, jardiniers de ce jardin rigide,
Repeignaient les canots fleurissant dans les airs;
L'orteil équilibré, ils négligeaient le vide,
Qui voulait nous charmer avec des chants trop clairs
Pour n'être pas déçus.

Devenus souvenirs, vous êtes vivants et morts
La mémoire entre nous a mis son élément,
Un lumineux et trouble aquarium incolore
Où vous êtes petit et vivez lentement,
Un film sous-marin immatériel et flou.
Mais les sous-titres arrivent trois semaines en retard
Commentant des images où toute l'Europe joue
Sans moi; car j'ai fini le rôle du départ[1].

1. Ce poème accompagnant une lettre à Marianne Clouzot, sa camarade de l'école de l'Union des Arts décoratifs de la rue Beethoven, et datant du retour de Dora Maar en

À Guillaume [Schwob]

Adieu Guillaume, voici presque l'automne
Et l'on m'a oubliée dans le jardin mouillé
J'y pleure à petit bruit avec le long fantôme
Du précédent été.

Dora Marcovich, automne 1928

Que la patience et le silence
Me prennent les mains
Que la jalousie
Laisse pendre ses superbes griffes
L'absence prépare ses aiguilles
Pour m'atteindre au battement du jour
Elles m'éveillent
Le sang secoue ses ailes
Je parle
J'ai faussé en m'y déchirant
Les appareils compliqués de l'amour
Quand retentiront les sonneries du printemps
Me reconnaîtras-tu en éclatant de rire[2]

1932

Argentine pendant deux ans (automne 1928-février 1931), nous a été communiqué par sa destinataire, grâce à Martine Monteau.
Durant l'automne 1928, Dora fait ses adieux au groupe de ses amis – Huguette et Jacqueline Lamba, Charlotte Perriand, Jacques Azéma… – qui se réunissaient chez les sœurs Marianne et Marie-Rose Clouzot, au musée Galliera, dont leur père était le directeur. Dora a retrouvé à Buenos Aires la ville de son adolescence, où elle s'exerce déjà à la photographie.

2. Un commentaire manuscrit de 1981: « je trouve ça très mauvais », ce à quoi nous opinerions pour telle formule convenue comme « les sonneries du printemps », mais non pas du tout pour l'ensemble du poème. Ce texte est reproduit partiellement dans le catalogue *Les Livres de Dora Maar, autographes et documents*, vente du 29 octobre 1998, Études PIASA et Mathias.

5 novembre
Comme un lac pur l'ennui
J'entends son harmonie
Dans la chambre vaste et froide
La nuance de la lumière semble éternelle
Tout est simple et j'admire la
Fatalité totale des objets.

Le serviteur porte à son maître une coupe dans le silence de la maison[3].

Je franchis un seuil spirale de satin dans le marbre
Était-ce la vraie fête
Non malgré les grands tableaux magnétiques
Rien rien. Des masques se traînaient
Parmi les laquais. Je partis
Ma robe gardait une odeur de ténèbres
Je marchais. Je parlais en rêve[4].

Dora Maar

3. Texte non daté, vraisemblablement plus tardif, reproduit dans le catalogue *Picasso / Dora Maar, il faisait tellement noir*…, dir. Anne Baldassari, Flammarion / RMN, 2006, p. 19.

4. Texte non daté, vraisemblablement plus tardif, annoté par D.M.: « Fête chez la V^esse^ de N » [oailles?]. Reproduit avec des erreurs de lecture dans le catalogue de la vente PIASA-Mathias.

Dora Maar, Autoportrait à l'appareil photo,
6, rue de Savoie, Paris
(coll. Dora Maar, Paris, musée Picasso)

Tout comme les notes éparses qui se trouvaient chez elle à sa disparition, ou qui sont restées chez des amis proches, et dont nous publions quelques-unes[5], un certain nombre de photographies de Dora Maar sont inclassables et ne portent pas toujours de dates: elles peuvent être récentes et dater de l'enfermement de Dora Maar dans son atelier-refuge – on pense à ce dessus de cheminée, composé comme un ex-voto ou une nature morte –, elles peuvent être plus anciennes – qui sait si tel arrondi en voussure au-dessus d'un portail ancien n'est pas celui de Boisgeloup?

Or quelques-unes sont des autoportraits, il y a aussi quelques photos d'atelier – le sien, 6 rue de Savoie, où Marie-Laure de Noailles lui rend visite – ou des portraits de femmes, tout à fait datés: telle est la photo prise à Mougins avec Sonia Mossé et Jacqueline Lamba. C'est à ces quelques photos et aux courts poèmes rescapés que je m'attache ici, en les considérant comme des « adresses » aux amis et à soi-même plus que des « poèmes » ou œuvres photographiques très concertées. D'autant plus attachantes ou symptomatiques, en cela.

Une bibliographie critique abondante et deux biographies, dont la dernière est romancée (Mary Ann Caws, Alicia Dujovne Ortiz, Nicole Avril), se sont déjà attachées au personnage Dora Maar, à sa courte connivence avec Georges Bataille, à son long dialogue, compagnonnage fructueux et douloureux, avec Picasso, ou encore à sa figure idéalisée de dame mûre désormais légendaire, isolée qu'elle semble s'être voulue dans un certain mysticisme.

D'elle il nous reste l'ensemble des photographies de jeunesse, de voyage (les îles du Cap Vert, Rio de Janeiro), de reportages cocasses sur « la ville » et ses habitants (Paris, Londres ou Barcelone), et puis des photographies de mode, les mieux datées, ensuite le petit groupe des photographies dites « surréalistes » – conservées au MNAM, Centre Pompidou, tel le célèbre *Portrait d'Ubu*[6] –, enfin celles qui accompagnent la période « Picasso » (conservées dans ce musée parisien). Sur toutes, on dispose en langue française de l'excellent catalogue de la vente de 1998; sur la période 1926-1936, du précieux travail récent de Fannie Bourgeois[7]; sur le dernier ensemble, on dispose du fort beau catalogue de l'exposition du musée Picasso (14 février-22 mai 2006), dont la commissaire-rédactrice est Anne Baldassari[8].

5. Avec l'aimable autorisation des ayants droit de Dora Maar, de Marianne Clouzot, ainsi que la complicité d'Anne Baldassari.

6. On peut les voir reproduites dans le catalogue *La Révolution surréaliste*, MNAM, Centre Georges Pompidou, 2002, par Werner Spies *et al.*, p. 255.

7. *Dora Maar, une femme-photographe de l'entre-deux guerres*, deux volumes illustrés, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, mémoire de maîtrise, juin 2004, sous la direction de Michel Poivert. Ce travail rend hommage à une thèse américaine de Mary Hobson, et au catalogue de l'exposition itinérante de 2001-2002 (Munich, Marseille, Barcelone), organisée par Victoria Combalìa.

8. Anne Baldassari, *Picasso / Dora Maar, il faisait tellement noir*…, Flammarion / RMN, 2006, 320 p.

Dora Maar, l'étrangère. Née en 1907 à Paris, mais fille d'un père croate émigré sur le continent sud-américain, elle est revenue en France à treize ans avec sa mère, divorcée, pour y acquérir culture et savoirs, et il est de fait qu'elle y acquerra une formation qui tient compte, dès 1926, de l'esthétique développée dans les années immédiatement antérieures par Moholy-Nagy[9], dispensée déjà à l'Union centrale des Arts décoratifs et à l'École de Photographie de la Ville de Paris, rue de Vaugirard. (Je veux croire en effet qu'elle met ces préceptes en application dans les photographies du Mont-Saint-Michel qu'elle réalisera à son retour en Europe en 1931). Elle assiste aux cours de l'Académie Jullian et fréquente l'atelier du peintre André Lhote. Mais l'hésitation entre les deux continents perdure chez elle: à l'automne 1928, elle retourne à Buenos Aires, pour un long séjour de deux ans et demi où elle s'exerce à la photographie. La crise de 1929 touche l'agence d'architecture de son père, et en février 1931 elle se fixe définitivement à Paris[10], où sur les conseils d'Emmanuel Souchez, Dora ouvre un studio de photographie avec l'aide de Pierre Kéfer. Ils connaissent le succès. Outre sa clientèle mondaine, elle fréquente comédiens, bohème artistique et hommes politiques « de gauche ». Lorsque Kéfer ferme le studio, fin 1933, Harry O. Meerson prête à Dora le sien, qu'elle partage avec Brassaï. Avec ce dernier, elle rencontre les surréalistes. A la fin de 1934, son père l'aide à acheter et à monter son propre studio, 29 rue d'Astorg.

Tout cela, à ces datations précises près, est désormais assez bien connu. Il m'importe plutôt de rapprocher de quelques photographies les bribes que j'évoquais et dont nous donnons certaines à lire, en tant que documents sur une présence au monde singulière.

Quand l'autoportrait d'une Claude Cahun exhibe le déguisement, la mise en scène, ou le dédoublement baroque, l'autoportrait de Dora Maar exhibe la forme « pure », ou bien la mise en question du sujet, devenu pur pouvoir ou à l'inverse objet instrumentalisé. Les biographes veulent nous faire rêver sur le personnage Dora Maar, mais on a de la peine à faire se raccorder certains témoignages qui évoquent la voix de colombe, les mains sublimes aux ongles longs, ou le charme intense quoique secret de la femme qu'elle fut avec ces images muettes et dures.

Une volonté obstinée se manifeste chez elle comme femme de se montrer comme androgyne asexué, ou mannequin – mais de bois – ou poupée de porcelaine, au visage hautain, comme le sont tant de poupées de porcelaine:

9. Laszlò Moholy-Nagy, *Malerei-fotographie-film*, 1925, traduit en français en 1993 sous le titre *Peinture-Photographie-Film*. Quels sont ces préceptes? On peut les résumer en parlant de l'abandon de la perspective centrale au profit de perspectives basculées, de la répétition d'un motif comme élément de la structure, des prises de vues en franche plongée ou contre-plongée, de l'agrandissement d'un même motif ou d'une partie comme intensification du tout, du mouvement de la lumière comme expérience optique de l'espace-temps, de l'utilisation du photogramme, de la surimpression, du photomontage.

10. Je suis ici la chronologie établie par Martine Monteau qui, sur la base du témoignage direct de Marianne Clouzot, me paraît invalider certains aspects des autres biographies.

Dora Maar, [vue de l'atelier], Paris
[après 1943]
(coll. Dora Maar, Paris, musée Picasso)

femmes distantes, images de la mère dans ses activités sociales, et non de quelque enfant à venir pour l'enfant qui leur chante des berceuses.

Chez Claude Cahun, à peine plus âgée que Dora Maar, le jeu angoissé avec sa propre image est central. Le déguisement fait de Claude Cahun tantôt une femme fardée emprisonnée dans un corset et tantôt un homme en smoking. Il a le statut évident de « jeu » au sens le plus inventif qui soit. Pour changer leur rapport au monde, l'homme ou la femme disposent du masque et du vêtement, du colifichet et du maquillage: un jeu « de rôle ». Il ou elle peuvent aussi s'étourdir *(ilinx)* comme le derviche tourneur, l'érotomane, le consommateur de drogues. Je ne peux m'empêcher de penser que ce mode du « jeu », qui transforme le sujet en face du monde, est un mode plus usuellement pratiqué par la femme, au lieu que les deux autres sortes de jeux, celui qui cherche à organiser le monde fictivement, soit selon les codes de la compétition *(agôn)*, soit selon l'effet des *alea* (jeux de cartes, de dés…), seraient plus volontiers masculins.

Or chez Dora Maar s'exerçant à l'autoportrait ou au portrait de ses amis et amies, on ne perçoit pas de « jeu » avec son image, ni avec le vêtement ou la nudité. C'est Jacqueline Lamba nue que nous trouvons sous son objectif (ou celui de Picasso) à Mougins[11], ce n'est pas elle. Il me semble que ce sur quoi elle s'interroge, c'est sur le rituel, interrogation qui par définition n'attend pas de réponse. Car un individu engagé dans l'exercice d'un rituel ne s'interroge pas sur son « sens ». Le rituel *est*. Il n'y a plus qu'à le mettre en scène, sans relâche: tel est le rituel de la nudité avant l'amour, celui de l'amour, celui de la dépendance. « Du sens » se construit *autour* de ce noyau obscur. C'est dans la mise en pratique, la mise en œuvre du rite que « du sens » est attendu. « Le serviteur porte à son maître une coupe dans le silence de la maison[12]. » Ce qui se dit ici est rituel de dépendance, il introduit le temps, serait-il celui de la répétition, dans ce qui serait sans lui la « fatalité totale des objets ».

Ainsi en est-il du rituel de l'autoportrait chez Dora Maar. L'autoportrait chez Dora Maar transforme le sujet qui se photographie lui-même en un objet muet, en une énigme figée. Mais ce qui se noue, c'est ou bien la mise en scène de l'interrogation muette, kafkaïenne – l'interrogé *ne doit surtout pas* répondre –, ou bien l'évidence d'une fragilité qu'un souffle peut balayer.

L'autoportrait au ventilateur[13] semble illustrer ce deuxième cas de figure. *Quelque chose* balaie le visage de Dora d'un flou enfantin. Planté au centre exact du cliché, le visage est voilé de plusieurs façons: voile des pales de

11. Cf. Anne Baldassari, *Picasso / Dora Maar, il faisait tellement noir…*, *op. cit.*, p. 254.

12. Texte sans date, reproduit ici-même.

13. Daté du début des années 1930 dans le catalogue *Picasso / Dora Maar, il faisait tellement noir…*, *op. cit.*

l'appareil et du réseau de filaments métalliques qui protègent l'utilisateur, voile surplombant cette singulière « mariée » d'un reflet ectoplasmique blanchâtre et fantomatique. Quand le visage de Nush, sous l'effet magnifiant de Dora photographe, écartait le réseau des rides en toile d'araignée (1936, photographie pour une publicité), c'est ici la résille métallique qui broie le visage en arrière-plan, devenu proie. Et puis, l'ensemble du cliché rappelle que la verticale est la loi: l'encadrement du miroir, les boiseries à l'arrière-plan qui sont comme les mâts d'un singulier navire délibérément « à l'ancre », l'assise des livres lourds, à peine penchés par leur poids même, tous disent que la petitesse ronde de l'image centrale peut être balayée par un vent hasardeux.

L'autoportrait à l'appareil photo, 6 rue de Savoie[14], figure de façon évidente la première: il ne faut surtout pas répondre à l'interrogation muette. Il ne faut pas crier, il faut se taire. Voici en effet un *ex-voto*, où une sorte de Christ-femme tient sur son cœur telle une idole son appareil Rolleiflex, cœur pur, non sanglant. Image de la souffrance peut-être rachetée ou rachetable, mais non rédemptrice. Ou bien *mater dolorosa*, tenant le cœur de son fils entre ses mains. Dora la photographe, dont le cœur fait circuler des images du monde – images grâce auxquelles *elle* n'est pas –, n'a jamais été de ce monde.

Et justement, la cheminée de l'appartement est elle aussi tout entière un *ex-voto*, dressant en son centre un portrait de Dora par Picasso (daté de 1943, ce qui donne pour la photographie une date postérieure) tandis que les pendants symboliques de cette toile sont ici des objets: d'un côté, le chef d'œuvre d'un architecte, réduction minuscule et magique d'un escalier en colimaçon, et puis le miroir-sorcière qu'elle conservera toute la fin de sa vie. Ces deux objets sont très *chargés*. Si l'on voulait pousser la rêverie sur l'idée de « donateurs », comme le sont ces princes et princesses agenouillés de part et d'autre d'une toile de commande, on ne pourrait s'empêcher d'y lire en effet la dissymétrie et l'effet de complémentarité entre l'actif et le passif, et d'y reconnaître aisément un côté *homo faber*, masculin, fondé sur l'habileté technique, et un côté féminin, fondé sur le rêve, à moins que ce ne soit la profondeur et la ruse.

Voici maintenant l'autoportrait de la femme peintre. La voici avec Marie-Laure de Noailles, frêle, regardant ailleurs mais toute vie frémissante avec un petit chien dans les bras ou à terre, tandis que Dora – colonne dorique, le jeu de mots s'impose – toise l'appareil resté seul (par un effet de retardement de la prise de vue, ou parce qu'un anonyme a appuyé sur le bouton au moment dit). Une des scènes de cette même visite (reproduite dans le catalogue de l'exposition du musée Picasso) montre le regard vif et joyeux que Marie-Laure porte sur une toile en cours. Nous voici donc en face d'une thématique bien connue: le peintre et son commanditaire, ou le

14. Datable de la fin des années 1930 ou du début des années 1940.

Dora Maar,
Autoportrait dans l'atelier de la rue de Savoie,
avec Marie-Laure de Noailles,
Paris [1941?]
(coll. Dora Maar, Paris, musée Picasso)

peintre et son (futur) modèle. Mais l'image est en contre-emploi. L'imagerie d'un commanditaire voudrait que Marie-Laure soit recueillie et solennelle, l'imagerie d'un modèle voudrait qu'elle soit passive et concentrée sur elle-même. Or les toiles peintes ne sont pas ou (dans d'autres versions de la même scène) sont peu visibles, et quant au commanditaire-modèle, il absorbe toute la lumière et tout le charme de l'espace, retirant de sa substance au peintre qui s'efface au point de devenir figure totémique. La puissance démiurgique du peintre (auteur, acteur) se fige en un signe sans signification.

Les portraits de femmes à Antibes disent cependant autre chose, car la photographe est sans doute aux côtés d'un Picasso démiurge omniprésent. Il y a là Sonia Mossé, Jacqueline Lamba et un photographe qui est tantôt Picasso[15] tantôt Dora. Le sujet photographiant s'absente sur la photo reproduite ici, où apparaît Jacqueline Lamba en silhouette surexposée et en surimposition. Or, dans la hiérarchie des formes et de la présence, qui gagne la palme? Est-ce que ce sont les femmes photographiées – la femme sculpturale, dure et très vivante à la fois qu'est Sonia Mossé, ou bien la silhouette blanche, fantôme exquis, de Jacqueline – et ne serait-ce pas plutôt *celle* qui photographie, et qui *saisit* la complémentarité des deux, elle qui joue le même jeu que l'homme, ordonnateur des fêtes – absent de cette photo, mais infiniment présent – à moins qu'elle ne se joue du jeu érotique qui vient d'être joué, et qu'elle ne le retourne en une prise de pouvoir – le pouvoir de l'image?

De la fragilité des textes que nous publions ici, et qui sont inédits pour la plupart, il faudrait enfin parler, en symétrie. Pas plus que dans la photographie, le masque ne surgit pour élaborer le rapport au monde, voire consoler de ses aspérités. L'écriture manuscrite elle-même est sans fard, elle est d'une plastique d'écolière, et finalement les textes disent la perte, la nostalgie, et les ressassent. Quand elle quitte Paris en 1928, elle dit en toute simplicité: « L'Europe joue sans moi » et, en un décasyllabe issu de la même lettre-poème adressée à Marianne Clouzot, « car j'ai fini le rôle du départ ». Parachever un départ, et de surcroît un « rôle » (de départ): que de ressassements. Distance orgueilleuse d'avec soi-même et auto-ironie sur son effacement, plutôt que jeu avec les mots et défi à son destin. « L'Europe joue sans moi ». Elle n'a nullement changé plus tard: s'il y a fête, elle se doit d'être quittée. « Des masques se traînaient / parmi les laquais. Je partis. / Ma robe gardait une odeur de ténèbres. »

Cette perte est dite enfin et surtout dans le fait même que ces pages sont des notes, des bribes – relues et parfois désavouées – comme l'atteste cette ligne, bien trop sévère, datée de 1981, cinquante ans après l'écriture: « je

15. Sur l'une des photos, l'ombre de Picasso apparaît clairement.

Dora Maar, [*Jacqueline Lamba et Sonia Mossé*],
[Antibes, 1939]
(coll. Dora Maar, Paris, musée Picasso)

trouve ça très mauvais » et dont témoignent aussi les nombreuses pages découpées dans le seul cahier relié qui ait été gardé par elle – cahier à peu près vide.

Où est l'image dure du sujet photographiant imposant son angle de « prise » ainsi que la hiérarchie de son regard? Elle est là pourtant, mais fugitivement, dans la lucidité de ces adresses à soi-même, quand la désignation hautaine du rituel balaie la « fatalité totale des objets » (« Le serviteur porte à son maître une coupe dans le silence de la maison ») ou quand l'hyper-lucidité de l'insomnie lui fait écrire: « Que la jalousie / Laisse pendre ses superbes griffes… J'ai faussé en m'y déchirant / les appareils compliqués de l'amour. »

Jacqueline Chénieux