

DESSINS

de

PABLO PICASSO

1892-1948

EDITIONS « CAHIERS D'ART » PARIS

*Toutes les fleurs et les fruits et les simples,
tous les trésors de l'univers, les eaux pures et
délicieuses, les montagnes faites de précieuses gemmes,
les solitudes des bois, les lianes éclatantes dans leur
parure de fleurs, les arbres dont les branches ploient
sous le poids des fruits, les parfums des mondes
divins et humains, les arbres aux souhaits et les
arbres de pierreries, les lacs ornés de lotus et
agrémentés de cygnes, les plantes sauvages et les
plantes cultivées et les mille parures répandues
dans l'immensité de l'espace, toutes ces choses qui
n'appartiennent à personne, je les prends en esprit ...*

ÇANTIDEVA.

IMPORTANCE DU DESSIN DE PICASSO

L'image essentielle de Picasso, c'est son dessin qui la trace. Chacune de ses lignes nous découvre un peu du profil de l'artiste et nous donne quelque prise sur l'insaisissable de sa vie fluctuante. C'est au niveau de son dessin que nous reconnaissons les démarches initiales d'une œuvre rapprochée des positions extrêmes de l'homme.

Toutes les fois que ce thaumaturge fait soudain fleurir un printemps, c'est par le dessin que nous prenons un sentiment net des tensions successives de sa nature inévaluable, portée, par une sorte d'aspiration frénétique, à mettre au point sur l'infini.

A la lumière du dessin le pouvoir mythique de Picasso paraît dans son aspect complexe, dans l'autorité impérative de l'immédiat, avant qu'il ne prenne en lui-même la réflexion, dans son besoin de reconsidérer les valeurs esthétiques. Ce sont les sortilèges du crayon qui élaborent les hardiesses et les triomphes du pinceau. Le dessin est le fil qui maintient en ordre les grains de ses découvertes.

Il est aussi l'écriture formatrice de signes nous laissant soupçonner comment le monde se reflète en l'artiste et comment, à son tour, celui-ci exerce sur les aspects de l'extérieur un pouvoir propre à en donner d'innombrables interprétations.

Sans vouloir établir une précellence du dessin sur la peinture, on est fondé à croire que le dessin de Picasso est la sublimation de son activité spirituelle, la fleur de l'instinct vital et du désir inassouvissable de la connaissance, tandis que la peinture en est le fruit lentement mûri.

Quoi de plus révélateur de l'état incubatif de Picasso, celui qui précède et prépare les dons qu'il offre à pleines mains, que le dessin dont les traits (*) font deviner les ressorts de son imagination, rendent, en une certaine mesure, apparentes ses impressions sensorielles, aident à le suivre alors qu'il élève son œuvre à la hauteur d'une énigme.

En tant qu'élément plastique le moins corporel et le plus subtil, le dessin se pardonne de plus grandes libertés que la peinture. D'une opération rapide, il fixe les perceptions avec plus de fougue et de prestesse, qu'il n'est permis au pinceau, ralenti dans son action par le jugement, bien moins prompt que la perception.

Le pouvoir inhérent au dessin de noter d'une brève description les linéaments des figures et des objets lui laisse toute latitude de retenir l'essentiel du lyrisme des profondeurs dont se sustente l'invention, à l'inverse de la peinture où les impressions arrivent non par des lignes droites, mais par des lignes si tortueuses et souvent si réflexes, que l'état d'âme primordial se trouve objectivé, et, si l'on peut dire, démythisé.

Pour ce motif l'harmonie des rapports simultanés est bien plus pure dans le dessin que dans le tableau. La complexité même des ressources matérielles que celui-ci doit mettre en œuvre lui fait une obligation de se développer par temps successifs. Pour fixer les images présentes aux yeux à l'état du spectacle naturel, la peinture doit les travailler morceau par morceau, mettre bout à bout et relier les uns aux autres une multitude de faits. La nécessité pour elle de trouver le point culminant de la coloration, aussi bien que les divers centres colorés expressifs, aux accents très nets et saillants, tous éléments qui demandent une laborieuse orchestration, lui est un obstacle à tout dire avec la même simultanéité que le dessin écrit en un tournemain.

Picasso m'a souvent donné à entendre que l'intensité de ses perceptions s'amenuisait aussitôt qu'elles étaient entamées par la réflexion et que l'investigation érodait la sensibilité.

Or, la vertu capitale du dessin c'est la fixation rapide de l'excitation reçue des yeux et transmise instantanément à l'esprit. Il est la première apparence de l'invisible. D'où son empiètement sur la musique. Bien que les modes musicaux, spécialement la question des timbres, se retrouvent mieux dans le coloris que dans le trait, l'impression engendrée par le dessin correspond davantage à l'impression musicale produite par la peinture, en raison du prolongement sonore qui s'en dégage, où le défini et l'indéterminé, le réel et l'impalpable, l'apparence des choses et leur essence se conjoignent dans un même temps.

Il faut dire qu'il n'en est pas ainsi avec Picasso. Sa nature excessive, aux prises avec des nerfs qui tressaillent à tous les heurts, toujours disposée à se connaître dans sa valeur intime, toujours sujette à tant de fluctuations insoupçonnées devant le spectacle d'un monde variable en tout domaine, le presse à reprendre son rythme infini et à peindre des formes ouvertes au possible, d'un contenu extensible, éventuelles victimes de nouvelles inspirations, émancipées de toute fixité et s'identifiant au jeu du temps, ennemi de l'immuable.

A mesure que l'activité de Picasso prend la couleur du protéisme de son imagination, elle se sent davantage entraînée à maintenir la peinture très près de l'impression, surgie à la conscience sous l'effet du choc émotif, à abrégier la distance de l'œil au cerveau, à simuler et à concourir avec la nature plus prestement que tout autre peintre de cette heure.

En voici la confirmation. En mai 1944, Picasso avait formé le projet d'entreprendre une œuvre de grand format, pour célébrer le petit jardin du Vert-Galant, proche de son atelier de la rue des Grands-Augustins. Il se proposait alors de rassembler pour le paysage, depuis le Palais du Louvre jusqu'à l'église métropolitaine de Paris, d'en choisir les aspects essentiels, d'ordonner le cours de la Seine qui enserre le jardin, d'élever à la qualité de formes générales les édifices publics et les maisons des quais, les flèches et les tours des églises, les courbes des ponts, de faire tenir les personnages à la fois selon la convenance plastique et selon leurs opérations accidentelles, de décider l'harmonieuse proportionnalité des éléments assemblés dans le tableau.

Trois semaines plus tard il abandonnait ce projet, pour lequel il avait déjà peint des études. (*) Son amour du mythe, expression du fond même de la réalité, lui fait appréhender, à chaque fois que le temps et l'effort le peuvent tenir à l'attache, de réduire la spontanéité de tout ce que l'œil pressent, dès le premier contact avec la présence sensible.

Sous peine donc de démission par rapport à sa liberté immense, à vivre plusieurs expériences, toutes poussées en profondeur, et à son besoin naturel de mettre sans cesse en question l'inconnu, il se sent contraint de passer en toute diligence d'une recherche à une autre, de peur qu'il ne perde les traces d'irretrouvables visions.

Il faut néanmoins reconnaître que la volonté de Picasso de conserver à sa peinture, par la diligence de l'exécution, ses états d'âme antérieurs à toute prise de conscience, ne s'accomplit pas d'une manière aussi affirmée que dans son dessin, qui se manifeste en apparence de la chose simulée et en apparence des impressions immédiates laissées dans l'esprit même par le dehors.

Il est absolument certain que le dessin, ce primesaut poétique de l'artiste, n'est pas de moindre conséquence que la peinture, encore que celle-ci dispose d'un bien plus grand nombre de ressources pour atteindre ses fins. Si l'on préjuge à la légère des messages du dessin en faveur de la peinture, c'est que le trait, d'essence plus abstraite que la couleur, échappe facilement à la plupart des hommes, alors que la peinture entre dans leurs yeux comme une expression plastique davantage formulée, moins évocative et, d'une manière générale, plus séduisante.

DISPOSITIONS NATURELLES DE PICASSO

Si les destinées de chacun de nous subissent des influences multiples qui nous inclinent dans tel ou tel sens, il faut croire que les vocations et les entraînements irrésistibles de Picasso vers l'art se sont organisés sous l'action de ces circonstances favorables, de ces conditions exceptionnelles, de ces demi-fatalités.

Le germe artistique est naturel chez lui. L'hérédité de ses aptitudes esthétiques entre dans la constitution de sa personnalité et y préside. On ne saurait méconnaître un type héréditaire dans la manière dont, à huit ans, il conçoit des images et les compose.

Cette mystérieuse opération des poussées naturelles hors de la volonté et avant elle, se manifeste dès l'enfance, dans les moindres accidents de ses perceptions. L'intelligence des formes n'est pour lui qu'une sorte de réminiscence soutenue par une conspiration bienfaisante de certains états de l'organisme favorables au développement artistique, par la puissance de l'imagination, l'activité du sentiment, les désirs impétueux, l'éréthisme cérébral, le dynamisme et la transcendance de la pensée.

Reconnaissons le fait : c'est l'influence du sang qui décide de sa vocation. Les dispositions pour la peinture, dont l'existence est seulement soupçonnée chez le père, qui en ignore les possibilités latentes, acquièrent chez le fils une vivacité extrême et remontent à une altitude secrète.

Il est cependant à remarquer que si le père contient en puissance le pouvoir esthétique du fils, c'est de la mère que celui-ci tire sa complexion. Certains traits de sa nature, – vivacité d'esprit qui se sent sans bornes, accumulation insolite de forces excessives, énergie intense des facultés affectives, (*)– me furent clairement révélés le jour où j'en vérifiai pour ainsi dire la formation chez sa mère, dont la nature toute de chaleur, d'enthousiasme, d'enjouement, de gaieté franche et de jeunesse continue laissaient des traces lumineuses dans le petit espace où elle se mouvait chaque jour.

En faisant jouer les forces héritées de ses parents, Picasso manifeste dès l'enfance un tumulte vital et une curiosité de l'art qui passent ce qu'on pourrait en dire. Il fait de celui-ci sa principale occupation et ne le laisse presque jamais sortir de sa vue. Il est constamment dans une attention vigilante des événements qui se présentent à son œil et il s'en donne déjà de telles précisions qu'à l'âge de dix ans il peut, de son crayon réarticuler à merveille des reliefs et des sculptures helléniques.

Ses poussées instinctives ainsi déchargées dans des dessins étonnants d'adresse et de sûreté décidèrent de sa carrière. La passion, à laquelle rien ne pouvait le soustraire, incline son père à s'occuper de son avenir artistique. Si bien que, le temps venu pour lui de s'appliquer à des études plus approfondies, il le fait entrer à l'École des Beaux-Arts de Barcelone.

Picasso y apporte des dispositions si heureuses et il y fait bientôt de tels progrès qu'il est envoyé à Madrid pour y suivre l'enseignement des Beaux-Arts. Après un brillant succès au concours d'entrée, il se rebelle contre la discipline qui lui impose de composer ses formes et de les proportionner selon des principes qui contraignent son développement, mais nullement de les rendre expressives, ce qui est affaire de personnalité authentique. Sa faculté qualitative, réfractaire aux parties gagnées par les éléments définis, les conditions-limites, la cohérence proposée, lui font abandonner très vite l'École pour un travail vraiment conditionné par ses mouvements intérieurs.

AUTORITE IMPERATIVE DE L'IMAGINATION

Ce travail progressera de façon continue et en de nombreuses directions selon la fortune d'une destinée comblée de dons.

Picasso obéit, dès ses débuts, à l'imagination comme à une aiguille aimantée. Il faut à ce grand sensitif, la nouveauté et la violence du moment présent, qui lui font tenir pour ternes et perdues ses satisfactions de l'heure d'avant.

Sans doute ne faut-il pas voir dans les nombreux parcours qu'il emprunte une tendance délibérée de sa part au bohémianisme esthétique. Cette multiplicité de directions existe en lui à l'état de virtualité, de pressentiment, de disponibilité d'âme et d'esprit. Elle est la forme même d'une imagination fourmillante, résolue à ne jamais donner congé à ses mouvements d'expansion, prompte à laisser se détacher d'elle les découvertes l'une après l'autre, comme des fruits mûrs, à leur heure et selon la loi, pour faire place à des énergies en fleurs.

Il agit conformément à cette impulsion, en homme qui en a pleine conscience. Le débordement de son énergie intense l'engage à se substituer à toutes choses sans égard à leurs titres de noblesse. Il se penche sur tout, exalte tout ce qui lui vient à l'œil, donne de l'intérêt à ce qui, de l'opinion ordinaire, est négligeable.

On se figure avec difficulté dans un seul homme un tel désir de vivre plusieurs idées esthétiques et tant de moyens pour le satisfaire. Picasso prend bien plus d'intérêt aux expériences qu'il institue qu'aux résultats qu'elles promettent.

Ce qu'il porte d'inconnu à lui-même, lui souffle de garder entières les attentes de son esprit, au regard desquelles les entreprises de la main paraissent de pauvres résidus.

Les peines et les risques qui en résultent ne mettent aucun empêchement à son action. Bien au contraire, il est attiré par eux comme par un jeu hardi dont le bénéfice le tente et les mauvaises chances ne l'effraient point.

C'est là le secret de l'obligation qu'il y a pour lui de se saisir des réalités les plus divergentes et (*) de les épouser flexiblement pour leur faire traverser les ordres esthétiques les plus variés. Sous le défilé rapide d'une foule d'images il ressent un tremblement d'impatience. Pressé de se traduire, dédaigneux de s'épandre sur l'explication, contractant au maximum les moyens de se communiquer, il se dépêche, alors qu'il accomplit son œuvre, d'être resté bien au-dessous de ses visions et se hâte de l'achever pour avoir la prompte et libre disposition des images qui, durant son travail, se présentent à son horizon avec la vitesse du torrent et la puissance du grand fleuve, dégorgées de son imagination.

Pour s'expliquer la précipitation de l'artiste à terminer l'ouvrage entrepris, et en saisir le vrai sens, il faut penser au grave mécompte d'une sensibilité riche de tant de possessions et de perspectives, au passage de ses révélations à leur forme plastique. Un homme à ce point plongé dans une supposition perpétuelle d'expériences toutes possibles, est au degré d'impressionnabilité où il peut sentir qu'il ferait un sort chimérique aux apports de ces révélations et laisserait en détresse le meilleur de lui-même, faute de les prendre aussitôt en charge. Simultanément il pressent qu'en transposant dans les jeux de l'art, les brefs instants où l'imagination se joue seulement à exister, ceux-ci perdront fatalement de leur résonance sitôt qu'ils emprunteront de sa chair et de son sang.

Ce drame du temps, qu'il lui faut donner pour rendre perceptible ce qui est au centre de son être et de l'énergie à dépenser pour le transmettre à des yeux étrangers, sont à l'origine des crochets innombrables de son développement.

Dans le désir de se libérer de ce qui paraît à son esprit en vif mouvement comme une cruelle infirmité des natures même les mieux douées, il se risque sans cesse à rompre avec les impressions du moment. A peine ploie-t-il aux exigences d'une main tendue sur les richesses intérieures pour les conduire à l'extrémité de la sensation présente, il se sent astreint à les abandonner pour d'autres richesses, d'autres températures, d'autres images qui, elles aussi, ne souffriront pas la station.

J'insiste sur ce foisonnement varié de l'inspiration, sur cette accumulation et ce balancement de contraires, car c'est là certainement le secret de la suite ininterrompue de ses combinaisons, qui s'écoule et ne s'épuise pas, c'est là que nous saisissons le mieux et sa condition spirituelle et les motifs d'une conception bouleversante de l'art.

Plus que jamais la détermination locale et temporelle, et, d'une manière générale, la fixité, sont battues en brèche et exclues sans recours. Rarement, depuis les pré-socratiques, on a tant exorcisé le trompe-l'œil de l'immutabilité. De toute la tension de son être, Picasso affirme le mouvement perpétuel du monde. Il y est poussé à la fois par sa nature rebelle à toute constante psychologique et par son esprit qui l'engage avec force à considérer les objets de perception aussi bien que la pensée-vision qui plonge dans le jeu des choses, comme sujets à une extrême variabilité et comme une suite d'instantanés.

C'est le genre d'exercice et d'excitation imposé aux natures fondées sur le renouvellement continu des sensations et dont l'inassouissable curiosité ne saurait se suffire d'un nombre limité de points de vue et d'accommodations. Concevant haut, leur esprit a de ces brusques retours à soi qui le font se juger toujours incomplet. Pénétré de ce dénuement en même temps que de la considération du pouvoir de l'artiste faisant fond à ses inspirations infuses, Picasso impose à chaque instant à son action de se répercuter dans les choses et de les engager dans une multitude de combinaisons.

CONTROLE DE L'IMAGINATION PAR LA CONNAISSANCE APPROFONDIE DES OBJETS REPRESENTES

Faut-il en déduire que la dilection des formes fluentes qui l'incline, après avoir trouvé pour un temps très court l'emploi de ses enthousiasmes, à s'en aller aussitôt ailleurs pour s'affirmer contre tout repos, implique la négation de la substantialité du monde sensible ? Il n'est que d'approfondir son œuvre pour se persuader que sa conviction de (*) l'écoulement ininterrompu du concret, ne lui fait jamais perdre de vue la pérennité de sa substance. On pourrait aussi observer que chez lui les revanches de l'instinct vital sur la pensée sont assez puissantes pour lui faire tenir compte des substrats physiques de ses représentations.

De la conception du monde de Picasso à la réalité de l'objet, il n'y a guère de disconvenance. Seulement, la réalité tel que l'artiste l'entend, n'est pas une réalité immuable mais en étroit rapport avec les pulsations qui scandent l'existence même, partant muables et constamment renouvelées.

Il est absolument certain que les rebondissements de son imagination, portée par sa nature, à rêver avec abondance n'eussent pas trouvé de fixité si l'étude attentive de la réalité et les expériences qui en résultent ne les eussent bien définis. Soucieux de se développer dans le rêve, Picasso ne jette pas moins les mains sur le monde, dont il a toute la vie.

Rien moins que son œuvre ne donne l'idée d'un miroir où se reflète exclusivement l'inspiration. Quoique toujours compatible avec sa nature primordiale, imaginative, lyrique, ardente, dont elle provient et dont elle dépend, cette œuvre n'exclut pas la plus lucide conscience. Les valeurs de l'intelligence n'y sont pas déclassées et les substructions qui les portent ne semblent jamais méconnues. Il y a chez Picasso une volonté constante d'étude et de choix, un long travail de l'attention ; un esprit scrutateur qui ne perd en aucune circonstance le gouvernail.

En dépit de l'opinion courante, ses productions ne sont pas une seule fonte. Elles sont précédées d'ébauches et de reprises infinies. Cela est vrai même pour le dessin qui prend cependant son origine directement dans l'émotion, où l'acte manuel est le plus intimement lié à la contemplation, où prescience et savoir déploient presque ensemble leur force et se soutiennent réciproquement.

Il y a pour Picasso deux choses qu'il importe de ne pas confondre : la révélation et l'exercice qui laboure et en fait sortir des images. Il tient avec insistance qu'il n'est pas assez, pour faire remonter vers le dehors l'intérieur approfondi en méditations passionnées, de laisser l'inspiration aller à l'aventure, Mais qu'il faut encore l'échafauder et la construire.

Il sait, comme Léonard, que le grand amour naît de la plus profonde connaissance de la chose qu'on aime et que si on ne la connaît pas, on ne pourra l'aimer, ou sinon pauvrement.

Aussi a-t-il grand souci de science. Bien qu'il ne soit rien qu'il ne découvre de suite, il persévère dans l'examen des simulacres qui se mirent à la surface de son œil dans l'espoir de les retenir par cœur et de devenir ainsi d'en contrefaire les formes avec son art.

Une considérable contention de travail lui facilite la pénétration des termes du modèle par l'étude de la construction, des mesures exactes, des proportions des parties qui le composent. Il se montre ces parties par aperçus successifs, particularité après particularité et leur applique les observations réparatrices de la première impression.

Les structures des modèles ainsi mises, à force de répétition, bien en mémoire et en pratique, lui permettent de régler et d'ordonner l'inspiration selon les directives privilégiées de son expérience sans cesse plus instruite.

Ce franc parti de Picasso justifie le nombre incalculable de feuilles de dessins et de carnets, grands et petits, qui, depuis 1906, préparent la forme définitive de la plupart de ses œuvres.

A mesure que le temps de sa vie s'accroît, que, l'une après l'autre, toutes les conquêtes esthétiques sont mises par lui en question, qu'il explore progressivement le domaine de l'art et convient de moins en moins avec ses propres découvertes, il se donne de plus grands avantages de savoir. Quelles longues recherches sont celles de sa maturité pour représenter les images du monde de la manière la plus brève et la plus authentique ! Il ne rature et n'efface ; il reprend figures et objets dans des esquisses très rapides et consigne sur le papier une infinité de formes et de mouvements que la mémoire eût peine à retenir. Et toutes ces recherches sont en relation si étroite avec la (*) conception que ses œuvres semblent toujours décidées comme d'elles-mêmes.

C'est, en effet, notre plaisir dans ces dessins de découvrir une proportion harmonique des valeurs de la sensibilité et des valeurs de la connaissance. Privés de la conjonction des sentiments et des faits, ces dessins, nés exclusivement du débordement affectif, eussent été dérégés par le désordre psychique et ses suggestions délirantes, sans rapport avec la véritable invention. Conscient du danger, Picasso installe au milieu du flot émotif sa machine humaine fermement bâtie, la vigueur des muscles et un certain équilibre organique, faisant compensation à l'extrême affectivité. Si tout ce qu'il sait ne rejoint pas exactement ce qu'il lui a été révélé, il est évident qu'il existe une convenance suivie entre sa révélation et l'étude minutieuse du modèle, convenance qui empêche la perturbation et l'éparpillement de ses lueurs apocalyptiques. Quelle force en lui l'astreint, sitôt que la surexcitation des centres nerveux et la fermentation du cerveau astreignent une énergie démesurée, à se tourner vers l'objet, source de ces mouvements, et à en examiner la nature avec une scrupuleuse attention. Son rôle d'animateur des choses consiste à tenir celles-ci successivement, ou à la fois, sous sa pensée, à les juger, les vouloir et les posséder.

VIE SENSITIVE ET SAVOIR COMPOSENT UNE LARGE HARMONIE

C'est à l'égard de cette mise au jour par Picasso des innombrables aspects de son instinct un lieu commun de la critique que de dénoncer ses excès esthétiques. Evidemment il prend avec l'art plus de libertés qu'un autre artiste.

Mais la vérité est qu'il ne s'accorde en aucun cas plus de licence que ne l'y autorisent les lois imprescriptibles de l'art. Quelque divergents qu'apparaissent l'abondance, la flexibilité, l'étendue et le peuplement varié de son œuvre, ils tiennent ensemble non par des liens extérieurs, mais par le rythme fondamental d'une personnalité souveraine.

Que Picasso s'applique à la figuration plus ou moins fidèle des objets où à la représentation dans laquelle le concret n'éclate pas devant ses yeux, mais à l'intérieur où il épouse les formes du mental, il peint, avec des tours nombreux, la même nature sensitive allant au fait par les fonds des idées, labyrinthes d'extrêmes et de contrastes, animatrice d'un des plus rares dessins d'œuvre humaine.

Pour cette raison les innombrables parcelles de ce qui fait l'objet de ses songes, de son pouvoir de subtile spéculation, de ses possibilités de saisir dans la vie un nombre infini de combinaisons et d'analogies, et de les nouer en gerbe, ne dénotent jamais un tour complet de Picasso sur lui-même. Des tons discordants se dégagent une large harmonie. Les distinctions y perdent leur nom. Il y a dans ses œuvres une ligne principale, une suite, des passages, un besoin identique de l'esprit, une exigence du même frisson de sensibilité, et de la même impressionnabilité des sens qui continuent à travers les plans différents inventés par lui et donnent l'unité à des œuvres aussi simples que la nature, où rien ne manque et rien n'est superflu, où nulle audace n'est sans contrepoids.

À considérer les enfantements de Picasso dans leur source, à les suivre dans leur parcours long et varié, à éprouver les plus anciens dans leur durée, il y a incontestablement un point de vue d'où ils se raccordent acquisitions supérieures de l'art, et où ils s'embrassent d'un seul coup d'œil, ordonnés comme une suite de saisons.

Quoi qu'on en dise, ses représentations ne sont jamais hyperboliques, mais respectent dévotement la nature. Si l'artiste ne travaille pas hors de l'atelier et s'il se passe de modèles, il n'est pas moins évident que ses inspirations sont invariablement nourries de sa mémoire qui retient les gestes, les poses, toutes les flexions des personnages longuement observés dans leurs comportements.

Des actions semblables sont diversifiées par la répétition fréquente d'un accident, car un même accident se montre varié à l'infini aux yeux qui observent. En étudiant plusieurs attitudes appropriées à l'exercice d'une même fonction, il s'en (*) donne la version la meilleure dans les deux ordres : expressif et plastique.

Qu'il s'agisse d'action ou de repos, de mouvement libre, aisé et souple, ou de mouvement peu notable, il y a toujours un prototype étudié sur le vif, car Picasso se refuse à tenir le modèle dans la position pour s'aider la vue. Un coup d'œil sur ses dessins confirme que la constitution physique des corps répond exactement à leur âge ; sveltes à la fleur de la jeunesse, solides à l'âge de la maturité et de la dernière perfection, relâchés dans la vieillesse par le jeu continu de l'extension et de la contraction des muscles, les pliements et les distensions des membres. Il confirme également que les constituants d'un corps sont proportionnés à l'ensemble, que le corps immobile est en équilibre de toutes ses parties, que le corps en action a des mouvements de majeure ou de minime vivacité selon la nature des opérations auxquelles il se livre.

Toutes ces attentions apportées aux principes essentiels de l'art n'attestent-elles pas que Picasso ne compose aucune figure fictive avant qu'il n'ait approfondi l'original et que celui-ci n'ait déterminé en lui tel sentiment ou telle subtile spéculation ?

Lorsque, par exemple, il fixe l'image de deux femmes d'apparence et d'expression différentes, c'est à deux femmes réelles qu'il songe. C'est sous leur physique et leur véritable manière d'être qu'elles sont pensées et transcrites, l'une dans sa défaite du corps et la mort bien proche, l'autre dans la robustesse de ses formes si caractéristiques.

Il n'est pas jusqu'aux objets qui ne soient pris dans le même chœur. Je simplifie grossièrement un exemple, car on en devine le secret plus qu'on ne le saisit. Voici un buffet sur lequel sont posés un compotier avec des cerises, deux verres, une carafe et un plat. En accordant ces objets aux détentes d'une violente vie nerveuse, âprement tourmentée pendant les années de guerre, Picasso suscite des sensations étranges et inattendues.

Mais si élevée que soit la signification exprimée par ces objets, il n'est pas moins assuré qu'ils sont pris dans la vérité. L'artiste eut une grande curiosité de leur aspect. A force de les regarder au restaurant où il se rendait tous les jours, il finit par se substituer à eux, à en échanger les formes conventionnelles contre celles d'une vision bien raccordée aux magnifiques secousses de la vie.

Ce sont ces deux pentes en apparence contraires de sa nature qui, harmonisées, l'amènent à intensifier les objets usuels au point de leur faire figurer sous une forme sensible une situation dramatique intolérable, même l'idée de la mort. Le réel ainsi fondu avec tout le ressort essentiel de la vie souterraine et tendue de Picasso, laisse entrevoir à quelques-uns, sous-jacent, ce qu'il y a de plus obscur à l'artiste, plante l'aiguillon de la douleur dans leur sensibilité, les fait se sentir déçus par leurs espoirs.

Rien donc ne nous autorise à affirmer qu'il fut en aucun point rebelle à la discipline primordiale de l'art. Cela étant admis, de quel droit s'indigne-t-on de son indépendance à l'égard de l'opinion qui, la plupart du temps, s'attache à une façon de sentir déterminée et ne permet guère qu'on la modifie ? Pourquoi refuserait-il de se donner toute latitude d'imposer aux formes démonstratives à l'œil la volonté des sentiments intenses qui se lèvent en lui à de courts intervalles, de ployer les proportions des choses vers l'idée adéquate qu'il s'en fait et de douer ses figures d'expressions selon les visages qu'il leur voit, encore que ceux-ci ne répondent pas aux conceptions de beauté et d'excellence de l'usage général ?

Selon quel principe lui défendrait-on de tirer profit de ces deux temps, – goût de l'impression directe violemment ressentie, passage de celle-ci aux jeux passionnés de l'être, – et de porter l'un et l'autre à leur extrémité ?

N'est-ce pas l'action de ces deux termes successifs et cependant presque superposés qui relie son œuvre au courant de l'art naturel et spontané, la fait échapper à la momentanéité, élève son point de vue à une hauteur proportionnée au désir de l'artiste de faire jouer à volonté les ressorts de toutes les images de la nature ? (*)

CROISSANCE DES DESSINS DE PICASSO

DIFFICULTES DE BIEN CONNAITRE SES DESSINS

Le peu que les dessins paraissent avoir coûté à Picasso, inspire souvent la hardiesse de prétendre à les bien connaître . ou encore l'espérance d'y parvenir sans difficulté. Tel est l'effet de ces dessins à la première rencontre. A peine les a-t-on portés sous les yeux on se croit en intimité avec l'artiste. En fait personne n'entre dans sa confiance, tant il échappe par le mouvement alterné de débordement et de repliement.

Il faut bien comprendre en effet qu'il nous est impossible de tenir entre les doigts les apports qui se contrarient pour s'imbriquer les uns sur les autres, adhérer les uns aux autres par leur dépendance à l'instinct et se confondre comme les eaux des rivières dans le lit commun de la mer.

S'en tenir à un commentaire net et formel du dessin de Picasso, lui ôterait de son prestige. Se lancer dans le délire d'interprétations lyriques des émotions que les traits fixent, laisserait le lecteur dans le brouillard. Y distinguer les parts d'affection et les parts d'intellection, serait recourir à l'arbitraire. Vouloir disséquer l'imaginaire proposé par un des esprits les plus inventifs qui aient été, porterait à abuser de façon répréhensible.

Rien n'est plus vain que de s'acharner à déduire logiquement cette puissance cachée qui domine la sensibilité et l'intelligence et les utilise en vue de ses fins, et que de s'obstiner à vouloir éclairer par des arguments rationnels une existence dont l'ambition est de se dépasser sans cesse.

Il est possible d'établir les connaissances d'un homme, de mesurer sa science, peut-être même de déterminer ce qu'il y a en lui d'universel et les (*) points sur lesquels il se déprend de son moi. Mais on ne peut rien affirmer de sa personnalité. Les mouvements qui la gouvernent ne se démontrent jamais.

Celui donc qui n'a pas vécu les états d'âme de Picasso ne saurait démêler les images si implexes de son comportement. Quand l'aurait-il tenté beaucoup de fois, il ne l'aurait pu, à défaut d'ouverture par où pénétrer dans ses particularités psychiques.

Nous dirons encore, dans le même ordre d'idées, notre impuissance à répondre au pourquoi de ses mobiles esthétiques, faute également de pouvoir nous placer dans le fil de l'esprit d'un artiste donnant dans ses œuvres de toute sa personne et y trouvant sa destinée, d'une pensée habile à se transformer de mille façons et libérée d'accoutumances devenues pour la plupart des notions, non des façons de sentir.

Qui oserait se donner aujourd'hui la tâche de détailler une sensibilité soumise aux saisons du cœur et au flux du hasard ? Comment pourrait-on abuter les principes d'une attitude mentale qui provoque un tumulte immense dans l'art ? De quelle autorité déciderait-on d'enfermer dans une clôture l'horizon de celui qui ne met rien hors de son souci et d'expliquer une énergie dont l'ambiguïté est sans doute la condition ? Sur quels motifs s'appuierait-on pour débrouiller les flux et les reflux qui le tourmentent et dont l'action transmute l'objet de perception ou encore pour dépister les cheminements secrets qui y ont abouti ?

Face donc à l'impossibilité de percer cette disposition d'esprit et de saisir la relation établie par l'artiste entre le monde intérieur où il prend son refuge, et le dehors, il faut renoncer à connaître ses instants vécus ainsi que le processus selon lequel la perception élaborée dans la conscience met au jour l'image qui est l'aspect que se donne la subconscience.

Toutefois, à défaut de pouvoir appréhender sa nature par communion et pour éviter le risque de la toucher impersonnellement avec une curiosité froide, il faut arriver à une approximation de la conscience et de la volonté de vivre de Picasso, de son action fulgurante et des conseils qu'il ne cesse de retourner dans son esprit, par le témoignage des dessins tissés dans son rêve. Bien que l'essentiel de sa nature s'y profile à peine, et seulement par réfraction, c'est toujours le reflet de son âme, d'essence très rare, que les dessins inscrivent et prolongent dans leurs évocations.

Dans cette intention il nous faut suivre l'ordre des relations infinies de Picasso avec les choses et l'aptitude de figurer les puissances de sa personnalité à la fois multiple et indivise et qui se manifeste dans son œuvre par une grande diversité. Il nous faut également reconnaître l'une après l'autre ces variations successives, prendre un sentiment net de l'épanouissement lyrique de l'artiste et se préciser ses changements de direction fixés dans ses dessins par des signes qui défient souvent toute équation.

Pour y parvenir il est nécessaire d'examiner dans l'ordre de croissance la besogne qu'il a plu à sa nature de lui tailler jour par jour, serrer l'un après l'autre les tournants de son inspiration et déterminer leurs points de tangence, suivre d'œil et d'imagination ses dessins depuis les essais d'enfance aux réussites de cette heure où l'expansion de l'instinct atteint à la qualité religieuse, telle que les Grecs l'avaient vécue, où tous les personnages participent à cette sorte d'excitation puissante qu'ils se donnent.

Nous référant aux visions dont ses yeux sont remplis, nous prendrons à tâche, dans la mesure où les contours vivants de son être se laissent surprendre, d'accéder à l'intelligence de l'état où il est en union immédiate avec tout son naturel essentiellement lyrique : force élémentaire projetant sa vie et son imagination sur les positions les plus escarpées, impatience, tempête, débordement ; et, identiquement, avec toute son antithèse : innocence du cœur, sentiment d'individualité immortelle, impersonnalité transcendante, connaissance sans lisières.

Pareille entreprise est d'autant plus délicate que l'artiste ne procède jamais par transitions, mais par secousses, heurts et emportements, suivant les pressions de ses états hyperesthésiques et les transports de l'intuition. Cet homme en perpétuelle attente des visions ne marche pas, il bondit. Il ne flatte pas les habitudes esthétiques, il y jette la plus grave perturbation par ses rêves transformés en images dévorantes comme du feu, aventureuses par leurs pointes poussées dans l'inconnu.

Rien de plus ardu que d'interpréter des œuvres tantôt aux images soudaines, éclatantes, supérieures à la raison, – révélations éblouissantes de voyant, – tantôt aux images de récréation et de charme, toutes de douceur, de confiance, d'aménité, d'intimes tendresses.

Si haut que vise la critique, il lui est difficile de fixer avec quelque précision une œuvre qui passe avec aisance du frissonnement de la passion à cet air léger des sensations exquis, répandu sur les sujets comme une lumière et un sourire.

Elle ne peut non plus rien dire des réactions de l'artiste qui ne soit inexact dans l'instant même où elle le formule, tant il se place loin du temps ordinaire. Le jugement est égaré dans la trame d'une œuvre qu'il est seul à savoir tisser et détisser pour la reprendre avec des fils tendus dans le monde et hors du monde, des fils très faibles tenant du secret et de l'impossible, mais dont la ténuité résiste avec le secours de ses instincts et de ses volontés attentives, dont les moindres effleurements sont chargés d'éventualités.

C'est dire qu'il n'est d'autre voie pour se diriger dans le réseau si complexe des ébranlements de tout l'être de Picasso et de ses pouvoirs infiniment entrecroisés, que de dresser le catalogue de ses inventions en déploiement continu et de sérier ainsi les dessins inscrits dans un œil en état d'embraser un nombre considérable d'objets, plus complètement qu'un autre œil, plus vite, surtout plus à fond.

Malheureusement on ne dispose pour cette double investigation que de moyens ségrégatifs. Tout jugement implique l'appauvrissement d'une vision fragmentaire. La synthèse et la qualification s'excluant, il ne reste à la critique que de départager les éléments d'œuvres, parvenues à ce degré d'union, où le connaissant se montre identique au connu et le prenant au prenable, où les impressions incidentes de l'œil extérieur et de l'œil-réceptacle ne sont plus discernables. Ainsi désarticulée l'inspiration ne laisse voir que des parcelles isolées de sa nature, que la critique essaie de reconstituer, lentement, discursivement.

PREMIERES ENTREPRISES

L'œuvre de Picasso, dans ses débuts, révèle la prédilection de celui-ci pour les scènes ordinaires de la vie quotidienne. Il les note en foule sur ses carnets ou il les grave dans sa mémoire. D'une main fougueuse il écrit ses visions de la rue, des cafés, des lieux de plaisir, où apparaît déjà une aptitude à saisir les silhouettes en quelques coups de crayon. Chaque fois il tire d'un événement quelconque autre chose qu'un fait divers : un élément transposable dans le domaine du style. Les impressions reçues ne sont pas acceptées à l'état brut, mais employées dans un ordre esthétique. Le débardeur sur les quais du port, le cocher de fiacre, le gueux affamé, le mendiant couvert de guenilles accompagné de son chien étique, la demi-mondaine au plus brillant de sa condition, les filles de joie, les « célestines », s'inscrivent sur ses carnets vivifiés par son crayon.

Dès ses premières mesures on entrevoit le passage mystérieux d'une génération à l'autre. Si Picasso tend la main à ses aînés, il apparaît de suite plus doué à accroître un héritage qu'à le conserver. Bien que ses dessins de jeunesse prennent place dans le courant de la sensibilité de l'époque, les notions esthétiques qui le guident un temps assez court n'affectent en général que peu ou point sa personnalité assez puissante pour se vouloir elle-même.

Poussé par une inquiète curiosité à approfondir les connaissances de son temps, il s'est du même coup ouvert les yeux pour les voir telles que sa propre vie devait les faire.

La pente même de sa nature qui le porte toujours (*) plus avant, lui rend nécessaire de jouer avec courage sa vie, en vue de refondre ses connaissances dans des formes hors du commun usage. En vertu de cet instinct naturel, il entend les qualifier à sa manière, les transformer en motifs d'expansion et de combinaisons inédites et les faire valoir par les tours de pensée et de sentiment qui leur donnent le relief et les arêtes d'une monnaie toute neuve.

Du jour où l'idée apparut sur l'horizon de sa pensée que le savoir se tenait hors de lui, qu'en dernière analyse seul était en lui le besoin naturel de se traduire en expressions inédites et de mettre à contribution sa complexion ultra-nerveuse, elle lui inspira cette tendance au développement de sa vitalité, ce sentiment d'enthousiasme, cette lutte perpétuelle qui mettent en jeu ses propres découvertes.

Ainsi s'explique l'abandon rapide de la carrière d'où Picasso avait tiré les premières pierres de ses constructions. Mis en mouvement par son activité, qui est exactement le sens de la vie, son esprit gorgé de jeunesse s'adjoint les trouvailles de ses aînés en même temps qu'il va à leur rencontre de plus d'une manière.

REPRESENTATION IMPRESSIVE DES CHOSES

(PERIODE BLEUE)

C'est alors que sa curiosité s'avise de se tourner vers Le Greco, en qui il se retrouve et se connaît. Il reçoit de lui tout ensemble certaines particularités extérieures de son œuvre et le pathétique de son expression auquel est ramené le spectacle des yeux. Les images de la rue, vécues bien plus qu'autrefois à l'intérieur, engendrent un substitut de l'émotion, une sorte d'émotion par sympathie qui sous-entend et entretient un style personnel.

Toutes les représentations des personnages rencontrés aux alentours de la Place de Clichy sont nourries d'émotions éprouvées. Son dessin s'en ressent. Il confirme que la main du jeune artiste fut émue par le trouble de son cœur. Le trait souligne le rythme d'un être émotif en présence de figures dont les graves mécomptes retentissent en lui.

MAÎTRISE DE L'EMOTION.

(PÉRIODE ROSE)

Cette tendance à l'émotivité sera bientôt supplantée par l'aspiration à la mesure des sentiments. Picasso avait trop le sens de la vie pour insister longtemps sur des personnages résignés qui glissaient devant ses yeux comme une traînée de désespoir. Il eut soudain la prescience que son œuvre devait aller au-delà de l'émotion répandue vers le dehors, en laquelle il craignait que ne se fondit son caractère. Simultanément il sentit le besoin de rafraîchir d'autres visions ses yeux et ses sens, de représenter des êtres non pas dépourvus de frisson nerveux, mais qui n'en donnassent pas des signes trop apparents.

Jugeant désormais l'appel exclusif au cœur comme incompatible avec le fait plastique, il abandonne le cycle des scènes pathétiques qui lui avaient valu une grande considération. Par un bondissement intérieur il change de position en se composant des personnages une imagination dépouillée d'effusions.

Lors de son voyage en Hollande, en 1905, il s'éveille en lui un ardent désir de se révéler d'autres attitudes spirituelles. De cette position, il voit l'art d'un point de vue différent, qui a je ne sais quel vif accent et quelle poésie animée et pénétrante.

Si fortement qu'il soit tourné vers lui-même, il imagine des figures qui ne sont que partiellement son moi affectif. A leur représentation jusque là purement impulsive s'interpose la maîtrise de l'émotion directe qui les dispense de se répandre en confidences. Recueilli en lui-même, il se garde de superposer des sentiments aux visages. Les figures deviennent en quelque sorte objets d'expériences plastiques. Ce sont des épures de formes représentées en actions simples et presque toujours statiques.

Son écriture en subit les conséquences. L'intonation émotive disparaît de son dessin. Ce sont à présent les estimations de son esprit qui règlent les mouvements de sa main. Elles trouvent par le dessin (*) une aise et un équilibre nouveaux. Le trait simplifié et clarifié circonscrit dans son cadre la lumière du papier, dont les jeux s'essayaient parfois à des roses d'une extrême finesse et des jaunes légers.

PRÉOCCUPATIONS DE PLASTICITÉ AUX DÉPENS DE L'EXPRESSION.

(PÉRIODE IBÉRIQUE)

Cette protestation du sentiment de l'universel contre le sentiment subjectif allait entraîner bientôt l'artiste à se détourner brusquement de l'impression du superficiel pour une forme opposée à celle de l'impressionnisme à son terme, inconstante et par trop fluide.

Picasso ne s'avise plus de se mesurer au connu ou de chercher un rapport quelconque avec celui-ci. Cet homme, qui sera tant de fois divers, tant de fois animé d'extraordinaires élans, maître d'un accroissement continu de visions, résolu à ne jamais limiter ce qui figure pour lui un centre d'inquiétude presque voluptueuse, fera contourner le connu à sa vision, en changera la nature et l'organisation intérieure, en inventera l'acclimatation.

Dans ce nouveau sort fait à son activité, l'évocation partie de la structure des choses bien plutôt que de l'expression de leurs sentiments, deviendra plus étoffée et plus robuste au contact d'autres manifestations esthétiques qui le presseront de laisser la place nette aux préoccupations de plasticité.

L'action la plus forte que Picasso ait subie au terme de l'année 1906, fut celle de l'art ibérique, longuement considérée au Musée du Louvre et entrée dans sa vision. Les poussées de son génie l'avaient dirigé vers le style natif, lyrique, émouvant et virtuel de ses futures entreprises.

Mais Picasso invente, alors même qu'il se remémore, en suscitant à ses souvenirs des nuances. C'est pourquoi entre la sculpture ibérique, mêlée, complexe, tissées de rêves, et l'art de Picasso de la fin de l'époque dite rose subsistent d'importantes différences. Les artistes de l'Ibérie lui avaient présenté en quelque sorte un décor pour la texture superficielle de son œuvre.

Le nombre très important de dessins préparatoires de la grande composition « Les Demoiselles d'Avignon », l'œuvre de Picasso la mieux pénétrée de leur influence, laisse en effet apercevoir que tout en leur prenant de manière assez directe le rythme et certaines imaginations, il les a refaits aux sources vives de sa nature.

Aux délinéaments des Ibères, qui se sont souvent complu au réel exprimé en d'excessifs développements, se substitue dans ses dessins une écriture simplifiée et soigneusement échenillée d'auxiliaires décoratifs. Toute la série atteste que l'art de l'Ibérie eut pour principal effet sur Picasso de le pousser vers l'accomplissement de ses vœux intérieurs.

Cet achèvement le mène au delà de cet art, dont il avait reçu la chaleur qui fit éclore les images qu'il couvait, un style très proche de la sensation et le pouvoir de s'affranchir de tout convenu sentimental, car le mélange de merveilleux et de réel qui est dans l'art ibérique ne pouvait le satisfaire pleinement.

Dans sa pensée, déjà insurgée contre l'ordre de la beauté éprouvée et réfléchie, cet art relevait d'une esthétique qui se définissait trop souvent autour des actes de volonté. Bien que nourri d'imagination, il subissait les sommations des puissances de logique qui le rapprochait du définitif et du stylisé en même temps qu'elles le détournaient du spontané.

Préoccupé d'aller le plus loin possible dans le sens de l'inconscient, Picasso répugne à tout ce qui a pour fin d'amener l'artiste à la conscience la plus claire, d'empêcher la matière lyrique de demeurer en fusion et d'amalgamer les éléments divers qu'elle a reçus en une véritable unité poétique.

On peut encore s'expliquer sa renonciation à l'art ibérique pour les raisons que celui-ci mêlait fréquemment aux formes plastiques des ornements et des surcharges dont le propre est de freiner l'impulsion, que ses plans architecturaux demeuraient souvent confus par l'usage abusif d'accessoires, que son style par trop composite ne mettait pas suffisamment en relief les valeurs plastiques dont le jeune Picasso soupçonnait déjà l'extrême conséquence.

LES ELEMENTS DE LA FICTION
CONSTRUITS
EN PLANS ARCHITECTONIQUES
(PÉRIODE NÈGRE)

Bien au contraire les idoles et les masques de certaines tribus de l'Afrique noire séduisaient son imagination par l'absence de dressage et de calcul et par leurs appels aux mystérieuses intuitions qui le ramenaient vers ses lointaines origines. En même temps ils lui servaient à mieux reconnaître les profondeurs sensibles sur lesquelles repose fragilement l'inspiration.

Cette source d'instincts, d'où s'échappe le mythe sous toutes ses formes : idoles qui déclenchent un mouvement général pour la poésie dans l'univers, récits se mouvant parmi un peuple d'images fabuleuses, chants jaillis du désir violent mêlé à la ferveur religieuse, épand ses eaux sur l'imagination de Picasso où le possible et l'impossible sont également authentiques et les faits réels poussés au point de fiction qui donne à l'éphémère un caractère de puissance et d'éternité.

Quoi de plus naturel qu'une sensibilité suivant le même fil ait fait appel aux créations des noirs africains dans lesquelles prennent une couleur d'ensemble la naïveté, l'enthousiasme, les états d'âme enfantins aux effusions lyriques ainsi que l'ordre d'exécution fondamentalement opposé aux compositions impressionnistes, vagues et impalpables comme les brouillards.

De tout son enthousiasme Picasso repousse le parti pris dédaigneux de l'art des peuplades à l'état mythique, parti pris préjudiciable à une certaine plénitude passionnée de vie et hostile à tout accès au surnaturel. Il se regarde dans cet art, que sa destinée lui avait mis sous les yeux pour augmenter ses surfaces de sensibilité, comme en un miroir qui lui rend sa propre image. Il se plaît à embrancher ses propriétés psychiques sur celles des artistes africains qu'il laisse le guider dans le monde de la fiction. Son esprit s'attache à inventorier leurs combinaisons esthétiques, tandis que sa main prétend à refaire, dans la mesure de ses pouvoirs, les surfaces exaltantes de leurs sculptures.

Ce que Picasso met dans son style de cette époque de belles phrases expressives, de plans rompus qui renversent les registres habituels de l'art, de brisures de formes, de dispersions d'éléments unifiés à la fin par une consonance, il le doit pour une part très importante, aux idoles nègres. En imposant aux éléments de la fiction à se construire en plans architectoniques, ces idoles l'ont beaucoup aidé à asseoir solidement ses rêves, à s'avancer avec témérité sur le terrain de la forme, à vérifier les conclusions plastiques auxquelles il tendait.

PRIMAT DE LA STRUCTURE DES CHOSES.

(L'ORDRE CUBISTE)

Ainsi libéré de tout préjugé esthétique Picasso n'entrave plus sa vision d'aucun formalisme. La sève de sa jeunesse lui met au cœur et à l'esprit des ardeurs et des hardiesses qui feront naître un type d'art élevé et fécondant, en opposition tranchée avec tout le passé par la nouveauté de sa conception comme par la revendication d'une liberté qui ne prendra jamais les allures tyranniques d'un système.

Ce type d'art, préparé par les deux noyaux – ibérique et nègre – exprime, comme nulle autre originalité, les imaginations d'aventure qui flottent à la surface de notre esprit. La superposition sur ces deux noyaux, des dépôts successifs des sensations et des pensées de Picasso, ont en effet constitué la personnalité artistique la plus audacieuse (*) qui soit, arrivée à terme dans l'ordre cubiste.

Aux images délicates, dociles et séduisantes entre les mains expertes et presque désabusées des artistes traditionnels, le cubisme, apparu soudain comme un matin neuf, substitue les images de l'artiste qui explore et palpe l'inconnu, s'oppose de toute sa vitalité à leur déchéance par la répétition et par les belles attitudes rattachées, sous des apparences nouvelles, aux vieux sédiments.

L'ordre cubiste, qui est encore aujourd'hui le mot de l'heure, n'est pas supérieur à l'ordre ancien dans ses expressions les mieux venues, mais tout autre.

Il marque le point de départ d'une lutte sans merci entre la conception de l'art fondée sur le primat de l'aspect des choses et la transcription de leurs surfaces planes et la conception de l'art résolue à instituer le primat de la structure des choses.

Il ne faut pas l'oublier, Picasso pense ce qu'il voit et voit ce qu'il pense. Pour lui les pensées vivent et sont aussi réelles que les choses ; elles en ont toutes les qualités sensibles. En retour les choses subissent le processus mental de l'artiste. Il crée le fait réel à mesure qu'il le contemple, l'examine, en connaît le détail. De là ses formes qui, à partir de 1908, s'inscrivent sur le papier ou la toile comme des énigmes et où l'on trouve avec la représentation du réel, un frémissement de sensibilité perceptible sous l'économie en apparence mathématique de leurs combinaisons.

Les figures, les guéridons, les instruments de musique, les compotiers et les fruits, en inscrivant leurs images sur l'œil de Picasso, y sont instantanément modifiés dans leurs formes familières et dans la composition habituelle de celles-ci. Par une suprême tension de toutes ses facultés, Picasso les fait accéder à un lyrisme qui figure la passion, l'excitabilité et les fièvres données à sa nature. Sur-le-champ les modèles se présentent à l'œil sous un angle si différent du normal qu'il a peine à en distinguer les images. Cependant, quelque dépaysés que paraissent les objets, ils ne sont pas détruits, comme on l'entend encore dire, ni réduits à des abstractions. Car, au contraire de tant de peintres abstraits, Picasso se refuse à reproduire des formes étrangères au réel et purement décoratives. Pour cet enthousiaste de l'univers il faut qu'un objet soit devant lui une parcelle vivante du monde, dont il tient à conserver rigoureusement les conditions de vie, et à les restituer dans son oeuvre.

Des esprits apeurés par le nombre des combinaisons incluses dans la réalité et impuissants à apporter autant de mesures qu'il y a d'objets à mesurer, se réfugient dans l'abstraction. Pour Picasso il n'y a que la réalité, et cette réalité demande à être pleinement saisie. Dans ses compositions cubistes les modèles ne sont jamais sous-entendus, ils sont dans leurs natures essentielles. Il est vrai que toutes leurs parties ne se laissent pas voir sur-le-champ et que le discernement de l'ensemble ne s'obtient pas sans quelque peine.

L'analyse que Picasso impose à l'objet dont il désire connaître la structure, lui fait interposer un plus ou moins grand espace entre l'œil et les différentes parties du modèle. En même temps qu'il renvoie ces parties à plus ou moins grande distance, selon que le jeu des traits et des tons les fait avoisiner de l'œil ou qu'il les en éloigne, il les fait se montrer de plus ou moins de relief.

Ces différents degrés de distance et de volume, qui nous fournissent une coupe intéressante des figures et des objets, modifient totalement l'angle visuel coutumier qui porte à la vue des images. Au premier abord ces images arrivent à l'œil en manière confuse, par suite du semblant de dissociation des constituants de l'objet. Mais rapidement on découvre que ses différentes parties n'y sont pas en confusion et que leur lecture devient assez facile si l'on part de l'élément voisin et ainsi successivement, par indications rompues, à tous les éléments du modèle. Par ce rapport visible d'une partie à l'autre on se les rend toutes perceptibles et par la connaissance de la véritable et parfaite constitution des parties on en vient à celle du tout.

Tels sont les motifs et les arrangements de l'étape peut-être la plus décisive de Picasso dans la marche de sa destinée à travers les difficultés et les virevoltes qui en font l'intérêt et le mouvement. (*) C'est la transformation la plus radicale du régime esthétique, dont les conclusions ne se réfèrent à aucun genre connu et dont l'ouverture gardée sur le possible a permis soudain à certains de se porter bien plus avant que toutes leurs espérances. L'artiste y prend conscience, mieux que dans toute autre de ses découvertes, de sa mission artistique contre les idées de limitation, de calcul, de convenu, surtout contre les idées de l'acquis, du conservé, du transmissible.

Ce rôle il l'a tenu avec succès. Le sillon conducteur qu'il a tracé dans l'art, il y a quarante ans, rien n'est venu jusqu'à ce jour le recouvrir. De la plantule de 1908 est sorti un arbre magnifique, dont les branches sont les œuvres ultérieures de Picasso, dans lesquelles il a maintenu en puissance l'essentiel de l'ordre cubiste, sinon visible dans son relief, du moins sensible dans son action.

Est-ce à dire que cet homme, irréductiblement hérissé contre tout ce qui arrête le libre développement de la vie, ait refermé sur lui la porte d'un système ? En vérité le cubisme n'est pas un ensemble de plis et d'arrangements esthétiques mis à la place de plis et d'arrangements antérieurs. Il est toute la délivrance de l'art, le désir tendu vers tout, l'élan vital maintenant sans cesse une tension et une lutte. Il est un rêve plus certain que la réalité, une action où il n'est pas d'audace et de réussite auxquelles il ne puisse prétendre. Il engage l'artiste à se montrer dans son plein jour, à éprouver, jusqu'à un degré tourmentant, le désir de l'inexploré et à féconder ainsi des cellules jusqu'alors stériles de l'art.

Venu en son temps, après un si grand nombre de tentatives hardies, le cubisme aux formes heurtées elliptiques, enveloppé de couleurs sévères, a tenté ce qu'on n'avait pas encore osé : renverser les données de l'art traditionnel. Plus que toute autre expérience esthétique il est la délégation du peuple intérieur des émotions, peuple respectueux de tout ce qui s'émeut dans les hommes, le long des siècles, mais sans souci de leur but. Toute fin, qu'elle soit d'aujourd'hui ou d'autrefois, y est rigoureusement prévenue en faveur des expériences qu'il institue.

PENETRATION DU CUBISME DANS LES FORMES TRADITIONNELLES

Les œuvres de Picasso, postérieures au cubisme, semblent avoir coupé les liens avec celui-ci. En fait, dans le monde qu'il peint de beautés de corps, il entend le cubisme chanter au fond de sa mémoire. Et c'est ainsi que les formes de ces corps vigoureux ou sveltes, radieux de jeunesse et toujours expressifs, quoique représentées à la manière traditionnelle, ne sont pas moins maîtrisées par l'économie cubiste et signifiées à sa guise.

Ces corps doivent à l'ordre cubiste, d'avoir été démontés, mis en pièces, puis reconstitués par un œil capable, grâce à la gymnastique cubiste, de tenir à la fois sous son regard une quantité considérable de faits plastiques.

Si Picasso communique à ses personnages de la période post-cubiste toutes ses délicatesses nerveuses, mais plus décantées et avec certaines pointes fines d'émotion toutes nouvelles dans son œuvre, s'il renonce au discontinu apparent des formes cubistes pour plus de suite et de coordination, son intelligence n'en est pas moins tournée vers la synthèse des formes et l'effort pour les représenter d'un seul tenant.

Dans le cubisme il a pris l'habitude intellectuelle de réunir tout ensemble dans ses figures la faculté de l'imitation, les transcendances et les antériorités de l'évocation, la fluidité de l'imagination qui épouse les plus sinueux détours de la pensée et la rêverie, la structure des formes, qu'il a dépouillées de toutes particularités fragiles pour n'en retenir que les solidités.

Le cubisme lui fut un exercice précieux pour signifier l'essentiel d'un corps même dessiné à la manière antique, fixer le plus permanent de son image et nous présenter les formes sur lesquelles se fonde son architecture comme des instants de sa perpétuité.

Les danseuses, les baigneuses, les adolescents surpris par Picasso dans leurs activités, ne viennent jamais à l'expression. Depuis le cubisme ce que (*) les personnages manifestent résulte pour une très large part de la contemplation de l'artiste.

Ici Picasso s'attache non seulement à reproduire l'existence des choses dans le mirage de la représentation, mais à les pénétrer de ce sentiment qui n'est pas dans les modèles. Traduit par des linéaments d'une extrême finesse ce sentiment aux transparences infinies fait triompher de l'âge et de la race et des figures saisies à l'instant de leur plus grande signification et décrites au point de leur perfection, nullement d'après l'ordre convenu, mais d'après celui de l'harmonie optique entre les parties de l'image.

D'où leur apparence d'indéfini et d'innocence primitive. C'est tout le détachement, c'est toute la grande paix qui descendent dans ces figures à l'air doux, épurées dirait-on de toute passion qui accuserait leur caractère, et dont la joie rêveuse s'écrit souvent sur un fond caché de mélancolie. Et c'est encore toute la disposition d'esprit, et tout l'état d'âme de Picasso qui se devinent dans ses représentations d'hommes et de femmes, devant lesquelles nous nous sentons aux confins de la tendresse et du recueillement.

Encore que certaines de ces figures soient occupées à des exercices ou des récréations, elles n'en gardent pas moins leur quiétude et leur noblesse. La limpidité de leurs visages et la parfaite architecture de leurs corps ne sont jamais entamées par des expressions tendues ou par des poses contractées. Nous nous arrêtons à leur spectacle avec bonheur et nous nous réjouissons de leur délicate et tranquille beauté, de leur abandon au fil de la méditation. Ce sont des mouvements retenus de leurs corps, locaux ou actionnels, qui nous éclairent sur les événements de leur âme, sur les faits de leur vie et sur la somme concentrée de forces qu'elles emploient dans leurs opérations.

Même attitude d'introspection et de silence dans la représentation des arlequins de cette époque. Autrefois ils étaient animés de mouvement et de jeux de physionomie. Ils valent ici par les conditions de vie affective profonde qu'ils dégagent et par le pouvoir spirituel dont ils rayonnent. Ramenés à des aspects de leurs figures sans acte, ils se tiennent à notre horizon visuel, le cœur délivré de vives passions, l'esprit indifférent aux adversités, plongés dans les profondeurs toujours fuyantes du rêve intérieur.

Des personnages ainsi fondus dans l'idéalité de l'univers imposaient à Picasso une écriture extrêmement simplifiée. La douce égalité de leurs sentiments est rendue par des silhouettes sans épaisseur mais qui n'accusent pas moins leur poids de chair. Et, plus les traits sont dépouillés de toute recherche analytique, plus ils retiennent le rayonnement de l'atmosphère qu'ils embrassent et se raccrochent à la splendeur même de la lumière qui ne correspond à aucune heure du jour. Cette lumière est sans accentuations, car ce que Picasso conçoit il le transpose avec l'aide d'une illumination engendrée par des traits sans timbres colorants.

Il est toutefois évident que ce contour né par limitations et sacrifices successifs, cette minime surface noire est bien plutôt l'effet des problèmes majeurs de l'artiste que d'une sciographie, ou écriture des ombres projetées, premier point de la forme à la hauteur de l'entendement des primitifs encore dans toute la simplicité de l'esprit. Dans les images du concret retenues par Picasso, il y a plus que la silhouette. Pour animer les choses il y introduit les parts qu'il a pu, chaque fois, détacher de ce qu'il y a en lui de l'énigme universelle. S'il est certain qu'un des points essentiels de sa position est, comme nous l'avons déjà constaté, de bien déterminer ses modèles par l'étude et l'observation, il est certain aussi qu'un autre point de sa position tend à verser dans ses modèles sa concentration d'âme. Il n'est pas un seul de ses personnages qui ne joigne inséparablement ses possibles ou qui n'épouse les plis de ses spéculations mentales.

JEUX DE POINTS ET DE TRAITS

A la fin d'un album où Picasso réunit un grand nombre de ces figures, se trouve un certain nombre de dessins où l'évocation fait pour ainsi dire fonction d'absolu.

Sans rapport avec toute optique antérieure, Picasso entreprend ici de produire de la lumière et d'établir des passages de celle-ci à l'ombre en la divisant et la redivisant par des agglomérations de points d'où prennent naissance des traits, sortes de ramicules qui, en s'incurvant et en bifurquant de mille manières pour faire leur conjonction au point déterminé par l'artiste, relient tous les points.

Entre ces signes la lumière est enserrée en compartiments. Les parties ôtées à la surface lumineuse par les points et les traits qui poussent leurs ramifications presque en égales épaisseurs, font jouer cette lumière d'une manière intense et produisent des dessins singuliers.

Quelques-uns de ces dessins sont parmi les plus beaux de Picasso comme les moins contractés dans un horizon précis. Spectacle curieux dans nos associations visuelles que celui de ces dessins formés de petits éléments non habituels à l'art, composés et disposés pour figurer tantôt des objets, tantôt des formes où la réalité disparue est remplacée par la transcendance de l'acte mental.

ANIMATION SPIRITUELLE SCENES A THEMES MYTHOLOGIQUES

Le fantastique rêveur qu'est Picasso prend son essor, après la suite de ses figures dites classiques et la petite série de dessins aux points et aux traits, dans des scènes à thèmes mythologiques où les lois de la vie, les puissances de l'âme et la fatalité de l'esprit sont complexement réunis.

Il ne faudrait pas inférer de là que ce sont des représentations à l'antique, façon très spéciale de traiter les figures selon les données des hautes époques. Dans ses fables, Picasso crée des figures éclairées par sa propre vision de la forme et apporte une sorte de divination poétique qui lui permet de vivre l'acte d'esprit et les émotions de l'homme d'aujourd'hui, bien avant que les événements les rendissent à celui-ci perceptibles.

Dans les premières scènes mythologiques se trouve exprimée une image de la vie pleine de félicité. Ses sentiments régis à cette époque par l'ardeur de la passion lui fait unir d'amour les nymphes aux dieux agrestes qui le représentent. Il dessine un grand nombre de figures féminines, rayonnantes de joie physique, dans une atmosphère sublimée par son propre ravissement. Des femmes aux chairs blondes dressent leur nudité sur le fond aérien et le lointain riche de son contenu de formes de la nature. Tous les personnages revêtent, sous la magie de l'exaltation passionnée, l'éclat de son bonheur. Ils sont des images expresses de lui-même. Le confluent de tout ce qu'il éprouve en des moments de sensations retentissantes, de tout ce qui, dans l'univers, lui paraît mériter sa reconnaissance.

Ses désirs satisfaits, Picasso est conduit par son imagination à l'animation spirituelle traduite en des images qui ne sont pas du tissu des antiques légendes. Les éléments empruntés à celles-ci deviennent des éléments de nouveaux mythes par l'usage qu'en fait l'artiste.

Les adorations passionnées du primitif et ses terreurs devant les ennemis que lui suscitent le ciel et l'atmosphère, Picasso les modèle en vue de leur faire tenir l'âme de notre temps. Ce n'est point ici le premier épanouissement de la poésie instinctive ou chaque commotion dans le cœur et l'esprit, provoquée par des phénomènes significatifs de l'univers, était prétexte à de vives inspirations. Non plus les apparitions subites revêtues d'un éclat surnaturel qui agitent l'émotion des créateurs inconscients des mythes.

Par d'innombrables accumulations de sensations et de pressentiments, Picasso incorpore nos aspirations à la poésie mythologique et, par une maîtrise presque suprême, conquiert la compréhension des choses et remet sous son empire les grandes fables auxquelles il a si bien accordé son moi.

Quelle idée étroite un artiste se ferait de son pouvoir s'il méconnaissait la mythologie de son temps où sont figurés l'exposition des événements et le dénouement de ses destinées, l'un en action, l'autre sous-entendu, et s'il négligeait de leur donner la forme et la vie de l'art !

Dans son activité continue, Picasso ramène à son temps et à lui-même les grands mythes helléniques : celui de Thésée, bienfaiteur incomparable des créatures, résolu à faire cesser les souffrances du grand nombre du péril d'un seul, sorti victorieux du labyrinthe dont aucune expérience heureuse n'avait jusque là pénétré le domaine ; celui du taureau de Minos mis à mort dans la demeure construite par Dédale, mais qui renaît sans cesse transformé et transfiguré ; celui d'Ariane détachée sur le fond de la voile qui l'éloignera de l'île mystérieuse, d'Ariane l'amante désespérée de Thésée avant de devenir l'amante exaltée de Dionysos, d'Ariane au visage grave et attristé par la prévision de son prochain abandon et de la fuite de Thésée à pleines voiles, avant qu'il l'eût possédée.

Toutes ces figures de la légende grecque et bien d'autres encore, furent les éléments déterminés de l'inspiration de Picasso. Il s'agit moins ici, il est vrai, du légendaire roi d'Athènes, du monstre de l'orage vaincu par le héros solaire, que d'images dans lesquelles nous reconnaissons l'artiste en son cœur agité par des interrogations angoissées, en son âme qui pressent l'avenir.

De telles figures, dans la mesure où les contours vivants de leurs pensées se laissent préciser, sont bien proches de l'impersonnalité capitale. Identiques dans leur pouvoir magique et multiples dans leurs apparences, elles sont indifférenciées par cela même que la connaissance primordiale est entre elles toutes commune, et différenciées par les divergences de leurs corps construits et animés de tant de manières.

Elles vivent par delà notre vie quotidienne. La noblesse mâle et la sérénité apollinienne de leur visage expriment celui qui a vécu autant de désirs et d'aspirations qu'il y en a dans l'homme. Leurs physionomies attentives et graves sont imprégnées d'infinie douceur et de silence d'attente.

Et tout autour de ces héros vainqueurs des ténèbres et de la mort, voici se presser des personnages qui, pour être évidemment de moindre importance, ne les valent pas moins par les mouvements de l'âme et les postures qui en dérivent. Je songe ici à la jeune fille qui tient une bougie, dans sa fixité saisissante, d'un dessin ferme et pur ; à l'homme en haut d'une échelle surpris par le spectacle de la femme étendue morte sur son cheval, d'une grâce voluptueuse inexprimable ; à la fillette si belle levant son léger voile d'un geste plein de charme ; au garçon, les bras étendus, derrière le héros lanceur de pierres ; à l'amazone à cheval d'une triomphante élégance.

Tous ces personnages participent à l'atmosphère tragique de l'homme-taureau secoué de tumultueux transports et d'adorations passionnées, d'une force exceptionnelle mais domptable, prodige de la vie, évocateur du douloureux supplice des hommes que les pressentiments de l'artiste lui annoncent. Leur pensée émergeant bien au delà des vicissitudes humaines, ils le contemplent, indifférents à sa douleur, au prix de laquelle se dégage peut-être une vie renaissante, et insensibles à sa passion qu'il achève dans son torse traversé d'une épée, dans son corps lapidé et soutenu, vide de force, par l'homme-oiseau, dans sa vie abandonnée avec le sang qu'il vomit à flots.

Les figures d'accompagnement mêmes vivent de cette intense vie silencieuse qui se résout en attitudes tant empreintes de bienveillance et de mansuétude.

La représentation de toutes ces figures en quelque sorte impersonnalisées par l'approfondissement de la vie, nous révèle en un fort relief la mythologie spirituelle de Picasso. Le monde matériel, tel que le crée le phénomène de représentation, s'y dissocie dans la pensée-vision et les composés psychophysiques de l'artiste.

C'est une impression hautaine et tendre, un sentiment de salut et de refuge que nous laissent l'esquisse de leur sourire et surtout de leur regard. Un secret, particulièrement émouvant, se tait sur ce regard insondable posé sur le spectacle de la création et sur la mer inépuisable des choses se mouvant à l'infini et, en même temps, plongé dans le monde intérieur, regard ébloui de visions fabuleusement riches de couleurs insoupçonnées, que les passions et les désirs eussent empêchées de revêtir cet éclat surnaturel, regard, enfin, comme las et désenchanté de s'être trop penché sur le jeu métaphysique et moral des hommes.

Par la force de sa subconscience cosmique, exercée jusqu'à cette dernière limite, où l'idée se produit en lui comme chose visible, Picasso apporte un grand apaisement dans le trouble de notre esprit. Les situations d'âme qu'il met sous nos yeux avec cette intensité dans les scènes mythologiques des années 1936 et 1937, s'animent pour nous d'une vie spirituelle insoupçonnée. Elles nous soulèvent au-dessus de nous-mêmes et nous aident à nous raccorder au monde merveilleux où se meut l'imagination de Picasso.

DU PLAN MEDITATIF AU PLAN DE LA PASSION (G U E R N I C A)

Soudain, ces figures méditatives prennent les mouvements et les attitudes des actions véhémentes. Elles se donnent une agitation excessive, par appropriation de leurs attitudes aux violences qui mettent en péril l'humanité.

Le propre d'un esprit haut n'est-il pas de tout concevoir et de tout oser ?

A plus forte raison s'il a sur les autres l'avantage de vibrer au diapason du drame de son époque et si les circonstances le suspendent palpitant au plus haut de l'angoisse.

L'atroce destin que la fureur des hommes fait à leur propre espèce, le presse à passer du plan méditatif à celui de la passion la plus orageuse. Le martyre d'un peuple, prélude au martyre des hommes, rend son sang encore plus chaud et l'expression de son art poignante.

Le crime de Guernica c'est le point de cristallisation de ses mouvements de fièvre et de l'indicible douleur qui l'écrase. Son imagination en reçoit le feu sombre. Sa puissante colère contre la férocité des bourreaux détermine sa main à mettre à nu leur folie meurtrière, à imprimer sur le papier, la toile ou le cuivre les sillons de son fouet.

On n'a point réalisé de notre temps d'œuvres plus vengeresses, plus obstinément acharnées à démasquer leurs crimes, à les insulter, à les charger de dégoût pendant tout le temps qui suivra. S'il écrit avec un tel emportement notre histoire effroyable, apeurante, sanguinaire, c'est que sur toute cette malédiction plane son esprit touché au plus vif par les pointes les plus aiguës du désespoir.

Ajoutons cependant que l'anathème prononcé par l'artiste contre l'homme, pervers dans la fatalité de ses ambitions et monstrueux dans les moyens de les mettre en œuvre, ne lui fait jamais oublier que l'art se propose une fin esthétique en même temps qu'il excite l'horreur et la pitié.

Cet attentat contre la vie, le plus effrayant dont puisse être contracté le cœur humain, creuse si avant dans l'œuvre de Picasso et aboutit à des actes esthétiques tels que l'expression de son art s'en trouve transformée.

En haine de si horribles meurtres, il crée un style empourpré de sang et devient le prestigieux inventeur des figures les plus expressives de la douleur. Passionné par leur souffrance, il les approprie à ses violentes impressions. Pantelantes, convulsées d'épouvante, atrocement frappées dans leur corps, ces figures traduisent le supplice de l'humanité entière, alors même qu'elles gesticulent des supplications individuelles et que leurs bouches distendues hurlent d'interminables malédictions. Tombées à genoux, devant des maisons et des vies dévastées, les yeux levés vers le ciel d'où descendent le feu et la mort, les joues devenues un terrain érodé par les pleurs brûlants, prostrées d'avoir enduré pareils tourments, ces figures sont les hauts chants de l'agonie des hommes d'où remontera, lumineuse, leur puissance continuelle de commencement.

RENVERSEMENT DE LA NOTION DE BEAUTE

Ce sont des remous de la tempête furieuse dont furent battus le cœur et l'esprit de Picasso, que ses œuvres venues à la suite des représentations où il a fixé le drame de notre siècle.

Elles prennent place sur une frontière de plus en plus excentrique. L'artiste semble y avoir cherché à exaspérer, pour la liquider, une partie de son imagination.

Des figures rendues plus intenses, et pour ainsi dire ensauvagées, l'aident à se délivrer de toute une part de lui-même, principalement celle qui (*) flotte dans le coin le plus enfiévré de son âme solitaire et tendue. Il ne trouve de contentement qu'auprès des violentes images qui annoncent en une troublante proclamation ses visions d'alors.

Il mène ici à son dernier état cette période de son art où il rompt avec l'apparence habituelle des choses et façonne à ses pouvoirs la notion de la beauté. Sur ce point il se donne toutes les libertés. Il décrédite la beauté dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'elle ne s'introduit ni même s'interfère dans le présent, qu'elle est une notion impersonnelle, non repensée, en laquelle s'est entièrement refroidie cette énergie vitale qui tourne l'homme vers la vie intérieure et le pousse avec force hors de lui-même.

Aux attrait du beau reçu en héritage, dépassé par les exigences de la sensibilité contemporaine, imposé par des associations d'idées perpétuées par l'habitude à l'acceptation résignée et automatique, Picasso oppose résolument le beau chargé d'instincts. Par voie, si j'ose dire, de contre-apothéose, il donne une signification toute différente de la beauté. Ses personnages aux formes disposées selon ses visions, témoignent que seule le sollicite la beauté où il entre avec toute la force de son imagination, celle qui donne un sens et une intensité au quotidien, celle aussi qui faisait passer à Ben Jonson une nuit entière à regarder les Carthaginois et les Romains combattre sur son orteil.

Chaque époque est livrée à ses nécessités intérieures et comporte sa propre perception des choses. Les principaux peintres de la fin du siècle dernier et ceux d'aujourd'hui n'ont-ils pas imaginé, chacun selon le retentissement de ses émotions, diverses sortes de beautés qui, toutes, à bien observer, rentrent nettement dans cette physionomie générale de l'art contemporain, que l'on reconnaît immédiatement et qui ne saurait être confondue avec la beauté conçue par les artistes antérieurs ?

Il plaît à Picasso de raccorder l'harmonie plastique contemporaine aux imaginations d'aventure qui flottent à la surface de sa nature sensitive. Bien que situés au lointain de lui-même, ses personnages tiennent sa place. Ils sont des substituts de ses désirs et de ses finesses souffrantes. Ils sont les sentiments qui le traversent, les impressions de l'époque qu'il reçoit grâce à sa perméabilité à l'entourage. La vie ardente de ce temps, ses fièvres et ces luttes, ses dissociations et ses déchirements, ses détresses et ses parts d'espérance, il les capte et les transmet à son œuvre ainsi poussée jusqu'à la discordance et l'écartèlement, comme un défi à tous nos motifs sensibles, mais aussi comme une possibilité de sortie vers le chant illimité du rêve.

La création esthétique comporte ce jeu libre qui pousse une sensibilité élevée à rompre ses attaches avec les formes de beauté finissantes et à faire se disposer sur le même plan une beauté jaillie de ses possibilités profondes.

Une telle harmonie, même brisée, pleine d'âpreté, traversée de violentes secousses et montrée comme un rébus très compliqué, c'est le point de jonction de tout ce que ressent une nature mal installée dans ses acquis et placée au centre des symboles auxquels elle demande à tout moment et avec des alternatives de passion et de discipline intérieure, de tendresse et de grande malignité, de dépouillement et de surcharge, ce qu'ils peuvent lui fournir.

Les œuvres conçues sous un tel signe de beauté forment avec ses œuvres cubistes les deux sommets de l'œuvre de Picasso. Ce sont les deux élans qui l'ont tiré vers ses destinées. Nulle part plus qu'en ces deux périodes de son œuvre, il n'a jeté de talent d'invention, de hardiesse. Les adversaires, dont ce grand figurateur de l'homme s'est formé avec ces personnages énigmatiques une riche collection, les aperçoivent comme un effort sans tradition et lui imputent des dégâts esthétiques par simple caprice quand ce n'est par esprit de mystification. Ceux qui formulent ces griefs feraient bien de méditer les paroles de Voltaire que dans tous les arts il faut se donner bien de garde de ces définitions trompeuses par lesquelles nous excluons toutes les beautés qui nous sont inconnues ou que la coutume ne nous a pas rendues familières. (*).

L'ARRIERE-SAISON EXPANSION DE L'INSTINCT

A cette attitude hypertendue et, en quelque sorte, militante, succède une disposition lyrique. Parvenu au point le plus élevé de la sensibilité et de l'expérience, Picasso joue de tous les enchantements dont il a le secret.

Dans sa vision actuelle, brillante de gloire et de magnificence, il vit, de son sang et idéalement, de l'existence de tous les génies agrestes, dont l'être et la raison dérivent de la suavité presque douloureuse de cette heure de l'année où les appels de la nature deviennent si pressants.

Leur sortie au jour se fit autrefois. Depuis, à certains moments de sa vie, il reçut la visite de ces divinités fabuleuses par leur appartenance au monde merveilleux, réelles par cette sève puissante qui circule dans leurs corps et avive l'enthousiasme.

Aujourd'hui ils signifient la passion la plus tendre de l'artiste ramenée vers un centre profond et l'intelligence qui a fait ses écoles et, parfaitement informée, résume ici ses expériences comme en se jouant.

Un lot considérable de dessins nous donne l'illustration des fougueuses pastorales de Picasso, de la vibrante et passionnée expansion de son instinct : jeunes faunes pétulants, à la verte croissance, satyres aux vives allures et à la mine éveillée, silènes à l'expression grave et paternelle.

Ce n'est pas la troupe folâtre mise au monde par la superstition des campagnes, ce ne sont pas les mièvres représentations mythologiques d'époques décadentes. Ici, le satyre devenu l'enfant privilégié de la fantaisie artistique de Picasso n'est pas le grossier enfant de la nature, au corps difforme ; c'est l'homme en sa fleur avec de vagues souvenirs du type animal, c'est le joueur de pipeaux dont les notes aiguës inspirent de merveilleux transports. Ici le silène n'est plus la personnification des mauvais instincts, le grotesque personnage devenu objet des saillies de l'humeur bouffonne ; c'est le dieu à corps d'homme, à la queue, à la queue, aux sabots et aux oreilles de cheval, l'être doué de sagesse supérieure et d'inspiration pathétique, révélateur du secret de la vie humaine. Et il faut aussi avoir soin de distinguer les Nymphes, telles que Picasso les a conçues, des déesses de l'antiquité, images des sources jaillissantes qui, sur des grands métiers de roches, tissent des voiles de pourpre, merveilleux à voir.

Tous les dessins actuels de Picasso, où il retrace les figures mythologiques, élevées par lui à la plus haute dignité poétique, sont avant tout l'expression de l'éclat d'une vie soulevée par la joie et la fécondité, la sympathie de l'homme vibrant des palpitations de son cœur, et les ravissements de son esprit, avec la puissance primitive du monde, inépuisable dans ses créations et ses métamorphoses.

Du fonds de poésie rattachée à des phénomènes naturels, on voit éclore chez Picasso une suite d'images qui font de lui le mythographe de ses propres émotions. C'est là le caractère essentiel de ses dessins les plus récents : enivrement des sens qui fait renaître à la vie d'êtres nouveaux, génies lâchés à grand avantage pour l'art et venus l'entourer en ce Midi débordant de lumière.

Satyres et silènes enflent leurs chalumeaux de la musique retentissante de ses impulsions. Les harmonies, de leur souffle qui se jouent dans la flûte, la diaule ou la syrinx, excitent les transports des bacchantes, les animent d'une force exubérante qui les emporte en des mouvements de danse frénétiques et les inscrit sur la lumière le cou renversé en arrière, la chevelure au vent. Ces harmonies représentent ici toutes les magnifiques secousses de la vie, dont Picasso, en son arrière-saison, ressent et subit l'irrésistible attraction.

Les traits mêmes avec il fixe ses divinités confirment ce frémissement de l'artiste, rentré, en un saisissement de plaisir et d'exaltation, dans le seuil de l'univers. Ils confirment encore la fermeté de son acte créateur, aujourd'hui dans toute sa plénitude, et qui amène sur le papier le divin et l'humain, l'imaginé et le réel, l'antique et l'actuel, en effets puissants et extraordinairement étendus. (*)

LES TECHNIQUES DU DESSIN DE PICASSO

Les techniques mises en œuvre par Picasso pour amener au grand jour tout ce qui sollicite son esprit et l'enrichit des plus rares matières, se présentent sous des aspects divers. Elles se révèlent dans ses dessins tantôt par une écriture fougueuse où les inventions sont laissées en toute liberté et conduites au gré de l'inspiration, tantôt par des signes colorés d'un jour très différent, ayant l'imagination pour ressort et des conditions déterminées par l'intelligence pour guides.

C'est le fonds si nombreux de ses sensations et de ses pensées qui le portent successivement à dessiner sur plusieurs registres. Les modes dont il se sert pour transcrire ses visions lui sont imposés par celles-ci. Selon qu'il veut exprimer la forme dans toute sa pureté, qu'il désire mettre l'accent sur un élément de la forme générale, ou qu'il veut que le blanc du papier apparaisse à son plus haut point de clarté, Picasso, tour à tour, dessine la forme des corps et des objets, saisit leur rythme et suit leurs ondulations d'un trait écrit au meilleur degré de netteté et exprimé de manière profondément ressentie, introduit des ombres, détache par le modelé la tête seulement du personnage dont le corps est représenté au moyen du trait, écrit des dessins dans lesquels la lumière n'est plus la maîtresse absolue.

Dans le trait, Picasso règne et triomphe. Personne ne s'acquitte mieux que lui de sa forte et très délicate gymnastique. Personne ne fixe plus vite d'un simple trait la promptitude de son esprit et le vif de ses émotions ni d'une manière plus concentrée, même si ce trait embrasse l'ensemble d'une figure et toutes ces opérations accidentelles, saisies au passage. C'est qu'il n'y a point d'œil plus diligent à saisir les formes, à les considérer (*) dans leur proportions et à les fixer avec des lignes légères de touche mais décidées, pleines de couleur en dépit de leur dépouillement, toutes de précision et de vivacité pressante.

A l'échelle de relief, d'expression de lumière et de pouvoir de suggestion où se manifestent les figures mises en scène par Picasso à l'aide d'un trait à la fois serré et coulant, aucune autre figure d'aujourd'hui ne saurait tenir la comparaison.

Les lignes qui limitent les choses et les constituent, quoique privées de l'office des ombres, montrent chaque forme dans son tournant et son volume. Il n'est pas dessin, à l'exception quelquefois de celui de Matisse, où le trait atteint ce haut pouvoir d'expression, où la grâce et la tendresse s'allient au mordant et aux harmonies rudes, où il soit tantôt plus sensible, tantôt plus énergique, selon le parti que l'artiste appuie de l'autorité de son émotion.

L'office de ces lignes d'une maîtrise et d'une entente parfaite de la surface du papier, change les aspects des modèles en autant de miracles et procure aux yeux une grande jouissance de tant de lumière captée par un si subtil appareil.

Sa capacité de perception réellement exceptionnelle commande aux lignes de porter dans la sensibilité la figuration des choses représentées et de transmuier celles-ci en évocations.

Dans les figures aux délinéaments nets et transparents on décèle enfin une vertu rare de Picasso dont on fait aujourd'hui peu de cas. Elle consiste à ne pas partager le champ du papier au hasard du crayon mais de créer en deça du trait la forme, par delà, l'espace pour donner ainsi la vue d'images d'une note juste, à la fois complexes, diverses et ordonnées sous un seul coup d'œil.

Dans un autre registre qui lui convient autant que celui du trait pur, Picasso a exécuté des dessins où il regarde diversement la diminution de la lumière sur les choses.

Les degrés d'obscurcissement de la lumière sont nombreux. Les dessins sont tantôt légèrement ombrés de tailles ou d'entrecroisements de traits courts, tantôt demi-lumineux et demi-sombres, les deux parties se faisant valoir par réciprocité.

D'autres fois l'artiste y met en communication des ombres et des lumières étendues, où il fait passer ses émotions dans notre sensibilité en y montrant l'ombre de plus considérable puissance que la clarté, ou encore il fait couvrir la plus grande partie du contenu lumineux par des ombres, sans que ce soit jamais l'obscurité.

Même les ombres les plus fortes, obtenues avec de larges taches d'encre de Chine, comportent une clarté suffisante pour rendre la visibilité de l'image très nette. C'est que lumière et ombre participent ici mutuellement à leur structure et croissent l'une avec l'autre, l'une en raison de l'autre. Elles sont unies en une telle fluidité que l'une et l'autre apparaissent comme l'alternative naturelle de la vie.

D'ailleurs, dans les ombres, Picasso introduit des nuances variées, soit par un jeu infini de nervures de lumière, soit par la réverbération de la lumière dans les masses sombres qui les montre en quelque sorte par transparence, soit en exaltant, par un jeu subtil d'oppositions, la force des parties lumineuses du dessin au point où elles confinent à l'ombre, pour tirer ainsi du champ clair du papier des lumières éblouissantes.

Ce jeu si divers de compositions de lumière et d'ombre mêlées et la faculté de l'artiste de s'en servir sans jamais les corrompre, les ternir ou les affaiblir dans leur action, révèlent l'extrême délicatesse d'une sensibilité profonde et vibrante, placée ainsi dans la position la plus avantageuse pour animer figures et objets et en obtenir de rares effets de plasticité et d'expression.

Tous les dessins de cette série le confirment. Selon qu'il convient à son inspiration, il prend diverses libertés de la lumière et de l'ombre. Ses baigneurs saisis dans l'éclairage le plus convenable, sont nourris d'une lumière pour ainsi dire palpable qui les fixe en une jeunesse éternelle et les plonge dans une félicité sans terme, en même temps qu'elle recrée les yeux et devient la source intarissable de paix pour le cœur et l'esprit. Ses dormeurs, noyés insensiblement dans une ombre teinte de lumière, et ceux qui, s'étant plu les uns aux autres, veillent sur eux vêtus de la clarté (*) répandue en toutes les parties de leurs corps, font paraître les lieux d'ombre d'autant plus secrets qu'ils gagnent en profondeur en se terminant brusquement sur l'air lumineux qui les contient.

Dans plusieurs de ses lavis, Picasso donne majesté et relief à ses figures et les détache de leur champ sombre en proportions imposantes, selon le principe que « l'objet blanc placé sur un champ obscur paraît plus grand ».

Il prend un soin extrême à dessiner des têtes ombrées d'un côté, recevant de l'autre côté le grand jour, sans que celui-ci soit tranché par l'obscurité de façon dure. Les relations de ces deux éléments dans le dessin sont organisées de manière qu'il en résulte un rapprochement forcé de ces têtes avec la sculpture dans ses triomphes.

Tel est à peu près le compte bien simplifié que l'on pourrait faire des principales entreprises de Picasso dans l'ordre de la technique du dessin. Ces entreprises se présentent à son esprit multiples et divergentes, nullement par décisions arbitraires ni souci d'un effet à produire, mais exigées par la forme et le développement d'une pensée intérieure.

Comment en eut-il été autrement ? Une imagination synthétique, un penchant pour les sensations hypertendues vaudraient-elles si elles étaient fondées sur une technique affectée seulement par des circonstances extérieures ?

De la réponse à cette question procède le nombre considérable d'expressions qui se donnent carrière dans les dessins des diverses saisons de sa vie. Il n'est point de créations exceptionnelles des moments lumineux de son esprit qui ne doivent de leur prestige et de leur intérêt au langage qui en suggère l'étendue. Les puissances obscures et transcendantes de l'artiste sont anxieuses d'épuiser ou d'éclairer quelque situation nouvelle dans l'ordre technique et d'exprimer au plus net sa conscience réduite en acte, son besoin inné de mettre sans répit toutes choses en question.

Fort de son désir inassouvissable de connaître le plus grand nombre d'observations sur les choses et sur soi-même, il dépense sa vie si fertile en des opérations sans exemple, déterminé à faire survivre un souvenir de ce qu'il a obtenu de plus rare. Fortifié avec l'âge et l'expérience au point de devenir son instinct, le langage plastique de celui qui, jeune encore, en avait pénétré la variation et la malléabilité, parvient aujourd'hui dans ses œuvres à la branche la plus haute autant qu'à sa racine la plus profonde.

Ce langage qui nous prend comme une poésie, est si bien éclairé par son esprit, sa mécanique très compliquée est si bien ajustée par ses doigts, que finalement il se dérobe à son terme destinataire pour composer avec la plus belle partie de sa pensée, toujours en surveillance de l'événement, du flux, de la transformation.