

PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 1

Œuvres de 1895 A 1906

EDITIONS "CAHIERS D'ART" PARIS

Il y a aujourd'hui un artiste dont le nom est connu partout, que les gens du métier aiment ou discutent âprement, que les amateurs abhorrent ou jugent comparable aux plus grands, un artiste qui possède au surplus le secret de séduire les poètes.

Avec pleine conscience de la juste valeur de l'oeuvre de Picasso, on peut affirmer que celle-ci comptera aux yeux de l'avenir parmi les aventures de l'art les plus périlleuses mais aussi les plus fécondes. Elle marque notre époque d'une empreinte qui restera longtemps reconnaissable et qui exercera bien longtemps une action de stimulant. Elle ouvre une phase de l'art aux longs retentissements; mieux encore, elle pose à nouveau le principe de développement dont les conséquences sont toujours riches de nombreuses hardiesses, que rien d'important ne fut tenté par l'homme, qu'en révolte contre les dieux établis.

N'est-ce pas ce que tous les artistes d'aujourd'hui ont plus ou moins senti devant l'oeuvre de Picasso? Le déni même qu'il ne m'étonne pas de voir certains d'entre eux marquer obstinément à l'égard de son oeuvre confirme l'action de ferment que celle-ci exerce sur toute la génération par l'ensemble des actions et des objections décidées qu'elle provoque.

Ce côté multiple et prodigieux de l'oeuvre de Picasso lui vient sûrement de la façon démonique dont son être semble déterminé. Il faut en tenir compte pour s'expliquer ses créations qui (*) peuvent paraître monstrueuses aux hommes et qui sont justes devant la nature. C'est ce côté pour ainsi dire saturnien de Picasso qui fait dépasser à son oeuvre les conditions normales de l'art, qui lui rend pénétrable tout ce qui nous limite, lui permet d'évoluer aisément dans l'impossible.

Tout cela nous bouleverse car tout cela au fond, demeure éloigné de l'action moyenne. Mais, que finalement chacun de nous donne ou refuse son adhésion à l'oeuvre de Picasso, le rayonnement qui s'en dégage est si pénétrant, que nous croyons tous reconnaître ce qu'il nous montre comme si toujours nous l'avions entrevu à l'arrière-plan de notre existence.

Contre ce rayonnement ne peuvent rien toutes les forces de l'ordre établi. Des hommes comme Picasso ne sauraient être dominés par rien et n'acceptent de soumission qu'à l'égard de la Nature.

C'est là un point capital et qui explique la plénitude de son oeuvre. Rien, en effet, de plus essentiel à l'art de Picasso que cette soumission à la nature. Il reconnaît l'action de l'esprit comme précieuse, mais il reconnaît que la Nature a plus d'imprévu et de ressources. Les rapports les plus internes seront toujours pour Picasso des rapports liés à quelque chose d'extérieur. S'il a conscience de disposer d'une grande liberté d'esprit, il ne sait pas moins celle-ci conditionnée, influencée par mille circonstances extérieures.

Il accepte ces liens, il met son orgueil à admettre l'obscur pouvoir dont la création relève et par lequel il se sait conduit ; si bien que l'homme le plus orgueilleux de notre temps aboutit au plus profond oubli de ses combinaisons d'esprit. Rien donc n'autorise à prétendre que Picasso aspire à la liberté absolue de l'esprit, que cette idée le hante et le conduit à des affirmations de la volonté étrangères à la vie. Cela eut supposé de sa part un détachement de la Nature, une résistance opiniâtre et de tous les instants à celle-ci. La liberté conçue comme une émancipation des servitudes imposées par le réel, ne lui semble pas être le moyen d'atteindre à la dignité humaine. Pour la rejoindre (*) il faut se laisser lier à la Nature, lui obéir, rendre hommage à la noblesse qui vient d'elle.

Il s'ensuit que la participation du monde extérieur est toujours très active dans l'oeuvre de Picasso, jusque dans les tableaux qui en paraissent le plus éloignés. Il en est parmi ceux-ci qui stupéfient par leurs combinaisons inattendues. Mais là encore, il n'y a rien d'arbitraire. Ces groupements inusités confirment au contraire que Picasso tient à l'ensemble de la vie et considère toutes ses apparences comme corrélatives. Il y tient si profondément qu'il cherche croirait-on à en saisir la respiration même au degré où cela est possible. N'est-ce point là la raison pour laquelle en lui le spirituel et le sensuel s'accordent parfaitement. L'oeuvre de Picasso est tout aussi vécue que pensée, vécue d'une vie affective dont l'intensité dépasse la commune mesure. En entrant en exercice dès que s'ouvrent les perspectives de la vision, la vie affective permet à l'artiste à ne pas subir passivement celle-ci ; en sorte que sa perception n'est jamais un enregistrement passif. Toutes les fois que Picasso peint un nu féminin, il entretient avec lui des relations en quelque sorte érotiques, le corps qu'il peint il le possède aussi sensuellement. C'est là le principe de l'art, du moins celui des grandes époques, de combiner le faisceau d'émotions sensorielles avec les réactions appropriées de l'âme.

C'est dire combien Picasso regrette l'impuissance de l'artiste à animer ses oeuvres, à les faire participer réellement au rythme de la vie. Et je crois que c'est là une des principales raisons qui l'obligent en quelque sorte à s'occuper de sculpture. Ses dernières oeuvres sculptées laissent mieux voir sa préoccupation de faire participer l'oeuvre à la vie. Avec quelle émotion ne suit-il pas les allées et venues des araignées sur la grande sculpture métallique qu'il vient de terminer. Avec quelle joie les regarde-t-il loger dans les yeux, se glisser dans toutes ses cavités, tendre leurs fils d'une extrémité à l'autre de son oeuvre. Il éprouve le sentiment que la sculpture participe à la vie cosmique, et cela le remplit de profonde satisfaction.

C'est encore cet amour pour tout ce qui appartient au monde qui explique son attachement affectueux aux objets les plus humbles dont il sait tirer des accents plastiques très sûrs. Il faut avoir vu son atelier pour se rendre compte de la valeur qu'il attache à ces objets. Quelle n'est son inquiétude toutes les fois que le visiteur marche parmi les copeaux, les tubes de couleurs vidés, les boîtes de cigarettes, les morceaux de bois dont quelques-uns ont pris des aspects fantastiques. Ces choses insignifiantes pour les autres sont pour lui des amis pleins de possibilités. Lorsqu'il travaille à ses grandes figures en métal, au lieu de repousser d'un coup de pied les déchets de ferraille qui traînaient sur le sol, Picasso s'applique à remuer ces déchets de ses mains pour en retirer des morceaux de métal, auxquels personne n'aurait pris garde, mais que lui saura utiliser pour sa sculpture.

La même attention qu'il apporte à tout ce qui fait partie de la Nature, Picasso l'apporte également à toutes les apparences que celle-ci peut revêtir. Des faits pourraient seul permettre de nous rendre cela plus vrai que nous ne l'aurions imaginé seulement d'après son oeuvre. Un jour je rencontrai Picasso rue La Boétie et pendant notre conversation je l'ai vu s'arrêter devant une vitrine et regarder avec attention. Au premier moment je pensai qu'il prenait de l'intérêt pour l'objet qui s'y trouvait, mais par la suite je me suis aperçu qu'il admirait la forme qu'avait épousée une tache de buée sur la glace de la devanture. Récemment en travaillant à sa grande sculpture il aperçoit tout d'un coup une lézarde horizontale et par dessus une tête de clou. Avec un fil de fer qui traînait par terre et qu'il accroche après le clou, il figure une danseuse avec tout le lyrisme du mouvement de la danse.

Ainsi tout ce qui vient de la Nature est pour Picasso un présent inespéré qu'il apprécie comme Léonard mais qu'il utilise mieux que le grand artiste italien. Et ce qui vient des hommes Picasso l'accepte aussi avec le même empressement. On lui a maintes fois reproché d'avoir absorbé et utilisé tout ce que l'esprit contemporain a su créer de nouveau, sans vouloir se rendre compte que le plus (*) grand génie serait vite limité, s'il lui fallait tout devoir à son propre être. Un jour j'en parlais à Picasso qui m'a répondu << copier les autres, c'est nécessaire, mais se copier soi-même quelle pitié ! >>. Par nécessité, l'artiste doit attirer vers soi et utiliser pour des fins élevées tout ce qui a été inventé autour de lui. Il a été dit du véritable créateur et cela s'applique à Picasso, qu'il ne doit "nullement son oeuvre à sa seule sagesse, mais à des milliers de choses et de personnes en dehors de lui qui lui en fournirent les matériaux". Au fond c'est une grande folie de chercher si un homme tient quelque chose de lui-même ou d'autrui, s'il agit par lui-même ou par des tiers. L'essentiel est d'avoir la personnalité nécessaire pour l'exécuter mieux que personne. N'est-ce pas Goethe qui, dans sa dernière lettre, avouait que "le génie le plus favorisé est celui qui absorbe tout, qui s'assimile tout, en se renouvelant et en développant toutes ses aptitudes".

C'est pourquoi le but de Picasso, s'il en a un autre que celui de vivre pour travailler le plus possible, c'est de connaître et d'absorber tous les efforts de l'homme. Rien de ce que celui-ci tente en matière d'art ne lui échappe, ou ne le laisse indifférent. Et cela s'explique par son amour passionné pour l'art. L'art n'est pas pour Picasso une seconde vie, mais sa vie même. Il ne vit que pour lui ; et cela est dit sans exagération. A n'importe quel moment du jour et de la nuit, Picasso est en état de grâce picturale. Il se met au travail à n'importe quelle heure, sitôt que son démon l'a possédé. Il ne s'est jamais fixé des heures de travail. Il oeuvre pendant les repas: les serviettes en papier des restaurants ont été autrefois couvertes de dessins faits au crayon ou à l'ongle. Il oeuvre en prenant son bain. C'est de sa baignoire qu'il a aperçu la serpillière qui traînait dans la salle de bains et dont il a fait un des premiers tableaux-objets très connu pour avoir été maintes fois reproduit. Alors même qu'il parle Picasso ne laisse pas sa main inactive. Si par hasard un papier se trouve à portée de sa main, il a tôt fait pendant la conversation de le couvrir de dessins qui sont d'autant plus étonnants qu'il n'a prêté en dessinant aucune attention. (*)

Mieux encore que son oeuvre ces dessins nous confirment que Picasso reçoit ses impulsions du génie tutélaire qui l'entraîne à son insu. A l'encontre des artistes réducteurs, chez qui la perception est ramenée à de sages proportions, l'auscultation interne des choses remplacée par leur description, et la technique souple et fluide par des travaux de marqueterie, la tâche de Picasso est d'inventer bien plus que de combiner. Les moyens usuels du travail analytique laissent chez lui la place à l'intuition directe. Et c'est assurément ce pouvoir d'intuition qui doit être envisagé le premier dans l'oeuvre de Picasso si l'on veut connaître le point de départ, l'acte capital d'orientation et de mise en marche de son oeuvre.

Pareil à tous ceux qui s'élèvent au-dessus des démarches habituelles de l'esprit, Picasso tient le monde pour plus génial que le génie, et il espère de lui beaucoup plus que d'une fin intentionnelle. Il voit davantage de grandeur dans ce mélange de nécessité et d'heureuse fortune que dans les opérations de l'esprit. L'artiste supérieur est en quelque sorte l'incognito sous lequel l'infini entretient des relations avec le réel. Aussi doit-il obéir aux suggestions de l'infini, persuadé qu'on lui obéit là même où on lui résiste. Une pensée, disait Nietzsche, naît quand elle veut et non quand nous voulons. Et cette dépendance du hasard ne paraît nullement à Picasso comme une servitude dégradante pour sa personnalité. Il n'y voit pas d'humilité, puisque dans le sentiment de la grâce reçue, il y a la certitude que c'est le destin qui l'a accordée. Il en résulte une confiance qui agrandit les plans de la vie, une certitude qu'en toute circonstance il n'aurait pu agir autrement qu'en privilégié, être autre chose qu'un homme puissant en tout ce qu'il voudrait entreprendre.

L'on comprend dès lors que Picasso n'ait jamais mis sa volonté à résister à la vision et n'ait jamais opposé ses propres plans à l'activité supérieure. La vision est d'un tout autre ordre que la volonté. Celle-ci représente un effort successif, l'intuition est un saut majestueux dans l'inconnu. On ne peut atteindre l'essentiel des choses que par la tension extrême de la subjectivité. Mis en (*) face de l'inconnu et du général, l'artiste se retourne vers son intériorité, s'enfonce en elle, en prend subtilement connaissance, si bien que c'est en observant sa personnalité qu'il atteint au général, qu'il participe en une certaine mesure à l'éternel.

La vision ainsi envisagée exige de l'esprit qu'il abandonne ses méthodes de perpétuel contrôle, qu'il invertisse l'ordre de ses réflexions critiques, bref, que par un effort de renoncement il dépasse l'entendement discursif pour se laisser pénétrer par la vision pure.

Surtout qu'on aille pas imaginer que chez Picasso la confiance en la vision lui vient du désespoir de la raison. Il ne renonce pas à la réflexion critique et ne sacrifie pas l'analyse; mais il les relègue au second plan de la création. C'est trop peu de dire, par conséquent, que Picasso ne croit pas aux plans longuement prémédités et il n'admet pas que l'on puisse conseiller quelque chose de semblable. "N'ira pas loin, disait Napoléon, qui sait d'avance où il veut aller". D'ailleurs lorsque Picasso travaille, c'est l'action de créer qui compte pour lui bien davantage que le résultat à obtenir. Ainsi parmi ses oeuvres de ces dernières années, il n'en est pas une seule qui soit un commentaire de soi, qui ne soit une profonde manifestation de soi. Je rapporte ici sa manière de travailler sans rien exagérer, et me tiens au contraire au-dessous de mes impressions, par crainte de trahir l'émotion de l'artiste au moment de la création. Lorsque Picasso peint, il ne "voit" pas. "Je vois, me confiait-il tout récemment, pour les autres, c'est à dire pour mettre sur la toile les apparitions soudaines qui s'imposent à moi. Je ne sais pas d'avance ce que je mettrai sur la toile, pas plus que je ne décide d'avance les couleurs à utiliser. Pendant que je travaille, je ne me rends pas compte de ce que je peins sur la toile. Chaque fois que j'entreprends un tableau j'ai la sensation de me jeter dans le vide. Je ne sais jamais si je retomberai sur mes jambes. Ce n'est que plus tard que je commence à évaluer plus exactement l'effet de mon travail".

Or que vaut pour Picasso cette oeuvre accomplie en dehors de l'attention critique? Elle lève en son esprit des inquiétudes profondes. (*) De cela peu de gens se doutent. Les éléments de son oeuvre sont si bien fondus ensemble, l'impression générale du tableau est d'une telle aisance que d'aucuns y ont vu une insouciant facilité. Cependant les moments de création chez Picasso sont dominés par l'angoisse. Cette angoisse, Picasso me la formulait ces jours derniers. Il aurait voulu désespérément être soi, en fait il agit selon les suggestions qui lui viennent de plus loin que ses propres limites. Il voit fondre sur lui un ordre supérieur d'exigences, il a l'impression très nette que quelque chose l'oblige impérieusement à vider son esprit de tout ce qu'il vient à peine de trouver, avant même qu'il n'ait pu le contrôler, pour y admettre d'autres suggestions. D'où ses doutes torturants. Mais cette angoisse n'est pas pour Picasso une infortune. C'est elle qui lui fait détruire toutes ses finitudes, lui laisse libre champ des possibles et lui ouvre les perspectives de l'inconnu.

Ce changement continu des visions exclut de son esprit l'idée statique qu'évoque l'édifice terminé du système. En même temps, il fait naître chez Picasso la crainte que la vision s'échappe avant même qu'il n'ait eu le temps de la fixer. Cette crainte explique la rapide exécution de son oeuvre, d'autant qu'il n'est pas question pour Picasso de morceler, d'analyser, de quantifier la vision, pas plus qu'il n'est question de rapporter dans son oeuvre une liste énumératoire de ce qu'il voit ; ce qu'il cherche à fixer sur la toile, ce sont des schèmes dynamiques lui permettant de trouver des équivalences et des amplifications de ses souvenirs. Mais si rapide que soit l'exécution, elle ne lui permet pas de fixer sa vision en sa totalité, puisqu'à l'heure où s'exécute l'oeuvre, Picasso est déjà engagé dans une autre vision. Aussi se hâte-t-il d'en finir avec un tableau pour mettre sur le suivant tout ce qui lui a échappé. N'empêche que Picasso est le peintre qui crée le plus près de sa vision. De là l'absence dans son oeuvre de la mécanisation qui vient de la volonté ; de la préméditation et de l'exécution lente et circonspecte. Les pièces qui lui viennent d'ailleurs lui importent infiniment plus que leur ajustement qui reste cependant incomparable. (*)

On comprend dès lors que cette continuité dynamique n'est pas chez Picasso une attitude mais lui vient du plus profond de son être. Les visions successives créent chez lui l'impulsion, qui n'est qu'un perpétuel mouvement à travers les plans de la vie étagés en profondeur, ce qui explique d'ailleurs le constant renouvellement de sa puberté qui l'oppose aux artistes qui n'ont été jeunes qu'une fois.

Quelle pourrait être l'attitude de Picasso envers l'ordre pictural établi? Sa confiance en la vision et les hasards qu'elle engendre, l'ont conduit à d'immenses trouvailles, mais aussi à donner de nombreuses entorses à la grammaire picturale telle que l'a fixée le sentiment si profondément enraciné dans l'homme de la répétition. D'ailleurs Picasso n'est pas sans reconnaître ce qu'il appelle ses "fautes de français" mais il ajoute qu'Homère lui-même en avait commis un si grand nombre qu'on devrait lui passer les siennes. Dire de quelqu'un pour ces fautes qu'il n'est pas classique c'est absolument faux, à moins que l'on confonde l'esprit classique avec celui de l'académie. Picasso vous dira d'ailleurs qu'il n'y a pas d'oeuvres classiques. A son avis l'art est une question de température, de climat chaud ou froid. Celui-ci mène à l'académisme, l'autre à ce que nous avons pris la mauvaise habitude d'appeler classicisme. De toute façon il n'y a pas en art des périodes classiques. A toutes les époques nous rencontrons des oeuvres qu'on pourrait caractériser comme classiques, des oeuvres nées du feu et qui combinent l'exaltation des sens avec celle de l'esprit.

La forme proprement dite des oeuvres ne doit pas intervenir dans nos distinctions, étant simplement soumise aux lois de la perception personnelle. Par là s'explique assez bien la contradiction du génie de Picasso avec celui des peintres et des sculpteurs français. Encore que son art se soit entièrement développé en France, Picasso est à l'opposé de l'esprit français. A l'ordonnance souple et harmonieuse de celui-ci, il oppose l'impétuosité de l'invention. Des phrases brûlantes d'idées se trouvent en réaction contre une tournure d'esprit foncièrement philosophique et abstraite, mais, (*) qui empêche, comme on l'a déjà remarqué "la philosophie de la pensée".

Grâce à ce lyrisme aigu et constant, Picasso a pu également mettre en défaut l'opinion de Lessing qui réservait expressément à la sculpture le soin de décrire, pour confier à la poésie le double soin d'évoquer et d'animer. Le domaine de l'art ainsi rétréci par une convention de vieille date, Picasso l'a élargi en y faisant entrer le monde invisible. Cela fit accuser son art d'être anarchique. Il l'est dans la mesure où il met en cause toutes les relations d'objet à objet. Si nous prenons pour des inversions de formes et des déplacements de signification les démarches régulières d'un esprit qui veut dépasser les limites fixées par l'imagination ordinaire, cela tient à notre habitude de considérer les choses de manière tronquée et antipoétique. Pendant que Picasso a retrouvé un des éléments des plus agissants de la peinture, le passage rapide d'une image dite vraie à une image pensée, passage dont Picasso connaît l'efficacité poétique.

Avec la différence des êtres qui vont en profondeur d'un plan à l'autre et ceux qui s'étalent sur un plan, Picasso a rompu avec tous les mécanismes d'images dans lesquelles nous nous sommes laissé prendre par la faute de l'habitude. Il a suscité d'autres images et s'est servi du langage pictural de façon exceptionnelle. Il lui a restitué le pouvoir qu'il devrait toujours posséder, celui de l'incantation.

D'avoir créé ce langage avec les avantages qu'il entraîne, c'est là ce qui est essentiellement nouveau dans l'art, et ce qui fait que de toutes parts, autour de cette oeuvre, germent et s'épanouissent des pressentiments neufs.

En dépit des récriminations de tous ceux qui retardent constamment sur la mobilité de son esprit et de sa main, en dépit des lamentations de tous ceux qui essoufflés par un premier effort, voudraient piétiner sur place, Picasso, par son exemple, invite tous les artistes à ne trouver satisfaction que dans la lutte continuelle, à ne point aspirer au repos.

Son extrême hardiesse laboure leur (*) pensée de gré ou de force. Elle les maintient dans un état d'insubordination constante et les empêche d'éluder tel problème d'apparence indéchiffrable.

Indépendamment de l'importance que peut avoir ou que prendra par la suite, l'oeuvre de Picasso, celle de son influence ne saurait être discutée. Son esprit exalté de visions pressées et rapides, oblige les véritables artistes à réfléchir sur les problèmes qu'il a posés et à en tirer des conséquences personnelles. En lui maint artiste s'il n'a pas toujours trouvé confirmation de son effort, du moins il a pris en lui une plus grande assurance. Rien n'a mieux affermi les jeunes dans leurs recherches que l'oeuvre de Picasso qui leur a fait surtout remplacer des certitudes par des pressentiments. On peut même penser qu'à l'avenir plusieurs générations viendront demander à son oeuvre des réponses à leurs inquiétudes. Et ce ne sera jamais en vain; on y trouvera toujours des suggestions d'une signification inépuisable.

Compte tenu de ce que Picasso offre à l'art par la seule existence de son oeuvre nous sommes obligés de reconnaître que la réforme d'esprit qu'elle accomplit appelle un principe de rénovation intégrale pour la peinture, peut-être même pour la sculpture, que Picasso vient d'agiter dangereusement. (*)

D'une oeuvre si multiple et si originale on ne saurait évidemment noter en cette brève présentation le mouvement d'ensemble. Encore moins est-il possible d'indiquer ici tous ses aspects et ses multiples richesses. Il en sera question dans la suite des études que nous consacrerons à Picasso en vue de montrer le développement de son oeuvre et le travail constant de l'artiste qui cherche à discipliner et à unifier les éléments si complexes de sa personnalité. Quelques-uns de ces éléments se manifestent déjà dans ses oeuvres du début, car toute personnalité si haut qu'elle s'élève par la suite, est limitée et définie dès sa naissance, elle se développe d'elle même, mais selon la voie tracée par le propre démon qui lui est échu et qui reste le même à travers toutes les inclinations ultérieures.

Dans le cours des années, Picasso a régularisé ce qui n'était à ses débuts qu'une tendance instinctive, un effort encore indéterminé. Il fera un usage de plus en plus approprié des facultés isolées, il en associera plusieurs pour se hausser, surtout depuis dix ans, à l'union harmonieuse de toutes ses énergies.

Mais je tiens à redire que la puissance d'intuition qui illuminera de plus en plus l'oeuvre de Picasso féconde déjà ses créations de jeunesse pour se manifester brillamment dans "*Les Demoiselles d'Avignon*" où se fait incontestablement jour son désir d'appliquer les tendances les plus fortes de son émotion et de sa pensée. (*)

Si l'on préfère, comme cela est tout naturel, aux premières oeuvres de Picasso celles de ces dernières années dans lesquelles il a exprimé ce qu'il y a d'éternel dans les formes de la vie et le secret de sa propre destinée, on ne peut pas, je le répète, négliger ses premières oeuvres.

Si à chaque nouvelle oeuvre, commence pour Picasso un problème nouveau qui exige le coup de sonde d'un pressentiment nouveau, il est hors de doute que le point d'attache avec les conquêtes antérieures reste toujours visible, formant ainsi, en dépit de l'extrême variété de ses aspects, la constante de Picasso.

Pablo Ruiz PICASSO naquit à Malaga le 25 octobre 1881 de José Ruiz Blasco et de Maria Picasso. Son père enseignait le dessin. Rien donc de plus naturel que l'enfant s'éprît de l'art de peindre et tentât ses premiers essais à l'âge de sept ans. Il n'est pas rare, en effet, de constater que l'inclination de l'enfant se développe plus rapidement lorsqu'elle s'allume au foyer domestique. Rien par exemple n'explique mieux la vocation artistique de Raphaël ou de Goya enfants que d'être nés au foyer d'hommes qui n'étaient pas étrangers au dessin.

Le développement artistique de Picasso fut particulièrement précoce et extraordinairement rapide. Durant ses années d'enfance il dessine beaucoup. Il existe encore chez sa mère, à Barcelone, une table dont le dessous est entièrement couvert de dessins.

En 1891 son père fut nommé professeur de dessin à la Corogne où la famille séjourna pendant quatre ans. Déjà la peinture l'emporte sur tous les désirs de l'enfant. A peine âgé de douze ans Picasso peint avec une sûreté étonnante. Les premières essentielles sur les conditions générales qui, dès l'enfance, déterminent l'art de Picasso nous sont donnés par quelques peintures de 1895 et 1896, telles que la *Tête de vieillard*, *l'Enfant de Chœur*, *La Fillette aux pieds nus*, *l'homme à la casquette*. Dans ces travaux, pour lesquels les leçons du père ont dû être d'un grand profit, on constate déjà des dons exceptionnels où s'annoncent en une certaine mesure les chemins qui allaient s'ouvrir aux élans de son inspiration. Picasso y fait preuve d'une intrépidité de pinceau étonnante chez un enfant. Bien qu'il suive encore le chemin de l'Ecole, on y pressent l'abandon de l'artiste à l'inspiration qui le portera au plus haut de son art.

En même temps que Picasso se passionnait pour la peinture, il poursuivait ses (*) études classiques. L'avancement du père conduisit la famille à Barcelone, ce qui permit au jeune Picasso de compléter ses études et de passer son premier examen de baccalauréat. Mais à vrai dire Picasso ne fut pas un élève modèle. Le démon de l'art le hantait dans ses études, si bien qu'à la fin il se décida à les abandonner en faveur de la peinture, à laquelle il s'adonne exclusivement à partir de 1896. Persuadé de la ferme volonté de son fils, le père consent à le laisser se consacrer à l'art et l'autorise à se présenter au concours d'admission à l'Ecole des Beaux- Arts de Barcelone. Le travail pour l'admission à l'Ecole des Beaux- Arts comportait un délai d'exécution d'un mois. Picasso, dont la rapidité de conception et la prestesse d'exécution furent toujours foudroyantes, s'en acquitta en une seule journée.

Un tel désir de peindre joint à des dons exceptionnels allait amener sa famille à veiller d'avantage au développement artistique du jeune garçon. Son père se décide à l'envoyer à l'Ecole des Beaux- Arts de Madrid. Picasso s'y présente en 1896, âgé de quinze ans et demi. Il est reçu au concours d'admission ayant à nouveau exécuté son travail en un seul jour au lieu du mois réglementaire. Dès ce moment le véritable amour de la peinture s'empare de Picasso lui faisant tourner le dos à l'école. Que l'éducation académique, mince et artificielle, n'ait causé à Picasso que de l'irritation, il n'y a pas lieu d'en être surpris. Dès son enfance, Picasso était un condottiere de l'esprit et du sentiment. Il n'aurait donc pu suivre les leçons de l'Ecole sans de profondes réactions. Le classicisme dans lequel, enfant encore, il s'était instruit pour l'exercice de son art, ne fut jamais chez lui une stérile disposition d'esprit, une orientation vers l'académisme. Picasso qui y répugnait de tous ses instincts, n'avait pu s'astreindre à la discipline engourdissante de l'Ecole. Il s'y rendait très irrégulièrement, préférant aller peindre où bon lui semblait et ce qui lui plaisait aux dépens toujours des nobles modèles de l'Ecole. Une complète rupture n'allait pas d'ailleurs tarder à se produire entre le jeune élève et l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts. Son art ne correspondait guère à l'attente de ses maîtres. Ceux-ci n'étaient pas sans y reconnaître des dons et des promesses, mais ils ne pouvaient tolérer que le meilleur de son art lui vienne de ses instincts plutôt que de la tradition qu'ils enseignaient. Nous pouvons observer, avec netteté, cette direction de son être dans les œuvres qu'il a peintes à Barcelone, après un séjour de quelques mois à Madrid. Aucune réminiscence académique dans ces œuvres peuplées de sujets pittoresques, descriptifs, sentimentaux ou érotiques. Picasso décrit presque directement tout ce qu'il voit chez lui, dans la rue, ou dans les cabarets et les maisons closes qu'il fréquente avec ses amis. On place à ses séjours en 1900 et 1901 à Paris ses descriptions de filles et d'entremetteuses. Déjà en 1898 à Barcelone, il en a dessiné ou peint de nombreux exemplaires. Parallèlement à ces scènes Picasso peignait des représentations purement anecdotiques, telle « la Scène de la Vie de Bohème » (PL. 12). Il peignait ou il dessinait encore des portraits ; celui de sa sœur, le sien et ceux de ses amis, entre autre ceux de Manuel Pallares et d'Opisso. Des fleurs, des scènes de rues, des hommes au travail sollicitent également son pinceau. Ces œuvres ne sauraient en aucune manière être tenues pour des balbutiements de l'adolescence de Picasso. On y constate au contraire les qualités où l'on reconnaît la marque d'un artiste exceptionnellement doué et qui constitueront par (*) la suite la constante de l'œuvre.

Dans un numéro de la Revue des *Cahiers d'Art*, j'ai raconté que l'année dernière j'avais vu chez Picasso une grande nature morte qu'il venait de terminer. A côté se trouvait par hasard le portrait de sa sœur peint par Picasso à dix-neuf ans. Quel ne fut pas mon étonnement de retrouver dans ces deux tableaux, et cela à plus de trente ans de distance, des tons et une sensibilité dans le dessin incontestablement identiques. Ce n'était pas là un accident. Je le répète, les qualités essentielles des œuvres de Picasso nous les retrouvons à toutes les époques de sa vie.

Mais son véritable essor, Picasso le prit dans un autre milieu que celui de Barcelone. Il le prit à Paris où il se rendit en octobre 1900 à dix-neuf ans, accompagné de son ami Casagemas qui devait mourir très jeune. Il fut précédé à Paris par d'autres peintres espagnols comme Sunyer, qui a connu un instant le succès à Paris, Nonnel, Canals et sa femme dont Picasso peindra cinq ans plus tard un très beau portrait. Le développement de ces peintres n'est pas sans analogie avec celui de Picasso. On en a pris prétexte pour parler de la ressemblance de l'œuvre de Picasso avec celle de ses condisciples et regretter qu'on ait attribué tout le mérite à Picasso aux dépens de ses camarades espagnols. Non seulement cette ressemblance ne porte que sur le côté extérieur des œuvres rapprochées, mais encore il ne faut pas oublier que les amis de Picasso ont été vite essoufflés et sont tombés dans la répétition tandis que lui poursuivait son chemin, interrogeant l'inconnu, s'efforçant d'en pénétrer le mystère et s'en allant par le monde du miracle pour y puiser d'incroyables joies et goûter les désespoirs des difficultés non résolues.

Picasso arrive à Paris en pleine crise de développement. On s'imagine quel profit a su immédiatement tirer de ce changement d'atmosphère ce jeune homme de dix-neuf ans, porté par sa nature à observer avec passion et à s'assimiler tout ce qu'il voyait avec une rapidité incroyable.

L'expérience du métier qu'il possédait déjà à Barcelone lui fut d'un grand secours à Paris. Elle lui permit de réaliser prestement ses notations. Lors de son premier séjour à Paris, Picasso exécuta un certain nombre de peintures, de pastels ou de dessins représentant des scènes de rue, ou des cabarets artistiques et des music-halls qu'il se plaisait déjà à fréquenter.

Par l'intermédiaire de son compatriote Pedro Manach, le surlendemain même de son arrivée à Paris, Picasso vendit à Mlle B. Weill le premier tableau qui lui fut acheté en France. Figure curieuse et sympathique que celle de Mlle B. Weill dont le nom restera inséparable du mouvement de la peinture moderne. Après avoir été employée chez Salvator Meyer, marchand de tableaux, établi sur le Boulevard, chez qui se réunissaient, peintres, littérateurs, critiques et marchands de tableaux parmi lesquels M. Ambroise Vollard, Mlle Weill se décida à ouvrir, rue Victor-Massé, une boutique de vieux objets et de meubles.

Son commerce n'étant pas prospère, elle essaya celui des tableaux, pour lequel, faute de connaissances personnelles, elle s'était attaché Pedro Manach, un jeune espagnol en relations avec de jeunes peintres français et espagnols. C'est dans la petite Galerie de Mlle Weill qu'exposeront successivement tous les chefs de file de la peinture contemporaine. (*)

Le premier séjour de Picasso à Paris fut de courte durée, d'octobre à décembre 1900. C'était pour ainsi dire un voyage de reconnaissance aux lieux que ces désirs de peintre le portaient à choisir pour développer ses dons.

Ayant quitté Paris pour les fêtes de Noël, Picasso se rendit tour à tour à Malaga, à Madrid et à Barcelone. A Madrid, il séjourna quelque temps, il créa même une revue de durée éphémère, intitulée « Arte Joven ». Il y peignit aussi à l'huile des demi-mondaines et fit plusieurs dessins au crayon. Son séjour à Barcelone ayant été de courte durée, il travailla très peu.

L'appel de Paris se faisant sentir à nouveau et impérieusement, Picasso y revint au printemps 1901. Sitôt qu'il y fut installé 130 ter boulevard de Clichy il se mit à peindre avec acharnement.

A ce moment, il y avait à Paris trois galeries intéressantes : celle de M. Durant Ruel, consacrée à l'impressionnisme, celle de Bac de Bouteville où les jeunes peintres en rupture d'école des Beaux-Arts pouvaient étudier à leur aise des tableaux de Van Gogh, de Gauguin, de Toulouse-Lautrec et du groupe formé par Bonnard, Vuillard, Sérusier, Maurice Denis ; la troisième galerie était celle de M. Ambroise Vollard. Installée en premier lieu au 39-41, rue Laffitte, elle se trouvait en 1901 près du boulevard au n° 6 de la même rue. On y voyait des Cézanne, des Degas et des Renoir le plus souvent posés par terre et tournés contre le mur. La Galerie de M. Vollard après avoir été ouverte aux jeunes de la précédente génération, le fut également pour Picasso et quatre ans plus tard, pour Derain, Vlaminck dont M. Vollard achetait des piles de tableaux. L'exposition Picasso eut lieu en juin 1901 en même temps que celle de son compatriote Iturrino, mort il y a quelques années. Il y exposait des filles, des enfants, des intérieurs, des paysages, des scènes de cafés-concerts, des bals populaires ou des courses à Auteuil. Voici quelques titres de son exposition : L'Absinthe, Au Moulin Rouge, Le Square, La Mère, La Foire, Au bord de l'eau, Morphinomane, Boulevard de Clichy, Eglise d'Espagne, Toledo, Le Matador, Don Tancredo.

Sa manière est aussi preste qu'elle le fut lors de ses deux concours d'admission aux Ecoles des Beaux-Arts de Barcelone et de Madrid et qu'elle l'est aujourd'hui encore. Il y a quelque chose chez lui de hâtif et de fiévreux. D'autres peintres se contentaient de faire un choix parmi leurs visions pour en réaliser les plus caractéristiques tandis que Picasso à ce moment, les voudrait réaliser toutes et, comme elles étaient nombreuses et que leur diversité était sans mesure, il s'impatientait craignant de ne pouvoir jamais exprimer la totalité de ses visions.

Ce fut à ce moment qu'il connut Max Jacob et se lia avec lui. Celui-ci n'écrivait plus en 1901 des critiques d'art. Il en avait rédigé lors de sa collaboration à une petite revue qui s'imprimait chez Georges Petit en 1898 et 1899 sous le titre de « Le Moniteur des Arts » et s'appelle aujourd'hui « Revue d'Art ». Max Jacob en était le rédacteur en chef et il signait Léon David parce qu'il croyait que son nom devait s'attacher à d'autres œuvres et d'un caractère différent. Mais, en 1901, il avait abandonné la critique artistique résolu à travailler, à apprendre à écrire et composer. Max Jacob vivait grâce à des secrétariats et de petits emplois. Au moment où il fit connaissance avec Picasso, Il était secrétaire d'un avocat philanthrope qui avait (*) organisé une vaste exposition au Petit Palais des Champs-Élysées « L'Enfant à travers les âges ». Cet avocat s'appelait Henri Rollet et est devenu Président du Tribunal des Enfants.

Max Jacob se rendit chez M. Vollard pour visiter l'exposition Picasso. Il fut étonné et enthousiasmé. Il laissa une carte de visite avec quelques mots. Il reçut une lettre de Pedro Manach qui parlait le français et s'occupait, comme nous l'avons vu, des affaires de Picasso, le priant de passer à l'atelier. Il y alla. Picasso le reçut les deux mains tendues. Max Jacob avait un chapeau haut de forme, une redingote et une serviette. Il passa toute une journée à regarder des piles et des piles de tableaux. Picasso en faisait un ou deux par jour ou par nuit. Son labeur fut toujours considérable. Aujourd'hui encore il peut travailler plusieurs heures de suite sans que l'énergie ou l'inspiration faiblissent en lui. Lorsqu'il est possédé par le désir de peindre rien ne saurait l'en distraire. André Salmon nous raconte dans la *Négresse du Sacré-Cœur* que Sorgue (c'est le pseudonyme sous lequel il désigne Picasso) ne s'est jamais laissé éloigner de son travail par ses amis et que c'est bien en vain qu'on allait frapper à la porte de son atelier avant le jour tombant.

Picasso ne savait pas plus le français que Max Jacob l'espagnol. Mais ils se regardaient et se serraient la main avec enthousiasme. Cela se passait dans l'atelier de Picasso, 130 ter boulevard de Clichy, dont l'intérieur est représenté dans son tableau intitulé *Le Tub* (Pl. 51). Ce premier jour de leur amitié, il vint chez Picasso une foule d'espagnols qui s'asseyaient par terre. A l'heure du repas Max Jacob fut retenu ; quelqu'un avait fait cuire des flageolets, qu'on mangea par terre ; puis une gargoulette circula dont on avait appris l'usage à Max Jacob. Comme ils ne pouvaient parler la même langue, les Espagnols et Max Jacob chantaient les symphonies de Beethoven (sauf Picasso qui ne les connaissait pas).

Max Jacob habitait à ce moment Quai aux Fleurs. Il rentra très tard accompagné par le sculpteur ferronnier Gonzalès, l'un des plus vieux amis de Picasso et qui l'est resté jusqu'à présent.

Le lendemain soir, Picasso s'en fut chez Max Jacob accompagné de Manach et suivi de son groupe de camarades. Max Jacob avait une petite chambre qui ne sentait pas trop la misère encore. Les murs étaient couverts d'images d'Epinal, de lithographies de Daumier et de Gavarni. On en trouvait pour deux sous sur les quais. Ses nouveaux amis admirèrent la chambre et les gravures. Dans le courant de la soirée un à un ils s'éclipsèrent ; Manach s'endormit sur le petit lit de fer, Picasso resta jusqu'au matin. Max Jacob lui lut des poèmes qu'il avait écrits ; il ne sait pas encore ce que Picasso y put comprendre. Toujours est-il qu'il se montra si enthousiaste qu'il lui donna du courage pour toute sa vie. Max Jacob n'oublie pas que Picasso fut son initiateur quant à l'ambition poétique, car il était alors profondément humble.

A partir de ce soir-là Picasso et Max Jacob se virent tous les jours. Picasso faisait des tableaux et des dessins qu'il vendait immédiatement rue Laffitte à M. Vollard, à Mme Grumbach ou à Hessel. Max Jacob en a porté bien des fois sous son bras dans ces galeries-là, pour Picasso.

C'était pour le peintre une vie abondante et facile. Au physique il était magnifique. (*) De taille moyenne, avec l'aplomb d'un corps bien équilibré, une figure comme de l'ivoire, encadrée d'une barbe légère et frisottante, des yeux noirs d'un éclat surnaturel, avec un regard d'agression souriante, un regard perçant qui se posait avec un irrésistible élan sur l'interlocuteur ou sur les choses, un esprit de rudesse et de sensibilité profonde, tel était Picasso à ce moment-là.

Toutefois son exposition chez M. Vollard ne lui valut pas que des sympathies et l'amitié de Max Jacob. Elle lui attira aussi des reproches. Plusieurs critiques induits en erreur par «l'air de l'époque» de ses tableaux l'avaient accusé d'avoir servilement imité Steinlen, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Van Gogh, etc... S'il n'avait pas manqué de bons juges pour reconnaître que Picasso avait vite fait de reconsidérer, de compléter, d'affiner ses emprunts en prenant sur son propre fond, il n'avait pas manqué non plus de critiques à qui il avait échappé que le jeune peintre avait exprimé ses modèles différemment, par les réactions de sa sensibilité, et que les apports du dehors produisaient sur son être des vibrations émotives aussi diverses qu'intenses. Il faut avoir ces œuvres présentes à l'esprit, ainsi que la suite des peintures qui leur sont quelque peu postérieures, pour bien saisir qu'en même temps qu'il suivait l'exemple de ses aînés Picasso sauvait de leur empreinte le plus possible de sa personnalité et de sa force émotive, qu'il réagissait à leurs œuvres et ne les imitait pas. Si ce n'est le choix des sujets, c'est tout au moins l'acuité des impressions personnelles qui fait le caractère de ses œuvres d'alors. Non seulement l'émotion qui s'y fait jour est personnelle, mais aussi le lyrisme.

Il faut croire que ces qualités de lyrisme, de force émotive, de style n'étaient pas forcément un titre de recommandation auprès des critiques d'alors, en tête desquels il faut rappeler Gustave Coquiot, qui ne craignait pas d'écrire ceci en 1914 : « Picasso ignore tout, et assimile tout, mais rien ne reste en lui. Arrivé à Paris, très jeune, il inaugure la période Steinlen... Il se fatigue de ce plagiat ; et de Steinlen, il passe à Lautrec. Il ruse d'ailleurs. Ainsi ses clowns, ses arlequins de cette époque-là ont un air emprunté parfois à d'autres peintres. »

A l'époque où nous sommes, Coquiot dont Picasso venait de faire deux portraits, s'était pris d'intérêt pour lui. C'est Coquiot qui l'accompagnait au Moulin Rouge ou au Casino de Paris et lui faisait faire des portraits de dames huppées : Liane Pougy, Otero, Jeanne Bloch, etc...

Pour les fêtes de Noël, Picasso s'en retourne en Espagne où il passe environ huit mois. Il est de retour à Paris l'automne 1902.

Entre temps Pedro Manach, qui continuait à s'occuper des affaires de Picasso, avait organisé chez Mlle B. Weill une exposition d'œuvres de Louis-Bernard Lemaire et de Picasso. Cette exposition eut lieu du 1^{er} au 15 avril 1902. Elle montrait quinze œuvres de Picasso peintes à Paris en 1901. En voici les titres tels qu'ils figurent au catalogue : *Nature Morte, Hétaïre, Bébé, Luxembourg, 14 Juillet, La Vierge aux Cheveux d'or, En Catalogne, Mater, Clown, Pierrot, Trottin, Jeune Fille, Enfant, Le Tub, Petite Sœur.*

La préface du catalogue fut écrite par Adrien Farge qui y donne des appréciations très justes sur les œuvres exposées : « Picasso, y écrit-il, est tout nerf, toute verve, et toute fougue. C'est à véhéments coups de pinceau, jetés sur la toile avec une rapidité qui s'efforce à suivre le vol de la conception, qu'il édifie ces œuvres rutilantes et solides dont se régalent les yeux épris de peinture éclatante, aux tons tantôt crûment brutaux, tantôt savamment rares. »

De l'ensemble de ces œuvres, se dégage comme une joie de vivre, une atmosphère de fête, de bruit, de parade et de luxe. La couleur est en fonction du sentiment exprimé, précieuse, éclatante toute en rutilances. Dans la *Nature Morte* (Pl. 34), la passion de la couleur l'emporte. De même dans *Le 14 Juillet* Picasso choisit des couleurs vives et papillotantes qui augmentent l'effet de vie intense qu'il dégage d'une fête populaire. *L'Hétaïre* est peinte en tons sonores Qui font éclater le luxe tapageur de la courtisane et ressortir les bagues qui cerclent ses doigts et le carcan de gemmes qui raidit sa pose. Dans *L'Enfant* assis sur une chaise haute, la couleur pour être éclatante n'est pas bariolée comme dans les autres œuvres. L'enfant est habillé d'une somptueuse robe d'un bleu royal. C'est la couleur que Picasso utilisera désormais jusqu'au début de 1904. Après avoir utilisé les jaunes, les carmins et les bleus éclatants que la peinture espagnole a rarement employés mais qui sont merveilleusement traités par le Greco et plus tard par Goya, vers la fin de sa vie, notamment dans le portrait de la duchesse d'Abrantès, Picasso est revenu aux tons sourds dont la peinture espagnole multiplie les exemples.

Aux débauches de couleurs de ces œuvres précédentes succèdent des tons de pénitence. C'est que l'esprit de Picasso suit à présent une voie différente. Les variations constantes d'une âme qui ne verra jamais ses inquiétudes apaisées, ces variations et caractéristiques de l'âme espagnole qui faisaient d'un Raymond Lulle un mystique aussi passionné de foi qu'il l'était auparavant de plaisirs, firent abandonner à Picasso une humanité de vie facile et joyeuse pour une humanité de privations et de souffrances.

A Barcelone, et plus tard à Paris, Picasso crée des tableaux émotifs, des appels à la sensibilité. A tout instant il poursuit jusqu'à l'extrême les pénétrations du sentiment. Les images du monde extérieur font naître en lui des états d'âme, dont les figures fixées par le pinceau sont en quelque sorte la répétition visible, le revêtement nécessaire, afin que tous puissent la ressentir. C'est d'avoir saisi par instinct et non par entendement tous ces êtres d'une condition précaire au physique ou au moral, que Picasso a pu si bien fixer leurs multiples réactions.

L'attention que l'artiste apporte à la description des déshérités et des miséreux est toute de sympathie ; d'où la vérité incontestable de ces figures. D'où vient aussi la qualité particulière qui se dégage de ces œuvres. Elles ont le don de faire naître en nous un plaisir spécial que nous ne trouvons pas ailleurs. Par leur charme étrange ces figures attirent le spectateur et reviennent souvent hanter son souvenir.

C'est la période dite bleue et qui va de la fin de 1901 au printemps 1904. Des filles, des stropiats, des couples affamés ou agrafés devant un verre d'absinthe, des aveugles, des maternités douloureuses, des jeunes gens anguleux, des visages émaciés et des corps déformés sont là pour dire des misères d'une humanité en marge de la joie. Quelquefois des visages apparaissent empreints d'une subtilité méditative. Mais, généralement (*), ce sont des figures ambiguës, touchées d'une profonde morbidesse, plongées dans un sombre dénûment.

On aurait pu croire que cette recherche de l'expression conduirait Picasso à la caricature. Ses œuvres restent essentiellement dramatiques et d'un style indiscutable. Tout autre que Picasso serait resté dans le pathétique ou dans la grimace. Si jeune encore Picasso a su soutenir le charme de l'anecdote par une qualité proprement plastique.

Le changement dans la conception que se fait l'artiste du monde extérieur amène aussi un changement dans sa palette et dans sa manière de peindre. Il passera des tons chauds à la gamme presque froide des tons grisailleux. Cette tendance au dépouillement de la couleur implique la simplicité dans la manière de peindre. Auparavant il employait des touches extrêmement fines, tantôt larges et courtes, tantôt beaucoup plus allongées. Dans certaines œuvres la touche était extrêmement légère, dans d'autres au contraire très lourde et la couleur mise au couteau. Dans l'ensemble la technique des œuvres de Picasso de 1900 et de la première partie de 1901 est des plus variées. Avec les œuvres de la période bleue, elle atteint à l'extrême simplicité. La touche est toujours très fine allant presque jusqu'aux plats, d'où le papillotement antérieur est sévèrement exclu.

Telles sont les caractéristiques des œuvres que Picasso apporte de Barcelone en revenant à Paris l'hiver 1902. Il vit d'abord au quartier Latin, à l'hôtel Champollion, ensuite rue de Seine à l'hôtel du Maroc, vieil immeuble du début du XVIIIème siècle. Il loge dans une horrible mansarde dont le plafond à un bout touchait le plancher et ne se relevait que pour laisser entrer le jour par un œil de bœuf. Picasso vivait là en compagnie d'un sculpteur nommé Sisket qui couvrait le sol de plâtras. C'est là que Max Jacob était venu le retrouver. Il était alors précepteur ou, comme il dit, « bonne d'enfants » dans une famille et il amena son pupille voir Picasso. Il lui apportait des pommes frites, car il n'était guère plus riche que Picasso.

Un jour, Max Jacob devint employé de commerce (c'était dans le magasin Paris-France, 137, boulevard Voltaire) et s'exila du côté de la République en face de la maison où il travaillait. Son déménagement fut émouvant. Il y avait un fiacre ; Picasso et Max Jacob tenaient sur leurs genoux une grosse lampe à pétrole et un tub. Picasso a souvent parlé de cette lampe et le tub est resté à l'atelier de la rue Ravignan.

Max Jacob et Picasso s'installent à l'hôtel Voltaire. Pendant quelques semaines Picasso partage la chambre de Max Jacob. Il travaille la nuit pendant que Max Jacob dort et il se couche à sept heures quand Max Jacob va au magasin. Le poète se souvient encore de leur premier repas. Ils avaient acheté des saucisses dans la rue de la Roquette, elles étaient pourries ; pleines d'un gaz puant. Leur chambre qui était au cinquième étage, avait un grand balcon. Un jour qu'ils se penchaient au-dessus du boulevard en silence, Picasso devinant les pensées de Max Jacob lui dit : « Il ne faut pas avoir des idées comme ça ! » Quand ils étaient ensemble, c'est à dire quand l'un d'eux ne dormait pas, ils lisaient. Max Jacob avait un livre d'Alfred de Vigny qu'ils aimaient à cette époque, et ils avaient trouvé le « Moïse » si magnifique qu'ils en avaient pleuré : mais ce n'était pas le génie de Vigny qui les faisait pleurer.

Max Jacob resta dans le magasin huit mois où il était employé. Mais comme il n'était bon à rien, la patience de ses protecteurs se lassa. Il alla habiter 33, boulevard Barbès au coin de la rue Poulet où il vécut longtemps de pain et d'eau, sans tabac et sans pétrole. C'était au début de 1903. Picasso voulait retourner en Espagne, mais il manquait de l'argent nécessaire pour le voyage. Après de nombreuses tentatives infructueuses pour vendre toute son œuvre pour 200 francs, il roula ses toiles et s'en fut les confier à son ami Pichot qui les plaça au-dessus de son armoire où il les oublia. Finalement pour le prix de 60 francs Picasso vendit à une dame Bernard, le pastel représentant une femme au bord de la mer tenant un enfant (Pl. 184) et retourna à Barcelone. La veille de son départ Picasso se souvient d'avoir brûlé pour se chauffer les dessins et les aquarelles qu'il avait amassés depuis un an.

En Espagne Picasso demeura toute une année. C'est une des périodes les plus fécondes de sa jeunesse. Les œuvres peintes à Barcelone en 1903 sont nombreuses, tableaux à l'huile, pastels, aquarelles, dessins. C'est de cette année que datent tant d'œuvres illustres de l'époque bleue : *Céléstine* également étudiée dans plusieurs dessins de Picasso, *Le repas de l'Aveugle*, une superbe tête de femme, *Le Vieillard*, accompagné d'un beau dessin, *Le déjeuner sur l'herbe de la famille Soler*, actuellement au musée de Cologne, le fameux pastel *L'Etreinte* et de nombreuses scènes de la vie populaire et des estaminets. Il fait à ce moment une série de portraits de ses amis Luis Vilaro, Sebastian Junyer, de M. Soler, de Corina Romeu, de Angel Fernandez de Soto, de Jaime Sabartes.

Durant cette période seule la valeur humaine intéresse Picasso. En dehors des personnages rien ou presque rien ne sollicite son pinceau. Il n'y a pas de nature morte de cette époque. De paysages non plus. Sauf deux vues de Barcelone, le paysage n'est qu'incidemment utilisé par Picasso comme fond pour ces personnages. Toutes les fois qu'un artiste est anxieux de pénétrer le mystère humain, il utilise rarement le paysage autrement que comme fond indispensable. Ainsi Léonard de Vinci et plusieurs artistes de la Renaissance absorbés par l'étude des hommes ont collé leurs figures sur un paysage étranger au tableau. L'essentiel pour Picasso c'était l'émotion qui vient des hommes. C'est là une des caractéristiques principales de son esprit. Dernièrement il discutait avec le sculpteur Laurens des fins auxquelles l'artiste doit aspirer. Il plaçait le paysage au bas de l'échelle de ses ambitions, la nature morte au-dessus du paysage, l'homme au-dessus de la nature morte, les dieux au-dessus de l'homme et au-dessus de tout les déesses. Entendons bien, Picasso ne veut pas dire par là que l'artiste doit, pour s'élever, choisir les divinités pour sujets de son art. Ce n'est pas le sujet qui fait la qualité de l'œuvre. Mais lorsque l'artiste a dépassé les rapports les plus subtils qui s'établissent entre objets, qu'il s'est élevé au-dessus de l'attrait, de la beauté, de l'énergie que les humains revêtent à des rares moments, lorsqu'il a uni l'intensité de la passion avec les valeurs spirituelles, il réussit à élever son âme jusqu'à la beauté sereine et si les moyens matériels pouvaient le lui permettre, jusqu'à la beauté invisible. De là l'intérêt de Picasso pour l'être humain. L'ascension de son art implique absolument toutes les autres ascensions de l'esprit humain. Pour exprimer les dieux et les déesses l'artiste doit tendre à l'extrême toutes ses facultés. Effort qui lui demande un dépouillement absolu et un enrichissement considérable, où le matériel (*) et le spirituel ne se distinguent plus, où l'union de tous les contrastes s'opère pour accomplir le miracle de l'art.

En 1903, Picasso ne s'attachait encore qu'à la valeur humaine dans ses élans de passion. Etat d'esprit qui allait le conduire à un fait important de sa vie d'alors : la découverte du Gréco. Celui-ci qui avait profondément influencé Goya, surtout dans le portrait de Don José Luis Munarriz, n'avait pas manqué d'exercer son prestige sur un artiste dont le tempérament n'était pas sans analogie avec celui de Goya.

Chez Goya, l'influence du Gréco se fait surtout sentir dans la technique du tableau, dans le choix des coloris et dans leur utilisation. Chez Picasso c'est surtout dans la forme que se fait sentir l'influence du peintre de Tolède comme elle s'était fait sentir auparavant chez Cézanne. Mais au lieu que ce soit comme pour Cézanne dans la composition que s'accuse l'influence du Gréco c'est dans la figure des personnages. L'ordre des nus cézanniens se souvient des corps que le Gréco a peints dans *S. Jean voyant les mystères de l'Apocalypse* : ce sont les têtes de S. Pierre et de S. Jérôme docteurs ou pénitents qui inspirent à Picasso son *Ascète* et le *Vieux Guitariste*. Mais à mesure qu'il peignait, Picasso a transformé le Gréco, comme Cézanne l'avait déjà transformé. Du mysticisme profond du Gréco, il a tiré avec aisance une humanité squelettique et douloureuse. Dans cette transmutation de la valeur du Gréco à la valeur de Picasso nous constatons indiscutablement une diminution de la qualité spirituelle, mais il ne pourrait en être autrement chez un jeune homme de vingt-deux ans tout pénétré par la vie extérieure.

Au printemps de 1904, Picasso revint à Paris et s'installa avec ses tableaux de l'époque bleue au n°13 de la rue Ravignan, maison aujourd'hui historique et d'où sortit tout un univers nouveau. Cet atelier de Picasso était extrêmement pauvre. Les meubles faisaient défaut. En dehors d'un sommier grenat sans pieds qui servait de divan, d'une table bancale et d'un tub, on n'y voyait que des tableaux et des dessins. J'oublie de dire qu'on y voyait aussi un tableau monétaire que le peintre ou un de ses amis avait ironiquement cloué au mur. Une partie du vitrage était peinte en bleu, les plafonds et les poutres servaient d'asiles aux araignées. Picasso y demeura jusqu'en Octobre 1909 bien qu'il ait été plusieurs fois sur le point de quitter la vieille maison en bois, surtout au moment où dans le même semestre un confrère allemand se pendit et un comédien polonais fut trouvé mort. Picasso était vêtu du bleu des artisans avec un chandail de plombier par-dessus la courte veste, la face rase, très fine et très racée.

Toujours acharné au travail Picasso passait sa journée à peindre. Quelquefois, pour se distraire, il sortait de son baraquement sur le terre-plein qui formait devant l'atelier une sorte de place et apprenait aux enfants du quartier à dessiner sur la terre d'un seul trait sans solution de continuité, toutes sortes d'oiseaux et d'animaux, mode de dessin qu'il a lui-même souvent employé et dont une revue mexicaine nous a donné il y a quelques années de très beaux spécimens.

Les marchands de la rue Laffitte continuaient à lui acheter de temps à autre des tableaux. Lorsqu'ils s'en abstenaient et que les amateurs boudaient il fallait (*) avoir recours au père Soulier, le vieillard hirsute de la rue des Martyrs. Ancien lutteur et buveur insatiable, le vieux lion en blouse blanche, assis dans l'ombre guillerette du cirque Médrano, achetait à bas prix des œuvres de peintres pauvres ; il les aidait à payer le terme ou leur nourriture. D'autres fois il leur revendait de la literie, des cuvettes, des tabourets de paille et du tabac de contrebande. Max Jacob descendait de la butte pour apporter plusieurs dessins de Picasso au père Soulier qui les achetait selon la dimension soixante centimes, deux ou trois francs pièce ; et Max Jacob de remonter la butte les bras chargés de victuailles. Il en est ainsi passé entre les mains du vieux marchand de sommiers non seulement des Picasso, mais parfois des Renoir, des douanier Rousseau, même un Goya. C'est au père Soulier que Picasso a acheté pour cinq francs une grande toile de Rousseau qui est encore chez lui.

Le soir, Picasso et ses amis se réunissaient dans son atelier et jouaient des pièces de théâtre sous la lampe à pétrole, remplissant alternativement tous les rôles y compris celui du régisseur, du directeur, des électriciens, des machinistes et se mêlant à la pièce, devançaient ainsi le théâtre de Pirandello.

L'époque bleue est accomplie. La couleur reprend timidement ses droits, des tons plus variés et plus riches caractérisent les *Noces de Pierrette*, le *Nu endormi*, la *Femme au casque de cheveux*.

Les figures de 1904 sont dessinées avec une grande précision, le trait en est à la fois incisif et plein d'expression. Il est à remarquer l'attention que Picasso apporte dans la représentation de la main dont il allonge démesurément les doigts à la manière des primitifs catalans et en général de l'école espagnole qui aime faire parler les mains, leur faire exprimer un sentiment. Picasso apporte à l'étude de la main une attention extrême, comme en témoignent les nombreuses études de mains qu'il a dessinées à cette époque notamment dans le dessin appartenant au Fogg Art Museum de l'Université de Harvard (Pl. 98), la page d'album reproduite à la planche 106, *Le Mendiant à la béquille* de la collection Stransky (Pl. 99), *Le Fou* de la collection Plandiura (Pl. 102), le couple de la planche 100, où l'on voit la main de la femme s'inscrire au centre du tableau et qui contribue incontestablement à augmenter le sentiment d'affliction qui se dégage de ce couple.

En même temps Picasso atteint à la pleine maîtrise du dessin. Il y touche à la virtuosité la plus rare en même temps que la plus dangereuse. Son trait est d'une sûreté étonnante pour un artiste de vingt-trois ans. Nulle incertitude ne s'y fait sentir. Un autre que Picasso s'y serait tenu et aurait tiré parti de ce don.

Mais Picasso avait reçu de la nature d'autres dons que celui de dessiner à la perfection. Il avait reçu des facultés à la mesure de ses ambitions. Tout jeune il commence à concevoir au plus haut de lui-même. Sous quelque aspect qu'on envisage son œuvre, celui-ci constitue une marche continuelle vers la vision intérieure. A quoi s'ajoute chez Picasso la certitude que ses réalisations n'ont pas été à la mesure de ce qu'il aurait voulu. C'est cet éclair d'ambition surhumaine qui laisse à Picasso insatisfait et le fait s'orienter vers d'autres directions.

En 1905 c'est l'abandon total de son œuvre précédente tant au point de vue de (*) l'esprit que du sujet et de la couleur. Aux drames de la période bleue succède une série de toiles plus sereines, où l'humanité est envisagée moins sous l'angle pathétique qu'au point de vue plastique. D'une tension toujours extrême Picasso étend ses visions du monde extérieur aux gens du cirque et des fêtes foraines. Il peint une prodigieuse série de bateleurs, d'acrobates en exercice ou au repos, de funambules, d'acteurs des théâtres forains et surtout de ces arlequins qu'il a toujours aimés et pour lesquels il crée le plus fin réseau de sensations. On pourrait constater les mêmes changements dans la composition du tableau. Auparavant Picasso s'était contenté de représenter des personnages seuls ou accouplés. Il n'y a pas une seule vaste composition semblable aux *Bateleurs* de la collection Chester Dale. Pendant la période bleue Picasso mettait directement sa vision sur la toile. C'est pourquoi il ne se trouve pas dans son œuvre d'alors des dessins préliminaires. On pourrait arguer contre cela le dessin du Vieillard et d'autres dessins avant l'exécution du tableau. A vrai dire ces dessins ne sont pas des préparations à l'œuvre peinte, mais un moyen technique différent pour représenter exactement le même sujet. Pour la même raison avant *Les Bateleurs*, les dessins fragmentaires, les études préparatoires pour les figures sont inexistantes. *Les Bateleurs* constituent une exception à la règle que suit Picasso de travailler de premier jet, encore que les études préparatoires ne diffèrent que de très peu de l'œuvre définitive. A vrai dire il a toujours été impossible à Picasso et il l'est encore de se proposer une fin plastique dont la réalisation exigeât de lui le temps d'une longue vie, un labeur lent et ordonné.

Au moment où Picasso peignait des arlequins, Apollinaire en mettait dans ses poèmes. Ils se connurent par l'intermédiaire de Jean Mollé, ami d'Apollinaire, qui publiait à ce moment *Le Festin d'Esope*. Apollinaire fréquentait à la sortie de la Banque qui l'employait, un bar rue d'Amsterdam où se réunissaient des filles et des jockeys en retraite. Jean Mollé y conduisit Picasso.

Apollinaire s'amena entouré de négresses et d'un anglais. Immédiatement une amitié s'établit entre le poète et Picasso. S'ils avaient vécu à une autre époque, ils auraient cru que ce n'était pas sans l'aide des astres qu'ils s'étaient rencontrés, tellement les affinités de leurs esprits leur furent révélées dès leur première rencontre. Picasso me racontait qu'immédiatement ils se tutoyèrent comme des amis de vieille date.

A son tour Picasso amena Max Jacob au bar où il trouva Apollinaire assis sur une banquette de moleskine entouré de mille petits livres qu'il sortait de toutes ses poches et d'un groupe de gens assez ordinaires. Dès ce moment commença une amitié triple. Picasso et Max Jacob allaient attendre Apollinaire à la sortie de la banque, rue Lepelletier et ils déjeunaient ou dînaient ensemble. Leurs opinions littéraires se résumaient dans ces mots si importants à l'époque et plusieurs années avant les surréalistes : « A bas Laforgue ! vive Rimbaud ! »

Un matin d'hiver, en arrivant dans le couloir qui menait à l'atelier de Picasso, un grand jeune homme maigre demanda à Max Jacob où habitait Picasso. Il lui dit : « Vous êtes M. André Salmon ! » Il lui répondit : « Vous êtes M. Max Jacob ! » Une minute après ils étaient assis sur le sommier grenat de Picasso.

Avec Max Jacob, Apollinaire et André Salmon, Picasso trouvait en même temps que des amis, des juges diversement qualifiés pour provoquer les contagions de sensibilité, nécessaires à une nature aussi hypersensible que la sienne. Non pas que leurs appréciations aient pu provoquer en l'artiste, fidèle aux seuls élans de son inspiration, l'entrée en jeu de vérifications, ou qu'elles aient de quelque manière que ce soit modifié sa vision et l'ordre de son développement spirituel ou émotif ; mais, les communications qui s'établissaient entre les amis de son œuvre et l'artiste, étaient pour celui-ci des plus précieuses par la chaleur et l'affection qu'elles apportaient.

Un jour de l'été de cette même année les amis qui étaient venus voir Picasso trouvèrent sur la porte l'écriteau : « Nous sommes en Hollande ». Il y fut passer un mois en compagnie d'un publiciste hollandais nommé Tom Schilperoort. Il vécut à Schoorldam, petit village près d'Aleknar, grand centre fromager où Picasso s'amusait de voir les paysans peindre en rouge leurs fromages destinés à l'exportation.

C'est lors de son séjour aux Pays-Bas qu'il peignit la grande gouache *Les trois Hollandaises*, œuvre magistrale de composition, de sensibilité dans la couleur et dans le dessin et qui peut supporter le rapprochement avec n'importe laquelle de ses œuvres récentes.

Ce voyage en Hollande semble à mon avis avoir modifié la vision plastique de l'artiste. Aux corps squelettiques, exsangues, anguleux succèdent des corps de formes amples et d'un volume sculptural, tendance qui se développera pendant les derniers mois de 1905 et en 1906 pendant le séjour de Picasso à Gosol dans le Val d'Andorre.

De son effort de l'année 1905 attesté par des études nombreuses et hautement émouvantes, Picasso ne fut nullement satisfait. Il y voyait autant de trahisons de son œil comme de son esprit. L'obsession de créations inédites s'empare à nouveau de lui. Une entreprise réalisée ou simplement esquissée, est à ses yeux épuisée. Pour Picasso, comme pour Goya, à qui je ne peux m'empêcher de songer en écrivant de Picasso, pour un problème résolu, il en surgit une foule incroyable d'autres qui ne le sont pas.

Ceux qui à n'importe quel moment de sa vie ont pu surprendre sa mesure régulièrement, se sont rendu compte que toutes les variations de Picasso se sont produites non pas par une nécessité théorique, mais par la seule force de son émotivité. Sans jamais annoncer de doctrine, en se calfeutrant au contraire dans le silence, Picasso développe sa vision et agrandit son domaine. Dès sa jeunesse existaient en lui l'aspiration vers l'infini avec les activités qui s'ensuivent et qui déterminent ces enchaînements nouveaux et ces ruptures indispensables dont nous nous plaignons à constater l'effet dans les œuvres récentes. Il ne faut perdre cela de vue si l'on veut s'expliquer le renouvellement de Picasso à la fin de 1905. A ce moment le succès était proche, presque atteint. Tout autre s'y serait accroché de toutes ses forces. Picasso n'est pas de ceux-là. Il tentera une nouvelle aventure.

Jusqu'ici Picasso avait assuré à ses personnages des sentiments individuels et l'intensité de ces sentiments était en parfaite harmonie avec son tempérament passionné et sa manière de sentir violemment. A présent, il y répugnait. Il se sentait coupable pour avoir créé une œuvre qu'il jugeait par trop romantique. « Tout cela, (*) disait-il, c'est du sentiment. » Ce n'est que ces dernières années que je l'ai entendu parfois manifester quelque sympathie pour son oeuvre de vingt-deux à vingt-cinq ans. Il admet même que la direction générale de ses œuvres était suffisamment dans la ligne de sa personnalité. Mais à l'époque où nous sommes, Picasso voulait exclure de son art tout élément d'ordre sentimental pour atteindre à l'objectivité. Cette méfiance contre sa propre sentimentalité s'accroît avec l'âge et toute sa vie Picasso réagira contre elle de toutes ses forces. Le nombre considérable de natures mortes qu'il réalisera à partir de 1907 jusqu'à présent en témoigne éloquemment. Sa lutte postérieure et sans merci contre l'anecdote constitue également une preuve incontestable de la méfiance de Picasso envers le sentiment.

Cette même raison lui faisait abandonner au début de 1906 ses habitudes de transcrire la nature humaine aussi fidèlement que le lui permettait l'étendue de sa personnalité. En même temps qu'il s'attache à rejeter le fait-divers et à apaiser la violence de ses émotions en les faisant pénétrer dans le domaine plastique, Picasso cherche à se procurer un équivalent de la nature, à s'assurer comme le jeu même de la vie, à affirmer davantage le caractère général de l'être humain. D'où l'absence de sentiments dans la période rose et la suppression de tout ce qui pouvait leur appartenir trop exclusivement. Picasso les libère de l'histoire particulière à chacune d'elles, de tous les accidents et de toutes les actions provisoires. Un enrichissement plastique de son œuvre s'ensuit. Les plans de ses figures s'élargissent. Les proportions de corps sont modifiées. Prédomine à ce moment chez lui le type à la tête grande et au corps en quelque sorte raccourci. Les détails sont extrêmement simplifiés mais aussi beaucoup plus en fonction de l'architecture de l'ensemble de la figure. La couleur elle-même suit l'effort général vers la simplification. Les personnages de 1906 sont légèrement vêtus de tons roses le plus souvent atténués.

Le degré d'activité auquel Picasso atteint alors ne lui donne pas encore satisfaction. Il veut obtenir une synthèse de la nature, en exprimer uniquement l'essentiel. Alors commencent ce qu'on appelle à tort les déformations de Picasso, et qui est en vérité sa nouvelle formation. Les formes s'appesantissent davantage. Le corps humain est exprimé par de grandes masses et des angles qui préludent à ses recherches de 1907 et 1908, surtout dans les détails de la face humaine.

Avec ce dernier effort s'accomplissent les formations de la jeunesse de Picasso. Des éléments précieux se sont agrégés et des effets nouveaux acquis. Mais Picasso, encore une fois, rêve d'atteindre aux plus beaux accomplissements de l'art. Il sent que la victoire entrevue lui échappe. Ayant pris, à l'âge de vingt-six ans, la mesure du champ de bataille de ses ambitions, l'esprit plus assuré de sa puissance, Picasso, à l'âge où généralement les peintres débutent, sacrifie une œuvre qui aurait été l'honneur d'une vie entière, pour la conquête de la vision qui l'attire irrésistiblement et qu'il a résolu de vaincre.

Il sentait trop en lui un monde immense pour être jamais satisfait. Sa vie se passe ainsi, toutes facultés éperdument tendues vers l'anticipation de ses découvertes attendues de toute l'exaltation de son être, de ses réactions et de ses frémissements qui le mènent bien au delà de ses facultés plastiques. (*)

Il allait bientôt ouvrir des voies nouvelles là où l'on pouvait croire qu'il n'y avait rien à espérer et allait bientôt devenir le novateur dans le sens des problèmes de l'esprit et de la forme et exprimer avec le plus d'éclat l'évolution qui s'est opérée dans l'art de notre temps. Livré aux impulsions les plus hautes, Picasso allait découvrir des conditions plastiques spéciales que personne n'avait jusque là soupçonnées, les aborder d'ensemble avec une force émotive rarement rencontrée dans l'histoire humaine, avec une volonté qui depuis plus de trente ans n'a pas défailli un instant. On peut prendre l'histoire de la peinture à témoin qu'un tel développement esthétique n'est pas ordinaire. On a rarement vu une personnalité humaine atteindre à un point aussi peu accessible.

Aujourd'hui Picasso a cinquante et un ans et nul ne sait encore ce qu'un tel homme est appelé à donner dans l'avenir !