

PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 2 ★ ★

Œuvres de 1912 à 1917

EDITIONS << CAHIERS D'ART >> PARIS

Avec le cubisme nous sommes, de compte fait, à la deuxième et la plus importante des ruptures de Picasso. Si dans “les Demoiselles d’Avignon” on discerne déjà des signes avant-coureurs de ce bouleversement, c’est tout l’art en tous ses points qui est ici en question. Je tiens pertinemment le cubisme pour une entreprise surprenante et l’une des plus considérables qui soient. Il ne s’agit pas, bien s’en faut, d’un changement de l’art par voie de transformation et de culture mais d’une nouvelle conception de celui-ci.

Dans son opiniâtre recherche de l’Incommensurable, Picasso en était alors venu, sans désavouer les premiers enfants de son âme, ni répudier ses anciens courages, à leur tourner résolument le dos. Ses vœux allaient à présent à des desseins autrement plus vastes dont il faisait la dernière fin de ses désirs. Quelle ambition que la sienne, de vouloir mettre en jeu, à vingt-sept ans, un art à tel point sûr de lui-même qu’il pût rompre toutes les attaches du passé. En effet du jour au lendemain Picasso a coupé les ponts entre la tradition et lui, mis au rebut tous les lieux-communs, tous les préjugés, toutes les phrases apprises, tous les anciens équilibres ; le rapport même que l’artiste avait aux découvertes de son temps n’a pas été maintenu et ses propres inventions ont été largement dépassées. Il n’y a à mon avis ni exagération, ni aveuglement amical à prétendre qu’au contact du cubisme nous recevons comme un souffle d’aurore et de renaissance.

Quelque influencé qu’on soit par la prévention pour la coutume, on est tenu de reconnaître que le cubisme est une expérience esthétique absolument à part et d’une extrême conséquence pour l’avenir de l’art. S’y fait jour ce qu’on appelle l’instinct, faute d’une désignation plus précise, avec toutes ses violences et tous ses remous, la clairvoyance qui plonge au plus profond des choses, la prise de conscience la plus lucide et la plus aiguë qu’il nous ait été donné d’observer et son introduction au plus secret de la réalité.

Bien que ses oeuvres peintes à la suite de cette entreprise extraordinaire révèlent des signes tracés par un magicien prodigieux, il n’en est pas moins vrai que, dans le cubisme, Picasso a frappé aux portes mêmes du mystère. Il y a procédé à une expérience picturale bouleversante et d’une façon propre à transmuter toutes les valeurs esthétiques et à réussir en même temps des moyens d’expression dont on n’avait pas encore fait usage, dût-il donner prise à la déconsidération.

Il en est résulté une manière neuve de concevoir l'art et d'en réaliser l'exécution qui l'a régénéré en tous ses éléments. Du premier effort les grands rythmes esthétiques furent ranimés, le vocabulaire pictural considérablement enrichi, l'art de peindre poussé vers le grand jeu de l'invention et de l'aventure par quoi tout se renouvelle.

Ainsi en va-t-il de cet homme que sa destinée avait réservé à l'exécution des plus grands plans artistiques. Tandis que les autres peintres ne laissent de mettre sous nos yeux, même (*) sous les aspects les plus brillants, les limites de l'art, lui, nous donne chaque fois des preuves de son infinité. C'est à cette confiance en un avenir de l'art qui n'aura point de fin, confiance, il faut le reconnaître, bien lourde à porter, que Picasso doit de s'être surpassé et d'avoir ajouté des coudées à sa taille ; c'est à elle qu'il doit d'avoir osé entreprendre une action si audacieuse que nul autre que lui n'eût osé l'envisager, tant elle paraissait déraisonnable.

Cela n'a guère empêché qu'à l'époque on ait vu, dans cet art qui passait tous les procédés du raisonnement et s'opposait à n'importe quelle forme syllogistique, la ferme volonté de l'artiste de s'aventurer dans les méandres d'une spéculation qui résorbait le fait et son interprétation, et que l'on ait considéré le souci, esthétique par excellence, de la construction, dont le cubisme de Picasso avait donné de si grandes preuves, comme un problème physico-mathématique !

Il n'est pas d'explication de cet art qui puisse en fausser davantage l'esprit. Le cubisme, du moins pour autant qu'il se rapporte à Picasso, n'a aucun penchant pour la théorie et ne se soucie nullement de s'appuyer sur un système scientifique. L'inspiration y est toujours antérieure à la recherche de la méthode, ou au choix de telle ou telle autre manière. Picasso appartient à cette catégorie d'hommes très rares dont le démon guide la main et entretient l'inspiration et à qui il n'importe pas de définir la règle qui doit diriger leurs démarches et leurs mouvements.

Cela étant, qui doute que son art ne se tînt toujours à hauteur d'émotion, qu'il ne se gardât des théories, qu'il ne recourût point à des calculs exacts, qu'il n'eût pour les systèmes aucune sorte de considération. Le peu de cas qu'il en fait prouve à l'évidence qu'il n'y a rien de plus faux que de regarder ces peintures cubistes comme des images en rapport d'intention avec une théorie scientifique quelconque. Ces oeuvres sont principalement riches de cette inspiration qui leur fait parler un langage plein de relations nouvelles. Ici, mieux que dans aucune de ses oeuvres antérieures, la tension lyrique produite par une sensibilité susceptible de recevoir les plus vives impressions, laisse une profonde empreinte. Il n'est pour s'en convaincre que de constater la pressante nécessité qu'elle marque en lui à s'y décharger de toutes ses émotions, de toutes les visions qui lui apparaissent et font passer en un instant devant ses yeux leur lumière vive et soudaine.

Si l'on admet, comme il est juste de le faire, après ce que nous venons de dire, que les tableaux cubistes de Picasso constituent en quelque sorte une nouvelle création du monde ne se rapportant à aucun système particulier, il est difficile de soutenir qu'ils résultent de quelque théorie, ingénieuse sans doute en soi, mais désavouée par une imagination qui s'est toujours refusée à s'y rendre. Pour en avoir la preuve il suffira d'observer qu'il n'est pas une de ses peintures cubistes où l'on puisse surprendre ce refroidissement de l'inspiration, consécutif à la dépense d'une action énergique, pour élaborer une combinaison de semblant scientifique ; mais qu'on y rencontre toujours le reflet même de l'artiste, la ferveur de son coeur, les tours particuliers de son génie, encore que nous n'en entendions pas toutes les dépendances et toutes les suites.

Comment s'expliquer, dans ce cas, qu'aujourd'hui encore on entende répéter que le cubisme a recherché le secours de la science? La faute en est à Guillaume Apollinaire qui, le premier, a porté ce jugement sur la nouvelle esthétique. Et comme on a toujours vu en lui le (*) commentateur du cubisme, son opinion s'est perpétuée. Pour donner l'intelligence du motif qui déterminait chez Apollinaire une semblable manière de voir, il est nécessaire de dire que tous ses renseignements sur le cubisme, il les avait tenus directement de Juan Gris, excellent peintre mais dont l'esprit attiré par les mathématiques avait pris à tâche d'étudier l'art scientifiquement en vue d'une fin esthétique.

Plus cérébral qu'il n'est sage de l'être en art, Juan Gris voyait comme Degas dans la peinture des problèmes d'une certaine mathématique plus subtile que l'autre. La tournure même de son esprit l'avait porté à considérer comment la nature ordonne et dirige la naissance des formes. Il fut ainsi amené à regarder la peinture comme un tissu très homogène et continu dont la chaîne serait le côté représentatif ou esthétique et la trame serait le côté scientifique. Si la trame ou la chaîne vient à manquer le tissu n'est même plus concevable.

Comme il était facile de le prévoir les peintres cubistes de très petit rendement abondèrent dans le sens d'Apollinaire. De coeur froid ils réduisirent le sentiment lyrique dont le destin les avait pauvrement pourvus, à un système, tout à la fois mathématique, optique, intellectuel.

Pour avoir ainsi passé le plus clair de leur temps à échafauder et à mettre d'aplomb des théories qui leur tenaient lieu d'émotion, ils ont affermi le public dans l'erreur d'Apollinaire que la science fut le principal collaborateur du peintre cubiste.

De quelque manière qu'on veuille considérer la justification de cette opinion d'Apollinaire, soit qu'il ait été mis en erreur par Juan Gris, soit qu'il n'ait entendu les véritables fins du cubisme, il n'en reste pas moins singulier qu'il ait mis tous les peintres cubistes au même niveau, sans bien discerner la qualité de l'apport de chacun, ni se faire une notion claire du pouvoir créateur de Picasso qui ne saurait se laisser limiter par des moyens aussi étrangers à un art qui est l'ouvrage de l'instinct. N'est-il pas surprenant qu'il n'ait pas eut la curiosité de rapprocher les oeuvres de Picasso de celles des peintres de la "Section d'Or"?

S'il eût comparé les unes et les autres, il se fût aussitôt persuadé que les richesses de la vie intérieure de Picasso et les trésors inestimables de ses émotions sont d'une toute autre essence que l'intellectualité de ces peintres et leur discipline géométrique qui barde du fer de son armure les battements du coeur.

Quand on s'est rendu compte de la force avec laquelle Picasso a mis en la liberté seule son attache, on peut imaginer combien il répugne à se joindre par l'intention aux peintres qui voient dans la science des nombres un moyen d'étendre les conquêtes de l'art. L'occasion m'a souvent été donnée de surprendre son aversion pour l'emploi des nombres à des fins métaphysiques, morales ou esthétiques. Je garde entre autres la mémoire du jour où nous vînmes à parler du jeu subtil des nombres auquel les Anciens s'étaient livrés. Les objections qu'il opposa en disaient long sur la grande peine qu'il éprouvait à voir limiter l'Innombrable, épuiser l'Infini par des nombres, qu'il s'agit des nombres sacrés de l'Orient ou des nombres pythagoriciens, réduire l'Incommensurable à un certain usage, fût-il d'ordre spéculatif.

Combien il serait cependant inexact d'en conclure que l'effort des savants lui est indifférent. J'ai souvent pu constater que non seulement il en fait compte, mais que son esprit, tenu sans cesse en éveil, ne dédaigne aucune de leurs recherches, mais bien au contraire les serre le plus près possible. Les difficultés mêmes que la science propose ne l'arrête pas. Car, s'il y a peu de préparation scientifique il y a beaucoup d'avis sur le fond des choses. Il supplée (*) à l'insuffisance de cette préparation par la puissance de son jugement et les clartés qu'il a par instinct naturel.

Ce sont à n'en pas douter les impulsions de cet instinct qui, dans le moment même où elles le poussent à reconnaître que la science peut engendrer des conséquences actives, le mènent à s'opposer à toute prétention de prévoir et de diriger ces suites. Qu'il s'agisse indifféremment de l'artiste, de l'écrivain ou du savant, Picasso tient pour impossible qu'il soit à même d'organiser ses moyens en vue d'un résultat bien déterminé et d'arrêter par anticipation les changements que son effort produira. A son avis la dépendance de ce qui sera par rapport à ce que l'on veut est illusoire et il se produira souvent des dénouements inattendus. Aux fins prévues par la conception étroite et artificielle de l'analogie conduite par une pensée volontaire, se substitueront, au cours du développement de l'action, d'autres fins très différentes de celles que l'on avait présomptueusement fixées, d'autant qu'elles seront élaborées par la prodigieuse activité de la nature aux combinaisons incalculables et qui se passe de tous nos soucis de conséquence logique.

Rien donc dans les intentions de la science qui l'intéresse moins et le doit moins exciter à l'admettre, que les corrections et les surcharges qu'elle se propose d'appliquer à la nature. Je me souviens, lors d'une visite que nous avons faite ensemble en 1937 au Palais de la découverte, de son irritation qu'on eut transformé le sexe de quelques volatiles et exigé ainsi de la Nature qu'elle produisit une idée d'elle-même opposée à ce qu'elle est : une puissance inconcevable.

Picasso se dresse avec encore plus de véhémence contre les interventions de la science dans le mystère de l'homme. Un excès en ce sens suffit à lui tirer des violentes réactions. Non pas qu'il refuse à accorder aux savants toute liberté d'étendre la pensée et d'élargir la connaissance, mais il tient fermement à ce que cette liberté ne soit pas mal entendue. Celle-ci ne vaut qu'autant qu'elle se propose la recherche de résultats particuliers et nullement dans la mesure où elle se donne à tâche d'ordonner notre vie, de provoquer et conduire les aventures de l'esprit, ou à plus forte raison, de ramener à un même niveau physique ou intellectuel les parties distinctes de l'humanité.

Je me permettrai de faire un long détail de la conversation que j'ai eue à ce sujet avec Picasso. C'était en Octobre 1940. Pour nous dérober à la tristesse d'une grande ville déserte comme si la vie se fut arrêtée, et aussi pour nous soustraire à la cruauté du moment, nous passions quelquefois la soirée à discuter de ces problèmes. Il était souvent question de la science, et par voie naturelle, de l'extension de ses prérogatives et du mauvais usage qu'on en faisait généralement. Je donnais en exemple typique de cet abus les suites que les disciples du savant américain H. J. Muller prétendirent tirer de son ouvrage traduit en français sous le titre « Hors la Nuit », à savoir que la vie humaine est régie par une providence scientifique, dont l'intervention à des phases déterminées du développement des individus, leur assurerait des taux de plasticité et de dynamisme vital identiques, et leur permettrait ainsi de continuer tous ensemble leur évolution vers des stades supérieurs de la vie.

Sans vouloir préjuger de l'étendue scientifique, ni s'opposer à ses anticipations les plus audacieuses conjecturant de l'humanité à venir, ni prétendre que l'homme est parvenu au stade définitif de son évolution, ni douter absolument de la perfectibilité de (*) l'espèce humaine, Picasso tenait pour bien peu probable que la science parvînt quelque jour, de la manière biologique ou d'une autre, à la conformité générale étroite de l'ensemble des caractères physiques ou spirituels des hommes. Il se refusait à admettre qu'il fût donné à la science de produire à volonté des talents exceptionnels, même si les biologistes demandent à être jugés selon une perspective de millions d'années.

Cette prétention des savants lui paraissait sujette à de grandes contestations. Que la génération ait lieu de la manière habituelle ou par ectogénèse, en d'autres termes que le développement de l'œuf s'effectue dans la mère ou entièrement en dehors d'elle, selon la suggestion de Haldane, Picasso s'impatiait contre tous ceux qui cherchent à produire des changements dans les gènes à ce point drastiques que chaque individu devienne un être supérieurement doué. Ne faut-il pas qu'ils soient bien présomptueux pour s'attacher à réaliser, suivant des voies déterminées, des hommes exceptionnels se ressemblant entre eux comme les pièces d'une monnaie ? Peut-on concevoir que la vie humaine cesse un jour d'être un étonnant mélange d'ascensions et de déclin, pour laisser la place à des hommes tous taillés sur le même patron ?

Que les biologistes soient persuadés que de tout homme, en lui supposant une eugénie parfaite, on peut faire un prodige, cela paraissait à Picasso rien moins que décisif. Leur conviction ne repose-t-elle pas simplement sur un postulat enthousiaste, encore partagé par la plupart des biologistes, celui d'un progrès continu qui fait disparaître les éléments inférieurs et laisse survivre les meilleurs. Il est vrai que quelques-uns d'entre eux depuis Galton et Darwin lui-même, lequel, paraît-il, vers la fin de sa vie ne croyait plus à la persistance indéfinie du progrès, ont traité de naïve illusion l'idée courante que le monde vivant est encore dans sa période ascensionnelle. Sans aller jusqu'à considérer les êtres vivants comme définitivement fixés, ils repoussent le dogme constamment répété de l'amplitude des transformations évolutives, par rapport à celle qu'a dû être dans les anciens temps.

Il est tout naturel que l'homme civilisé se préoccupe de son espèce, s'inquiète de l'avenir vers lequel la vie humaine s'achemine, s'applique à discerner les dégénérescences qui lui sont une perpétuelle menace et à lutter contre elles. Cela il le peut quoique dans une mesure assez faible. Il est également dans ses moyens de tirer des déductions, car pour absurdes qu'elles soient le plus souvent, elles ne sont pas dépourvues d'intérêt, à condition de ne pas leur accorder l'importance et le caractère de généralité qu'on leur attribue à tort.

Il est possible que les applications des découvertes biologiques permettent un jour à l'humanité de mieux remplir son destin en assurant l'amélioration physique optimale pour l'espèce. On a rien à redire non plus au fait que la biologie exerce un contrôle sur la procréation de l'espèce, en vue d'une rigoureuse sélection du matériel héréditaire, encore qu'il soit à craindre que le savant au lieu de tourner ses expériences à l'avantage de l'homme, ne contrarie les perpétuels réajustements de la vie et que son action n'aille à l'encontre de la fin proposée.

Acceptons, en nous remettant avec confiance entre les mains des savants, que beaucoup de gènes possédés par l'embryon affectent directement la structure et le fonctionnement du cerveau, que d'autres influent sur quelque autre partie du corps, que ces diverses parties, à leur tour, en altérant le contenu chimique du sang, ou par d'autres moyens, influencent secondairement la composition du cerveau et son fonctionnement ; acceptons encore qu'il soit exact que chaque caractère psychologique, doit, en quelque mesure, dépendre des gènes, que non seulement le moment de son apparition, mais encore son degré de développement et de nombreux (*) détails de son mode d'expression doivent être influencés par les gènes ; qu'est-ce qui nous fait supposer que les opérations des savants sur les gènes réuniront toutes les combinaisons nécessaires pour constituer une vie.

Si l'on songe que la composition de chaque existence dépend d'un nombre illimité de coïncidences, qu'au surplus il n'est pas certain que dans la nature tout soit rigoureux enchaînement et que le hasard n'y joue pas un rôle important, on voit combien il est difficile à la biologie d'en contrôler rigoureusement la formation et le développement.

Quand bien même on admettrait qu'il fût au pouvoir des savants d'amender la qualité des gènes, seraient-ils capables de détruire d'une façon radicale les mécanismes psychiques profondément enracinés dans l'hérédité au cours des générations, enfouis dans le subconscient pour reparaître lorsqu'il leur plaira et sous la forme qu'ils choisiront ? Est-il dans leurs moyens d'éliminer la reviviscence de processus mentaux antérieurs et d'intervenir à point donné pour empêcher que des cheminements plus anciens de la pensée ne viennent se mêler à d'autres plus récents et produire par là des changements de direction de la pensée ? Plus on y réfléchit et plus on se sent perplexe. Comment, par exemple, la science pourrait-elle vaincre l'insurmontable difficulté que constitue pour elle le jeu d'accidents infinis qui interviennent dans la formation de la structure originelle extraordinairement compliquée du cerveau, tant du point de vue anatomique et même micro-anatomique que du point de vue plus subtil de la physico-chimie ? Or cette structure anatomique et physiologique du cerveau est d'une importance capitale par le fait qu'elle détermine tant les premières aptitudes du cerveau aux réactions émotives et intellectuelles que les réponses externes ou internes qu'il fera à un stimulus donné.

Une autre irrésolution nous embarasse et nous gêne. Bien que les Anciens aient soutenu que la Nature n'agit point au hasard et sans dessein, on constate qu'elle a placé l'homme dans des conditions telles qu'il est sans cesse à la merci d'une foule incalculable d'incidents fortuits, agissant sur le fonctionnement des centres supérieurs, des impulsions émotives, de l'intensité et de la force expressive des émotions, provoquant le développement ou la décrépitude de son intelligence, modifiant son psychisme au point d'en faire un être progressif ou régressif. Dans ces conditions comment pourrait être prise au sérieux la prétention de la biologie, même si celle-ci voit à grande distance de perspective, de créer, à un nombre considérable d'exemplaires, l'homme physique amélioré et à plus forte raison, l'homme supérieurement doué ? Sait-on au juste de quoi est faite une destinée exceptionnelle ? On peut parfois en apprécier l'action, évaluer très approximativement l'étendue de son champ, deviner dans une certaine mesure les éléments qui en compose la puissance créatrice, mais on ne peut même pas soupçonner ce qu'elle est réellement.

Une telle destinée porte sa supériorité en-dedans, là où nos explorations sont impossibles, à moins de supposer que les savants soient capables de mettre à notre disposition de nouveaux moyens de connaissance. On peut douter qu'ils en trouvent, car même s'il s'en présentait à eux, il est bien à présumer qu'ils les éloigneraient avec méfiance. Il va de soi qu'aussi longtemps qu'ils ignoreront le son secret qui fait vibrer une vie supérieure, il leur sera interdit de produire cette vie elle-même. Dans le va-et-vient entre l'inconnu et cette vie supérieure, ils perdront toujours pied et leurs anticipations resteront dans les livres et n'auront vécu qu'en artifices de l'esprit. (*)

Ne vaudrait-il pas mieux accepter que dans l'immense cohorte des individus chacun évolue selon le potentiel vital qui lui échet. Quelques audacieuses que soient les entreprises de la science, les problèmes de l'ordre du développement des facultés spirituelles demeureront en dehors de ses cadres. Admettant même qu'elle réussît à réaliser les conditions eugéniques requises pour constituer un type uniforme d'hommes doués de qualités physiques exceptionnelles, elle n'évitera pas l'hétérogénéité spirituelle de ce type et n'empêchera pas que chacun des hommes qui en font partie ait une chance à lui de suivre son destin, que leurs potentialités soient éminemment variables et reconnaissables par le plus ou moins d'aptitudes, le plus ou moins d'activité mentale, surtout le plus ou moins de capacité créatrice.

Je dois reconnaître que ce ne sont pas là proprement les termes dans lesquels Picasso a soulevé et indiqué les objections aux projets si présomptueux de la science, mais je ne crois pas en avoir altéré le sens ou l'avoir forcé. La rigueur dont il relève les biologistes à opinion trop avantageuse de leur pouvoir et les juge en erreur toutes les fois qu'il croit avoir à se plaindre de leur ambitieuse intrusion dans des domaines qui leur sont interdits, nous ouvre des jours sur l'imminent danger que nous font courir les prétentions excessives de la science, imputées bien à tort à gloire de notre temps. La raison en est qu'elles vont à l'encontre de la liberté, qui, seule peut faire la forte part à l'infinité d'évènements prétendus sans liens avec une cause, faute de connaître les desseins qui les dirigent.

Cette opposition invincible qu'il a aux visées à tout prévenir et à tout prévoir de la plupart des savants, lesquels je ne sais par quel orgueil et quelle présomption en viennent à usurper le pouvoir de la nature et à diriger selon leurs vues l'organisation spirituelle de l'homme, nous laisse encore prendre une idée de la chaleur de ses sentiments d'entière indépendance qui mûrira tant d'inventions solides et surprenantes qu'on apprécie dans le cubisme. Elle vaut en outre par l'occasion qui nous en vient de bien fixer la vivacité d'imagination à laquelle son œuvre entière devra d'acquérir tout son relief.

C'est encore à la lumière de cette tendance de Picasso à la liberté totale que l'on comprendra mieux les objections qu'il maintient contre l'éducation. Ce qui lui fait surtout prendre de l'humeur, c'est de savoir combien on en présume. Avec ce sens direct qu'il porte à tout il révoque en doute que l'éducation ait quelque pouvoir d'attiser ou même d'entretenir le feu primitif du sentiment de l'existence. Il n'y voit qu'une atteinte à ce qui doit être pour l'homme le principal bien que la nature lui a départi, l'instinct admirable qui se passe dans un entier secret et qu'il prend au maximum de son pouvoir, à son plus haut degré de naturel, à ce point où il n'y a plus de place pour les idées ajustées dans des cadres, les enseignements vieux et caducs, les vérités depuis longtemps avouées, les principes convenus de tout le monde, qui entrent dans l'éducation et la constituent. Le grand point pour lui est que l'on soit toujours prêt à suivre les mouvements de la force infuse par nature. Persuadé que cette impulsion intérieure qui place l'homme au-dessus de lui-même est en raison inverse des leçons apprises, juste bonnes à former des esprits à la suite, il se garde bien de se fier à celle-ci pour les perplexités qu'elle introduit dans les élans à leur origine et les changements qu'elle opère dans les traits significatifs d'une personnalité authentique. D'où vient qu'il saisit toute occasion de mettre en contraste l'intussusception culturelle (qu'on me passe le terme) avec l'intuition ; la connaissance obtenue par voie traditionnelle et introduite dans le cerveau pour y être absorbée, avec la connaissance soudaine, instantanée, indubitable, indépendante de la volonté et de tout raisonnement qui (*) porte conviction ; l'intelligence dépourvue d'initiative plus paisible qu'animée, qui n'apporte rien de vert, de vigoureux, d'intense, avec celle qui recherche de toute sa lumière ce qui la peut mener aux idées dont la démonstration est donnée seulement dans les suites. En songeant aux limites qui bornent l'intelligence déterminée par l'instruction où la coutume décide de tout, il se demande qui peut dire, qui peut au moins pressentir l'étendue de cette stimulation intérieure qui produit les grandes pensées et incite à exécuter des actes sans notion préalable de but. Ainsi le veut, son besoin de liberté, qui est plus qu'une habitude, son existence même et son privilège ; ce qui, dans la faculté d'agir avec connaissance de cause, est objet général d'admiration, demeure pour lui sans effet. Il se raidit contre, en tant que cette faculté contrarie tout mouvement qui s'opère de soi-même, et fait acquiescer à une détermination. La seule chose qui lui paraît essentielle à l'égard de l'existence c'est de développer continûment son potentiel vital, le seul ayant pouvoir d'engendrer des conséquences agissantes et des actions libres.

Posé, conclut Picasso, qu'il soit à présent trop tard pour procéder à l'éradication de cette connaissance de second plan, ou à tout le moins pour mettre obstacle à son développement, ne serait-il pas à souhaiter que l'on change sa place dans l'échelle des valeurs spirituelles ? Ne faudrait-il pas que notre commerce avec l'éducation qui ne peut somme toute nous fournir que des états de situation, fût maintenu au bas de l'échelle, tandis qu'on placerait au plus haut les traits permanents qui aident l'homme à atteindre parfois aux présages et aux miracles.

Mais, pour décisives que soient les raisons qui ont persuadé Picasso de donner le pas au sentiment actif excité dans l'âme et l'ont contraint à le tenir constamment en haleine, jusque dans le régime ordinaire de la vie, il n'éprouvera pas moins des résistances de la part même de ses amis qui se croiront en droit de censurer ses vues sur cette question. Est-ce vraiment induire à mépriser l'éducation que de montrer les limites qu'elle ne peut franchir, et que de ne pas consentir à partager avec la plupart cette orthodoxie qui développe en l'homme les ressources les moins originales, mais de vouloir connaître exclusivement la simplicité d'âme mêlée à des éclairs de sensibilité naturelle, parce qu'elles peuvent maintenir le contact primitif de l'homme avec les forces qui l'enveloppent, et ainsi rendre plus vif en chacun le sentiment de sa personnalité. Ceux qui prenant sur cette question le contre-pied de l'artiste, laissent entendre que son effort pour tracer à l'homme l'idée d'un héroïsme venu de la liberté spontanée, entière et durable, est une inutile exhortation à l'impossible, se mettent assurément en défaut.

Quoi qu'il en soit, l'ardeur et la force de ses prises à partie des sédentaires qui tirent inconsidérément vanité de l'éducation pour en faire souvent usage au rebours du bonheur des hommes, nous laissent surprendre d'un autre biais sa pensée qui vogue toujours contre le vent, attaque tous les systèmes pour les battre en brèche, pique d'honneur, harcèle, aiguillonne les esprits et les avertit combien il est urgent d'accorder une très large place à l'instinct, à peine de dégradation spirituelle et de débâcle poétique pour les prochains jours.

Il importait de mettre en relief, par les nombreux sens où se dirige l'esprit de Picasso et dont aucun ne lui paraît ingrat, le mouvement général de ses idées, et de reconnaître la forme intérieure qu'il prit à ce moment de sa vie et qui ne fera que se développer et mûrir. Ses retours offensifs du côté des esprits d'emprunt se laissant aller à des mesures restrictives de la liberté, nous aident à mieux entendre ses œuvres cubistes, à reconnaître la force de leur jet, à en sentir la note et l'accent.

Comment eut-il été possible qu'un homme qui s'abandonne à ses instincts, chez qui l'intelligence ne prévient presque jamais le sentiment, et dont l'œuvre est telle qu'on la peut attendre de celui qui se soustrait ou qui résiste à l'oppression, ne soulevât d'une violente hostilité les gens qui n'ont jamais connu de mécomptes. Leur opposition invincible à ses œuvres dont le développement se fait par sentiment et imagination plutôt que par opérations logiques, par élan plutôt que par conduite, leur fait une habitude d'insinuer que c'est le diable, pour ne pas dire la démence, qui le pipe avec des illusions et l'abuse sur l'étendue du pouvoir des entreprises humaines.

Ce qu'on lui a beaucoup reproché à l'époque, et que l'on est prêt encore à chaque instant à lui reprocher, c'est d'avoir porté l'art bien au-delà des limites permises et pour y parvenir de n'avoir pris conseil que de lui-même. On a souvent répété, pour le lui imputer à blâme, qu'il n'est rien de son esprit et de sa substance qu'il n'ait communiqué à ses œuvres, que les inventions et les aventures de l'imagination y emportent l'avantage sur les autres éléments de la création.

Veut-on objecter à Picasso que la matière dont il crée ses peintures, il l'a tirée exclusivement d'une élaboration centrale de soi-même. Mais quoi de plus naturel que le processus selon lequel son coefficient personnel intervient sans cesse pour mettre en valeur tout ce qui lui vient du dehors. Je ne puis être de l'avis des hommes qui jugent avec rigueur ce processus, et tiens que c'est avec juste raison que l'artiste révèle beaucoup de lui-même dans ses peintures et qu'il nous place au plus près de ses élans. Voit-on pour une aussi vibrante sensibilité un autre moyen d'agir pleinement, que dans la mesure où elle se refuse à être autre chose qu'elle-même. D'où pouvait-elle venir sa ligne de force, sinon de sa personnalité ? Lui était-il possible de puiser le sens profond de ses œuvres ailleurs que dans ses propres effusions. Le faisceau de ses emprunts au dehors nous aurait-il émus s'il contenait quelque élément qu'il n'eût éprouvé lui-même ? Est-on fondé à en conclure, comme on lui en fait grief, qu'à force de chercher en lui le sens et la justification de son art, il se soit renfermé dans des ruminations subjectives, qu'il laisse vaguer dans ses peintures.

Je ne vois pas que Picasso ait jamais négligé de se tenir dans (*) le devoir du peintre, que son rêve ait été celui d'un homme en délire, que le tourbillon des sensations ait emporté ses peintures, que celles-ci aient été en plusieurs cas réduites à l'épanchement sans contrôle, aux mouvements troubles, privés de gouvernement, à tout ce qui fait l'autisme, par quoi les savants qui auscultent l'âme humaine désignent le détachement de la réalité, accompagné d'une prédominance relative ou absolue de la vie intérieure.

De longue main, et cela en dépit de sa grande jeunesse, Picasso s'était accoutumé à monter ses sentiments sur l'articulation de l'esprit. Dans le moment même où il conforme l'intérêt du monde extérieur à son régime propre, il fait entrer en jeu son activité intellectuelle. Sans donner la même valeur aux impulsions reçues du dehors et à celles de l'esprit, il établit entre elles de tels rapports et parvient à les faire tenir si bien ensemble qu'on ne saurait connaître l'une sans l'autre.

C'est cette corrélation qu'il faudrait saisir pour se persuader que Picasso ne s'approche jamais du genre d'expression, où l'imagination se donne libre cours et s'abandonne aux combinaisons les plus bizarres. Qu'est-ce à dire, sinon que dans ses tableaux les transformations les plus aventureuses qu'il impose à l'art ne viennent pas d'un paroxysme et ne visent pas à la surprise du moment, et que le merveilleux qui y est largement admis, n'est pas le produit d'une imagination errante et précaire mais l'ébranlement émotif produit par des incidents réels.

On a repris encore Picasso pour avoir précisément introduit dans son art le merveilleux et avoir ainsi donné au hasard l'occasion d'agir sur lui. En effet Picasso considère qu'il ferait tort à toutes ses entreprises s'il restait indifférent aux sollicitations du hasard. Certes, en connaître tous les rapports ne le pourra-t-il jamais, mais pourquoi dédaignerait-il de parti pris les trouvailles que l'inconnu met profusément en circulation et les découvertes dont il est souvent cause, pour quelle raison ne profiterait-il pas de ses dons pour en faire à son tour des largesses.

Quand on a du Dieu sous la peau, comme disait Laforgue, on est en droit de faire un ample usage de tout ce qui se tient en dehors de la prévision et du savoir, car il n'y a pas d'homme si heureusement doué qu'il soit qui improvise dans la même mesure que le hasard. Maintes fois ce qui vient par fortune nous fait aller bien plus loin que ne le pourrait l'intention.

De ses relations avec le hasard Picasso a tiré des inventions étonnantes pour nous mais pernicieuses au regard de ceux-là qui demandent leur pain à la tradition, reproduit à longueur de vie des clichés usés jusqu'à la trame, s'y complaisent et prennent à ce point l'habitude qu'à la fin ils s'y perdent. Aveugles à l'invisible, ils ne lui voient pas de raison, en tant qu'ils ignorent tout de la part qu'il nous peut faire de ses ressources et des remous esthétiques dont il est souvent l'origine. Dès lors on n'a aucune peine à concevoir qu'ils aient des impatiences très vives devant ses tableaux et qu'ils se répandent en accusation contre lui. Sans doute leur échappe-t-il que Picasso possède le don de simultanéité par rapport au réel et au fortuit, que son talent est à la fois de formation consciente et révélé, qu'il apporte le même esprit dans l'ordre naturel et dans celui qui le surpasse.

En présence d'un si haut pouvoir, il nous prend des tentations de lui attribuer cette supériorité de vision que les peuplades primitives confèrent à leurs sorciers. Ce sont, dans leur croyance, des gens avec quatre yeux, les deux premiers pareils à ceux de tout le monde, les deux autres des yeux qui voient autre chose que le commun des gens. En plus du sens ordinaire de la vue, Picasso peut disposer de la faculté de voir l'invisible. (*)

Il serait toutefois inexact de dire qu'il cherche à se fuir dans le hasard. L'instinct qui le fait se pressentir d'abord, se connaître ensuite, lui épargne de perdre pied. Si l'on rencontre dans ses tableaux une foule d'apports inattendus, mais d'une excellente frappe, c'est précisément parce qu'il leur a insufflé son tonus vital et les ainsi élevés à son altitude.

C'est ensuite de ce jeu où ses facultés suprasensibles se relaient par ses facultés plastiques que Picasso modifie l'art. Autant dire qu'il est faux de supposer que cette transformation radicale qu'il y opère est due exclusivement à son impertinent orgueil de prendre le contre-pied de toutes les règles établies. Je l'ai dit et m'excuse de le répéter pour couper court aux insinuations, il est absurde d'envisager son effort comme un jet de l'incohérence et du caprice. Il s'en faut qu'une réaction de cette espèce, sans garantie ni sanction, soit aussi grande, assurée et précise partout, que semble l'être aujourd'hui encore l'initiative cubiste prise par Picasso il y a environ trente-cinq ans.

Pour la première fois le hasard et la peinture se confrontent. Car, aussi haut que l'on remonte dans l'histoire pour rechercher des exemples où les surprises de l'inconnu aient enrichi l'art de nouvelles ressources plastiques, on n'en trouve que des traces trop faibles pour le retenir. Non pas que le hasard n'ait toujours été à la portée de toutes les mains. Il s'agissait seulement de le saisir. Ne pouvait le faire

qu'un esprit aux aguets des heureuses rencontres et persuadé qu'il s'en présente d'imprévues dans toutes les embuscades du hasard.

Jamais certes Picasso n'eût pu avoir un commerce aussi facile avec l'occasion indépendante de toute espèce de cause et d'enchaînement, s'il ne se fut présenté devant elle porteur d'une plénitude imaginative, d'une force qui agit avec la même intensité sur ses frontières extérieures que dans ses rapports internes. Ce qui lui a réellement donné liberté d'introduire le hasard dans la peinture, ce fut sans doute l'effervescence d'activité qui s'était alors emparée de lui avec tout son amoncellement d'idées et de sensations. Il faut croire que Picasso n'eut de cesse qu'il ne pût satisfaire ce flux d'impulsion comme une crue de son existence intérieure que rien ne pourrait endiguer. D'où les étonnantes innovations apportées par le cubisme dans le fond, dans les significations, dans les tournures de l'art, innovations qui ont modifié le point de vue visuel de celui-ci, rehaussé son niveau et provoqué de nouvelles combinaisons plastiques qui auront fleuri à leur tour. (*)

Contrairement à ce qu'aurait pu donner à supposer l'épanchement du peintre dans ses oeuvres et la confiance qu'il met dans le hasard, la réalité ne perd le moins du monde ses droits. J'insiste ; on ne saurait croire à quel point il lui est impossible de penser qu'il en soit autrement ; c'est à dire que l'art se rattache tout ensemble à des conditions internes et à l'adoption du monde extérieur avec toutes ses incidences. Lorsqu'on est au fait comme il l'est du réel, non seulement on ne s'en passe pas, mais on lui donne assidûment ses attentions. N'ai-je pas dit plus haut que chez Picasso l'intériorisation n'est jamais à ce point excessive qu'elle lui fasse perdre le contact avec la vie réelle, que son hyperémotivité n'aboutit en aucune circonstance à un déséquilibre consécutif aux exagérations de la sensibilité. Si excessive que soit l'affirmation de sa personnalité dans ses tableaux et la partie qu'il se propose d'y jouer, les tumultes de ses émotions ne l'emportent pas sur le réel et leurs excès ne tendent en définitive qu'à le mieux servir.

Comment expliquer alors que tant d'hommes aient cette opinion?

Le plus sûr serait d'y voir une réaction contre les difficultés que l'artiste a levées dans ses tableaux, en tant surtout que les soins qu'il donne au monde du dehors, ne vont pas où tendent les leurs. Tandis que Picasso cherche à donner l'équivalent de l'apparence des objets qui se présentent à l'oeil, à en suggérer intensément la réalité, les petits faiseurs d'images, telles que le monde les aime, s'attachent à reproduire fidèlement cette apparence et à la charger de tout son détail. C'est assez à mon sens pour faire entendre combien ils étaient loin de partager la manière de voir de Picasso chez qui, entre la réalité vue et cette même réalité transposée par son instinct il y a une différence considérable où il se fait un grand naufrage de bien de détails.

Quand on suit le développement de l'oeuvre cubiste de Picasso, on peut étudier tout au long cette différence entre lui et les autres. C'est là en effet ce qui démontre qu'il leur est impossible de juger nettement cet esprit qui ne se laisse en aucune occasion emporter, comme le leur, à un train d'idées de prévention. L'art dont ils sont capables n'est point d'une qualité à accepter de ces images venant de l'enthousiasme d'un homme qui donne tant à son imagination vive et ardente. Il est de toute impossibilité que leurs esprits usés entendent ce fait d'évidence que si Picasso ne rapporte pas le réel par le menu, il sait l'observer comme il l'entend et le rendre dans toute la singularité de son propre coup d'oeil. La médiocrité de leur pensée les dispose naturellement à chercher querelle à celui qui leur en fournit à tout moment l'occasion et le sujet par sa faculté de concevoir d'un puissant jet et de peindre des images qu'il est impossible d'oublier. La différence d'esprit est aussi différence de forme. C'est pourquoi on lance journellement contre lui l'accusation

de “se mettre en négligé” dans la manière dont il fait paraître au dehors ses visions, pour la seule raison qu’il ne parle pas la langue commune (*) mais s’exprime au gré de ses sensations singulières qu’il ne peut rendre autrement que par des singularités d’expression. Ceux-là mêmes qui semblent mieux accommodés à l’esprit et la langue de ses peintures et qui lui en font honneur trouvent à redire à ses expressions toutes personnelles.

Pour cacher leur impuissance à aller de leur pas, en présence d’un art, qui, à sa manière et dans sa force, ouvre une nouvelle ère esthétique de l’histoire ils essaient de la parer de gloires passées et de la rendre brillante par cette lumière d’emprunt. Plaidant leur propre cause, ils vont jusqu’à prétendre que l’antiquité s’est toujours tenue à l’exacte reproduction des choses, c’est à dire telles que les donne l’enregistrement visuel. Ce serait peine perdue que de parler à des esprits aussi restreints des synthèses du réel mises en œuvre par les artistes des hauts temps. Pour les reprendre avec quelque utilité et leur montrer combien est fausse cette opinion accréditée par la plupart, il faudrait mettre sous les yeux un exemple d’ordre technique. On sait qu’il est dans l’usage d’exalter la fidélité scrupuleuse avec laquelle les sculpteurs égyptiens, assyriens ou grecs ont reproduit les allures du cheval. Or, la photographie a démontré de façon indiscutable que la représentation de ces mouvements ne reproduit pas les mouvements vrais. Cependant personne n’a jamais eu à un plus haut degré que ces artistes dans la fleur de l’espérance et de la confiance première, le sentiment vif du réel, ni une manière plus forte de l’exprimer. Dira-t-on qu’ils ont été dans l’erreur ? Ils se sont délibérément laissés aller à modifier la manière dont les objets s’offraient à leur regard, modifications appelées par la mise au point de l’œil, dont le moins que l’on puisse penser est qu’il traîne autant d’inexactitudes qu’il comporte de fautes d’appréciations.

Cela revient à dire que les prétendues falsifications de la nature ne sont en réalité que la transcription de l’essentiel de ses aspects. Ainsi de Picasso. Faute de pouvoir juger son art selon les prolongements que les choses ont trouvés dans son cœur et dans son esprit, l’on en est venu à le reprendre d’avoir tenu le réel à l’écart de son œuvre. Rien cependant n’égale l’interaction qui s’y fait jour du monde du dehors et de sa partie la plus intime, et qui conduit ses peintures du monde extérieur à des hauteurs où le mystère affleure.

Il ne pouvait en être autrement. Peut-on raisonnablement concevoir qu’un homme qui est un phénomène de haute tension eût pu se mettre en péril de détruire le plus intime de sa vie en s’assujettissant à l’apparence des choses.

Une réalité, étendue comme un cadavre sur la table de dissection, ne saurait être à l'usage d'une sensibilité qui résonne au contact du monde extérieur. En ce point Picasso cherche à mettre en évidence qu'il n'y a pas en art seulement matière à descriptions mais par-dessus tout à décisions. Il veut faire obéir la réalité à son pouvoir d'invocation et d'incantation, la conduire ainsi à son dénouement où les éléments qui la composent se modifient aussitôt. Si bien que le réel s'évade de son apparence habituelle pour retrouver cette condition spéciale qui faisait dire à Goethe qu'avec le contraire de la réalité on obtient le comble de la vérité.

Dans cette marche de l'enregistrement visuel à la création de l'esprit, les opérations nécessaires à démonter les choses pour les reconstruire par ailleurs, exigent de l'artiste la connaissance approfondie du réel, par l'étude de sa structure matérielle, l'observation minutieuse de ses fonctions, l'éclaircissement de ses contours.

Bien qu'il engendre des œuvres selon ses visions, Picasso y réunit à la fois une vaste somme de sentiments intenses et de jugements nourris d'exactes recherches. Tout laisse voir dans ses (*) peintures que sa propre nature ne part jamais sans faire route ensemble avec l'investigation ; tout marque une connivence de l'émotion et de l'œil épilucheur ; tout dénote qu'il peint avec les souvenirs les plus présents. Quelque hésitation que nous ayons à assigner une mesure à cette application continuelle de l'artiste, nous pouvons assurer que ses œuvres lui demandent la peine de nombreux approfondissements du réel. Pour changer l'œuvre de la nature en création de l'homme, il ne laisse pas de réunir le plus grand nombre de renseignements sur lui en vue d'en connaître le court et le long.

Il y a quelques années, en me montrant un tableau qui représentait une tête de mouton écorchée, Picasso me confiait combien elle lui avait demandé de méticuleuses études sur le vif. A mesure qu'il s'initiait à tous les problèmes anatomiques de cette tête, il lui devenait plus facile de combiner à sa guise, les données de l'esprit avec celles de l'expérience. En mettant la difficulté et le nœud dans l'observation, en n'épargnant ni la peine, ni les soins, ni les investigations, Il était parvenu à fixer au moyen de quelques taches, la vérité des dents, à les faire tenir aux mâchoires aussi exactement qu'il se puisse, sans laisser trop voir son réseau de dissection au dehors.

Cet exemple fait assez entendre qu'en cette question Picasso n'est guère facile à l'égard des jeunes, même qu'il leur fait un sévère reproche de ne pas se présenter franchement à cette difficulté, leur en coûtât-il un grand travail. Je l'ai entendu leur expliquer d'où venaient les obstacles qui les faisaient trébucher et les tenir en garde contre leur penchant à se laisser aller à leurs impulsions sans avoir auparavant une expérience très instruite, point où tous ont jusqu'ici achoppé.

Que de gens sont cependant en faute, qui ne jugent pas à Picasso assez de persévérance dans l'étude de la réalité et qui s'en prennent gratuitement à la prétendue exécution rapide de ses tableaux. Bien sûr, à ne considérer que le temps passé pour peindre ses œuvres, elles peuvent paraître souvent exécutées en hâte. Mais ce qu'il y a en elles de densité de pensée, d'adéquation de la peinture à l'émotion et à l'esprit, ne laisse-t-il pas à supposer une longue maturation? N'est-il pas étonnant que tant de gens aient l'esprit à ce point ordinaire qu'ils se laissent duper grossièrement par le seul travail mécanique et que les longues ruminations leur soient de rien ? Comment ne pensent-ils pas que Picasso a arrangé d'avance en lui toutes les parties d'une peinture, de sorte que, au moment de l'exécution, elle se réalise d'un jet rapide ? Ne comprennent-ils pas que pour un tel homme l'œuvre puisse être achevée avant de prendre le pinceau ? Que Picasso produise une œuvre dans un temps bien plus court qu'un autre, cela ne prouve nullement que l'exécution n'est pas toujours sous-tendue par l'investigation qu'il porte sur tout ce qui lui tombe sous les yeux. Que de carnets de dessins n'a-t-il pas remplis, que d'esquisses n'a-t-il pas exécutées, que de détails n'a-t-il pas découpés dans le papier avant d'entreprendre l'œuvre définitive. Les illustrations de ce volume laissent surabondamment voir qu'il n'est presque pas de tableaux où l'artiste n'ait travaillé à force pour sa mise au point.

Faut-il attribuer à l'ignorance de ces études préliminaires et des tête-à-tête de Picasso avec les objets qu'il se propose de transcrire sur son tableau, la condamnation qu'on a portée contre lui ? Est-ce à supposer que si ses adversaires avaient quelque moyen de savoir combien l'information est mise à très haut prix dans ses œuvres, ils n'auraient pas donné à entendre qu'il s'est peu adonné à l'étude du réel. Y a-t-il un indice propre à nous faire présumer qu'ils (*) auraient conçu une autre opinion de lui s'ils avaient pu s'apercevoir qu'alors même que l'objet s'enfonce dans sa personnalité et en sort gorgé, il n'est pas moins soumis à tous les moyens d'analyse d'un esprit universellement informé et qui, de surcroît sait voir ?

M'est évident que l'on ne doit pas en appeler pour leur pardon à cette ignorance qui aurait fait des contes à son sujet. Tout bien examiné il serait plus exact d'y voir un ressentiment contre celui qui se refuse de reconnaître les conclusions que d'autres ont tirées de l'art en prenant la cendre morte du passé pour la riche terre qui donne verdure et fleurs. S'ils lui font sans cesse querelle c'est que sa supériorité les blesse profondément, que son activité dont le compte des révolutions ne s'arrête plus, les plonge dans une perpétuelle inquiétude, que leur marche se trouve dérégulée du fait de celui qui ne peut conserver le pas

ordinaire. Tel est le naturel des hommes qui prennent les chemins frayés ; ils font grief aux œuvres où le songe exerce toute son influence sur le réel et le remplit de ravissements inexprimables et les blâment avec d'autant plus de force qu'ils voient moins le jour à former une résolution pour leur propre compte et en dehors de la tradition qu'ils ont mise à tous usages.

A dire la vérité je n'espère pas les faire revenir sur leur opinion d'après laquelle Picasso ne se préoccupe de rien d'autre que de frapper d'étonnement, tant il est difficile de leur faire prendre conscience de l'infini des possibilités de l'art au regard desquelles celles déjà réalisées ne constituent qu'un point de départ, et de les libérer par là de la hantise du passé qu'ils veulent brillant, qui le fut sans doute mais qui est à présent de très maigre ressource pour l'artiste. Quelles que soient les objections qu'on pourra leur faire ils continueront à entreprendre sur les libertés de l'art au nom de certaines règles autrefois essentielles, mais devenues depuis inactuelles et bonnes à faire faire du chemin dans une impasse.



Le long détail que je viens de faire de l'emprise de Picasso sur le réel et de sa manière de l'interpréter non pas selon nos accoutumances visuelles mais selon les rapports qui existent en lui et dans l'univers, nous fait mieux saisir dans ses justes lignes la fin que son penchant naturel le portait à se proposer : atteindre le monde du dehors au plus profond de sa réalité.

Si l'on se décide à voir ses peintures cubistes sous cet angle, comme la critique de l'œuvre d'un inventeur, s'il en fut jamais, apparaît hasardeuse sinon impossible ! Je suis même de plus en plus persuadé que moins on explique le cubisme plus on l'entend. La preuve est fournie par le fait que ses premiers commentateurs en voulant tout expliquer, ont, à certains égards, entièrement faussé son sens et enraciné des préjugés. La raison évidente en est qu'une création originale telle que le cubisme, où la réalité portée au plus haut degré, est traduite par des images qui vous donnent l'idée d'autres images échappant à la vue, et où les objets sont à la fois des réalités et des inventions, est difficile à mettre en lumière par développements de lieux communs ; et en fait le cubisme ne s'y prête jamais. La critique habituée aux commentaires explicatifs se ressent de cette difficulté en présence d'un art qui met en œuvre l'inexprimable, et constitue en plus une combinaison esthétique entièrement nouvelle, en addition aux combinaisons existantes.

Comment pourrait-elle user de sa principale ressource, la description à la vue de peintures nettement anti-anecdotiques ? Où trouver le moyen de glisser les tirades stéréotypées qui prennent leurs motifs dans la conception traditionnelle de la beauté, (*) en présence d'œuvres en contraste absolu avec le beau reconnu officiellement ? De quelle manière réussirait-elle à broder sur l'esthétique dans les termes convenus, alors qu'elle ne peut entrer en conformité d'esprit avec le mouvement intérieur du cubisme ?

A ce compte –là n'est-il pas absurde de s'attacher à rendre intelligible le cubisme à l'aide de classifications ? Ceux qui, se leurrant d'idées spécieuses, cherchent ce moyen détourné pour obvier à l'inconvénient de l'explication littéraire, se mettent dans leur tort tout comme les autres. S'agit-il de saisir le cubisme sur le vif, rien ne pourrait être plus erroné que d'employer l'une ou l'autre manière de voir.

Une remarque importante à leur faire, et qui vient tout de suite à l'esprit est qu'on ne peut sincèrement croire qu'une tension lyrique qui a ses degrés mais aussi et surtout son unité, se laisse distribuer par classes. Or, quel que soit le point de vue choisi pour observer les œuvres cubistes de Picasso il ne fait pas de doute qu'elles se caractérisent par la tension lyrique et nullement par l'intention, laquelle aurait pu à la rigueur être considérée plus facilement comme un thème à développements littéraires.

Celui-là ne serait pas grand artiste qui ne prendrait pas garde au danger de maintenir son œuvre dans la soumission aux règles préétablies. Picasso ne pouvait courir de risque lui dont nous avons assez dit l'aversion naturelle pour l'oppression. Il se serait cru en faute grave s'il eut soumis ses émotions à quelque fin que ce fut.

N'est-il pas étonnant qu'il ait échappé à ses admirateurs qu'en toute circonstance, et en celle-ci plus qu'en aucune autre, il faut tenir Picasso pour un paradoxe psychologique, en ce sens que bien qu'il agisse selon des principes fondamentaux, il ne cesse de suivre son ardeur fiévreuse qui le pousse et l'amène au paroxysme de l'exaltation, lui permettant de changer l'idée en chose vivante. Son esprit est plus pénétrant que conséquent, il embrasse plus qu'il ne lie. Une telle considération eut évité à ses critiques d'entreprendre l'anatomie du cubisme, de le disséquer, de le distinguer en cubisme analytique ou synthétique, ou autre appréciation du même genre.

Après tout, ont-ils tellement besoin de débattre si telle œuvre de Picasso fait partie d'une catégorie du cubisme plutôt que d'une autre, pour conduire le spectateur dans les vastes nappes souterraines de ses mouvements ?

N'eussent-ils pas mieux fait d'envisager le cubisme comme une surimpression du visible sur l'invisible et comme un ensemble de formes qui font lever un monde de sensations, un monde qui semblait impossible à peindre ?

En agissant différemment ils se ferment à jamais au miracle. Ne savent-ils donc pas que si grande et vaste que soit notre intelligence et quelque puissant que soit notre jugement, si nous manquons d'une foi passionnée, nous sommes certains de ne pas remplir notre existence ? Ne leur est-il donc jamais venu là-dessus quelque difficulté dans l'esprit ? Comment ne se demandent-ils pas si ce n'est pas plutôt leur vue qui s'est affaiblie à force de souffrir avec patience toutes sortes de formalismes qui l'empêchent de s'exercer et si ce n'est pas là une des principales raisons pour lesquelles ils ne peuvent reconnaître le surnaturel et voir ce qui s'offre de l'invisible à leurs yeux ? Peut-être pourrait-on encore expliquer leur absence de goût pour les prestiges par cette autre supposition qu'ils n'ont pas la moindre idée de cette vérité que le germe du merveilleux est dans l'homme ; qu'il ne croît pas, comme ils en sont persuadés, en dehors de lui, que c'est au-dedans des cœurs que se révèlent les mystères de l'inconnu et dans le génie créateur que l'inexprimable trouve son refuge. (*).

Tout cela dit, j'éprouve un certain embarras à exprimer un avis direct sur une œuvre qui compte et comptera pour beaucoup dans les destinées de l'art, qui a pesé et pèsera longtemps d'un grand poids. Je ne vois vraiment pas qu'il soit possible de procéder à une investigation fructueuse du cubisme si ce n'est en en prenant d'abord quelque connaissance intuitive, puis en le résolvant en ses éléments essentiels, en se faisant jour de ses points les plus importants, en s'assurant de sa qualité. Ici encore il faudra avoir en vue qu'il n'est nullement question de la qualité que, sous le jour habituel, présentent les œuvres d'art, mais d'une qualité particulière qui se lie étroitement à la vision qu'elle n'est pas séparable et qu'elle n'est autre que la vision même.

Le point en question ne laissera pas, j'en suis persuadé, d'attirer une grave objection. Je la connais : l'on dira qu'il n'y a pas de critère avéré pour bien juger un homme qui peint ses visions et décider qu'il n'a pas conduit son pinceau vers tout l'extrême de la fantaisie en outrepassant la liberté que le sens commun lui accorde. Quelque résolution que l'on ait, il est difficile de n'être pas alarmé d'une semblable disposition d'esprit. Pourquoi ne s'applique-t-on pas à prendre par soi-même parti, au lieu de chercher à se faire une opinion d'après les avis courants et les résolutions d'autrui.

Il n'est que de se remettre dans l'esprit qu'il n'y a pas d'autre ressource pour arrêter un tel jugement, que de suivre le conseil de son instinct et de mettre en œuvre toute son attention pour reconnaître si l'artiste a observé les principes fondamentaux de l'art qui lui sont aussi indispensables que la respiration l'est à la conservation de notre vie. C'est la seule attitude possible pour prendre d'un mouvement où les grands traits de l'imagination font clarté, une image à tout le moins en proportion de sa capacité. Mais parce qu'on ne peut se résoudre à se mettre au régime de sa propre pensée, à prendre le mot et l'idée de soi-même à consulter ses émotions pour porter un jugement sur les œuvres cubistes de Picasso, on rencontre d'insurmontables difficultés à entrer dans leur sens, à trouver le mot de l'énigme, à accueillir les transfigurations qui y ont lieu à chaque instant, à tenir pour valable ce qu'il y a en elles de contraire à l'ordre admis et aux convenances, à percevoir les conséquences éloignées qui en découlent.

Mais reprenons le cours de nos idées et ajoutons que par ce qu'il n'y a pas dans le cubisme de Picasso de desseins préconçus, il devient évident qu'on ne saurait le démêler par la recherche des intentions expresses de l'artiste. Peut-on prétendre y parvenir plus facilement par l'examen des moyens d'expression qu'il emploie ? Non seulement la peine que nous prendrions serait en pure perte, mais encore le sens de ses tableaux d'alors nous échapperait définitivement. Que les gens de sens ordinaire réussissent, à force de travail pénible et suivi, à réunir des formules d'expression qui ont déjà pris des plis, et même des faux plis, cela s'entend. Mais comment imaginer qu'un homme ayant sa couronne dans l'ordre des choses du cœur et de l'esprit et préférant à tout ce qui est plan et projet conçu d'avance les idées fortuites, nées de l'occasion, se résigne, dans l'instant même où il reçoit la commotion surhumaine de l'inspiration, à se donner de sang-froid le loisir d'étudier les moyens de faire paraître au dehors ses imaginations ? Pour rester au vrai point de vue des peintures cubistes de Picasso, il convient de se représenter que dans les moments d'exaltation, l'animation forte et active qui en résulte emporte nécessairement avec elle les modes de s'exprimer. L'extrême application, non plus que l'éducation artistique, même si elle a été excellente, ne servent que de très peu pour trouver des manières de traduire les visions équivalentes à celles inventées par l'émotion peu soucieuse de la forme mais (*) l'atteignant toujours.

J'ai assez répété qu'il n'est pas d'autre peintre, autant qu'il semble, chez qui la peur des entraves soit au point qu'elle est chez Picasso, peur qui devient plus pressante à proportion qu'il s'éloigne de sa jeunesse, pour me dispenser d'en parler ici sinon pour faire entendre que tout ce qui, dans le cubisme, pourrait être interprété comme un procédé n'est que l'ensemble des expressions caractéristiques venues des impressions les plus promptes et les plus vives.

Plus je tourne et retourne cette question, moins je vois d'autre jour pour s'épargner les faux sens et se permettre au moins mal qu'il se peut d'avoir quelque secret de la puissante veine du cubisme de Picasso, que celui que je viens d'indiquer ; il faut regarder avant tout ce moment comme issu d'une suite d'événements émotifs, puis se renseigner sur ses connexions intérieures, en prenant bien entendu toutes les précautions qu'exige une question aussi délicate ; enfin rechercher quelques indications sur les arrangements esthétiques qui y ont été mis en œuvre ; et cela toujours à la lumière de cette idée, que l'élément vital a pénétré l'exécution, que celle-ci n'est pas la conséquence de résolutions qui visent pertinemment au but et à la conclusion, qu'elle vit de la révélation, même s'y oublie tout entière, s'attache à elle pour la parer d'un éclat matériel.

Le cubisme de Picasso allait commencer sa carrière à Horta de Ebro, dans l'été de l'année 1909. En réalité il avait déjà pris forme, comme je l'ai dit dans le précédent volume, avec les figures de l'année 1908, dont le « Nu au bord de la mer » est l'exemple typique. Mais quoique ce tableau constituât un point essentiel dans la révolution esthétique contemporaine, Picasso avait eu grand soin de ne pas s'y fixer. Poussé par son naturel nomadique, il s'en était échappé pour s'en aller à nouveau par les grandes routes, d'un pas de plus en plus pressé. Cependant il n'en viendra pas à retourner brusquement sa position esthétique.

Au point de départ du cubisme de Picasso les modes d'interprétation du monde du dehors ne s'éloignent pas sensiblement de ceux qu'il avait employés dans ses peintures de l'été 1908. Bien qu'il n'y ait pas encore altération de l'aspect général des choses, on devine dès lors dans les arrangements, fruits de son esprit inventif, les vues nouvelles qui n'iront pas à moins qu'à bouleverser l'art de fond en comble.

Dans les natures mortes qui ouvrent la série de ses peintures cubistes, les objets sont représentés à la fois directement et par allusion. C'est là, déjà, un des points par où le cubisme de Picasso se distingue de celui des autres. Il procède tout à la fois d'événements extérieurs et d'états ; il est ensemble objectif et subjectif. Si on l'envisage d'un autre point de vue il sera impossible de s'expliquer pourquoi il est simultanément dynamique et statique, fluide et condensé, imaginatif et susceptible des interventions de la raison et de comprendre comment ces natures mortes se soutiennent par la réalité en même temps qu'elles vivent dans le pays immense de la fiction.

En ce qui concerne la représentation de ces premières natures mortes, toutes les constatations que l'on peut faire vont à conclure que Picasso a un sens suraigu des soins à donner à l'architecture des choses. Il en recherche la vigueur et le volume et souhaite, bien timidement encore, de les reconstruire et de remettre pour ainsi dire en jeu l'ensemble de leurs aspects, si grands que soient les risques d'une telle attitude.

Bientôt, les éléments du monde extérieur seront, en toute rencontre, vus par Picasso dans le même rayon de lumière. C'est de là que part en effet, la tendance constructive de paysages peints à Horta de Ebro.

On y saisit à la fois la vérité de la nature et le génie individuel qui l'a prise en main et rehaussée. Si Picasso est toujours aussi sensible qu'auparavant à la beauté de l'univers, s'il reçoit successivement ses impressions de la nature, c'est du dedans que jaillit l'animation, bien que le premier regard jeté sur ses tableaux laisse croire qu'il n'est pas porté par la passion intérieure mais qu'il attend tout du dehors. Pour se représenter le caractère authentique de ces paysages il est indispensable d'avoir toujours en vue le mélange de ces deux sources de création ; le coup d'œil de l'artiste d'une justesse singulière et d'une promptitude (*) peut-être unique, pénétré de son action vive et d'une puissance qui met l'invention en sûreté. A la connaissance des parties qui composent les paysages et de leurs arrangements, il joint le talent d'ajouter, de diminuer ou de changer ce qui est nécessaire pour en exalter la réalité. Son esprit possédé du besoin de percer le secret de la nature n'a point de relâche qu'il n'ait fait le tour des sites qu'il se propose de représenter et reconnu leurs éléments fondamentaux. S'il fixe l'image en tous points vraies des vues de Horta et des alentours, les circonstances locales de ces vues se présentent à son esprit sous un aspect dépouillé. Sans que la topographie en soit le moins du monde négligée, toute trace de description détaillée des lieux en est exclue, par la forte tendance, nouvelle chez Picasso, à résumer toutes les particularités des choses, à approfondir la mise en ordre des parties élémentaires multiples et diverses, à veiller à la coordination de celles-ci et à la netteté qui doit en résulter. Picasso entend supérieurement l'art de manoeuvrer les divers composants d'un paysage, de faire en sorte qu'ils y apparaissent étroitement dépendants les uns des autres, que l'un remplisse et refasse l'autre. Sans en éluder un seul et sans rien retrancher à leur diversité, il prétend les régler, les organiser, subordonner les accidents particuliers et toutes les forces qui ne doivent pas produire un effet direct, à celles qui entrent comme partie constitutive dans la composition des choses. Les harmonies de détail, quelque attachantes qu'elles paraissent, sont regardées comme accessoires et placées dans un ordre de sujétion par rapport à l'harmonie principale. Il en est de même des dimensions particulières soumises à une rigoureuse contrainte au profit de la dimension générale. Tous les éléments se trouvent ainsi ramenés à la juste place qu'ils doivent occuper dans l'ensemble et tiennent leur rôle dans le tableau à la manière dont chaque musicien tient sa partie dans un concert. C'est dans cette opération qui agrège et combine les variations des aspects du monde, les circonstances venant successivement varier de tant de façons les particularités de leurs images, les mobilités qui font succéder l'une à l'autre des impressions toutes différentes, que gît la difficulté et qu'il y a vraiment lieu à œuvre d'art.

C'est elle qui, dans les paysages de Horta, transforme le fait en vue de l'esprit, par la balance qui s'y établit entre le réel et le pouvoir abstraitif de l'artiste.

Lorsque Picasso peint dans ses tableaux d'alors la beauté faite pour le plaisir des yeux, c'est d'une certaine beauté abstraite qu'il nous offre en même temps l'idée, si bien que les paysages qu'il a peints nous donnent l'impression d'exister seulement depuis le jour où Picasso les a vus.

Ces paysages marquent également ses débuts dans l'art de construire, pour ainsi dire, les objets. C'est là le point d'aspect nouveau d'où il considère le monde extérieur : son architecture. Jusqu'à quel point dans ses paysages, se révèle-t-il constructeur ? Jusqu'à quel point et dans quelle mesure, son œuvre est-elle architectonique ? C'est une question importante à décider en ce sens qu'elle nous met sur la voie des œuvres proprement cubistes qui fixeront pour une large part le sort de l'art contemporain. La première condition pour bien apprécier ce qu'il y a de nouveau dans les paysages de Horta c'est de se replacer en idée dans l'esprit qui régnait alors. Le plus habituellement le paysage était à cette époque représenté une de ces trois manières : celle de l'impressionnisme, celle de Cézanne et celle des fauves. Dans toutes les trois l'étendue d'un site était vue d'un seul aspect modifié par le fait du peintre. Les parties s'y trouvaient dispersées, à l'exception des œuvres de la fin de Cézanne où elles se trouvent parfois rassemblées sous un même coup d'œil. A voir les intentions qui ressortent des paysages de Picasso et qui se traduisent autant dans l'esprit que dans l'expression, on surprend une direction qui est (*) l'opposé de tous les modes de représentation antérieurs et une préoccupation très nette de faire des choses qui aient une structure, préoccupation qui préparera des œuvres telles qu'on en avait soupçonné jusque-là la possibilité. C'est l'agencement très serré, très sûr, très fort des masses, ainsi que l'affirmation des volumes qui font le style de ces paysages et leur donnent le ton. C'est par là qu'ils contractent de l'assurance, de la densité, une expression rigoureusement anti-pittoresque, au tour austère et énergique et cette sérénité venant de l'autorité qui évite des conclusions disputées et que chacun pourrait tirer à soi. Le style qui en résulte a de la force et du nerf bien plus que de l'effet. Ce lyrique de haut vol loin de faire usage d'accents qui tirent à bout portant, en trouve qui se développent discrètement, qui s'insinuent plutôt qu'ils ne s'imposent, tellement que ces paysages devenus des poèmes véritables nous conduisent à des pensées graves et nous font méditer.

Ainsi prit naissance et s'introduisit dans la peinture la représentation du volume des choses, dont on considéra à l'époque l'expression plastique comme artificielle et dont l'action esthétique s'est depuis affirmée à mesure que se développait le bouleversement général de l'art provoqué par le cubisme. La figuration sur le tableau de l'espace occupé par les choses le contestera désormais violemment à l'impression.



Je ne saurais affirmer si dans cette opposition du paysage construit au paysage tel qu'il fut représenté par les impressionnistes, Picasso reçut d'un autre son élan. L'artiste lui-même n'en pourrait rien dire car les jeux de son esprit le portent à former une résolution bien avant qu'il n'ait eu le temps d'en prendre conscience. La seule chose que l'on puisse affirmer, c'est qu'il y eut avant Picasso une longue suite de luttes contre l'impressionnisme. Qu'un esprit, tel que celui de Picasso, vienne à naître, cela ne suffit pas. Il faut qu'autour de lui tout soit disposé et lui prête faveur, il faut que le climat, en quelque sorte, soit préparé. Et il l'était d'abord par Gauguin, qui avait lutté à corps perdu contre l'impressionnisme. Le premier il l'avait accusé de chercher autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée, et par suite d'être tombé dans des recherches scientifiques, dans un art superficiel, tout de coquetterie, purement matériel, d'où la pensée était absente. Il avait encore trouvé à le blâmer de s'être attaché à la description exacte des choses et d'avoir étudié la couleur exclusivement en tant qu'effet décoratif, mais sans liberté, en conservant toujours les entraves de la vraisemblance. Il avait montré la difficulté d'avoir éliminé le paysage rêvé, créé de toutes pièces. Il l'avait enfin repris de n'avoir bâti son édifice sur aucune base sérieuse fondée sur les sensations perçues au moyen de la couleur.

On en pourrait dire autant de Seurat, qui marque aussi à sa manière la réaction contre l'impressionnisme. Mais cette réaction est avant tout dans l'esprit de ses œuvres, simples et rares comme on en compte à peine quelques-unes. Par cela seul qu'elles attestent une grande élévation, dès que l'artiste s'abandonne à ses instincts contemplatifs, qu'elles opposent au laisser-aller des impressionnistes la règle, à leur engouement pour l'imitation des choses, le prodigieux pouvoir de la fiction, l'art contemporain a gagné en plus d'un sens. Il convient sans difficulté que les peintures de Seurat ont leur bonne part d'influence sur lui. Il y aurait en effet beaucoup à dire sur cette question si l'on venait à aborder l'art contemporain dans le détail (*) et à le prendre dans ses diverses tendances.

Rappelons seulement qu'il lui légua toutes les épargnes de son cœur si riche et de son imagination qui se combine dans bien des cas avec la sensibilité, la mémoire et le jugement. Rien donc d'extraordinaire que les jeunes artistes aient placé en vue et dans le meilleur jour une personnalité comme Seurat. Il leur a été profitable de comprendre, grâce à ses œuvres, qu'il fallait éliminer de l'art toutes les parties qui dans les œuvres impressionnistes se mortifient avec le temps et qui passent. Ce fut un haut service que Seurat leur rendit en les accoutumant à peindre d'une manière contraire à l'impressionnisme, c'est-à-dire sans apprêt, sans ornement, sans chercher à briller et en leur faisant trouver l'expression juste et toujours appropriée à l'émotion ressentie. Cette simplicité alliée à une rare distinction qui est la qualité évidente de Seurat se retrouve dans toutes les natures originales de notre temps. C'est de son art que vient, comme de sa source, la sérénité des grandes œuvres cubistes. Le dépouillement chez Seurat de toute affectation personnelle et de toute prétention fut pour beaucoup dans la recherche moderne de la simplicité. Ce qui a passé à l'époque pour un fait incompréhensible, pour un effort extravagant, inutile, importun, partait chez Seurat d'un calcul profond : substituer aux nuances d'impressions, la structure des choses, aux phrases diluées dont les impressionnistes avaient joué, un style concentré et enrichi des notions élevées de l'esprit et qui, par cela même, acquiert de l'ampleur et de la grandeur et réfléchit dans sa sobriété, un vif éclat ! A ne considérer que cette contribution Seurat a rendu à l'art sa netteté première d'expression, il l'a débarrassé de tout pathos de toute emphase sentimentale ou colorée et du faux lyrisme qui se mêle à tout et qui gâte tout, mettant ainsi en circulation la monnaie esthétique de tous les temps mais avec titre nouveau.

Aux réactions de Gauguin et de Seurat contre l'impressionnisme était venue s'ajouter celle de Cézanne. Bien que ses peintures du début continuassent l'impressionnisme, il ne s'en opposa pas moins vivement au dogme de celui-ci dans les œuvres de sa maturité où la construction se substitue à l'impression.

Est-ce à dire qu'il faille rapporter à Cézanne l'intérêt que Picasso prit alors à la représentation de la structure des choses. Sans vouloir entrer dans un éclaircissement presque impossible en si fuyante matière, sachant combien il est dangereux de se donner en pareille question les airs d'un juge en dernier ressort, je rappellerai seulement ce que j'ai dit à maintes reprises de ses continuelles résistances à lui-même, au point de lui faire prendre souvent le contre-pied de ses précédentes décisions, afin de laisser entendre le motif pour lequel le vent a tout à coup sauté et entraîné Picasso vers la rive opposée.

C'est l'oscillation de ces mouvements à travers lesquels se dessine et se trahit sa nature secrète qui le fit s'éloigner de ses œuvres de la fin de l'année 1907 où la couleur seule dominait, pour chercher la représentation de la structure des choses.

Seulement comme le plus grand nombre de gens ne peut soupçonner la vraie cause de cette attitude, ils attribuent à l'action de Cézanne ce qui revient à la pente naturelle de Picasso. On avait pris prétexte d'une phrase de Cézanne pour soutenir que c'était le peintre d'Aix qui avait donné l'éveil à Picasso.

Voici cette phrase tirée d'une de ses lettres adressée à Emile Bernard le 15 avril 1904 : «...Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent de l'étendue, soit une section de la nature... Les lignes (*) perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous, hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés pour faire sentir l'air... »

Quelle conclusion doit-on tirer de l'influence de cette lettre sur le cubisme ? Si nous nous interrogeons en toute sincérité et si nous posons à loisir cette question non pas par rapport au cubisme mineur mais à celui des chefs, il n'y a nulle vraisemblance à inférer de cette lettre à l'action de Cézanne sur la recherche du volume par Picasso. Cette recherche résulte, comme je viens de le dire, de la suite même de ses injonctions intérieures, sans lesquelles toutes les influences ensemble n'eussent servi de rien. Ce sont les suiveurs de Picasso et de Braque, aussi médiocres peintres qu'incorrigibles discoureurs, qui ont monté cette lettre en épingle. Cette influence eût-elle d'ailleurs été réelle que cela n'eut été d'aucune importance et n'eut rien changé au mérite de Picasso qui est plusieurs artistes en un seul. Il faut toujours avoir à l'esprit quand nous parlons de cet homme que ce qui importe n'est pas de savoir d'où lui viennent les suggestions mais quel est le niveau auquel il a élevé l'art. Je ne puis donc trop le répéter, afin qu'on se fasse une opinion juste, Picasso ne fut jamais indifférent aux influences d'alentour, car jamais on ne pourrait l'imaginer refusant tout ce qui n'est pas sa propre révélation. Cézanne l'a de toute évidence soutenu par ce que ses peintures supposent de réaction contre l'impressionnisme, de puissance de construction, d'audace, d'intensité de sentiments, de lyrisme aigu, mais on aurait tort de croire qu'il a agi directement sur lui par ses moyens techniques. La manière n'est qu'à lui, et ce serait manquer de justice que de prétendre lui en rien dérober. Observez les paysages de Horta de Ebro. Trahissent-ils une influence de Cézanne ? Rien ne le laisse soupçonner.

Qu'y a-t-il de vraiment Cézannien dans ces maisons, ses jardins, ces fabriques, ces montagnes, ces voiliers peints à Horta. Ne trahissent-ils un brusque renversement de l'état émotif de Picasso bien plutôt que l'action directe du peintre d'Aix sur lui.

Quelque idée cependant que Picasso se fit alors de sa faculté de construire les éléments du monde extérieur, elle ne manquera pas de recevoir encore de l'extension. La figure humaine sera bientôt vue de la même manière qu'un objet ou qu'un paysage, c'est-à-dire dans toute la complexité de sa structure. Pour ceux qui s'étonnent de lui voir courir un tel hasard, j'appellerai l'attention sur un point qui n'a pas été remarqué et qui, pourtant, nous donne les motifs profonds de la représentation par Picasso des volumes du corps humain. Tout le monde s'accorde à reconnaître que dans ses œuvres cubistes il a tourné son attention sur l'agencement structural du modèle, mais personne n'en a rendu la raison, ni même soupçonné les causes qui l'avaient engagé dans cette voie. Il a tout juste été question, comme nous venons de le voir, d'une certaine action exercée par Cézanne et cela sans bien-fondé et sans raison.

Si Picasso agit différemment des autres peintres ce ne fut pas par prétention mais par don naturel. Ce don il ne l'avait pas encore nettement démêlé en lui. C'est la sculpture qui l'y aidera. Pour entendre le vrai sens de cette réforme qui bouleverse les valeurs de la représentation picturale et la rend en tous points contraire aux formes esthétiques antérieurement admises, il faut tenir compte de la propension qui se fait alors jour en Picasso à s'emparer de l'esprit, et, en une certaine mesure, de faire de la sculpture. Cela ne laisse-t-il assez clairement voir combien sont en faute ses admirateurs eux-mêmes, lorsque pour soutenir leurs opinions de tout le prestige (*) de son génie, ils laissent entendre que son cubisme est issu de la nécessité que lui faisait son inclination à se donner carrière libre de toute règle et à se réjouir dans le jeu de son imagination, faisant pour ainsi dire de celle-ci une sorte d'agent tératogène. Où a-t-on pris qu'il soit ici question de ces rêveries dans lesquelles l'esprit s'abandonne au merveilleux et la main à des écritures automatiques ? Il eût été plus avisé de leur part de considérer que dans la mesure où les inventions de Picasso se précipitent, il se rapproche davantage de la sculpture qu'il portait depuis longtemps en lui. N'ai-je pas indiqué à propos des « Demoiselles d'Avignon » que c'est la statuaire ibérique qui incita l'artiste à tout recommencer sur de nouveaux frais.

Dès lors, cet homme qui aime passionnément la peinture et en est tellement pénétré que toutes choses de ce monde se changent pour lui en images, n'a jamais laissé de prendre conseil de la sculpture, de vouloir se rendre compte par elle du volume des objets, de lui demander son concours pour aller au principal qu'il ne veut pas manquer : apercevoir les choses dans toutes leurs dimensions, en saisir l'ensemble, les contourner. Le grand nombre d'œuvres taillées dans le bois, ou modelées dans le plâtre, auxquelles Picasso s'était essayé à la veille du cubisme et qui se trouvent réparties alternativement entre ses peintures, donne de cela une preuve péremptoire.

Jusque là la peinture et la sculpture, en dehors de quelques rares effleurements avaient suivi une voie particulière à chacune. Le cubisme de Picasso marque le moment esthétique qui assemble ses deux arts. En pénétrant dans la peinture plus profondément qu'elle ne l'avait encore fait, la sculpture lui apporte un puissant appui. Il suffit pour en être assuré de considérer les données essentielles du cubisme de Picasso. Il en ressort clairement que la sculpture lui est ici d'un grand et profitable secours. Sans doute serait-il long, et surtout extrêmement difficile, de procéder là-dessus à une enquête de large champ et de s'appesantir sur un assez long détail, on peut néanmoins, autant que cela est permis en une si délicate question, essayer de toucher les points les plus saillants des œuvres cubistes de Picasso, ceux à tout le moins qui laissent le plus nettement voir combien elles sont redevables à la sculpture.

Ce qui distingue au premier aspect toutes ces peintures, ce sont les épurations qu'elles ont subies, avant que d'atteindre au dépouillement que nous leur voyons. De quoi cette simplification est-elle faite ? D'abord de la réduction de la prédominance du sujet. Généralement les objets figurant sur le tableau sont tenus pour prépondérants et par cela même reproduits d'une manière strictement conforme à leur aspect. Avec les peintures cubistes de Picasso il en va autrement, il en va même tout au contraire. Sans que rien d'essentiel à l'interprétation de la réalité soit omis, celle-ci sert uniquement de prétexte à excitation créatrice ; elle est juste nécessaire pour faire jaillir de l'esprit et du cœur de l'artiste les images propres à déceler ses visions et sa façon d'être. Les objets ainsi traités voient leur aspect ordinaire, qui n'est plus pour l'artiste d'un intérêt considérable, se modifier lors de la représentation. Des éléments en sont dissimulés, d'autres rejetés au second plan, d'autres enfin transfigurés, mais tous sont replacés dans l'ordre de la vision. En dernier résultat, dans la présentation visible des images qui hantent l'esprit de Picasso, le sens des choses est accusé juste dans la mesure où il sert à revêtir sa vision d'une réalité sensible. L'artiste les aide à échapper à leur importune réalité si bien qu'il en fait une source de poésie.

Ainsi prennent-elles pour nous une signification qu'elles n'auraient pas autrement.

Ceci pourra nous donner une pleine lumière sur le nouveau mode de représentation du réel inauguré par Picasso dans ses peintures cubistes. Ce mode absolument distinct de tout (*) autre n'est nullement le résultat d'un jeu arbitraire. Les formes qui viennent sous son pinceau reposent sur le fond stable de sa personnalité. La preuve que ce mode est bien défini dans son esprit, c'est qu'il pourra se développer progressivement jusqu'à devenir un grand événement artistique.

Ceux qui, par la faute de l'enseignement n'ont pas idée d'un art vivant, saisiront sans doute cette occasion pour lui faire à nouveau grief d'avoir tiré toutes ces images de lui-même. On ne répètera jamais assez que son inspiration n'est pas indépendante des réalités et ne saurait se passer de leur concours. Les influences heureuses des choses extérieures ont toujours libre passage en Picasso et parviennent jusqu'à lui en leur plénitude. Il est seulement à noter que chez lui toutes les choses du dehors sont tramées de la lumière de son esprit qui les transfigure. Les traits qu'il leur emprunte il les emploie d'une façon toute nouvelle, parce qu'il les accommode à sa vision à lui, ou parce qu'il en a été frappé d'une manière toute différente que la plupart et absolument singulière.

Ensuite de cette nécessité pour Picasso de ne jamais faire dépendre l'émotion esthétique du choix des accessoires et du piquant de l'anecdote, il est mis une sourdine aux tons de la sensibilité. Pour mesurer le chemin parcouru sur ce point par l'artiste il importe de nous remémorer ses œuvres de départ qui nous le livrent tel qu'il était jusqu'à près de vingt-quatre ans. Pensez à ces peintures où l'on croirait que son cœur était bien né avant son esprit et mesurez la différence avec les tableaux cubistes où tout en jouissant d'une susceptibilité à l'impression plus grande qu'auparavant l'artiste se garde de faire faire à ses figures le compte de leur état d'âme. Il prend surtout soin de combiner les différentes émotions qui agitent l'homme successivement, de sorte que toutes ensemble aboutissent à une impression unique.

Ce n'est certainement pas au désir de remuer les sens mais au besoin de pénétrer l'art par un esprit de concentration intérieure, d'abstraire les passions, de n'exprimer que ce qui est permanent, détaché de tous accidents, de toutes actions réflexes, de tout ce qui ne dure que le moment où il vit qu'est due la puissance suggestive des manifestations esthétiques de la haute antiquité. Elles n'eussent jamais connu une telle gloire si elles n'avaient embrassé ce qu'il y a de plus humain dans notre vie et cela de manière à nous entraîner loin, bien loin des sensations habituelles, à faire jouer tous nos ressorts de l'idéal, à réveiller en nous comme un

pressentiment de l'infini. Et cela est vrai, encore que la plupart des gens aient tendance à affirmer qu'une telle manière de dégager l'essentiel du jeu de la vie, et de le rendre pareil à une idée pure, empêche le fond de la nature humaine de remonter à la surface. Combien ils s'abusent en prononçant un tel jugement ! Ne montrent-ils pas qu'ils se sont formés un sentiment faux de la nature humaine identifiée à leurs yeux avec les passions qui déchirent l'âme, les commotions violentes, les attitudes pathétiques, tout ce qui en un mot peut remuer notre sensibilité et l'attendrir ? N'est-il pas plus juste de voir cette nature humaine dans l'accord des sensations, des expériences intimes, des histoires particulières à chaque état d'âme, de toutes les émotions et de toutes les pensées et dans leur élévation au-dessus des régions sentimentales.

Et c'est précisément parce que Picasso y voit alors un trésor de révélations précieuses qu'il défend de laisser paraître dans ses interprétations tous éléments discursifs ou même éducatifs, et qu'il élimine l'éloquence toutes les fois qu'elle menace d'envahir la sensation lyrique, traduite ici par des accords graves dont toutes les actions visent exclusivement à l'harmonie. (*)

C'est dans la même intention qu'il contraint les formes à la plus stricte économie et dans le cadre de ces formes sobres, concises, universelles qui parlent une langue persuasive et magique, il laisse s'aviver et chanter les formes de second plan également nécessaires.

Mais pour situer ces formes en connexion les unes avec les autres, le cubisme ne fait aucun état de la perspective en trompe l'œil. Il les dispose selon un mode approprié aux changements qu'il apporte et qui n'est pas sans rappeler celui de la statuaire.

Tout d'ailleurs dans le cubisme de Picasso a des rapport avec la sculpture. Peut-il y avoir encore quelque doute que pour en venir à ses fins, c'est-à-dire pour réagir contre les opulences qui, dans un temps peu éloigné, faisaient sa joie, il ne se soit imposé d'atteindre à la félicité la plus nue mais aussi la plus riche en frémissement de vie, celle de la statuaire ? N'est-il pas évident que son enthousiasme pour celle-ci retentit dans les œuvres cubistes en échos merveilleux et s'y laisse voir dans toute sa clarté ? En plus des sculptures des plus hauts temps cet enthousiasme embrasse, comme je l'ai dit précédemment, les créations des fétichistes dont Picasso venait d'entendre le message d'autant plus distinctement que ses préoccupations s'accordaient sur bien des points avec les leurs. Aussi pouvaient-elles être aisément englobées dans une esthétique conduisant bien loin de la petite provision de principes qui constitue la richesse de la plupart.

Non moins tourmenté que le peintre de découvrir la voie qui le mènera au cœur des hommes, le sculpteur exerce son action dans un domaine aux limites autrement étroites que celui du peintre. Par cela seul qu'il doit présenter le modèle dans sa structure il s'impose l'obligation impérieuse de réduire l'expression formelle au plus grand point de simplicité. D'instinct le sculpteur construit, d'instinct le peintre dissocie. Dans la sculpture, telle du moins que la laissent voir les œuvres sublimes des âges reculés, ce n'est point l'expression des sentiments qui importe ; ce ne sont point les ornements qui en font le luxe ; ce ne sont point des mélodies qui s'en élèvent ; ce n'est point un langage individuel qui s'y fait entendre ; ce n'est qu'une longue suite de sacrifices auxquels le cœur et l'imagination se sont résignés. En poussant plus avant cette constatation, en la conduisant sur le chemin des moyens qui nous introduisent dans le mécanisme très complexe de la sculpture, trouverait-on que celle-ci est arrêtée à chaque tournant par les rigueurs de quelque nouvelle exclusion ? N'est-il pas indispensable au sculpteur de réduire presque totalement l'expression des mouvements passionnés en tant qu'essentiellement incompatibles avec la fin qu'il se propose et qui est de reconstruire l'objet. A l'encontre du peintre, il lui est rigoureusement interdit de garder palpitantes les minutes aiguës de l'impression. Ses imaginations devant être beaucoup plus tranquilles que celles du peintre, il est tenu sans cesse et en toute occurrence de s'exprimer au moyen d'éléments de repos. Il lui est bien force de tendre constamment à la paix profonde en mettant d'accord les impressions que produisent sans cesse les mouvements du cœur.

Telle est la raison pour laquelle il exclut de son œuvre les effets de saisissement, agit avec une extrême rigueur à l'égard des circonstances extérieures, et dans le nombre de celles-ci doit comprendre certains jeux savants qui donnent le change. Ainsi en est-il de l'artifice qui entre dans certaines œuvres de Michel-Ange et qui consiste à obtenir le travail du temps en laissant délibérément incomplètes les formes, de manière à en augmenter le pouvoir de suggestion. De telles combinaisons, si industrielles soient-elles, ne conviennent pas à une noble sculpture (*) qui se doit de renoncer à tout ce qui pourrait distraire ou troubler l'esprit et débaucher la sensibilité. Ce n'est qu'autant que la forme sculptée sera sortie pure et vivante du plus profond de l'âme qu'elle nous entraînera irrésistiblement.

Tout se ressent dans la sculpture de ce besoin d'épuration. Non seulement les images à intention plaisante ou pathétique, gracieuse ou émouvante lui sont défendues mais encore les ivresses colorées auxquelles le peintre s'abandonne souvent. Les attitudes sereines étant par excellence celles que la sculpture met au jour, impliquent une expression presque silencieuse. Il lui est donc impossible de recourir dans la même proportion que la peinture aux oppositions de tons. Ce sont les modulations qui l'expriment le plus justement, modulations qui sont peu sensibles en dehors d'une forte clarté. Cette nécessité de dépouillement qui ne tolère aucune faiblesse conduit la sculpture à une spiritualisation des formes, indifférente aux parures brillantes sur lesquelles la peinture peut compter, et à certaines broderies même si elles semblent tombées par hasard de la main de l'artiste. Pour atteindre à l'impression indéfinie qui lui appartient en propre, la sculpture doit pour ainsi dire se passer de la mélodie qu'elle ne saurait susciter avec autant de vivacité que la peinture, et à laquelle elle ne saurait donner comme cette dernière une vie animée de tant de manières. Il est vrai qu'en compensation Il lui revient de rendre l'harmonie et ses grands trésors.

Toutes les réflexions que l'on peut faire sur la statuaire vont à conclure que son langage, contrairement à celui de la peinture, doit se défendre d'un intense individualisme, car toutes les fois que le sculpteur a augmenté l'individualité d'une forme il n'a jamais manqué de donner dans la caricature. Pour exprimer le mystère de la création dont une part toute vive reste encore dans l'œuvre, il faut que le langage de la statuaire soit empreint d'un caractère d'universalité sans que sa puissance de suggestion ait à en souffrir la moindre diminution. Ceci nous permet d'avoir le secret de la sculpture, qui, au moyen des quelques lignes d'une rare concision dans lesquelles elle enferme le sentiment, peut appeler dans l'esprit des spectateurs les émotions demeurées sous-jacentes et faire saisir à chacun, selon qu'il a plus ou moins d'aptitude, le lien qui unit les uns aux autres les sons dominants et les sons d'accompagnement.

Rien ne saurait nous offrir une plus haute expression de ce caractère de la sculpture que les chefs-d'œuvre de la statuaire des Sumériens, ces génies immortels et peut-être les plus riches en traits d'une valeur esthétique universelle. Grands par l'élan et la richesse poétique, ils sont l'exemple qui n'est qu'une fois dans le monde.

C'est que leur art, où l'on prend une si grande idée de l'homme et de son pouvoir créateur, est bien moins celui d'individus que l'expression de ce pouvoir dans le développement infini de ses inspirations. Si par un singulier bonheur, l'esprit de création apparaît dans leurs œuvres avec toute la fraîcheur et la maturité du génie, c'est que nul autre art, si grand qu'il fût, ne saurait entrer en comparaison avec celui de Sumer et d'Akkad, tant s'y trouvent parfaitement assortis l'élévation morale et la grandeur de l'esprit, la hardiesse suprême et la contrainte des nécessités des circonstances, le jeu le plus libre des facultés d'inventions et le cadre restreint de la raison, le souci de tenir compte de la matière et les plus nobles rêves qui aient bercé les hommes.

De la simple vue de ces œuvres on pourrait inférer qu'elles ne sont point complexes et qu'elles reconnaissent les pleins pouvoirs de la règle ne laissant aucun champ d'action à l'ingéniosité ; elles sont dans le fait absolument étrangères à la dogmatique déraison des vues limitées. (*)

Un tel art est mystère pour les hommes qui l'ont conçu et mystère pour nous.

Si ses desseins semblent clairs, ils demeurent en réalité obscurs et mystérieux.

Le ruissellement ininterrompu de sentiments et d'émotions est si profondément plongé dans la nuit immense de la création que ce qui en remonte à la surface des œuvres se présente à l'œil allégé, immatériel, spiritualisé. Mais par cela même que ces sculptures sont venues du merveilleux débordement d'un cœur,

où ne laisse pas de percer cette force intense que nous associons à la plénitude de l'univers. Jamais en effet il ne s'est vu un art si proche de la vie, si riche

d'observations, de délicatesses, je dirai même de tendresse. Jamais encore statuaire ne se complut autant à la variété de ses spectacles et ne se réjouit ainsi de mille

rencontres diverses, et de mille surprises du réel. L'on doit cependant faire observer

que si les Sumériens ont donné une grande attention au monde extérieur, ils ne se sont pas laissés prendre à son détail. Ils n'ont pas tenu, en fait de réalité, à nous représenter des fragments, pas plus qu'ils n'ont cherché à nous représenter des moments de leur existence ; mais la signification même de la vie.

Quoi dès lors de plus naturel que leurs œuvres aient rendu le monde extérieur dans une forme large et grande, subtile et réelle, solide et belle, non pas selon l'idée rétrécie de la beauté qui s'est formée depuis que l'on a voulu rajeunir l'expérience des premiers temps, mais selon la plus haute ambition de l'art, celle qui prétend servir les besoins supérieurs de l'homme indépendamment des différences accidentelles et à l'exclusion de toutes les duperies et de tous les faux-semblants.

Toutefois il ne faudra point perdre de vue que quel que fût le désir de l'artiste mésopotamien de pénétrer le plus profondément possible dans la connaissance de la réalité, il s'était bien gardé de s'attacher à ce qu'elle a de trop caché sous peine de la manquer et de manquer ainsi les intérêts humains essentiels auxquels sont étrangement liées beaucoup des choses qu'il aspire traduire.

Ces éléments divers ainsi agrégés se servent pour s'exprimer d'une langue qui a le jet d'une source et dont le tour la différencie de tout ce qui s'est fait depuis. Elle est telle qu'on la pouvait attendre d'hommes parvenus à des hauteurs d'âme et d'esprit généralement inconnues ; lumineuse, nette et sobre, d'une énergie sans traces d'effort, propre à rendre la passion et le sérieux en toute richesse et grandeur. Marquée au coin de la puissance active des pensées et de l'élévation des sentiments, elle touche si exactement aux rapports qui sont entre eux que la forme à laquelle elle donne le jour apparaît travaillée sur un plan éternel, tant elle se développe d'un seul élan et atteint au plus haut point de perfection.

Si l'exemple de son langage a peu tiré à conséquence et si la plupart des hommes venus à la suite des sculpteurs sumériens ne surent ni les comprendre ni les suivre, c'est que le secret de leur art n'était pas celui d'un goût nourri depuis plus de deux millénaires à l'ombre de l'Ecole. L'Art de la Mésopotamie ne se joue jamais en images ravissantes, selon l'habitude qui a prévalu depuis bien avant l'ère chrétienne, ni en attitudes pleines d'attraits, ni en certains circuits agréables. Il n'y a pas eu d'artiste aussi peu disposé que celui de Sumer à user d'un luxueux appareil ; personne n'a moins jeté de charmes dans son expression et ne s'est davantage dérobé aux beautés flatteuses. Sans jamais s'attarder aux agréments du chemin, il a pénétré dans le champ du merveilleux pour nous en rapporter la fragile image au moyen de formes (*) aussi éloignées que possible du genre orné et qui se refusent résolument à sacrifier à l'apparence, conformément à la disposition grave que donne l'habitude des hautes régions.

Un tel pouvoir de l'artiste de porter l'univers en lui, de mettre ses jours en œuvre et son imagination en jeu pour embrasser des visions qui sortent du champ de la vue ordinaire, de prendre conscience par d'obscures intuitions d'un autre monde, de pousser au-delà de toute expérience présente, loin dans les pressentiments qui amorcent de futures révélations, nous donne l'idée la plus accomplie de la sculpture, car en aucun temps elle n'eut tant de qualités ensemble et à un degré aussi élevé.

Ce sont ces qualités éminentes de la statuaire que Picasso désire alors approprier à la peinture. Mais tout en remplissant certaines conditions spécifiques de la sculpture, son cubisme ne perd pas de vue que dans le domaine esthétique il y a des variations correspondant aux qualités inhérentes à la matière sensible de chaque art. Si bien qu'alors même qu'il empiète sur les limites de la sculpture, il remplit toutes les conditions imposées par la peinture, tient scrupuleusement compte des moyens particuliers à celle-ci pour toucher l'imagination, conserve l'ordre d'impressions qui lui est propre. En établissant de la sorte un jeu perpétuel d'interférences entre les deux arts la peinture de Picasso reçoit des avantages certains qui lui permettent de modifier la sensation qu'elle produisait jusque là. Car c'est assurément une nouvelle sensation qui nous vient en présence d'une peinture prête à passer d'un moment à l'autre dans le domaine de la sculpture et à remplir les conditions de celle-ci.

A cette lumière il devient clair que ce n'est pas pour exciter l'étonnement que Picasso s'est engagé dans la voie du cubisme, comme l'en blâment des juges qui ne veulent voir dans ces démarches que jeu et caprice, étrangeté et bizarrerie, vanité et ostentation.

Que cette faute de jugement soit due à l'incapacité des gens pour qui l'aventure de la vie est courue d'avance, sans doute est-il assez vain de se le demander. Si le cubisme n'eût enfreint que légèrement l'ordre esthétique établi et s'il ne se fut que fort peu écarté de ses défenses, il eut été accepté dans son esprit comme dans ses modes d'expression. Au lieu de cela il avait aiguillé l'art sur des voies inconnues et proposé des perspectives nouvelles, des problèmes à peine concevables à la plupart. Obstacle combien difficile à surmonter pour des esprits accoutumés à la soumission qui leur est un puissant empêchement pour agir en accord avec leur nature. A les entendre l'artiste qui s'était jeté imprudemment dans une si terrible situation mettait la peinture en péril. Aussi leur semblait-il urgent de lui opposer toute la résistance dont ils étaient capables. A moins de supposer, ce qui est bien possible, que leur amertume leur fut venue beaucoup moins de ce que les innovations de Picasso avaient été considérables, que de leur impuissance à les mesurer, constatation que l'on pardonne sans doute très difficilement. S'il leur eût été possible d'en prendre les mesures, ils eussent certainement passé condamnation. Loin de prononcer un jugement contre sa prétendue versatilité ils eussent reconnu que le génie porte en lui des possibilités de renaissances successives et des sources de jeunesse nombreuses, que Picasso à un moment critique de son destin avait été amené à faire cas de la structure des choses, après avoir regardé attentivement du côté de la sculpture et s'être mis en rapport avec elle.

D'aucuns affirmèrent encore que la vive préoccupation de Picasso de rechercher les volumes des figures avait affecté son style et incommodé ses mouvements. Il ne s'en est guère fallu que ses amis mêmes se fussent trompés par l'impression reçue de ses figures. Dans le fait, (*) si importante que fût la poursuite de la structure du corps humain, elle n'avait point exercé une action fâcheuse sur le style. Je doute que l'on puisse montrer un style de meilleur prix que celui de ses peintures cubistes. Picasso y met en évidence qu'il est aussi d'un grand art de savoir mêler à propos l'action de la vie affective et de la puissance intellectuelle dans un sujet qui demande avant tout une étude minutieuse de l'ensemble de ses pièces mécaniques et de leur arrangement.

Il est vrai qu'au premier contact avec le « Nu au bord de la mer » et d'une façon générale avec toutes les figures peintes quelque temps après à Horta de Hebro, on est frappé de l'absence de tout effet d'enchantement, comme si l'artiste eut de la répugnance à faire de ces figures qui s'expriment par leur corps en force et en équilibre des évènements sentimentaux.

Même on se surprend souvent à supputer les sacrifices auxquels il a dû se résigner en renonçant au sentiment dont il est pétri et à l'ensemble de ses ruses, à évaluer les efforts de pensée et de volonté qu'il a du faire pour contenir le tumulte de ses émotions et neutraliser l'expression des figures en rabattant leurs gestes et en réduisant considérablement les tons vifs.

Cette absence de sentiment peut sembler vraie si l'on tient compte seulement de l'impression que l'on éprouve au premier abord et sans effort. Mais si l'on se livre à loisir à un plus long examen de ces figures, on constate qu'à le bien prendre il n'y a pas défaut de sentiment mais une mise en ordre rigoureuse de celui-ci. Ce qu'il en paraît au dehors marque incontestablement l'analogie de la forme avec les ressources émotives de l'artiste, ressources qui, soit dit en passant, ne sont d'aucune gêne pour la manière propre au corps de laisser voir la combinaison de sa structure. C'est sans doute par là que l'expression s'affermir et se confirme dans les nombreuses relations qui flottent autour de ces figures et dans l'atmosphère qui les enveloppent si intimement qu'elles ne s'en peuvent plus séparer. L'explication est facile. Quelles que soient les circonstances qui se présentent à Picasso et quoi qu'il entreprenne, il ne manque pas de s'enfermer dans son œuvre avec l'ensemble de ses facultés affectives et intellectuelles.

La suite nécessaire qu'entraîna le brusque renversement de l'activité de Picasso et qui le conduisit à la représentation d'objets, de paysages, de figures à grand relief, ce fut l'abandon des tons vibrants. Je ne crois pas me tromper en affirmant qu'il y fut conduit par deux raisons ; la première de nécessité psychologique, la seconde de convenance esthétique. Comme il venait d'atteindre l'extrême des tons vifs, il était impossible que son penchant naturel d'entrer perpétuellement en réaction contre lui-même, lui permit de se laisser retenir longtemps par eux. La rapidité même avec laquelle il les sacrifia et se mit à peindre immédiatement après en plein reflux de couleur, témoigne combien il lui était urgent d'aller sans transition du plus haut de l'échelle colorée où les résistances et les désaccords des tons soumis sans cesse à l'épreuve, à la gamme des tons bas, de la fulgurance des pigments, à l'austérité des couleurs, de la magnificence à la dénudation. Que pouvait-il d'autre part résulter de l'emploi de ses tons, sinon une gêne considérable dans le jeu des volumes, qui ne pouvaient plus jouer le grand rôle de traduire la forme et de la mettre en évidence. La part qu'il restait à prendre à la couleur était ici infiniment discrète, juste suffisante pour transcrire les jeux de lumière sur les volumes. Toute surcharge colorée se trouvait ainsi éliminée d'office, sous peine de diminuer l'affirmation du volume et de substituer ses accents à ceux du relief.

Aussi Picasso a-t-il abandonné les couleurs exaltées bien plus tôt que les fauves. En un très court laps de temps la couleur subit des contraintes sans nom. Fini les flamboiements (*) des jaunes et les incandescences des pourpres qui allumaient quelques mois auparavant ses tableaux, les chauffaient, les faisaient scintiller. Finis l'épanouissement orchestral des orangés, la pompe des verts, la gravité des outremer. Le moment n'est plus d'embraser la toile, de la faire chanter sur le plus haut ton. Les teintes ne rutilent plus, aucune ne pétille, le feu s'est presque éteint. Des tons sobres couvrent le brasier. Le fracas a cédé aux silences soutenus par des accords justes.

Que reste-t-il, par exemple, dans les œuvres de la période de transition, dont le « Nu au bord de la mer » marque pour ainsi dire le point culminant, de l'expression énergique de la couleur qui se faisait jour dans ses peintures immédiatement antérieures. Il n'y a rien moins que les tons les plus dépouillés qui se puissent, mais néanmoins assez éloquents pour conserver prise sur nos sens. Rien à la vérité de plus silencieux comme couleur, rien de plus sobre comme effets. Toutefois, à travers les restrictions que Picasso apporte à la couleur et les limites dans lesquelles il la renferme dans une intention expresse, s'accomplit un miracle d'art. Quelques tons dépourvus d'éclat lui suffisent pour traduire les feux animés de

son intelligence, pour y faire vivre très fort les battements de son cœur et les reflets de son âme.

Dans les premières œuvres cubistes exécutées à Horta de Hebro ces transformations sont encore plus accusées. Comme tout se range ici sur l'ordre de la sculpture et que tout s'y réclame de ses dépouillements, la couleur passe au second plan. Ses effets de choc et de contraste sont très atténués, l'artiste n'en conserve que les plus indispensables. De même il substitue à la peinture par masses et aux grands aplats, la fusion des tons. La couleur n'étant plus aussi essentielle qu'elle venait de l'être, elle est subordonnée à la forme. Mais toute repliée qu'elle soit sur elle-même, elle puise encore dans l'esprit qui l'anime, une force de décharge et d'émanation qui, pour être différente de celle des tons effervescents, n'en est pas moins opérante.(*)

Jailli d'une impulsion impétueuse le cubisme de Picasso ira d'un mouvement rapide. Il n'avancera pas étape après étape dans une progression continue comme un thème qui s'élargit sans cesse de quelques mesures. Il se développera selon l'état de tension qui bande alors tous les ressorts de l'artiste et les presse violemment de dedans en dehors et en tous sens. Si l'on songe que les peintures cubistes de Picasso sont l'œuvre d'un homme prompt à s'émouvoir et à vite grossir ses émotions on s'avisera des motifs qui le poussent à élever le ton à la plus forte intensité et on connaîtra la raison qui l'a fait peut-être aller bien plus loin qu'il ne l'avait tout d'abord projeté, si tant est que Picasso puisse de propos délibéré concevoir de faire quelque chose dans un avenir plus ou moins prochain.

Le passage subit de son œuvre d'un ton à un ton beaucoup plus haut se fait sentir sur l'ensemble des éléments constitutifs de ses nouvelles peintures cubistes. Il n'est pas en effet un seul de ces éléments qui ne se soit soutenu dans l'état de grande tension de l'artiste et qui n'en ait résonné.

Comment Picasso s'y était-il pris, quelle avait été exactement la structure matérielle de cette nouvelle étape du cubisme, d'où lui était venue la sève qui avait hâté son épanouissement, c'est ce qu'il est assez difficile d'expliquer. Ici il est encore moins commode que dans les premières œuvres cubistes de surprendre les intentions de Picasso et d'en avoir le secret, tant elles sont inextricablement mêlées aux états les plus obscurs de son être. Bien plus qu'autrefois sa vie s'y trouve incorporée avec son tempérament et son talent propres.

Mais à défaut d'une appréciation de cette période du cubisme dont la justesse ne pourrait être contestée, le parti le plus sûr, je crois, est d'en donner une d'après mes impressions, persuadé que ceux-là même qui croient le mieux la connaître sont très embarrassés d'en parler avec précision. Les renseignements que j'essaierai de fournir en laisseront probablement déduire d'autres qui aideront à faire découvrir une petite part de ce qui est demeuré au-delà des faits connus. Tout ce qu'on en dirait de trop ne serait qu'une suite de suppositions hasardées.

Je signalerai en premier lieu la tendance de Picasso à se libérer du sujet plus qu'il ne l'avait encore fait. A mesure que la source de son art se prend dans ses visions intérieures, il est moins vif sur la question du sujet, encore qu'il éprouve la même émotion au contact des réalités matérielles du monde, qu'il y retourne sans répit dans l'intention de satisfaire son esprit curieux d'observation ainsi que ses désirs de pénétrer le mystère tant de ce qui est lointain que de ce qui est tout près de lui. Seulement il ne poursuit pas la forme extérieure des choses, qui, à son avis, est une illusion qui se joue de nos sens, il veut principalement la faire servir à ses fins esthétiques.

En opposant à l'apparence des objets la résistance de son énergie créatrice il situe(*)les choses bien plus haut que les idées qui y sont généralement attachées. Cela nous apporte l'éclaircissement du fait que cet art s'est servi du sujet comme d'un prétexte à une réalisation plastique, en même temps qu'il en a fait usage pour traduire les mouvements intérieurs du peintre. C'est donc ainsi que le cubisme de Picasso dans sa nouvelle phase, a su prendre occasion des objets les plus modestes pour reproduire des sentiments presque aussi fluides que ceux de la musique.

Ensuite de son affranchissement bien plus complet que précédemment de l'emprise du sujet, le champ d'action de Picasso n'a pas manqué de gagner une prodigieuse étendue. Il en advint qu'il abandonna la description de l'aspect habituel des choses pour ce que nous appellerions l'interprétation mythologique de la réalité. Il ne conçoit plus le dessein de faire voir les objets conditionnés par le temps et les circonstances et d'agir en sorte que ce temps et ces circonstances produisent une impression sur le spectateur. La relation qu'il y avait dans ses premières œuvres cubistes entre les éléments réels et les éléments inventés se trouve à présent renversée. Les objets y sont bien plutôt imaginés que vu dans leur exacte apparence. L'artiste s'en forme une idée appuyée sur des données supérieures à l'observation et aux impressions sensibles. Son imagination d'autant plus vive qu'elle n'est point retenue par les entraves de la transcription, prête à l'événement matériel, qui a par lui-même peu de caractère, une expression nouvelle et nous met ainsi en rapport avec un monde quotidien fabuleux.

Un tel acheminement vers une idée empruntée à la vertu propre de l'artiste ne se peut concevoir qu'hérissée de toutes espèces de difficultés. Si l'art en tire grand avantage pour faire voir un autre univers, il n'en reste pas moins qu'il lui faut décider les moyens de faire entrer dans son cadre étroit des visions trop vastes pour y être aisément contenues, d'accorder ces visions aux réalités, de se servir de l'entremise de la peinture pour réaliser cette opération subtile qui, à de certains moments révélateurs, interprète spirituellement les choses terrestres les plus humbles.

Une autre difficulté s'ajoutait à celle-ci. La naturelle disposition de Picasso à ne compter pour rien une tentative si hardie soit-elle, tant qu'elle n'est pas décisive, le mettait ici dans la nécessité de trouver jour à représenter, par le truchement d'une peinture ébranchée de ses effets secondaires, toutes les diverses faces des objets, et cela à l'exclusion des ingénieuses combinaisons mises en œuvre par certains artistes de la Renaissance, notamment par les peintres de genre, habiles, par exemple, à figurer toutes les surfaces des choses par l'artifice de miroirs ou d'eaux dormantes. Il n'était nullement question pour Picasso d'avoir recours à des semblables expédients. Son dessein allait à saisir d'une seule vue toutes les faces des objets et en même temps à les condenser, à exposer tous leurs intérêts et tous leurs effets et à en faire simultanément la synthèse. Somme toute il lui fallait les fixer à un moment donné, rendu par lui animé, intense, significatif, pour mieux dire, il lui fallait transformer la sensation purement passive en perception.

On avouera qu'il y a bien du dramatique dans la situation d'un homme ainsi placé aux extrêmes limites de l'art et qui, de surcroît, se sait désigné pour opérer le miracle de rendre la perception en quelque sorte matérielle, qu'il revient à la seule musique d'en soutenir l'illusion.

Il se trouvait par bonheur que Picasso avait cette force qui lui a toujours aidé à lever (*) toutes les difficultés et à se bien tirer des pas les plus embarrassants. Grâce à une espèce d'instinct admirable qui le met au-dessus de tous préjugés, passés ou présents, il en viendra à s'ouvrir passage à travers toutes les limites et cela en se donnant des licences infiniment plus profitables à l'art que l'observation des règles. Aussi est-il impossible de voir pousser plus loin l'ambition des intérêts artistiques. Elle fera dire aux objets bien davantage qu'ils ne peuvent de coutume exprimer, disposera leur structure pour la faire convenir aux exigences de la puissance de former du peintre, leur donnera un air prodigieux et improbable qui prêtera à bien des critiques.

Les graves reproches que l'on a faits à cette inclination de Picasso pourraient faire croire que celui-ci après avoir mis en pièces l'objet, non pas bien entendu suivant la manière qui tire tous ses renseignements du seul témoignage de l'œil, non pas non plus suivant la manière pour ainsi dire idéographique qui décharne le réel et le dépouille de toute plasticité, mais suivant la manière où l'imagination secondée par le souvenir, pénètre avant dans les choses et les élève à une impression plus vive et plus grande qu'elles ne sont elles-mêmes.

Il est, de soi, évident que dans ces conditions rien n'est plus difficile que de retrouver l'extérieur des objets, épurés dans le creuset où ils furent plongés et dont la signification nous parvient par des voies qui traversent l'œil pour se diriger vers la raison imaginative.

Si les censeurs de Picasso avaient été plus sensible à la poésie et aux images qu'elle anime, ils n'eussent certainement pas donné à entendre que l'artiste avait perdu de vue la réalité de ces objets et n'eussent pas pris droit de lui objecter d'en avoir altéré les dehors pour lui substituer des images produites par un mouvement et un transport plus ardents qu'il ne s'en rencontre ordinairement dans l'art, ceux-là même qui les feront vivre à jamais.

Que n'est-on pas curieux de savoir si tous nos jugements artistiques ne sont pas sujets à révision, si l'art n'a pas un autre motif que la copie trait pour trait du dehors des choses, si la force de l'artiste n'atteint pas son plus haut degré quand elle tient les esprits sous une certaine contrainte, et leur impose des images énergiques et frappantes.

Si les oeuvres de cette période du cubisme de Picasso prennent sur nous tant de puissance, c'est précisément qu'elles se rapportent à cette curiosité attentatoire à la tradition, que l'artiste s'insurge, par je ne sais quel régimbement, qu'il tient de nature, contre les hommes dont l'esprit a pris le pli de penser toujours circonspection, vérités établies, impératifs imposés par la coutume, qui ne savent parler qu'en apophtegmes et ne peuvent s'énoncer qu'en théories où ils mettent soigneusement leur conscience à l'aise et de leur côté l'approbation du plus grand nombre.

Mais plutôt que d'y voir des créations riche de cette force qui perce jusque dans l'intérieur des choses, les creuse au point d'en ramener au jour des images tenant de l'incroyable et cependant réelles, on est entré en dispute avec l'homme dont les projets tendaient à concentrer une foule de points de vue en une seule vision et à ouvrir des aperçus dont on ne s'aviserait pas tout seul.

Dans la plupart des cas le don de l'artiste d'inspirer ce à quoi on n'avait pas songé, se dérobe à l'explication la plus subtile. Si cela paraît dans son évidence ce n'est que par le sentiment seul ; son action va directement de l'oeuvre au spectateur en dehors de toute intervention d'éléments précis. Quelquefois il en va différemment.

La suggestion se produit à l'aide de (*) signes particuliers qui plus que d'autres frappent l'oeil. Cela semblera plus clair si nous prenons un exemple précis. En parlant de l'oeuvre de Picasso de cette époque nous avons une bonne raison d'accorder une mention spéciale au rôle qu'y joue, par exemple, une moustache. Voilà qui étonnera peut-être. En homme qui est maître de tout son jeu, Picasso envisage d'utiliser ce détail à plus d'une fin. Il ne veut pas simplement en faire usage en tant qu'élément pictural, il a encore en vue de s'en servir pour déterminer un visage dont on pourrait ainsi retrouver tous les éléments et contrôler l'exactitude de chacun. En prenant le parti de représenter la moustache de manière à affecter vivement l'oeil, et de la rendre plus manifeste que les autres portions du visage, Picasso lui faisait produire une intense impression réelle et matérielle, qui donne liberté au spectateur, en suivant les mouvements de cette impression, de préciser les diverses parties du visage les unes par les autres et de découvrir de proche en proche l'image de celui-ci dans tout son ensemble. Ainsi donc c'est la moustache qui originellement et immédiatement, est le point de repère qui rend plus facile à l'oeil de déceler ce que l'artiste avait subtilement dérobé à la première vue.

Il n'est pas jusqu'aux signes alphabétiques que Picasso n'ait mis à contribution pour donner le branle et le mouvement à l'esprit. Son indépendance à l'égard du sujet est ici à ce point entière qu'il introduit dans la peinture ce qui en avait été tenu jusque là éloigné, de crainte qu'on lui eût fait subir un grave désavantage. La ligne de hardiesse qu'il suit est telle qu'il ne se gêne d'aucune nouvelle entreprise, si grand que fût le péril de ce qui pourrait en advenir. Petit à petit il introduit dans le tableau toutes sortes d'audaces, car tout lui est bon comme matière à peinture. Il n'hésite pas à tracer des lettres à l'endroit du tableau qui lui paraît le mieux indiqué. Ces lettres qui lui furent souvent imputées à témérité et à arbitraire, font leur apparition d'abord timidement, puis avec une si grande liberté qu'elles y prennent vite leurs aises. Après les lettres son pinceau écrit des commencements de mots et tout aussitôt des mots inachevés mais faciles à compléter, quelquefois des mots entiers. Lettres et mots sont mis là non pas pour l'histoire qu'ils pourraient conter, car ils n'ont pas de récits à faire, mais pour leur teneur plastique et parce qu'ils ont souvent le pouvoir d'évoquer un objet, un lieu, un spectacle déterminés.

Le mot VIN inscrit en surcharge sur les formes du tableau et placé au juste point de vue de ses exigences esthétiques, nous donnera l'intelligence de l'emploi des lettres par Picasso. Quoique ce mot n'ait d'abord aucune particularité dont on puisse faire état, il ne tarde pas à apparaître dans toute son importance. Par la raison que l'artiste appuie visuellement sur lui et opère de telle manière qu'au premier moment sa forme prévaut et l'emporte sur les autres formes, il lui fait produire toute sa conséquence picturale en même temps qu'il lui laisse la faculté de nous mettre sur la voie de la représentation de l'oeuvre. En effet par l'entremise de ces trois lettres qui ont reçu de Picasso une valeur et une réalité, nous entrons en communication avec ce que nos yeux perçoivent des formes des objets figurés sur la toile, formes dont un coup d'oeil rapide ne soupçonne presque rien. La combinaison de ce mot avec les formes nous porte pour ainsi dire par insinuation à déterminer celles-ci dans la confusion où elles semblaient être les unes avec les autres, à préciser la forme d'un objet à côté de celle de l'autre et à résoudre ainsi l'ensemble des formes du tableau selon les objets qui s'y trouvent. Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi les détails, il s'agit de les relever dans un résumé. En cela nous avons également quelque obligation au mot tracé sur le tableau du concours qu'il (*) nous prête à découvrir les relations de ces objets entre eux et leur enchaînement. Ces relations et ces enchaînements qui lient tous les détails et leur donnent de la cohésion nous sont une grande ressource. Ils nous permettent de faire converger les intérêts particuliers du tableau vers un intérêt général, de reconstituer ses parties dans un tout. Bref ce mot doit être considéré comme le terme moyen entre les objets et les sensations que ceux-ci produisent. Il est clair et incontestable que Picasso tire avantage de ces images se reproduisant, si je puis dire, d'elles-mêmes, naissant l'une de l'autre, s'appelant, se montrant enfin comme les parties d'un ensemble, pour créer l'atmosphère d'un café, et cela sans avoir aucun recours aux procédés communément pratiqués.

D'autres fois ce pouvoir d'insinuation des mots va bien plus loin, jusqu'à prêter à ses tableaux une double autorité. Les mots ARENE ou TORERO ou tout autre, indiqués sur la toile de manière à appeler sur eux les regards, deviennent sur-le-champ des éléments instigateurs de l'imagination, lui donnant l'occasion de reconnaître dans les images plus que leurs formes ne peuvent désigner d'ordinaire.

S'il est certain qu'on se trouve devant une course de taureaux, il est évident que ce n'est pas de ce seul spectacle que l'on recueille l'impression. L'intervention des mots dans l'image ne manque pas de produire son effet et d'exercer une très forte action sur l'esprit qui en reçoit des inspirations subites, bien propres à lui faire trouver des ouvertures pour entrer dans d'autres visions, dans d'autres réjouissances, dans d'autres jeux, comme s'il était de plusieurs fêtes à la fois. Le jet de la faculté de concevoir et d'inventer, magnifie les spectacles représentés par Picasso, leur fait prendre une force de suggestion suffisante pour circonvenir le spectateur et pour atteindre son imagination par toutes ses surfaces, tellement qu'il est impossible à celui-ci de ne pas recevoir quelque chose des émotions de l'artiste et de ne pas y mêler les siennes.

Pour ce qui est de vouloir juger au net du motif qui fait résonner ces mots dans les esprits, on ne peut rien dire de bien défini, vu que Picasso n'a point de manière dont on puisse donner l'intelligence par des termes positifs. A plus forte raison, il est difficile de mettre ce motif en lumière et de le rendre intelligible aux autres. C'est une question délicate qui se pose ici et sur laquelle on a que des suppositions hasardées à offrir. Aussi bien est-il préférable de renoncer à l'agiter et la serrer de trop près, pour s'en tenir à une opinion fondée sur un sentiment tout personnel mais ayant quelque apparence et fondement de vérité, sans se rien exagérer en aucun sens et sans prétendre rien déterminer absolument.

Mais s'il est impossible de connaître la nature de l'action de ces mots déterminatifs, qui accompagnent le monde sensible de leurs résonances cachées, presque surnaturelles, on peut néanmoins en apprécier avec précision l'importance. Ces mots dont nous ne tenons d'abord aucun compte constituent pour la peinture des ressorts puissants. En les faisant intervenir Picasso agit si fortement sur la sensibilité des spectateurs qu'il en rallie certains à son secret. Par suggestion il les prend à partie, les associe aux images que les mots inspirent, les intéresse vivement à ce qui ne semble être aux yeux de la grande majorité des hommes qu'incohérence, chimère et abstraction. C'est pourquoi il arrive que cette manière de dire, où les significations vont se succédant l'une à l'autre, nous engage dans des imaginations qu'on aurait pas connues si Picasso s'en était tenu aux chemins battus et s'il n'avait pas pris un de ces grands partis qui distinguent les oeuvres rares.

Il en résulte que le tableau gagne non seulement par l'agrément des formes, d'une vivacité (*) qui ne se trouve pas ailleurs, et par l'intérêt de leur expression qui porte devant les yeux les plus délicates combinaisons picturales traduites par un certain calme jusque dans le mouvement et jusque dans la couleur, mais encore par les images de fêtes qui, sans vains éclats, envahissent notre esprit et y versent cet enchantement qui nous ravit à nous-mêmes. En généralisant ses impressions secrètes et l'histoire des émotions qu'il eut de plusieurs fêtes, résumées dans le tableau en une seule, en mettant en oeuvre sa faculté de concevoir d'un jet et de faire vivre ces fêtes en les enveloppant dans ce monde à la fois réel et fantastique, qui est bien le sien, Picasso nous porte à entretenir commerce avec ses images par les yeux et par l'esprit tout ensemble. Elles nous renvoient comme un miroir ce qui, de la part de Picasso, est une vue très vive des choses, et ce qui constitue une preuve suffisamment expressive de ses inspirations pour que nous les sentions ensuite de nous-mêmes. Ainsi ce que les yeux voient l'esprit l'entend et le développe avec une profusion de détail proportionnée à la force de l'imagination, l'éclaircit avec plus ou moins d'étendue, en altère l'impression visuelle courante pour lui substituer une image amplifiée.

Cela revient à dire qu'il n'est d'autre moyen pour entendre le fin mot de l'introduction des lettres dans la peinture, que de saisir par le plus intime du sentiment les rapports entre les objets figurés et les impressions de l'artiste, rapports à peine définissables et qu'on ne saurait préciser. Ces rapports concourent à étendre très loin le pouvoir du tableau, soutiennent les objets représentés bien au-dessus de leur condition, leur confèrent plus de portée et d'essor, augmentent la signification des images par le double développement que Picasso leur donne et qui fait sans doute qu'elles trouvent matière et issue dans les sens en même temps qu'elles s'expriment par des sous-entendus rappelant chacun à ses propres souvenirs.

La combinaison de ces deux développements qui semblent si bien concourir et s'accorder, produit un art tel que nous n'en verrons peut-être pas de longtemps et nous donne une grande idée du talent de Picasso en ces vives années de jeunesse où il luttait pour les hautes aspirations premières.

C'en est assez, ce me semble, pour montrer que l'artiste avait attaché un puissant intérêt à ces mots surimposés sur les formes de ses tableaux, non pas pour contrevenir aux habitudes esthétiques, par démanègeaison d'innover ou par soif de surprendre, ni non plus pour faire cavalier seul par opinion trop avantageuse de son talent ou par secrète envie de se distinguer du côté de la bizarrerie. Il s'en était servi pour mouvoir les ressorts des formes et pour ouvrir un grand jour sur l'aptitude de ces mots à créer une ambiance. C'est ainsi uniquement qu'il faut comprendre son besoin d'introduire des lettres dans les peintures de cette époque de son oeuvre en tant que valeurs de formes et gammes de couleurs, aussi bien qu'en tant que signes de sortilèges et mots de conjuration. Leur concours à l'exécution des desseins de l'artiste, observé pour la première fois dans l'art, porte témoignage des possibilités infinies de celui-ci. En leur présence on éprouve qu'il y a fort à rêver la-dessus et on se surprend à se demander jusqu'où les hommes lui feront porter leur inquiète disposition à percer les ténèbres.(*)

Dans les natures mortes, les paysages ou les jeux de l'arène que Picasso venait de peindre il n'avait réalisé que la moindre part de ce qu'il désirait. Il faudra arriver aux figures de cette époque pour le saisir dans le temps où il prend ses plus hauts essors. Où rencontrer en effet des exemples plus représentatifs de ce qu'il y a en lui à cette époque d'effervescent, de visionnaire, d'audacieux, d'aigu sinon dans ces êtres étranges surpris à mi-chemin entre le réel et le divin, si propres à nous faire soupçonner et entrevoir les rapports que notre vie peut avoir avec tout ce qui l'entoure et dont on se doute rarement. C'est là que Picasso prend tout à fait son rang, c'est là le point de synthèse de ce qu'il apportait alors dans la peinture de renouvellement et de poésie.

Parmi ces figures, Mlle Léonie est, à bien des égards, celle que Picasso a dotée des immenses richesses de son imagination, celle qui nous fait le mieux sentir que, lui, périssable donne la vie à des êtres qui, eux, ne subissent en aucune façon l'influence des circonstances extérieures. Dans cette figure peinte avec plus de témérité qu'il ne s'en est trouvé auparavant, se rassemble et se fixe cet élan de fantaisie, d'enthousiasme, de recherche passionnée, qui est probablement celui de Picasso à cette heure de sa vie.

Une telle figure nous aide à reconnaître combien il lui était important de s'abandonner à la contemplation des choses et combien, à plus forte raison, il lui était indispensable de se tourner vers un monde tout différent du nôtre. Et n'y a-t-il pas là pour lui une cause suffisante pour donner à ce personnage une forme singulière, pour lui faire subir une organisation nouvelle plus particulièrement soumise à l'influence de l'univers?

Que Mlle Léonie ne soit pas une femme pareille aux autres femmes, point n'est besoin d'en discuter à l'exemple de certains qui n'aimèrent pas cette figure. Formée dans l'imagination d'un grand poète, elle mène la vie durable des êtres de l'espèce des demi-dieux. Qui a connu en son intime l'instant où l'intensité de la vie prend toute sa force, celui-la seul peut entendre nettement que c'est bien moins la vie terrestre de Mlle Léonie que Picasso a voulu peindre que l'histoire surnaturelle de son inspiration, assez humaine pour vibrer fortement, assez délivrée des entraves de la commune mesure pour s'élever à la plus haute puissance.

On ne l'a pas compris ainsi. Sinon comment s'expliquer le nombre considérable de gens qui ont tourné cette figure en plaisanterie, se sont gaussés de ses traits, en ont fait la charge. Il est courant d'entendre disputer à l'artiste la sincérité de cette oeuvre. Il y a cependant tout lieu de croire qu'il ne lui a pas donné naissance par gageure de jouer un jeu à se rompre le cou, ou par humeur extravagante, ou par une sensibilité d'épiderme confondue à tort avec l'hyperesthésie de Picasso. Il y fut amené par sa nature, qui, à tout moment, lui fait prendre à tâche (*) de fondre le monde extérieur dans le surnaturel duquel toute réalité participe. Il n'est pas moins fréquent d'entendre lui reprocher avec véhémence les extrêmes périls que Mlle Léonie fait courir à l'art, à cause des excès d'une imagination sans points d'appui. Tant il est vrai que la plupart sont incapables de discerner parmi ses oeuvres les plus éminentes, l'art contemporain n'en compte pas une qui se soit engagée aussi loin que celle-ci dans l'imagination et qui ait en même temps montré combien elle savait se soumettre à un jugement solide. Picasso n'ignore point que sa création ne saurait atteindre à la plus haute qualité d'intérêt, servir mieux que pour satisfaire aux exigences de la coutume, avoir une valeur plastique aussi bien qu'une valeur poétique, si elle était seulement éclairée d'une ardente flambée de l'imagination, sans révéler une intelligence capable d'embrasser le réel.

Mais le grief le plus grave qu'on ait fait à Picasso, presque d'une commune voix, et qui ne laisse pas d'être constant, c'est de donner par l'image de Mlle Léonie une fausse opinion de la beauté. On a prétendu que cette image, comme tout ce qui est hors de la vision courante, ne peut avoir de rapport avec la beauté reçue. Qu'on se représente bien, pour saisir le sens de cette critique, qu'en introduisant ses inventions dans l'économie de la figure, Picasso contrariait le sentiment que nous formons de notre image, presque toujours liée à l'attachement excessif que nous avons de nous-mêmes. Il faut avoir ce point sans cesse présent à l'esprit, surtout quand il s'agit de ce qui peut être appelé la dispute de Picasso contre la beauté confirmée par autorité de tradition. Faute de quoi il serait impossible de rentrer dans les raisons des jugements sévères qu'on a portés sur cette figure.

Ces jugements révèlent avant tout une insurmontable aversion pour tout ce qui va à l'encontre de la conception traditionnelle de la beauté. Si l'on s'est attaqué à Mlle Léonie, c'est dans la vive appréhension qu'elle ne détruisît définitivement cette beauté, qu'elle en appelât de celle-ci à la beauté née d'une vision spontanée avec tous les mystères qui surgissent à sa suite et qui dans la pleine lumière de l'oeuvre, gardent encore leur secret. Il n'y a aucune objection qui ne soit exclusivement dictée par cette crainte.

Si les critiques de Mlle Léonie avaient possédé originellement, dans leur nature et dans leur tempérament intellectuel, les facultés nécessaires pour entendre ce que nous appelons beauté ou laideur n'existe que par rapport à un certain jugement ordinaire, ils n'auraient pas été prévenus contre elle ou tout au moins ils seraient revenus de leur jugement. C'est qu'il n'est pas donné à un grand nombre d'esprits de pénétrer si avant dans la vie que ces notions leur apparaissent comme absolument arbitraires et sujettes à de continuel changements. Pour ceux qui y parviennent penser autrement c'est s'en prendre au plan universel, et remplacer son indifférence par les distinctions artificielles qui nous emportent tantôt d'un côté tantôt d'un autre selon les préférences du moment. Ce qui les intéresse avant tout c'est la vie. Or, tout ce qui en fait partie tient de sa beauté, car la vie crée sans préjugés et ne s'embarasse en aucune occasion de nos mesures. Il n'est pas une de ses créatures qui porte la marque de nos habitudes de définir, de caractériser, de déterminer, de spécifier, d'apprécier, de choisir, car toutes remontent à une même origine et par ce motif ont même nature et même pouvoir.

Que si nous changeons de point de vue et que du plan universel nous en venions à l'homme, nous retrouverons encore que la beauté n'est pas fixe mais varie à l'infini. Quand on ne considérerait que l'ardeur inspirée par l'enthousiasme de la passion avec ses expériences nettement particulières, on s'apercevrait qu'il y a autant de beautés que de passions. S'il n'est rien comme (*) l'amour pour élever l'homme dans sa plus intime pensée, pour lui aider à remplir les destinées de la part de sa nature divine, pour lui faire prendre des élans qui illuminent le coeur et y portent des désirs infinis, pour donner enfin à son esprit de l'étendue et du courage, cet amour ne suffit-il pas pour permettre au coeur de chacun de créer une beauté qui lui soit personnelle et de préférence sur les autres? Peut-on seulement se représenter un homme épris d'amour occupé à s'assurer si la beauté de l'objet aimé s'accorde avec celle des modèles institués par la tradition? N'est-il pas bien plus probable qu'il ne voudra apercevoir dans l'objet aimé que les rapports qui l'embellissent et qui sont tous tirés de ses propres émotions?

Il y aurait bien à dire sur la grande peur de ces hommes, vieux avant temps, qui leur fait admirer un type de beauté aussi étranger à l'impétuosité des sens qu'aux feux animés de l'intelligence. N'est-il pas évident que c'est leur éloignement de la vie qui leur fait confondre la beauté de l'ancien âge avec les reliques des arts plastiques où, du feu créateur, il ne reste plus que des cendres à peine chaudes, et que pour eux les possibilités infinies de la beauté se trouvent réduites à la mesure d'oeuvres de l'espèce de la Vénus de Milo. Sans doute s'en seraient-ils défiés s'il leur était venu en l'esprit qu'il faut vivre avec toutes ses émotions pour se rendre la beauté présente et la connaître comme une combinaison qui ne reproduit pas des beautés déjà existantes mais s'ajoute à elles.

En homme qui n'oublie jamais que notre sentiment du beau est absolument orienté dans le sens personnel, Picasso ne tient aucun compte de la beauté convenue, mais il en crée sans discontinuer à la hauteur de ses émotions et de l'intensité de son désir d'indépendance. Comment douter que son oeuvre n'eût pas perdu de son originalité s'il en avait fait le moindre état? Mieux que personne il sait le bénéfice qui lui doit revenir de la beauté où atteint celui qui la cherche en dehors des lieux communs esthétiques, dans la flamme de son coeur, quelle que puisse être la forme sous laquelle elle apparaît. C'est ce qui lui fait souvent dire qu'on ne va pas suffisamment dans ce qu'on dénomme arbitrairement le laid, qu'on manque d'audace pour en user toutes les fois qu'il est besoin de se mettre à l'abri des ruses ou des charmes perfides de la beauté officiellement reconnue. Il en est même venu à me confier qu'il serait à désirer qu'on ne peignît désormais que la laideur seulement. Et qu'on n'aille surtout pas voir dans ces paroles une saillie d'esprit; c'est là la réaction violente d'un homme en révolte contre cette beauté mineure et rétrécie qui fausse entièrement l'esprit, dérange l'organisation naturelle de la vue, met obstacle aux velléités aventureuses, fait renoncer à l'invention.

Peut-on après cela s'étonner que l'image de Mlle Léonie, si en dehors de la mesure courante du beau, ait été une source d'émotions fortes et graves pour quelques-uns et, dans une mesure bien différente, un scandale et une insulte à l'art pour les hommes qui n'ont point le goût de l'extraordinaire et ne s'y livrent jamais. Peut-être ne me croira-t-on pas si je dis que Picasso ne se met nullement en peine de ces jugements. Autant que j'en puis juger il décide bien ce point de souffrir les blâmes, car il sait pertinemment avoir donné l'existence à une figure tout à l'opposé de l'ordinaire exemple et dont l'apparence contredit les opinions nées d'une routine qui tient de très court l'énergie naturelle des hommes, leur impose, les abuse.

Quelle est donc notre opinion sur la juste valeur de cette période de l'oeuvre cubiste de Picasso? Faut-il nous mettre en bonne intelligence avec l'opinion courante et reconnaître pour véritable que la tendance de l'artiste à transformer la réalité en perception et à ramener celle-ci à un intérêt lyrique, qui n'est lui-même sensible qu'au seul esprit, a privé son oeuvre de l'élément sensuel, c'est à dire de l'élément plastique par excellence ? Ou bien vaut-il mieux laisser le sentiment de la majorité se fortifier dans l'idée que Picasso s'est perdu à cause de la pleine émancipation de son esprit et de l'usage outré qu'il en a fait d'excitations, d'intuitions, d'inspirations poussées jusqu'à leurs dernières conséquences ; ou considérer que l'intérêt de ses oeuvres d'alors réside dans le fait que les images du nouveau sens artistique formé par elles nous émeuvent et nous troublent par les vastes proportions de la vie qui y sont intégrées ? Tout ce que nous avons déjà observé de la manière d'être de cet homme fait paraître évident qu'au lieu de nourrir les minuscules raisons de vivre où s'épuise le meilleur de notre activité, il tend de tous ses désirs à se rendre maître du plus grand nombre possible d'énergies et à leur conserver toute leur intensité sur chaque point.

N'ai-je pas souvent eu l'occasion dans ces notes de donner à entendre que dans l'exploration de l'inconnu l'esprit aventureux de Picasso va toujours de pair avec un coeur ému ? Ici, comme en toutes circonstances, l'impression qu'en reçoit son art, malgré l'impétuosité et le tumulte de l'esprit, se marque à bien des égards. Il est donc absolument inexact de prétendre, comme le font un grand nombre de gens, que plus rien ne l'intéresse qui ne fasse appel à l'intelligence et que c'est une main glacée qui a créé ces fictions à mon sens si largement fondées sur les facultés affectives.

On ne conçoit pas comment il est possible de croire qu'un homme aussi passionné pour les choses et qui les voit toujours sous des formes nouvelles, puisse s'en détacher au point de les observer avec une froide indifférence et de consentir à les voir échapper à son pinceau. Peut-être, si les ministres professionnels du culte esthétique avaient conservé tant soit peu de forces de vie, auraient-ils pu avoir l'appréciation instinctive de ces peintures et se seraient-ils aperçus qu'alors même qu'elles relèvent du rêve, elles n'en sont pas moins animées des mouvements du coeur. Leur dénûment sentimental et leur éloignement du soleil expliquent assez la raison de leur impuissance à pénétrer ce qu'il y a dans ces peintures de palpitation de vie et à comprendre combien les idées spirituelles y sont immergées dans le monde des sens.

Mais celui qui prend la peine d'observer plus attentivement les moyens employés dans l'exécution de ces oeuvres, ne tarde pas à y surprendre non pas la sensualité qui enfièvre le sang et trouble l'esprit mais celle qu'une grande oeuvre d'art renferme nécessairement. Picasso n'en laisse apparaître que juste assez pour donner de la couleur aux formes sans nuire nullement à leur extrême finesse, ni modifier en quoi que ce soit leur caractère distinctif.(*)

Prenons le dessin de ses peintures. Outre qu'il tient je ne sais quoi de la vision qui attache l'esprit, il exerce une sorte de charme et de fascination sur les sens. Quelque dénuées d'événements extérieurs que soient alors les dispositions d'âme de l'artiste et à quelque point extrême que soit parvenu le trait qui les reflète, ces formes n'en contiennent pas moins des éléments de sensualité subtilement traités bien que leur délinéation soit menée avec une grande précision. De son côté la couleur est toute pleine d'enchantements, en dépit de la ténuité de la lumière prise dans le fil du dessin. Il est peu certain qu'un autre, s'étant mis dans un état de dépouillement si entier, eut été capable d'obtenir cette harmonie entre le dessin et la couleur et de réunir tant d'éléments sensuels au moyen d'une technique dépourvue de tout ce qui peut flatter les sens.

Pour peu que l'on envisage ces peintures de Picasso avec une certaine sincérité, la valeur remarquable des procédés techniques qui produisent au dehors ses visions ressort incontestable. Comment peut s'entendre alors l'attitude des censeurs pointilleux qui l'ont sévèrement repris à leur sujet? Qu'on les tiennent pour irrationnelles en tant que produites par un prétendue instabilité nerveuse ou, pis que cela, par une psychose hallucinatoire, l'explication en est aisée par le peu de rapport de la plupart des esprits au plus extraordinaire de la création. Mais comment leur vient-il à la pensée d'envelopper dans le même jugement les données matérielles de ces peintures? Il faudrait peut-être en imputer la cause au décontenancement des imaginations usées en présence du nouvel aspect sous lequel paraissent alors ses visions, aspect qui n'est point marqué au coin de l'usage le plus certain. Cela leur fait une sorte d'injure dont ils se vengent en accusant l'artiste d'aller sans relâche de surprise en surprise jusqu'à l'ivresse la plus accablante.

Quelle que soit la dessus l'opinion des obstinés qui se sont enchaînés eux-mêmes à la tradition, il est incontestable qu'à l'intérieur de ces nouvelles formes on découvre une technique des plus admirables. La vive impression que nous laissent les peintures de cette époque de Picasso naît en tout premier lieu de la grande idée que l'artiste se fait de l'art, envisagé comme un phénomène prodigieux, sans bornes déterminées, aux ressources innombrables et de sa volonté impatiente à en découvrir les veines cachées.

On s'explique par là le plein effet produit sur certains spectateurs par les moyens matériels que Picasso a mis en oeuvre pour fixer ses révélations, qui, autrement auraient déjà passé sans laisser de traces. Pour être bien plus définis que l'inspiration ces moyens n'en sont pas moins de conséquence. S'il est impossible aux fonctions pratiques de l'art, par les limitations qui sont dans leur nature, d'avoir le nombre ni l'étendue des ressources de l'inspiration elles en comportent suffisamment pour conserver une étincelle du feu qui brûle l'artiste et pour laisser entrevoir les impressions telles qu'il les a reçues.

Est-ce à dire que Picasso se soit préoccupé outre mesure de ces moyens matériels et qu'à l'instant où il recevait l'inspiration et peignait ce qu'elle lui dictait, il se soit arraché au mouvement passionné qui possédait son âme pour mettre toute son application à les parfaire?

S'il est vrai qu'il attache une grande importance à la perfection technique, par ce que de la qualité des moyens matériels dépend toujours le style d'une oeuvre d'art, et qu'il les veut pour la plus grande partie personnels, et suggérés directement par le talent même, se serait se tromper du tout au tout que de croire qu'à force d'y penser, de s'en donner le désir et le tourment, (*) il a réduit son art à une sorte de préjugé pictural et s'est mis en risque de laisser la technique prendre le dessus sur l'oeuvre.

Si l'on considère chez Picasso l'ordre des exigences instinctives que nous avons maintes fois soulignées, il y a lieu de se persuader que les moyens employés par l'artiste pour produire au dehors ses visions sont dictées par celles-ci et sont tour à tour modifiés par tout ce qui modifie, ces visions. Et l'ensemble de ces moyens, dont les uns appartiennent en propre au tableau, et dont les autres ont été empruntés à la peinture de bâtiment ou entièrement inventés par Picasso, forment une suite d'éléments d'exécution dont les possibilités d'expression s'ajoutent les uns aux autres.

Il y fait incontestablement la contre-partie de la manière de procéder des grands artistes d'autrefois. La technique de ceux-ci fut généralement déterminée pour une longue période de leur oeuvre ; ils n'y introduisirent que de loin en loin certains changements selon l'exigence du cas. Picasso, lui, invente sur-le-champ l'expression adéquate à ses inspirations. Dans la mise à effet de celles-ci il ne s'agit rien moins que de laisser leurs images se produire et de si bien combiner leurs accords et leurs mesures que le spirituel et le manuel s'y rencontrent infailliblement.

Une si profonde interpénétration du surnaturel de la conception et de la partie matérielle de l'art, renverse tous les jugements sur les moyens techniques utilisés par les artistes pour mettre leurs inspirations devant les yeux. Ayant une façon toute particulière de recevoir l'impression des choses, il était impossible que Picasso s'en tint à la technique habituelle. D'où l'extrême difficulté de faire connaître les démarches extérieures de cette partie de son oeuvre, si étrangères aux essors aventureux dont on lui a tant fait grief.

On ne peut en faire une démonstration, dire par quel enchaînement, par quelle suite d'événements sa sensibilité si prompte et si vive et dont personne ne peut se flatter de connaître les substances secrètes qui la nourrissent, la développent et l'accroissent, a trouvé le langage de ce jaillissement de jeunesse et de fougue impétueuse qui a mille prises sur les âmes, quand elles sont assez heureuses pour les subir. S'essayer à définir les procédés qui traduisent son inspiration serait une tentative aussi vaine que de prétendre chiffrer la part du surnaturel lui-même. Car, ces images créées par une action physique prodigieusement présente, doivent être constamment reportées à une vision venue d'ailleurs. Bien qu'elles soient des signes définis, elles répondent à une expression absolument indéterminée. Leur action matérielle est prise à la source de la vision ; à aucun moment elle ne s'abstrait de l'inspiration qui la produit et la constitue toute entière. L'explication ne peut donc nous fournir de termes pour les idées qu'éveille le contact des images avec notre esprit. Se sont là des choses plus facile à éprouver dans l'âme qu'à énoncer, des choses que seul le sentiment peut saisir. Quoique les signes qui rappellent le souvenir de la vision puissent être perçus par les sens, cette perception est à ce point subtile qu'il devient très délicat d'en pénétrer toute la portée et, à bien plus forte raison, d'en exposer la nature et le jeu avec plus ou moins d'exactitude. Ceci n'irait à rien moins qu'à un retranchement à l'idée que l'on doit se faire d'oeuvres qui ne peuvent se révéler qu'intuition à intuition.

Mais comme toutes les fois où j'essaye d'être en esprit avec Picasso, et où il m'est difficile de faire connaître comment les événements du monde magique coïncident avec ses démarches physiques, j'éprouve ici encore la crainte de m'être formé de ses oeuvres cubistes d'alors une (*) conviction arbitraire. En les examinant avec l'intégrité morale nécessaire à qui se propose de rendre au cubisme de Picasso sa signification authentique et son originalité dans l'histoire de l'art, je n'ose attribuer à l'artiste les conclusions que j'ai peut-être faussement tirées de ce qui est un rare privilège personnel. J'ignore même si le sentiment qui en est résulté pour moi a quelque analogie avec celui des autres.

Mais, si je ne peux rien dire de défini des moyens mis ici en oeuvre par le peintre, je sais cependant que l'impression en est très vive, qu'elle force l'assentiment, si obstinée et si opiniâtre que soit la résistance du spectateur.

Sans vouloir porter un jugement péremptoire je dirai que considéré superficiellement le dessin si pur et si lumineux de Picasso semble destiné à devenir uniquement l'élément visible des formes perçues par l'artiste. Mais cette façon de juger s'avère ici incomplète ; c'est l'opinion de celui qui ne peut recevoir l'impression que de l'apparence extérieure de ce dessin. Vu en profondeur celui-ci apparaît pourvu d'une puissance propre à nous rendre l'idéal accessible.

Il est en effet clair que ce dessin, là du moins où son sens ne s'est pas dérobé à notre perspicacité, non seulement met sous les yeux la matière artistique, mais aide surtout à ramener nos sentiments à leurs sources pour y être épurés et confirmés. D'élément d'expression matérielle il devient ainsi un élément de pensée et de sentiment. Les forces spirituelles qui y vivent encore de leur vie souterraine, prêtent aux traits du dessin, qui doivent compter parmi les secrets de la fortune de Picasso, le pouvoir de donner libre issue aux images ayant les qualités requises pour suggérer le monde inexprimable où l'artiste dirige nos pensées. C'est pourquoi j'insiste à dire qu'il est difficile de déterminer le caractère et la substance de ce dessin, qu'on sent plutôt qu'on ne les voit. Heureusement, cette spiritualisation du dessin qui tient en réserve pour l'esprit la joie profonde de retrouver l'idéal, n'enlève rien à la substance des éléments visibles. Ce n'est donc que sur le plan esthétique qu'il nous est possible d'en connaître quelque peu et, par ricochet, de nous donner une idée de la tension de l'esprit de Picasso et de son sens des gradations et des nuances attendu que tout ce qui s'élève en lui à ce moment de sa vie, s'élève et s'agite dans son dessin. Quelques mois auparavant les formes qu'il avait créées se présentaient à la vue presque immobiles. Ici le repos cède à une action bien plus animée, mais d'un mouvement toujours contenu qui n'enlève rien de leur profondeur aux œuvres. Cette mise en mouvement des formes fait naître une atmosphère toute nouvelle dans laquelle les éléments physiques et les éléments spirituels sont à présent intimement mêlés, sans aucune sujétion à des conditions exclusives susceptibles de fixer l'attention sur un objet déterminé. D'aucuns ont prétendu que cette atmosphère avait mis de la confusion dans les idées et les sentiments. En vérité elle les avait placés dans une situation choisie, combien lumineuse, significative, inclassable.

Bien que les formes soient portées par le mouvement à une vie intense et multipliée, un sentiment de paix profonde s'en dégage, qui ne vient plus comme quelque temps plus tôt de la stabilité de la construction, mais de la parfaite organisation de tous les conflits, ramenés à une seule impression. Tout s'y ordonne non pas de dessein formé et par froide raison mais par l'exigence immédiate de l'inspiration, pour nous conduire par la voie de cette composition d'excitations coexistantes, de l'extrême de la complexité au plus haut point de simplicité.

Ainsi que le dessin la couleur est soumise aux mouvements intérieurs de l'artiste. L'austérité de ses dispositions d'âme de cette époque est interprétée d'une manière exacte par une couleur qui sacrifie toute gloire de sa palette. Pour lui trouver un juste accord avec cette disposition Picasso en modère les accents, la dépouille de tous les effets de choc, lui enjoint de (*) renoncer aux sonorités d'autrefois, l'oblige à se tenir continûment en garde contre les dissonances, en un mot il lui ôte tout ce qui pouvait provoquer un arrêt brusque de l'œil. En lui enlevant ainsi le peu de séductions qu'il lui avait laissées dans ses premières œuvres cubistes, il allait au fond de sa résolution de soustraire pour quelque temps la peinture à tous les agréments, à toutes les suites mélodiques, à toutes les combinaisons de contrastes et à leur faciles effets, pour créer des possibilités d'émotion esthétique infiniment plus délicates et pour remuer l'âme du spectateur dans ses profondeurs, au lieu de chercher à l'attendrir en effleurant ses sensations. Les seuls accents qu'il tire de la couleur sont très brefs et d'une extrême finesse. Les tons sont réduits à un tout petit nombre où dominant des gris inimitables, des bruns très chauds, des beiges traversés des mille jeux de la lumière. Avec ce nombre restreint de tons délicats mais saturés d'énergie, Picasso résume tous les enivresments des couleurs qui s'échangent sans cesse et se prêtent mutuellement des nuances subtiles, d'autant plus qu'elles vivent de la même vie ; chacune est ainsi un composé de toutes et toutes frappent par leur justesse. En sorte que nous éprouvons l'impression d'une couleur particulière aux attraits bien plus irrésistibles que ceux qu'offrirait les tons les plus brillants.

Ainsi donc Picasso qui ne s'était jamais mis sur le haut style parle ici un langage encore plus simple, dont le caractère résulte de l'accord entre l'ordre et le mouvement de ses pensées et les qualités plus particulières qui marquent le talent du peintre. Ce langage rend singulières les choses qu'il a presque toujours choisies parmi les plus ordinaires, fortifie leurs aspects les plus faibles, donne de la grandeur à ce qui en semblait totalement dépourvu et accorde à son style la possession de la plupart des intérêts de l'art, avant même qu'il eut embrassé tout ce qui fut promis à son génie.

Nous touchons à présent à la dernière étape du cubisme et la plus lyrique de toutes, à celle qui nous fait assister à l'exaltation la plus vive qui se soit jamais rencontrée dans un cerveau bien équilibré. L'art atteint ici son amplitude maximum comme une marée montante sa plus haute élévation. J'ai pris à dessein cette image pour rappeler encore une fois l'état de Picasso caractérisé par ce mouvement perpétuel de tension et de détente auquel j'ai souvent fait allusion et qui, sous tel ou tel aspect, constitue le trait caractéristique de ce tempérament prompt à opposer à son action du moment une action contraire et brûlé d'une indicible soif d'inconnu.

Comme pourvu d'un sens nouveau Picasso saisit les objets dans leur expression la plus rare et dans leur sens le plus caché. Il agit dans cette pensée qu'il lui faut conduire ces objets vers une fin bien plus importante qu'une simple comparaison de l'image avec leur aspect réel. Ce vers quoi il tend dans cette nouvelle phase du cubisme, c'est à sortir un monde de lui-même, à donner le jour à des œuvres d'art qui aient une existence esthétique propre, où la réalité visuelle soit nettement dominée par le fond intime qui seul peut créer la réalité essentielle. Placé devant cette nécessité Picasso réduit encore la part de l'imitation qu'il avait laissé subsister dans ses œuvres immédiatement avant celles-ci pour faire la place la plus large à la conception devenue l'élément principal de la création.

C'est la période de la plus grande simplicité de l'art, de cette simplicité qui nous enchante dans les moyens de la nature. Notez bien que ce n'est pas le pain de la misère, mais bien plutôt le luxe de la pureté. Car si étonnant que cela puisse paraître un art à ce point épuré donne une impression de richesse. Non pas une richesse orfèvrée, châtiée, compliquée à souhait, avec du faste, de la recherche et des apprêts, mais une richesse qui est tout au contraire de celle-ci. Considérez-le avec attention, suivez bien la manière dont ses formes se condensent et les raisons qui les placent dans un perpétuel état de jeu, remarquez qu'il n'est point de liberté qu'il ne se permette et point d'entraves dont il ne se délivre en un tour de main, et sa richesse en substance, comme en dessous et en nuances, vous apparaîtra.

Nous n'avons dans l'histoire de la peinture rien de pareil à ce mélange inextricable du direct et de l'allusif qui restitue à l'art toute sa puissance d'évocation. Jamais on n'avait pu produire des émotions aussi vives avec des éléments à ce point débarassés de tout superflu ; jamais encore l'art n'avait atteint à une égale intensité de sentiment avec une semblable économie de moyens ; jamais expression ne fit usage d'un style à ce point elliptique et néanmoins paré de surprises multipliées ; jamais n'est apparu avec une telle netteté que celui qui veut le ciel en conserve des reflets dans son action ; jamais l'art ne fut si près de la magie.

Du fait que les peintures de cette époque de l'œuvre de Picasso avaient leur existence (*) esthétique propre, et que leur représentation était indéchiffrable à la première vue certains ont tiré argument pour prétendre que, cette fois, il s'était nettement et incontestablement soustrait au monde réel et que l'ambition de vérité avait été réduite à néant.

C'est un point de vue qu'on ne saurait admettre. Que l'artiste ait pris le plus vif intérêt aux éléments venus de l'extérieur et qu'il en ait reçu l'inspiration, que l'épanchement du rêve dans son art se soit fait sans que ces éléments perdissent de leur réalité et sans que l'observation manquât jamais une circonstance de s'exercer, cela est hors de doute. Que l'apparence des objets ait été rapportée intégralement sur le tableau, je puis en donner la preuve. Un jour où je m'entretenais avec Picasso tout justement du reproche qu'il lui était souvent fait d'avoir supprimé le réel dans les peintures de ce moment-là, il prit sur ma table plusieurs reproductions photographiques de ces œuvres et dessina sur leurs marges l'image trait pour trait des objets représentés. Ces croquis démontrent qu'il n'est pas une de ces peintures qui ne s'appuie sur le monde extérieur. Il y apparaît de la manière la plus certaine que tous les éléments du réel avaient été scrupuleusement conservés lors de leur transposition dans les tableaux, qui, tous portent un titre précis indiquant les objets représentés. Mais au lieu que ce soit leur apparence qui impressionne le regard, c'est leur esprit qui agit sur le spectateur. Des exemples plus frappants encore apparaissent dans les portraits de cette époque ; ceux-ci nous font comprendre bien plus clairement combien profonde est l'action de la réalité sur l'artiste. Dans ces portraits il obtient la ressemblance avec les modèles, nullement par intention de les imiter mais à son insu et uniquement parce qu'il s'en était profondément imprégné.

C'est ici le point précis que je voudrais pour la dernière fois éclairer autant et de la manière qu'il le faudrait. Pour juger Picasso on ne doit pas perdre de vue qu'il est avant tout l'homme qui veut se connaître, se sentir. Et c'est parce qu'il est sans cesse attaché au monde des sensations, qu'il admet les sentiments au premier rang de ses préoccupations motrices, qu'il obéit aux mouvements de son sang et de ses nerfs, qu'il est devenu une énigme et un tourment pour les gens du quotidien vivant à petites journées. On devine combien est caduc et périmé ce qui est devenu pour eux l'essentiel de l'art, au regard de ce sens vital qui déplace toutes les conditions esthétiques et porte l'espoir de créations nouvelles. Il en est ainsi. Ils peuvent s'en défendre, ils peuvent prétendre à bien autre chose, ils ne sont pas moins sous le charme de celui qui avance vers son rêve et émeut en chacun d'eux toutes sortes d'impressions, les remodèle sur l'homme naturel par le sens qu'il a de l'univers, par son attachement passionné à la vie et à ses mystères dont il entend tous les secrets.

Grâce au sens vital qu'il a de la réalité permanente et à son extrême innocence poétique, Picasso est à même de saisir le lien étroit entre les forces physiques et les forces spirituelles aux impératifs étranges, à peine saisissables, le plus souvent contradictoires. C'est précisément dans ce jeu du réel et du surnaturel que s'insère le malentendu sur son irresponsabilité à l'égard du réel. Tandis que Picasso est toujours prêt à reconnaître les poussées de la vie au fur et à mesure qu'elles se produisent en lui, à leur obéir pour les faire finalement servir à son œuvre, la plupart des hommes en sont heurtés et blessés. Son ardent amour de la vie, cet amour physique et spirituel, qui brûle dans son sang et enflamme son esprit, l'incite sans arrêt à se laisser mener loin de ce qu'il a fait, au moment même où il apparaît tenir la victoire définitive, à abandonner ses inventions aussitôt qu'il les a formulées.

C'est là que réside la gloire et l'invincibilité de Picasso. Mais c'est là aussi que réside (*) sa grande douleur, celle d'avoir à livrer sans cesse bataille contre lui-même, à briser chaque jour son cœur pour recréer à nouveau son espérance et sa joie, à offrir en sacrifice son esprit, sa volonté, sa conscience pour nous délivrer de la permanence et des commandements, à tracer les chemins nouveaux de son sang, à assumer la terrible responsabilité de se gouverner lui-même avec pour seul guide la vie vivante et les oracles qui lui viennent de l'inconnu.

Par cette façon très large d'envisager les choses, Picasso est amené à faire la sourde oreille aux conclusions de la plupart des hommes, à négliger les mots d'ordre où ils veulent se limiter, à ne jamais entrer si peu que ce soit dans le plan de leurs jugements.

C'est dire qu'il se prête de lui-même aux malentendus par la complexité de sa pensée et celle profondément suggestive de ses œuvres qui sont toujours à la pointe de l'art en même temps que ce sont des œuvres qui sont toujours à la pointe de l'art en même temps que ce sont des œuvres-mères embrassant le fait esthétique dans sa totalité et opérant la ressaisie de l'homme en tant que force instinctive, avant que naisse la responsabilité consciente, ressaisie d'une richesse nombreuse aux suites imprévisibles. Aussi n'y a-t-il nullement à s'étonner que l'on se soit jeté là-dessus non seulement pour faire de l'artiste un inventeur suffisamment fou mais encore pour assurer qu'il avait un si grand faible pour l'abstraction, que la dernière étape de son cubisme n'était qu'un système artificiel.

Non, il n'est pas exact qu'à ce moment Picasso se soit donné l'art comme prétexte pour fonder une idée esthétique en dehors de la vie des choses. Il faut l'avoir entendu regretter, chaque fois que le cas s'est présenté, la fuite actuelle de l'homme dans les abstractions où il se perd et se désespère, pour s'expliquer combien est grande sa révolte contre tout ce qui peut nous déshabituer de vivre, nous faire tomber dans une demi-conscience torpide, dans un état sans énergie, sans préoccupations, ni émerveillements.

Ce qui enlève d'ailleurs tous les doutes c'est qu'à mesure que Picasso désapprend les données traditionnelles et pénètre plus avant dans la secrète intimité du monde, ses yeux s'ouvrent davantage et son esprit se prend pour toutes les choses d'un intérêt égal, sans jamais recourir aux méthodes habituelles qui apanagent les unes et frustent les autres de leur part de valeur esthétique. On croirait même que moins elles ont d'importance pour les autres plus elles sollicitent son imagination à lui. C'est là une suite naturelle de sa conviction que chaque chose a sa valeur, chacune peut réfléchir l'image de l'universel, chacune peut être un signe, peut servir de prétexte à se confondre avec le cosmique, chacune peut exercer sur le spectateur une action anagogique, chacune s'imposera inéluctablement si l'homme qui le surprend est une réalité en lui-même.

Cela explique pourquoi à cette époque Picasso a fait un compte si exceptionnel d'objets n'appartenant pas au répertoire officiel. Il a choisi pour servir de prétextes à ses tableaux parmi les plus ordinaires, persuadé qu'il y trouverait suffisamment de valeurs pour les amener à la vie glorieuse de l'art.

A mon sens c'est la première fois qu'un peintre écoute la voix de la création lui révéler que tout vaut également d'être peint, que toutes les choses ont le même accent, que l'on doit se tenir au-dessus d'elles et les tenir au-dessus de leurs aventures quotidiennes.

Jusque là les artistes avaient travaillé sur des thèmes convenus de longue date et sur les seules réalités traditionnellement jugées dignes de la sollicitude de l'artiste sans qu'il leur fût jamais venu à l'esprit qu'il n'y avait pas de motif pour classer les objets d'après leur états de service. C'est la vue très nette de Picasso qui nous a permis d'entendre que si ordinaire que puisse paraître (*) un objet il est toujours œuvre divine par le lyrisme qui lui est propre. C'est à lui que revient surtout l'honneur d'avoir mis de côté les listes des sujets reconnus d'utilité artistique et d'avoir créé une mythologie véritable avec des choses naguère tenues pour insignifiantes, d'y avoir découvert plus que des formes et des couleurs, des émotions nouvelles. C'est lui qui découvrit ce grand secret que regarder toutes les réalités avec le même vif intérêt et se laisser toucher au plus profond de soi-même par tout ce qui vit, c'est la manière la plus efficace de s'en prendre aux conventions esthétiques, de conserver cette fraîcheur de l'œil et de l'esprit qui voit en chaque chose un miracle. Si peu de gens prennent part à l'enchantement de l'artiste lorsqu'il tient sous son pinceau les réalités les plus négligées, c'est que le grand nombre est dépourvu du don de la joie extatique devant tout ce qui s'offre à lui et qu'il a perdu de cette candeur qui aide à se rencontrer avec tous les hasards.

L'extrême humilité du réel rejoint dans les œuvres de Picasso à cette époque l'extrême élévation de l'esprit. En regardant la vie animer les choses, Picasso choisit dans leur existence telle ou telle expression pour la fixer à sa mesure. Il leur fera ainsi prendre le tour inattendu qui est le tour propre à sa destinée, leur livrera le meilleur de lui, les en nourrira jusqu'à les rendre bien plus vraies que la vraisemblance de leur aspect, substituera aux illusions qu'élabore la nature celles que lui-même invente.

Ici c'est une boîte d'allumettes, là c'est un fragment de paquet de tabac, ailleurs un papillon de gaz, toutes choses nulles d'attrance, mais dont le regard de Picasso, à la vitesse du génie, a perçu à temps le signe rapide, invisible à l'œil conformiste. Un mets sur une assiette, un flacon d'encre, une coquille Saint-Jacques, commandent vivement à son invention et acquièrent pour lui un profond sens cosmique. N'importe quel objet, fût-il du plus médiocre intérêt extérieur, d'avoir été porté dans son cœur, finit par porter son cœur lui-même.

En homme conduit par le destin Picasso tire d'inépuisables jouissances plastiques des occasions de moindre conséquence et s'exprime dans un langage pénétré de ce lyrisme intense dans lequel à ce moment de sa vie il plonge dirait-on tête baissée.

En proportion que la cadence de ce lyrisme se précipite, le langage prend de plus en plus de ton. On a l'impression très distincte qu'ici le dessin traduit le diapason de ses vibrations nerveuses. Il nous offre des indices certains des tensions de l'homme attentif à sa propre âme et sujet au mouvement continu de motifs divers ou opposés qui se disputent le pouvoir de la déterminer.

Loin de donner dans l'arbitraire et dans l'absurdité, comme on l'a maintes fois dit, ce nouveau langage est de toute nécessité et de toute évidence impliqué par le lien très étroit qui existe alors chez l'artiste entre le monde de la vision et le monde physique. Seules l'inattention et la faiblesse du sentiment des consciences automatiques en ont faussé les rapports. Si sa manière d'exécuter, adéquate à la vision, les confond, elle n'en donne pas moins la discipline à cette vision, avec le sens exact des possibilités d'expression. C'est précisément ce que Picasso regrette avec amertume et ce qui lui rend souvent intolérable le besoin de donner une consistance physique aux mouvements qui naissent dans son esprit et dans son cœur, qu'il voudrait exclusifs de toute sujétion matérielle. La sensation pénible d'offrir son inspiration aux regards s'élève parfois jusqu'à l'état de douleur. L'obligation que cela lui impose de préciser cette inspiration constitue une telle servitude, en comparaison de la liberté de la vision, qu'il ne peut la supporter patiemment. Par bonheur, le besoin de peindre est si naturel chez lui qu'il lui fait faire violence aux impatiences qu'il éprouve en constatant que les émotions, où il n'y a rien (*) d'autre que soi, se dégradent dans les procédés manuels, dans les modes finis de l'organisation du tableau, déterminé en toutes ses parties par l'extériorité.

Le sentiment de la différence entre ces éléments qui souvent se contrastent, devient plus profond chaque fois que l'homme est à son apogée, en des moments d'intégrité. C'est un de ces moments de Picasso que celui de cette époque où le ciel encore bas de la peinture s'était entr'ouvert sur des perspectives infinies, pour lui laisser voir à perte de vue la chaîne ininterrompue de toutes les possibilités esthétiques et les images multipliées en une innombrable quantité de combinaisons.

Cela ne pouvait avoir d'autre résultat que de libérer encore sa représentation des empêchements qu'elles suscitait elle-même. Tout en l'accordant au mieux des commodités picturales, il ne laisse pas de la pousser plus loin qu'il ne l'avait encore fait. On ne voit pas quel autre parti eût pu prendre celui à qui s'étaient proposées de si vastes ambitions et qui en était venu à concevoir l'art comme exigeant plus d'élan encore de sa sensibilité, et plus d'ardeur de son expression.

Dire exactement le corps qu'il a donné à ces images, qu'il concevait au-delà de ses peintures d'avant, je ne le pourrais ; c'est que toute analyse est insuffisante à rendre un lyrisme, sous lequel brûle le feu d'une grande passion. Ce lyrisme est capable de telles et si soudaines explosions qu'il brise les volumes constitutifs des formes en mille éclats et les fait varier en tant de manières.

Quelque excessive que soit cependant la fragmentation du corps des objets, elle n'aboutit jamais à un effet de brisure arbitraire, d'éparpillement, de confusion. Si on ne pouvait espérer des adversaires qu'ils montrent une certaine compréhension relativement à la figuration des choses selon un nombre considérable de petits volumes, on pouvait espérer qu'au moins ils apprécieraient l'instinct qui les compose à souhait. Or, il en est dont l'esprit s'étonne fort de la disposition de ces volumes peints par une main enchantée, qu'ils accusent de les avoir brouillés à plaisir. Quoique tous ces volumes paraissent dispersés au petit bonheur, chacun marche en ordre et à son rang, et leurs relations sont ramenées à un seul accord. Rien de plus cohérent que leur manière de tenir réciproquement ensemble ; si bien que les notions de pesanteur et de légèreté n'entrent plus en ligne de compte. Les formes, comme libérées de ces conditions, s'épanouissent, sans être le moins du monde gênées par le souci qu'on garde habituellement d'en tenir compte.

Il faut dire qu'en cela Picasso fut secondé par la couleur, reliée d'une manière étroite à l'inspiration. Pour nous ouvrir une communication avec sa pensée et ses émotions, la couleur utilise une lumière très douce et enveloppée et qui n'est pas, à bien observer, la rançon d'une ou plusieurs teintes, mais d'un rayon venu semble-t-il d'au delà de celles-ci. Les tons réservés qui ont moins valeur de pigments que de facteurs pour produire une sensation de recueillement combien pure et délicate, piqués de lumière, se propagent sur le tableau avec une grande discrétion pour se joindre au dessin et en appuyer les signes ténus mais pleins de vie et de sous-entendus.

Quelle raison peut faire que ces tons très faibles d'intensité nous touchent si vivement ? Cette raison n'est-elle pas dans le rapport parfait entre la science des formes et des couleurs et celle des sons. La joie que nous en éprouvons vient des rapports entre les valeurs de la peinture, de la sculpture, de la musique, relations bien plus marquées ici que dans tout ce qui avait précédé. On peut assurer qu'il n'est pas un tableau de cette époque de Picasso où l'on ne perçoive (*) des sons remarquables par l'impression très rare qu'ils produisent sur le spectateur.

Il se trouvait à ce moment dans cette heureuse disposition où il pouvait sentir la musique dans la multitude des acceptions que les Anciens donnaient à ce mot, avant que le besoin moderne de particulariser ne la réduisit à la science des sons.



En dépit de toutes ces conditions exceptionnelles dans lesquelles se présentaient les peintures de la dernière période cubiste de Picasso, elles tenaient encore au passé, ne fût-ce que par les moyens d'exécution. La riche moisson de procédés qu'il venait d'engranger ne lui suffisait plus. Du tempérament dont il est, il lui fallait en trouver de nouveaux, ceux-là extra-traditionnels. D'où sont nés les « collages » et les « constructions » qui rompent non seulement avec les coutumes de l'invention mais encore avec celles de la mise en œuvre.

D'autre part l'élargissement qu'il venait de donner à l'idée de la beauté n'était pas encore suffisant à son gré. Son enthousiasme l'exite à connaître la vie bien plus profondément, dans toute la contradictoire complexité de ses états, dans toute la variété de ses points particuliers. De même sa connaissance instinctive du va-et-vient perpétuel qui s'opère entre l'homme ouvert à la vie et les choses, le porte à se servir des objets les plus humbles dans toute leur réalité, sans transposition d'aucune sorte, à les faire s'épanouir dans une atmosphère de chaleur du cœur et d'extrême vigilance spirituelle.

Herbes et alambics de Picasso ! Votre pouvoir transforme le monde. D'objet à objet vous enlacez toutes les choses dans votre réseau magique. Vous prenez le surnaturel à votre piège. Vous enchantez le réel. Vous l'élevez du plus bas de l'humilité à une destinée magnifique et imprévue. Jeu de l'inventé et du réel ramassé n'importe où mais qui offre son bagage de faits plastiques sans ostentation. Du peu que sont un vieux chiffon, une allumette, un bout de corde, une feuille de partition, un morceau de journal, un fil de fer, un fragment de canage vous tirez des harmonies encore inconnues.

Parce que l'homme dans son état le plus sublime s'est identifié à tout cela et que les rayons qui émanent d'un artiste curieux à en souffrir du mystère, traversent tout cela sans obstacles, chaque chose qui s'est prêtée à ses inventions en est transcendée et atteint à des réussites si fascinantes que l'œil les inscrit à jamais dans le souvenir.

Il faut avoir vu Picasso torturer entre ses doigts un objet quelconque pour se persuader que ce n'est pas sa main qui décide de ce travail, mais que le chant intérieur l'accompagne et le règle pour le faire aboutir à l'inexprimable poétique.

C'est là que Picasso est incontestablement le plus étonnant d'originalité. Ce sera une des plus pures gloires de son génie d'avoir changé le destin de réalités réputées sans noblesse. Car, bien qu'il ne fut défendu à personne d'y puiser des éléments d'art, personne avant lui n'avait su tirer avantage. Aucun artiste non plus n'avait eu l'intuition de ce qu'il pouvait gagner en les introduisant dans l'œuvre d'art telles qu'il pouvait les rencontrer soit qu'il les ajoutât sur un champ peint ou dessiné, soit qu'il en fît les seuls fondements de l'œuvre et les animât d'une organisation plastique propre. Jamais non plus la question des matières n'avait fait jusqu'alors l'objet de pareille sollicitude. C'est Picasso qui, pour la première fois, a posé les rapports des moyens et du peintre d'un point de vue contraire à toutes les habitudes. (*)

Pour l'ensemble de ces raisons je vois dans les « collages » et les « constructions » de Picasso la plus brillante reconquête de l'art d'aujourd'hui sur les forces instinctives considérablement altérées dans notre présent état. Ils témoignent contre les périls d'une esthétique qui va se rétrécissant, en même temps qu'ils montrent la voie pour échapper à ces graves dangers.

Eu égard à leurs conditions toutes spéciales, dans quelle catégorie artistique doit-on les ranger. Il est impossible de qualifier un « collage » de tableau, entendu qu'il est plus un conte de fée qu'une peinture. On ne saurait davantage désigner une « construction » du nom de sculpture ; ce n'en est pas une du tout. En plus d'un sens ce sont là des manifestations esthétiques absolument à part, car aucune peinture et aucune sculpture ne pourraient donner la sensation de jeunesse que nous en recevons.

Il est incontestable qu'en les portant à tout demander à l'imagination et à s'évader bien au-delà des frontières artistiques connues, Picasso en a fait des œuvres d'exception, qui n'ont pas d'ascendance et n'auront pas de postérité, ne font pas appel à la science du passé ou à l'expérience commune, ont presque rompu toute relations avec l'art de peindre ou de sculpter et avec tous les souvenirs. Il s'en dégage encore une autre sensation, et celle-là plus subtile que les autres : c'est la sensation d'œuvres sans conclusion, qui n'aboutissent pas comme la peinture et la sculpture, ne s'accrochent pas comme ces dernières au fait pratique ;

car, si étonnant que cela paraisse, les œuvres dans lesquelles l'élément matériel prédomine, sont précisément celles où l'évasion hors du fait pratique est le plus sensible et qui n'ont que faire de cette sécurité d'affronter la durée relative indispensable au tableau ou à la statue.

D'aucuns en ont pris prétexte pour les traiter indûment d'expressions artistiques mineures. La durée matérielle d'une œuvre plastique ne signifie rien du point de vue absolu de l'art. Aussi quel bonheur pour notre génération d'être la contemporaine d'un homme prêt à sacrifier cette durée à seule fin de lui faire entrevoir ce à quoi elle aspire. Qu'importe alors que des étincelles brillantes s'envolent de ce feu toujours brûlant pour disparaître en un temps assez court, si elles ont illuminé l'esprit de quelques hommes et fécondé les œuvres de Picasso qui viennent à leur suite. Il n'est pas douteux en effet que dans leur lendemain les « collages » et les architectures qu'il a échafaudées avec des matières périssables, telles que le bois ordinaire, le carton, voire le papier, ont donné jour à des combinaisons qui ont élargi son art d'une manière considérable.

Et qu'on ne s'avise surtout pas de supposer qu'il s'agit là pour Picasso d'un exercice récréatif. Ce qui, il y a trente ans, pouvait encore être pris pour un genre d'art de second ordre, est devenu aujourd'hui une grande découverte dont le résultat est tout à la fois nouveau et extraordinaire, car les « collages » et les « constructions », de Picasso, bien plus que ses tableaux et ses statues, remontent à la source du mythe.

Voilà ce qui explique en une certaine mesure l'intérêt exceptionnel, presque passionné que nous portons à ces œuvres qui produisent sur nous une si forte impression. A l'encontre de tous ceux dont l'esprit et la sensibilité s'exercent uniquement selon le métier, nous pensons que ces inventions de Picasso ne sont nullement inférieures à celles qu'il a peintes ou sculptées, sous prétexte qu'elles ne satisfont pas à toutes les conditions techniques de ces dernières ; d'autant qu'en compensation elles nous aident à comprendre ce qu'il y a de plus difficile et de périlleux dans l'art : la réalisation sans points d'appui ni repères. Lorsqu'on en vient à imaginer le risque d'une telle aventure, on se demande quelle a pu être la force qui décida (*) Picasso à le courir, à prendre la résolution de se mettre en route pour une destination totalement inconnue. On serait tenté de croire qu'à ce moment, comme en toutes les circonstances dangereuses de la vie de cet homme, le démon qui veille sur son destin lui a soufflé la certitude que partout où il irait il trouverait auberge à sa convenance. Cette confiance dans l'imagination créatrice lui était indispensable pour obéir à l'impulsion qui le pressait de bouleverser les normes de l'art et de s'élever à une conception de celui-ci qui passe toute croyance.



Devant un tel surcroît d'invention, comment n'aurait-on pas pensé que c'était là le terme ultime auquel l'artiste s'efforçait de parvenir. C'eut été sans doute pour un autre que Picasso, un but enviable. Pour lui, nous l'avons dit maintes fois, plus il en vient à ses fins et plus il éprouve le besoin de repartir et de s'éloigner. Les trouvailles les plus rares ne lui suffisent pas et ne peuvent jamais l'enfermer. Car du fond de son être s'avancent constamment des apparitions, son cœur est continuellement animé de désirs, les fluctuations de son être lui ouvrent sans cesse des jours secrets sur l'inconnu dont il prend sujet pour partir inopinément vers une autre direction ; et surtout l'étincelle divine, à laquelle il prend feu, maintient son esprit en perpétuel état d'évagation et le détache par une nécessité irrémédiable de l'objet auquel il devrait normalement se fixer.

Tel est le motif qu'aussitôt parvenu à ce point extrême de la tension de l'esprit et de l'économie des moyens, il s'est arrêté, conscient que le pas de vis était à fond de course. Ainsi la période du cubisme fut close abruptement par celui-là même qui lui avait donné la principale impulsion.

Tandis que la plupart des artistes ayant fort peu de curiosité pour tout ce qui éveille celle du vrai créateur, se dépensent, s'usent et se saignent jour après jour, pour maintenir en état de fonctionnement la vieille machine esthétique, Picasso, du seul fait que l'inquiétude qui le presse est toute tournée vers l'avenir, la fait voler en éclats. Il y a plus ; pour aller sûrement à ses fins naturelles, il prend élan contre lui-même. Il en est ainsi précisément de ce moment de sa vie. Quelque grand que fût le bouleversement que ses inventions avaient apporté dans l'art et quelques prodigieuses qu'en pussent être ses conséquences, les projets que réalisa depuis cet esprit aux vastes proportions sont plus inouïs encore ; ils apparaissent comme un édifice esthétique gigantesque.

Mais en dépit de ses projets et de la conception fabuleuse qui s'y révèle, ses découvertes cubistes demeureront comme l'accomplissement de l'inconcevable. Bien que notre familiarité avec ces découvertes soit déjà assez longue, elle n'a nullement affaibli pour nous le sens de leur leçon ; tout au contraire, nous sommes aujourd'hui plus qu'autrefois conscients de ce dont nous leur sommes redevables. Outre qu'elles ont rempli la mission de fertiliser l'art, de le rendre égal quant aux aspirations à celui des hauts temps dans ses branches les plus vigoureuses et les plus fécondes, elles ont encore porté l'imagination à prendre le plus d'images dans l'avenir.

En retrouvant ainsi les caractères de l'art primitif, dans sa native floraison, avant l'étranglement de sa jeunesse active, profonde, à la fois spirituelle et sensuelle, le cubisme de Picasso (*) a remis en circulation un certain nombre de principes essentiels qui ont été d'une conséquence infinie pour l'art de nos jours. Ils l'ont élevé aux plus hautes espérances en l'obligeant à éliminer les scories qui s'y étaient amassées au cours des siècles, les détails parasites, les explications développées au détriment de la suggestion ; et en le mettant par là en demeure de réduire les moyens d'expression à leur nervure. De l'élagage et de la contraction de ces moyens il résulta une esthétique nouvelle, elliptique sans doute, mais riche de toutes sortes de nuances et d'une grande ressource pour rendre son langage résolument et constamment direct. Il s'en est encore ensuivi la distinction très nette entre la description d'un fait réel et l'évocation de celui-ci, évocation qui transmue son apparence première en une apparence nettement plus précieuse et nettement différente, entre la copie d'un objet et une forme peinte qui accumule tous les faits saillants de la réalité telle qu'elle se présente aux yeux, avec par surcroît les états d'âme de l'artiste.

On entend peut-être à présent pourquoi j'ai dit plus haut que Picasso ne prenait jamais personne à témoin de la légitimité de ses prétentions à la découverte de l'inconnu, qu'il était toujours seul, sans compagnons pour les heures de détresse. C'est que généralement on a pas la témérité de courir tous le risque de l'avenir, à seule fin d'enseigner aux hommes un amour violent pour la maîtrise et la possession de soi la plus complète et la plus étendue, et de les y affermir. Cette passion de la liberté qui pousse Picasso à ne jamais accepter d'assujettissement à aucune condition contraire à la pente de son instinct, pénètre toute la trame de son être. Elle est l'objet direct de son action, la pensée profonde, qui commande la puissance et la variété de cette action, lui donne un ressort qu'il n'eût assurément trouvé ailleurs, lui permet de porter tout le poids de la responsabilité qu'il assume, lui est le signe et l'essence de la création.



Une dernière question se pose. Quelle postérité peut-on prévoir au cubisme ? J'avoue qu'il est d'autant plus difficile d'apercevoir ses conséquences et de prévoir le cours qu'il prendra dans l'avenir, que Picasso en a déjà épuisé toutes les suites immédiates. L'action du cubisme ce ne sont pas des jeunes qui l'ont jusqu'ici développée, c'est Picasso lui-même qui l'a étendue, renouvelée, placée dans son vrai jour. Depuis plus de trente ans qu'il a bouleversé l'art, l'effort des jeunes n'a rien donné qui en ait effacé l'éclat ou qui lui ait fait prendre un autre cours. Avec les jeunes qu'avait attirés la révolution cubiste tout s'est passé comme s'ils se déchargeaient sur Picasso de tout souci esthétique. Il est clair qu'un tel abandon décèle la fatigue et une baisse de la puissance créatrice, tandis que Picasso lui-même s'attache toujours à porter l'art à son plus haut point au prix des renoncements les plus cruels.

Faute de prendre exemple sur la manière dont Picasso développe sans cesse le jeu de toutes ses énergies, je ne crois pas que la jeune peinture, telle qu'à l'heure actuelle elle se circonscrit et se précise, soit capable de servir utilement l'art. Encore qu'il soit bien risqué de (*) faire des pronostics, il est permis de supposer que l'effort des jeunes ne servira guère la cause du renouvellement de l'art. Il serait vain, je crois de s'attendre de leur part à quelque surprise. Leur action s'exercera dans des limites étroites et continuera à nous apporter, sous des formes peu nouvelles toujours les mêmes œuvres exsangues, décolorées, sans rire ni drame et sans amour. Rien de grand n'en résultera, rien ne sera changé ni dans le monde esthétique, ni en nous, ni autour de nous.

Du fait que la plupart des gens n'ont pas su prendre conscience des qualités du cubisme et qu'ils ont si peu senti sa rare beauté, peut-on inférer que le cubisme a résonné dans une impasse ? Certainement non, puisque Picasso en a tiré pour ses œuvres ultérieures des conséquences multiples et diverses. Quand se sera écoulé un assez long temps et que les hommes se seront dépouillés de la prévention qu'ils ont contre Picasso, lorsque la passion dont ils sont encore violemment émus se sera apaisée, peut-être même éteinte, il deviendra évident que le cubisme était porteur de l'avenir. Alors seulement il apparaîtra qu'il faut se laisser emporter au ravissement qu'il donne, que c'est peu de prudence que de lui appliquer, comme le voudraient ses contemporains, les opérations de la division analytique, incompatible avec des créations bruissantes d'échos intérieurs et qui aspirent à la transmutation du fait en idéal.

Cela dit, je m'empresse de faire observer que si éminentes qu'aient été les qualités de son cubisme, et que personnellement je tiens à miracle, on sut rarement l'estimer à son prix. Peu d'hommes s'en avisèrent, se mirent réellement au fait de ses apports, les acceptèrent à leur moment, et leur tinrent compte des services qu'ils rendaient à l'art.

On s'étonne qu'un effort à ce point rare ait été payé de tant d'incompréhension et que presque tout le monde soit tombé d'accord de lui nier tout mérite. Pour en rendre les raisons il faut penser à la façon très particulière d'accorder le spirituel et le plastique, qui est celle de Picasso à cette période de son œuvre, à sa manière de ne garder de l'extériorité que tout ce qui s'appareille aux grands mobiles qui le portent à tout risquer, au fait qu'il s'y donne lui-même au sens tout ensemble le plus sacré et le plus littéral, au défi qu'il jette aux pusillanimités ambiantes dont il est très vivement choqué, à son mépris pour l'espèce de palme que ces pusillanimités se décernent à elles-mêmes ; enfin au pouvoir qu'il a de conjurer des images extraordinaires et de les exprimer en dehors de tous les moyens en usage.

Sans doute, si on se place à leur point de vue, ce n'est pas sans cause que l'activité cubiste de Picasso a encouru le vif ressentiment de tous ceux dont le calme habite l'esprit. C'est que le génie est la chose du monde la plus inquiète, la plus curieuse d'émotion, la plus tyrannique, la moins maniable ; ses aspirations ont à lutter contre tout ce qui est admis, courant et commode ; aussi donne-t-elle souvent l'impression du plus grand désordre et de la plus complète incohérence.

C'est à juste raison également que les natures qui répugnent aux extrêmes prennent peur à la pensée de ce qui pourrait arriver, si leur système appuyé sur des résultats acquis venait à s'effondrer sous les coups d'une intelligence très libre, intraitable, lucide, infatigable à créer des éventualités inattendues et à provoquer des actes imprévisibles, préoccupée de décentrer l'art et de le faire glisser là où presque toutes les contraintes rationnelles sont supprimées, malhabile en un mot à s'accorder aux idées de son entourage.

On s'explique encore que des perspectives esthétiques, où les objets subissent des changements qui en modifient les formes de manière à entretenir le spectateur dans une série, constamment variable, d'impressions, fassent perdre à la plupart des hommes le sens et la liaison des images qui s'offrent à eux dans un style à la hauteur nouvelle de cette grande entreprise et à la mesure de ses inventions, un style qui reste toujours au point juste où l'expression, les éclairs de la vision et l'émotion se touchent et se confondent.

Mais si à la rigueur nous pouvons recevoir toutes ces justifications, et admettre en raison qu'un esprit aussi inquiétant que celui de Picasso peut amener la plupart des hommes à se défier de tant d'inventions, il nous est difficile d'expliquer la haine qu'on lui porta, une haine obstinée, (*) irréconciliable. Ce fut en effet un déchaînement général contre lui ! Une énorme quantité d'extraits de la presse d'alors en fait foi. S'y étalent les accusations les plus virulentes, les propos les plus injurieux, les insinuations les plus malhonnêtes, quand ce ne sont pas les dérisions offensantes, les plates niaiseries, les plaisanteries inconvenantes.

A un moment donné j'avais cru bon d'en réunir un certain nombre avec l'idée qu'un jour on s'égaierait à leur lecture. Mais, à la réflexion, je me suis demandé de quel intérêt serait-il de ressusciter ces inepties qui ne peuvent être mieux que dans les feuilles où elles ont paru. A moins de vouloir en prendre prétexte pour mettre en évidence la sottise de « celui qui ne comprend pas », parce qu'il ne sait pas au juste ce qu'il demande à comprendre.

Je n'ai pas voulu davantage discuter le reproche de mystification que le cubisme encourut bien à tort. Justice en a été faite à l'époque par deux hommes. Rémy de Gourmont qui, le premier encouragea les essais picturaux du Douanier, alors que celui-ci jouait à certains carrefours de la Rive Gauche, sur son violon, des mélodies de sa composition et faisait chanter aux petites ouvrières l'air en vogue, fut également un des premiers à prendre la défense du cubisme et à le disculper de cette absurde imputation, en donnant à entendre que la persistance dans la blague est contradictoire à la nature humaine. Puis ce fut Anatole France qui confia à un critique italien que si le cubisme étonnait et s'il scandalisait ce n'était pas pour attirer sur lui l'attention, autrement il ne serait pas resté ferme dans ses résolutions des années durant. En auquel cas le cubisme devenait une opinion et comme tel il fallait le respecter. Il pouvait être aussi un système, il fallait alors s'efforcer de le comprendre. Il pouvait encore devenir une révolution, et qui aurait la chance de ne pas être au Gouvernement, il fallait, dans ce cas, pour le juger, attendre un certain temps avant de décider s'il n'était pas seulement une révolte.

De l'énorme masse d'accusations lancées contre Picasso j'ai retenu seulement celles qui ont fait le procès du cubisme d'une manière plus sérieuse et qui me sont une occasion d'ajouter encore aux éclaircissements que j'ai déjà essayé de donner sur la période de son œuvre la plus difficile à entendre.

Voici parmi les motifs des violentes attaques qu'on livra à l'époque contre les inventions cubistes de Picasso, ceux qui me paraissent les plus importants. On lui reproche ce qui est la raison même de sa création : d'être tout entier lui-même ; on s'appliqua à ne point manquer une circonstance d'élever de bruyantes contestations contre sa volonté de ne prendre aucun modèle que celui proposé par son instinct et de se soustraire par là aux conditions normales, lesquelles en fait, ne le concernent plus à aucun degré ; on lui imputa à crime de violer tous les interdits susceptibles de préserver de tout péril les institutions artistiques ; on donna pour état constant de son esprit le caprice, ce qui en vérité devrait être hors de toute contestation. Et faut-il rappeler encore combien de fois on a mis en cause ce mélange de fantastique et de réel qui donne à ses œuvres des contours énormes.

Si l'on considère avec attention la puissance créatrice de cet homme riche en désirs, il est hors de doute qu'elle repose essentiellement sur le besoin de perpétuelle investigation du mystère de l'art et sur la volonté ferme de libérer son esprit et son cœur de toute servitude.

Mais à voir les choses sous l'angle où les voit la foule des hommes on devine combien ceux-ci devaient souffrir d'une telle puissance et de la conséquence qu'elle comportait : la conviction inébranlable que la fixation de l'art au moyen de limitations arbitraires ou par épuisement(*) de ses ressources, est à ce point impossible qu'en admettre seulement l'éventualité serait attenter à sa grandeur.

La propension naturelle au sédentarisme (pour user du nouveau langage de la sociologie) de tous ceux à qui il est défendu de prendre d'instinct la plus petite part de véritable plaisir, et encore moins de soupçonner l'échec de leur propre existence, les porte à juger à leur mesure l'action débordante de Picasso qui fait sauter les portes de toutes les prisons et coupe les frontières en mille endroits pour ouvrir des brèches d'évasion. C'est la torpeur dans laquelle les plonge leur penchant au repos qui leur fait paraître l'artiste comme un esprit chaussé tout au rebours et le fait entrer dans leur champ visuel sous l'angle du personnage masqué, qui, au cours du pilou, la grande fête néo-calédonienne, se conduit absolument à l'inverse des coutumes établies. L'état de demi-sommeil dans lequel ils vivent rend leurs facultés obtuses et leur esprit incapable de comprendre que Picasso a remis en question toutes les légalités esthétiques à cause des courtes limites qui leur sont imposées par l'autorité des lois les prescrivant.

Dans quelle mesure l'activité du cœur et de l'esprit pourrait leur apparaître dans la même lumière qu'à Picasso, puisqu'aucun flux d'inquiétude ne les porte jamais en avant et ne peut changer le destin de leur âme ; puisqu'ils acceptent toutes les restrictions de la contrainte et ne peuvent reconnaître que les solennelles banalités qui les ont conduits à cette sorte de stagnation où ils s'endorment. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il leur était impossible d'avoir un point de rencontre quelconque avec les forces énergétiques qui se dégagent de Picasso à son insu, et par le seul jeu naturel de son excès de vitalité. Qu'en pouvait-il être aux yeux de la multitude, de ces forces capables de porter l'activité à son plus haut degré et qui supposent à la fois souvenir constant de soi, enthousiasme, points d'interrogation, surprise, attention à ce qui peut survenir, danger ? Quelle compréhension pouvait-elle avoir de ces notions qui portent les conditions essentielles à la création et qui exigent un élan si contraire au dogmatisme qu'elle a reçu comme un narcotique ?

Doit-on après cela s'étonner qu'elle ait appréhendé l'effet des visions de Picasso et se soit alarmée de l'étrangeté qu'elles introduisent dans l'art et qui est préjudiciable aux moyens termes auxquels elle recourt. C'est là assurément qu'il faut voir la raison de leur obstination à considérer Picasso comme un songe-creux capable des pensées et des imaginations les plus chimériques, ou comme autre terme d'alternative, un présomptueux qui, en se voulant tout, conduit sa pensée à la guise de sa suffisance qu'il croit devoir donner pour règle aux autres, à moins qu'il ne soit l'un et l'autre à la fois.

N'eut-été la difficulté qu'elle avait à percer le secret de la transfiguration poétique du monde par Picasso, cette opinion malveillante eût sans doute compris que ce n'était point par désir d'extravagance qu'il s'était laissé aller à une modification profonde de l'apparence des choses ; enfin elle en fût venue à voir clairement que le cubisme de Picasso n'avait pas été une fougueuse et banale révolte contre l'autorité esthétique établie, mais un événement bien au-delà des résolutions mêmes de l'artiste. Pour autant en effet que les événements se laissent déclencher, l'homme les pousse par ses décisions conscientes, mais le contrôle lui en échappe aussitôt. Ce fut le cas pour Picasso à l'époque du cubisme. S'il a pris l'initiative de ce fait esthétique, s'il en fut vraiment le promoteur, ce ne fut pas à la suite d'une détermination volontaire ; (*) ce sont les facultés secrètes de son être portées à leur plus haut point de tension qui, presque à son insu, lui ont donné force et l'ont mené à conclusion.

Qu'ont-ils vu dans son effort les esprits logiques et calculateurs ? Un renversement de toutes les idées de la raison humaine et un défi aux conditions artistiques bien et dûment consacrées par l'usage. S'estimant les seuls gardiens attitrés de l'art ils se sont bien tenus de l'envisager du même côté que Picasso. N'ont-ils pas maintes fois répété contre toute vérité que le cubisme avait été un grave dérèglement esthétique et qu'il ne s'en était fallu de beaucoup qu'il ne provoquât une étrange catastrophe artistique.

Où prennent-ils que l'artiste ait rejeté les principes essentiels de l'art, et qu'est-ce qui leur permet de croire que c'en eût été fait des fondements de la peinture si sa bonne fortune ne lui avait octroyé leur concours ? Pour peu qu'ils eussent traversé les desseins de l'artiste ils se fussent rendu compte que non seulement il n'avait jamais manqué de déférence à l'égard des lois générales de l'art mises en oubli comme si elles n'avaient jamais existé, mais qu'il avait fait en sorte de l'arracher des profondeurs où le souvenir les avait perdues, et de les rajeunir. Car, bien que le goût de Picasso pour le renouvellement des combinaisons plastiques fût si fort et si naturel, il n'allait pas jusqu'à lui faire oublier qu'il ne devait pas transgresser les lois immuables de l'art, ni contrevenir à sa véritable discipline. C'est faute de s'être formé un sentiment juste du cubisme, que les hommes qui jouent au plus sûr en ont appelé à une règle devenue abusive, et quand la libre curiosité leur répondit ils s'emportèrent à des invectives qui ne reçoivent pas de pardon.

Tout bien examiné n'est-on pas en droit de penser que ces attaques contre Picasso considérées dans leurs vrais mobiles reviennent toutes à cette rude bataille, qui semble ne devoir finir qu'avec les hommes, et qui est livrée par celui qui craint d'affronter le péril contre celui qui veut s'y jeter, par celui dont le naturel l'astreint à prendre ses règles hors de lui-même et à s'informer sans cesse de celles d'autrefois contre celui qui ne peut, pour demeurer fidèle à l'autorité de ce qui est déjà venu à sa connaissance, renoncer au désir d'imaginer jusqu'au terme du possible, et sacrifier la forme la plus ardente de l'existence, celle qui lui donne le vif sentiment d'aller au-delà de la conscience vers un ordre de vie différent.

Ce n'est pas que les nombreuses activités de l'art doivent être ramenées à une seule. Il n'est pas un être humain sensible qui puisse seulement hésiter devant cette question, encore qu'il y ait des gens à qui le social et le plastique paraissant en confusion, soutiennent que tous les hommes doivent avoir les mêmes vues sur l'art, sans faire réflexion que ces vues dépendent du sentiment d'appréciation propre à chacun, à un moment donné.

Il serait donc naturel que chacun prît sur ce point la résolution la plus convenable : reconnaître loyalement qu'il vaut beaucoup mieux laisser toute liberté à l'artiste de refondre l'art selon son pouvoir que de susciter des obstacles à l'accomplissement de son destin, de lui enlever les cartes avec lesquelles il doit jouer tous les coups d'audace du jeu de l'art, de lui interdire de faire de son expérience personnelle l'objet de ses ambitions les plus vastes, en qualifiant de pure fantaisie ce qui lui permet de s'élever à des sommets qu'il ne pourrait atteindre autrement.

Ce ne fut certes point le cas. Il faut croire que la plupart d'entre nous ont vraiment de la répugnance à augmenter leur force de vie. Il est bien plus ordinaire chez les hommes de laisser leur puissance active tomber dans une sorte d'engourdissement, où rien ne les émeut plus, que (*) de s'appliquer à aiguiser leur énergie. Ils préfèrent endosser des opinions toutes faites, plutôt que d'en imaginer de nouvelles ; ils se déterminent en faveur d'un art où l'attrait de l'imitation incline l'artiste vers l'automatisme, l'asservit aux données hors jeu et aux exigences de la coutume, plutôt que de stimuler les heureuses impulsions de celui que hante le désir de s'en évader, pour agir de son propre mouvement.

L'esprit qui accepte pour jamais la confusion de la servitude est si développé chez eux qu'ils les fait aller tous ensemble à la dérive. La sécurité longue et constante dont ils ont le profond désir, de crainte d'avoir à assumer une responsabilité non partagée avec la foule et à faire un effort par trop énergique ou par trop persévérant, leur enlève toute capacité de décision et toute efficacité.

Ce sont ces désirs de sécurité qui représentent sans doute le plus grave danger pour l'art. La peur qu'on les hommes de troubler la quiétude du savoir passé en exemple, les porte à faire mérite de cette peur même, au détriment des entreprises audacieuses. Et comme cela se doit les profanes sont enclins à se joindre à leur manière de voir. Souvent même leurs opinions sont encore plus exagérées que celles qu'ils se croient tenus de suivre. On en voit qui, dans plus d'une circonstance, s'arrogent le privilège d'émettre leur avis sans la moindre hésitation, et même de condamner celui qui ne recule devant aucune témérité.

Serait-on reçu aujourd'hui de faire à tous moments des reproches à l'homme passionné pour la science et possédé par un goût supérieur de l'exploration, en se couvrant de l'excuse que l'exercice de sa pensée risque d'aboutir à des révolutions profondes dans nos concepts scientifiques ?

Il est incontestable qu'on n'oserait se couvrir d'une telle raison pour révoquer en doute les recherches contemporaines de la physico-chimie dont les lignes d'inventions aussi nombreuses que différentes en sont venues ces temps derniers à se rapprocher étroitement, puis finalement à se rejoindre en un système unique qui remet en question tout l'appareil scientifique établi. Si les inventions de la science pure nous sont difficiles à pénétrer, nous n'en apprécions pas moins leurs conséquences pratiques dont le nombre s'est multiplié depuis quelques années à une cadence de plus en plus rapide ? De nos jours le savant peut aller où bon lui semble, et les hommes applaudissent à ses inventions dont quelques-unes, parmi celles de la mécanique notamment, semblent atteindre leurs limites.

Il ne fait aucun doute que ce serait un sujet de scandale si quelqu'un s'avisait de vouloir barrer la voie au progrès de la biologie, sous prétexte qu'en lui donnant toute liberté de suivre audacieusement des chemins nouveaux, elle jetterait le trouble dans les lois qui en faisaient la sécurité. Tout le monde est unanime à laisser le biologiste aller autant qu'il peut de l'avant, personne ne lui conteste le droit d'accroître son pouvoir sur l'univers et de se donner la perspective d'une augmentation régulière de ce pouvoir. Il n'y a pas un seul homme étranger à la science qui s'élève contre sa préoccupation d'unifier la physiologie et la médecine et d'en tirer des conséquences qui surprennent et méritent l'admiration générale. La latitude qui lui est laissée est telle qu'il peut impunément s'attaquer aux idées enracinées au plus profond de notre vie et soutenir que l'esprit et le corps sont deux parties d'une seule réalité biologique, impossibles à séparer l'une de l'autre.

Mais alors que la foule apporte aux découvertes du savant son entier acquiescement, qu'elle s'abstient par révérence d'intervenir dans la question des besoins nouveaux manifestés par lui, qu'elle admet de confiance une découverte après l'autre, une percée fort en avant dans (*) l'inconnu après l'autre, on est fâché de voir qu'en présence d'une œuvre d'art chacun croit avoir assez de clarté de toutes les questions esthétiques pour pouvoir se transformer en donneur d'avis, sinon en souverain inquisiteur qui refuse catégoriquement à l'artiste le droit d'ouvrir un monde de considérations nouvelles. Il ne vient jamais à l'esprit du profane d'adopter à l'égard de l'art la même attitude déférente qu'envers la science.

A supposer même que l'art soit un goût naturel partagé entre les hommes, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'il soit du domaine de tout le monde. Tant qu'on jugera de l'art sur la première apparence, sans y démêler par le sentiment et par de durs exercices de l'intelligence quelque chose des secrets du mécanisme de la création, on ignorera tout de son jeu complexe et mystérieux de compensations et d'ajustements qui font d'une gageure un foyer d'émotion, et on continuera à porter des jugements sévères sur ses inventions. Et plus l'art sera difficile à juger, plus la plupart pensera à l'encontre de l'inventeur, si bien qu'il n'y aura pour ainsi dire point d'homme qui n'en vienne à ce degré de présomption de le tenir pour condamnable, sans rien conjecturer des visions qui se sont entassées dans sa tête et sans se douter ni des excitations qu'elles ont fait naître, ni de la composition qui peut se produire en lui entre des excitations coexistantes, ni de la dépendance mutuelle de l'une à l'égard de l'autre.

Il est contre toute raison que l'artiste soit privé des pouvoirs accordés aux autres inventeurs. En vertu de quelle autorité lui défendrions nous de sortir de la mesure esthétique reconnue par le consentement presque général et de combiner les rapports de son œuvre d'une nouvelle manière, à la convenance de ses besoins ? A quel titre nous obstinerions-nous à déjouer les tentatives de son imagination pourvue du pouvoir d'enchanter par des charmes invincibles ? De quel droit tiendrions-nous pour suspectes ses facultés créatrices et nous appliquerions-nous à lui nuire ? Sous quel prétexte nous ferions-nous une raison de souci continu de ne pas le laisser aller à l'encontre de notre logique ?

Néanmoins nous nous croyons souvent le droit de nous élever contre les changements qu'il opère, par les seuls motifs que ces changements jettent le désordre dans nos habitudes artistiques, ou qu'ils dépassent notre portée. Il est absurde de se prévaloir de telles raisons pour taxer de jeu d'esprit ce qui devrait être attribué à une puissance rare d'imagination. Si les desseins de l'inventeur produisent leur effet, n'est-ce pas précisément en tant qu'ils ne sont pas en conformité avec les nôtres, qu'ils nous sont imprévisibles et ne sont pas à l'échelle de la raison impersonnelle.

Il ne faudrait voir le grand artiste que de cette manière, au lieu de s'impatienter contre lui parce qu'il s'est fait une route où personne n'avait encore marché. S'il passe pour constant que ses inventions sont extravagantes, c'est qu'on se laisse tromper à l'apparence.

En fait elles sont violentes comme tout ce qui, avec une grande dépense d'énergie, agit fortement contre les lois que le commun croit d'utilité publique ; orageuses comme tout ce qui est poussé par une inquiète liberté, tempête le calme où nous vivons généralement, sans seulement songer à son propre péril ; pathétiques comme tout ce qui étant d'une extrême ardeur touche et émeut, qu'on le veuille ou pas, qu'on le désire ou non.

Mais qu'importe au plus grand nombre que l'homme ne vive pas seulement d'idées dont la spontanéité originelle devenue connaissance s'use aussitôt, qu'il existe pour lui des états primitifs ayant leurs possibilités propres d'intérêt et d'invention, en dehors du savoir autorisé (*) par l'usage ? Ce que les gens médiocres demandent aux artistes qui tiennent le premier rang dans leur faveur, c'est de s'accomoder de ce qu'eux-mêmes peuvent entendre entièrement. A peine lui accordent-ils la permission de modifier en surface les anciennes données. Les remplacer eût été à leurs yeux une folle entreprise, et comme c'est leur propre conception qu'ils préconisent et la contraire qu'ils rabaissent, ils eussent vu dans une telle tentative une audace qui portait en elle-même sa condamnation.

C'est un tel esprit qui faisait dire récemment encore à Jules Romains que l'activité de Picasso n'était qu'une imposture perpétuelle et que son cubisme nous piquait d'illusions. Pour se rendre toute la raison de cette méprise il faut considérer que pour établir une si forte domination sur l'art, il fallait un homme extraordinaire, dont le chemin vers les sources est des plus difficile à reconnaître.

Comment des gens pour qui le surnaturel tient du mauvais esprit, pourraient-ils comprendre cela ? Il ne tombe guère dans leur imagination que, à force de se mettre à couvert de tout on se condamne à la torpeur, à force de considérer qu'il n'est rien dans les choses du monde que la pensée ne puisse saisir et diriger on aboutit à la déception des événements actuels, à force de vouloir mettre obstacle au nomadisme de l'esprit, qui est l'expression la plus fulgurante de l'homme, on le pousse vers une demi-mort bien plus redoutable que la mort totale.

Que les œuvres cubistes de Picasso donnent l'apparence de l'invraisemblable, c'est un fait qui ne saurait se contester. Ce qui est absolument faux ce sont les insinuations d'après lesquelles l'artiste s'y serait laissé aller parce qu'il était maître en fait de tromperie. Ce ne fut nullement de propos délibéré qu'il conduisit ses œuvres si loin au-delà du vraisemblable qu'elles pouvaient apparaître comme un étrange paradoxe.

Aussitôt que l'on franchit les limites de l'expérience, pour demander à l'imagination quelque chose d'absolu, il survient inévitablement des choses de dehors qui donnent le jour à une vérité extraordinaire. A condition bien entendu d'avoir en soi la jeunesse du créateur et de ressentir la profonde joie de l'esprit qui se sait toujours à son aurore.

Rien donc d'étonnant qu'un tel homme suscite chez la plupart des troubles et des inquiétudes comme elle n'en avait jamais connu. Ce qui dans la pente naturelle de son génie, incommode fortement les gens qui s'appuient et s'autorisent d'émotions passées, c'est le jeu de contradictions qu'ils croient y découvrir et dont ils tiennent l'effet pour purement dissolvant. S'ils n'avaient pas considéré la nature de Picasso dans un sens opposé à la réalité, il leur fût sans doute apparu que c'est l'habitude qui leur avait donné dans la vue jusqu'à les empêcher de voir qu'elle ne porte pas en elle-même de contradiction, que ce qui leur semblait impliquer à la fois une chose et son contraire n'était qu'une suite d'antinomies.

Celle entre l'ascension à la fois verticale de l'esprit et la sensation qui vit à même la nature en est une ; celle entre l'été brûlant de la passion pleine de déchirements et de meurtrissures rutilantes et les embellies de la vision presque extatique, en est une autre ; et il y a encore les antinomies entre l'infini de la conscience et la mort du bonheur naturel ; entre la force d'expansion étoilée d'espoirs et la poursuite du paradis sans cesse perdu ; entre le rêve — évasion fantastique — et les présences que l'on palpe ; entre le jeu éperdu des floraisons spirituelles et l'acceptation des désastres obscurs venus de l'existence ; entre le coup de dés et le déterminé ; entre les montées vers l'abstraction et le tangible ; entre le coup d'aile aux irréelles naissances et les inflexibles lois des moyens d'expression ; entre les images prises du vrai et les images au sens augmenté d'allusions. (*)

Le conflit entre les deux membres de ces antinomies n'est qu'apparent, car tous ces événements surgissent simultanés et se rejoignent dans la même personnalité. Leurs harmoniques coïncident et ne se gênent pas l'une l'autre. Tous leurs termes se mêlent et chacun est aussi vrai que les autres et tous ensemble sont dans toute leur force.

De ce point de vue le côté obscur du cubisme s'éclaire légèrement. S'il est vrai que ces antinomies unies par un réseau de liaisons profondes composent au tableau cubiste une unité consistante et forme son expression, il n'est pas moins exact que l'expérience portée par ces antinomies à l'extrême rend cette expression très distincte et la détourne des rêves aux ailes reployées et des compromis des hommes qui ont abdiqué pour ne plus refléter que leur flétrissure prématurée.

Ses formes différentes de la nature par mille endroits, le mettent en contraste avec les œuvres des artistes qui ne subissent que l’empreinte du réel. C’est bien autre chose de recevoir des images de l’extérieur que de leur communiquer sa vie. Avec le monde tel qu’on l’observe on peut mener à bonne fin un devoir mais pas d’élever l’art aussi haut que peut le faire celui dont le rêve grandiose est hors de la commune vision. C’est que les réalités qui impressionnent vivement celui-ci et exercent à son insu leur action énergique sur son organisation nerveuse sont exprimées par cette autre réalité, sa vie, soulevée par de hautes et primordiales passions. Les incidents les plus étranges de ses peintures tiennent à l’étrangeté plus grande encore de sa vie et nous font pour ainsi dire toucher des yeux cette étrangeté même.

Il en est ainsi pour les œuvres importantes de toutes les époques. Il suffit d’en faire un examen attentif, avec les yeux d’un contemporain et sans tenir compte des diminutions qui sont la conséquence inévitable du temps pour se rendre compte que si elles ont encore aujourd’hui tant de relief et s’imposent si fortement au souvenir c’est que, en dehors des tours particuliers qu’elles ont reçus des génies différents des peuples qui leur ont donné le jour, elles tiennent toutes de la même manière d’être de l’esprit, essentiellement peu éloignée de la froide raison et où s’enchaînent les uns aux autres des éléments apparemment disparates, toutes ont eu recours aux mêmes amplifications poétiques extérieures, toutes témoignent du même désir de rompre les cadres existants avant même qu’ils ne fussent usés.

Mais combien sont à même de considérer les œuvres d’art du passé avec attention et faire réellement la comparaison entre les plus éminentes et les autres. Il est vrai que beaucoup s’en croient capables. Mais alors même qu’ils affirment avoir percé la différence qu’il y a des unes aux autres, ne vous y fiez pas.

Vienne une œuvre d’art créée par un esprit ardent et vif mais dont la réputation n’est pas encore consacrée et vous verrez aussitôt la routine montrer le bout du nez. Elles ne se fera pas faute de critiquer des formes qu’elle prétendra forcées et invraisemblables. N’est-ce pas là le reproche que l’on fait à tous moments à Picasso d’avoir causé par ses œuvres un dommage notable à l’art, à force d’abattre par le pied les pratiques traditionnelles, sans les remplacer par quoi que ce soit d’adéquat.

Et cette opinion a pris une si ferme attache dans les esprits que les années ne peuvent rien sur elles. L’idée fautive qu’on s’était faite dans le temps, a été régulièrement reprise, elle persiste invariable, elle sert toujours de prétexte et de support aux idées qui croupissent dans l’extrême repos. Où en sont aujourd’hui les opinions sur Picasso?

On le discute encore âprement, une lutte opiniâtre est toujours engagée contre lui ; à peine si quelques-uns lui laissent la gloire entière de ses talents ; pour les autres il n'est point de méfait esthétique dont il ne soit coupable, ses œuvres sont une pierre de scandale. Des hommes partis de points de vue très (*) différents poussés par la même animosité contre ses inventions sont d'accord pour les attaquer de la même manière que les plus anciens adversaires du cubisme de Picasso. C'est qu'ils ont toujours le même attachement outré aux œuvres qui font par le menu le portrait de l'apparence des objets, cependant plus fluide et plus changeante qu'un songe. C'est sans doute cet attachement qui leur fait obstacle de voir que c'est toujours d'après l'âpre, violente, pathétique richesse de leurs émotions que doivent être jugés les hommes qui se tiennent sur le plan supérieur de l'existence.

Il n'est pour pénétrer dans l'ambiance mystérieuse et au premier contact insaisissable de l'œuvre cubiste de Picasso que d'abandonner tout parti-pris contre ce qui paraît immodéré, absurde et abstrait ; d'oublier les œuvres où la réalité s'est introduite sous sa figure ordinaire pour se faire agréablement approuver par le grand nombre ; de tenir pour corruptrice une tradition qui repose entièrement sur l'obéissance passive et pour dépourvu de qualités vives tout enseignement académique, fleurs et feuilles mortes.

Mais en fait combien de gens en sont-ils capables ? Ce qu'on entend dire aujourd'hui de la révolution cubiste ne laisse-t-il pas voir que le nombre en est minime. C'est là ce qu'il y a de plus surprenant. Qu'à ses débuts une découverte à ce point extraordinaire qu'elle nous donnait quelque soupçon de toutes les inventions esthétiques qui restaient possibles, ait prêté à la censure, qu'elle ait même suscité une certaine hargne cela peut s'expliquer si l'on considère l'assaut impétueux que le cubisme avait donné aux habitudes fondées sur la tradition et la secousse par trop violente que les nerfs avaient ressentie. Ce qu'on s'explique difficilement c'est que cette opinion ne se soit pas nuancée depuis et que la valeur d'un événement aussi important ne soit pas encore reconnue. On était en droit d'espérer qu'en laissant venir le temps, les choses et les esprits finiraient par s'éclairer.

Comment Jules Romains n'en est-il pas venu à se faire une idée différente de Picasso. Comment a-t-il pu continuer à croire que celui-ci n'avait voulu que choquer et étourdir ; et comment justifier chez un écrivain de qualité une si évidente mauvaise foi ? Son hostilité à l'égard d'un tel inventeur est d'autant plus surprenante qu'il ne perd pas une occasion d'exprimer le vœu que le plus grand nombre possible d'inventions et même des sens supplémentaires aident les hommes à surprendre quelques-uns des secrets de l'univers.

C'est une étrange chose qu'une découverte esthétique de cette importance puisse rester à ce point méconnue qu'un écrivain d'aujourd'hui joigne sa voix à celle des anciennes critiques du cubisme. Il en est d'autant moins excusable, qu'en portant un jugement si mal fondé, il avait bien plus de champ que les hommes d'il y a trente ans pour percer les vrais motifs de cette révolution. Sans vouloir réfuter ses allégations, qui, aussi tombent d'elles-mêmes, on ne peut se défendre de demander pour quelle raison les principes d'autrefois se sont emparés de son esprit au point de l'empêcher de voir que ce ne sont pas des miroirs déformants, comme il le prétend dans un langage qu'il veut spirituel, qui ont renvoyé à Picasso l'image du monde extérieur mais la connaissance approfondie qu'il en avait depuis fort longtemps.

Quelle que puisse être l'opinion sincère ou malveillante des adversaires du cubisme, il n'en reste pas moins que c'est uniquement sur la réalité, je ne puis trop le redire dans l'espoir qu'on finira par l'entendre, que Picasso a dressé les plans de son invention. Que ces plans aient été dessinés bien au-dessus de cette réalité et traduits d'une manière rare et selon un tour nouveau, il n'y a rien d'étonnant, si l'on tient compte que l'imagination impatiente de s'emparer (*) de l'avenir s'y mêle à l'intelligence et que la matière y est utilisée comme point de départ pour le triomphe d'un idéalisme spontané et profondément senti. Certes, une telle combinaison d'éléments complexes, à la fois si rare et si nouvelle dans ses rapports, ne saurait gagner la multitude, intimidée par la considération des périls extrêmes et continuels que lui fait courir une des formes d'esprit les plus extraordinaires et les plus aventureuses qui aient jamais été. Si, aujourd'hui encore, elle maintient les plus expresses réserves à l'égard du cubisme, c'est que le rêve avec ces impondérables et ses hasards, après avoir été longtemps laissé de côté, y est à nouveau tenu en véritable estime. Picasso a joué en effet beaucoup de sa vie et de son art sur ce qui passe aux yeux de la foule pour une sorte de monstruosité incompréhensible ou pour une imposture. Les équivoques que les hommes font généralement sur le rêve, ne leur fournissent que trop de ces prétextes toujours prêts à servir leur crainte des circonstances accidentelles qui s'y trouvent impliquées, de tout ce qui leur apparaît comme extra-réel, une évasion périlleuse, une exaltation démesurée, des souvenirs multipliés dans une image, des expressions abrégées d'une opération indéfinissable, incontrôlable, sans aucune intervention des valeurs qui sont dans ses possibilités.

Est-il utile de dire que c'est ce vers quoi tend le rêve de Picasso que tant de gens tiennent pour un objet de scandale, que c'est lui qui les fait aller d'emblée à de violentes invectives contre l'artiste, car il est bien plus facile d'accabler d'injures un tel créateur que de l'approcher véritablement.

D'où vient que Picasso n'éprouve jamais le besoin d'être sur l'apologie. Il souffre avec indifférence les reproches qu'on peut lui faire soit de manière directe, soit par voie détournée, comme fit Paul Valéry, qui, à l'occasion d'une étude sur Degas s'en était pris à la curieuse habitude que nous avons contractée de tenir pour médiocre tout artiste qui ne commence pas par choquer et par être suffisamment injurié ou moqué. Picasso sourit quand il entend dire de ses tableaux cubistes que ce sont des inventions d'un esprit surpeuplé de rêves, qui se réjouit d'illusion et d'étranges sublimités, comme il sourit quand il entend traiter ses œuvres post-cubistes tour à tour de classiques, de romantiques, de baroques, c'est-à-dire tout ce qui sous-entend restrictions et limites à ses espérances. Il a si bien percé à jour l'intelligence des hommes et à l'endroit le plus caché, il a si souvent observé le revers de la tapisserie, qu'il en a reçu toute expérience. Peu lui en chaut que les jugements des hommes qui ont mis la porte entre eux et les passages secrets, s'en viennent attaquer la miraculeuse richesse des moyens singuliers dont il use à plein. Voudrait-il d'ailleurs s'indigner qu'il ne le pourrait. Qu'est, après tout, le bruit qu'ils font comparé aux vives impatiences qu'il a lui, de voir lui échapper une foule innombrable de choses, insignifiantes pour la plupart mais qui ont cependant leur raison d'être pour lui à cause de leur valeur poétique, des choses qui pour lui sont illuminées d'un rayon du feu céleste et qu'il voudrait recueillir comme des enfants très chers. Personne croira-t-il jamais que son tempérament d'écorché vif fasse état de remarques de peu de conséquence, alors qu'il est au désespoir de constater que les formes créées par sa main ne sont jamais celles qu'il eût désiré produire et que les images qui lui sont apparues si distinctement ont à peine laissé sur la toile l'impression confuse d'un souvenir très pâle ? Peut-on s'imaginer un instant que les difficultés qui lui sont faites par ses adversaires l'emportent sur les étranges peines que lui causent continuellement les traits de bravoure indispensables pour lever les obstacles accumulés par besoin intérieur ? Nul ne comprendrait que la critique de gens quelconques et d'impuissants donnât du fil à retordre à un esprit volontaire, impétueux, en perpétuelle sédition contre lui-même, qui pressent mais (*) ne prémédite pas l'avenir et n'en escompte jamais les bénéfices, à une sensibilité violemment tendue, à un cœur mû par la chaleur du sang et dont l'œuvre trace si bien le graphique.

Toute réflexion faite il était impossible que l'univers spirituel d'un tel homme fût arrêté de toutes parts par une révérence pour des formules vides de contenu et par la conviction que rien d'autre ne serait toléré que le stérile hiver de la vérité acquise. On s'étonne qu'il soit à ce point malaisé aux hommes que chaque orientation nouvelle de la pensée humaine prend au dépourvu et sans défense, de se persuader qu'un artiste, dont la vitalité et le besoin d'expansion sont immenses et qui dispose d'issues dans toutes les directions pour échapper à la contrainte, ne peut se tenir à la périphérie du champ de forces, et demeurer à l'égard de l'avenir un spectateur sans parti-pris, alors qu'il lui fait tant besoin de se lancer à l'aventure.

Pour résumer l'ensemble de mes considérations sur Picasso, je dirai qu'on ne peut l'entendre si on le tient seulement pour un inventeur d'idées picturales. Ce n'est là qu'une simple base de départ pour l'examen d'un homme qui porte témoignage du pouvoir le plus extraordinaire que l'on puisse imaginer. Mais celui qui voudrait en connaître plus que ce qui est dessiné en filigrane dans son œuvre, devrait le considérer d'abord comme un homme appelé par le destin à détacher de la nuit massive du futur des visions lumineuses, à en cueillir les images, à les douer d'une existence prépondérante en les enfermant dans la grande ingénuité de son cœur, voir même à les rendre immortelles dans la mémoire des hommes.

Bien que la très grande majorité des gens se soit jusqu'ici abstenue de tourner le regard de ce côté, une chose singulière demeure, l'étonnante popularité de Picasso ; popularité d'une espèce toute particulière, comme il ne s'en est encore jamais vu de pareille. S'il n'eut pas raison des préventions hostiles dont bien au contraire le nombre augmente de jour en jour, l'autorité de son œuvre ne cesse de croître. Il n'y a rien aujourd'hui de comparable à son crédit auprès du public, que celui-ci le juge à une première vue et par ses traits de surface ou qu'il le considère en son esprit même. Je suis persuadé qu'il n'est pas de nos jours un pays où son nom ne soit répandu, et tenu en estime, où il n'ait à tout le moins excité un sentiment d'attention curieuse. Certes, il s'est souvent rencontré dans l'histoire de l'art des hommes dont les créations ont été rapidement montées en faveur. Mais il n'y a pas eu encore un artiste qui en ait acquis une aussi éclatante avec des œuvres qui généralement rebutent ; si bien qu'on en entend parler par ceux-là même qui, s'en tenant à l'opinion courante, les regardent comme dépourvues de sens commun. Quoi de plus étrange et inconcevable que de les voir prendre intérêt à des images qu'ils ont à peine entrevues bien plutôt qu'à celles avec lesquelles ils ont longuement frayé.

Quel est donc ce pouvoir de Picasso qui décide d'un cas si à contre-pied de la règle, comme de le faire favorablement accueillir par des gens qui ne sont rien moins que disposés à s'accommoder de ses perpétuels renouvellements ? On a beau se donner des explications et s'administrer des preuves, d'ailleurs souvent fausses à certains égards, il n'en reste pas moins un coin d'obscurité, d'autant plus qu'on ne peut se faire illusion sur l'existence d'un public susceptible de suivre le chemin de la création de ses œuvres, d'en entendre l'idée fondamentale et les connexions intérieures, de se remettre dans l'inspiration même de l'artiste, de vivre ses situations, de pénétrer ses desseins.

Si Picasso a l'appui d'une grande autorité c'est qu'il est devenu comme une force dans le mouvement général de notre civilisation, une force dont l'action effraie la plupart mais pour laquelle ils ont des égards précisément parce qu'ils en sont toulés. Les peintures de Picasso les attirent et les retiennent, elles les gagnent contre leur gré et les obligent à une certaine déférence même s'ils savent à l'avance le peu qu'ils retireront de leur esthétique. N'est-ce pas parce qu'elles sortent vivantes de son âme, que ses œuvres, y compris les plus difficiles à déchiffrer, s'ouvrent un chemin au cœur des hommes ? Et n'est-on pas en droit de penser que sa popularité vient pour une part de cette rare coïncidence, que des faits réels sont fondés sur une immense personnalité qui intrigue vivement si elle n'obtient pas toujours à faire entrer dans ses vues.

J'ai souvent entendu des hommes se demander pourquoi ils se sentaient portés vers des (*) tableaux qui ne leur rappelaient aucun type accepté de peinture, pourquoi les images de ces tableaux hantaient leur souvenir, les mettaient en grosse dépense d'enthousiasme, prenaient qualité d'aliment pour leur esprit. Faut-il en attribuer la raison à l'étrangeté qui vient du jeu hardi de l'imagination ? C'est du moins ce qu'on entend fréquemment dire pour expliquer ce fait singulier. Mais cet argument ne porte moindrement conviction. A mon avis les spectateurs s'en laissent imposer par la force intérieur de son œuvre qui, au premier contact, frappe l'œil et fait naître l'émotion. J'en ai acquis la presque certitude il y a quelques années, à la lecture en public d'un poème de Picasso, lors d'une conférence de Paul Eluard à la Comédie des Champs-Élysées. Pour ce qui était de l'impression sur l'assistance, ce poème se séparait nettement des autres par la liaison intime qui s'était dans l'instant établie entre le poète et les auditeurs. Par une impulsion première irrésistible son mouvement lyrique s'était insinué dans leur sensibilité et l'avait affectée avant que l'entendement n'ait eu le temps d'intervenir. Le curieux c'est que de tous les poèmes récités celui de Picasso s'éloignait le plus de la compréhension habituelle. Il faut bien dire que c'était sans doute celui où le relevé des réalités avait le plus subi le grossissement d'un tempérament vigoureux. L'illusion y était en quelque sorte bourrée d'une personnalité bien plus grande que nature.

C'est là un des motifs de toute l'emprise que Picasso peintre put avoir sur les spectateurs, alors même que ceux-ci se débattaient contre elle et se refusaient à lui faire la part souveraine qui lui revient dans l'art. Il est un autre motif qui donne peut-être la raison prépondérante du crédit qu'il a obtenu auprès du public. Certains, qui ne se sont pas arrêtés à la beauté rare et imprévue de son œuvre, parce qu'ils se rendaient bien compte que cette beauté ne pouvait se dégager pour eux qu'après une grande peine et à condition pour eux de se placer au point de vue de l'artiste, ne manquent pas cependant de tenir ses entreprises pour de grands événements esthétiques. Comment pourrait-on expliquer cela sinon par le fait qu'ils avaient été frappés par le phénomène d'un homme dont l'esprit ne connaît jamais de loisir, et dont la vivacité n'est jamais émoussée, dont le talent a reçu en propre de la nature une puissance des plus expansives, une improvisation perpétuelle et sans conclusion, dont l'imagination n'est nulle part encadrée, nulle part concentrée, mais se jette de tous côtés et eût passé pour fabuleuse si nous ne l'avions pas sous les yeux, dont le cœur insatiable d'émotion ne fournit jamais sa course et ne se rend jamais, dont la main est toujours aux aguets pour découvrir des moyens d'exprimer les émotions.

Il s'entend qu'une rapidité aussi surprenante dans les mouvements de l'esprit, qu'une telle mobilité dans les impressions, qu'une semblable diversité dans les projets ne pouvaient laisser les spectateurs indifférents, si lents que fussent leurs mouvements et si constants que fussent leurs goûts ; ils devaient nécessairement se faire aux démarches de son art nonobstant le point de vue restreint de leur optique et leur stricte observation de la méthode, et cesser de s'opposer à ses découvertes, même si leur esprit était peu apte à suivre les perpétuelles métamorphoses qui sont le jeu et le triomphe de Picasso. Rien n'est sûrement plus propre que ces constatations à expliquer cette popularité. Qu'y a-t-il en effet qui puisse faire davantage impression que de voir croître dans une œuvre, comme dans un bouillon de culture, une vie dont on ne possède nul autre spécimen et de la surprendre dans ses développements les plus extraordinaires ?

A ces raisons profondes qui assurent à Picasso de se conserver dans l'estime du public, s'en ajoute une autre toute extérieure mais qui ne doit pas moins être retenue, car elle a beau- (*) coup contribué à répandre la renommée de l'artiste. J'entends les attaques dont il a été l'objet depuis plus de trente ans. Elles ont commencé, comme je l'ai déjà dit, à ses tous premiers pas dans la voie de la sédition esthétique et continuent dans les moments difficiles que nous vivons, avec une lâcheté qui nous est à mépris. Des peintres de hasard dont le prétendu art de rabais en rabais est devenu à rien, viennent s'en prendre à son œuvre pour des fins intéressées et sordides. Leur basse jalousie se déguisant à elle-même en défense de l'art, se prodigue en qualifications qu'elle voudrait ignominieuses. Désarmés de n'avoir pas réussi dans leurs entreprises ils font jouer à leur orgueil mortifié un air qui les condamne bien plus qu'il n'atteint Picasso. Des critiques aussi, calomniateurs de profession, poussant à la roue, se déclarent également les adversaires de son œuvre et en tranchent au vif du mieux qu'il est en leur pouvoir. On a vu une autre espèce, de dénigreur dans les pays où au point de vue de la considération publique, Picasso est bien plus en pied que chez nous. Celle-ci a donné de ses peintures une idée spécieuse et à tous égards décevante, non pas par malveillance mais parce qu'il ne lui fut pas accordé de s'initier elle-même, ni de trouver par elle-même une force d'impulsion qu'elle attend en toutes circonstances de la tradition. Elle ne lui a même pas reconnu le mérite de l'invention qui lui revient pourtant de plein droit. La leçon apprise l'a tellement fixée d'opinion sur son art que toutes ses découvertes lui sont en définitive sujet à objection quand ce n'est à méfiance.

L'effort de tous ces hommes pour détruire le crédit de Picasso à force d'insinuations perfides ou de jugements portés à la légère, acheva au contraire de l'établir. Loin de faire prendre l'alarme au public, ces attaques virulentes et continûment avivées, le rapprochèrent par réaction naturelle de l'artiste et l'accoutumèrent à l'idée de ses œuvres, alors qu'il était prévenu contre elles, jugeait que Picasso avait excédé les proportions normales et lui faisait en quelque sorte grief d'avoir pensé à bien plus d'une chose à la fois. Si bien que ceux qui naguère ne prenaient pas un bien profond intérêt à ses tableaux tiennent aujourd'hui à s'en donner le semblant.

Mais de cette popularité de Picasso le plus difficile à comprendre c'est la sorte de connivence qui s'est établie entre l'artiste et le peuple. Sa manière de rêver plus extraordinairement qu'un autre, autant que sa tendance naturelle à tout mener jusqu'au dernier point, ont porté à croire qu'un tel art était sans relations avec le présent. Je doute qu'il en soit ainsi. Bien que Picasso n'ait aucun rapport avec ceux qui mettent l'art en petite monnaie à l'usage de tous, qu'il ne cherche pas à le répandre et à le faire réussir, qu'il ne paie aucun tribut aux opinions du moment, ne fasse aucun sacrifice au goût du jour, n'entre pas en composition avec le courant général et dominant, il a toutefois au fond de lui les mêmes désirs que les masses ; tellement que celles-ci réagissent à leur insu en complicité avec lui. Aussi, à proportion que les œuvres de Picasso s'enfoncent dans l'avenir elles attirent plus fortement les foules et à mesure qu'elles libèrent l'art des erreurs accréditées elles trouvent une meilleure prise sur des hommes qui ne sont prévenus contre aucune forme d'innovation. Je tiens pour heureux que Picasso ait conservé cette candeur fraîche des âmes primitives qui, non seulement est cause de sa force et de sa liberté de tout dire et comme il l'entend, mais lui donne par surcroît pouvoir de faire l'ouvrage de plus d'une génération en perçant les événements dans le temps à venir et en anticipant les espérances des peuples. Bien avant que les faits ne se produisent et que les aspirations populaires ne sortent de l'obscurité, ils se trouvent (*) déjà ébauchés dans ses peintures grâce à son extrême susceptibilité d'impression qui lui permet de surprendre les choses futures aux endroits les plus significatifs.

Tous ceux qui ont vécu ces dernières années dans la société de Picasso savent ce qu'il en est du rapport des incidents dramatiques de nos jours avec les sous-entendus des figures peintes de longue main avec du feu, du sang et de la douleur. L'artiste est allé jusqu'à pressentir le désordre général de notre terrible destin avant que nous soyons en douleur du tragique qui marque les jours présents. Les pleureuses qu'il a peintes en 1937, les sanglots à la bouche, les larmes du malheur sur les joues, la face distordue par une douleur sauvage, ne viennent-elles pas d'une vision anticipée de l'horrible sort des hommes qui allaient bientôt connaître le péril d'une destruction totale.

Plusieurs faits nous donnent lieu de croire que ceux-là même qui n'entrent pas dans cette intelligence des anticipations de l'artiste, n'en subissent pas moins l'action, car elle opère à leur insu. Plus tard, alors que ce sera écoulé le long temps qui sépare ses contemporains du jour où ils verront de manière à n'en pouvoir douter, que Picasso n'est pas une singularité extravagante, mais un artiste bien en avant de son temps, personne ne contestera à son œuvre le mérite d'avoir porté la marque particulière des événements dont nous vivons l'accomplissement. C'est quand on l'aura connue de cette manière, par la coopération de tous et de l'artiste, et qu'on sera convaincu que celui-ci a la vue d'aujourd'hui et de demain, que l'on verra peut-être clairement en quoi Picasso et la majorité des hommes se conviennent le mieux et que l'on pourra justifier les raisons d'espérer que nous puissions dans ses œuvres d'aujourd'hui. Quelque menaçant en effet que s'y montre encore le danger que nous courons, nous avons le sentiment assez net qu'il passera bientôt. Il ne saurait sans doute être question de définir exactement les maux que nous devons endurer jusqu'au terme de la terrible situation où nous nous sommes jetés, mais, dès ce moment, dans le désordre de l'écheveau des événements actuels, nous éprouvons la sensation de l'approche d'un bien ardemment souhaité. Ainsi dans le temps même où nous nous croyons le moins le droit d'espérer, les œuvres réalisées par Picasso pendant toute la durée des années d'angoisse que nous avons passées, permettent à notre regard de plonger comme à travers une fenêtre magique, loin dans l'avenir et nous laissent entrevoir les longs espoirs qui nous sont permis.

Vézelay, 2 juillet 1942.