

PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 2 ★

Œuvres de 1906 à 1912

EDITIONS << CAHIERS D'ART >> PARIS

*Ne croyez pas
qu' il suffise de s'être
renouvelé une fois,
il faut renouveler
la nouveauté même.*

ORIGENE.

On fera, je présume, aux œuvres de Picasso réunies dans notre précédent volume, la juste part en disant qu'elles furent des tentatives de préparation, des ébauches vivantes de grand caractère, comme les fruits de production généreuse. Ce n'est pas à dire que le seul intérêt de cette entreprise soit la prodigalité avec laquelle l'artiste a répandu ses richesses juvéniles. Elle intéresse encore par le fait qu'elle nous donne l'explication et la clé des œuvres subséquentes. Il est facile en effet d'y reconnaître du premier coup d'œil que les éléments propres de son langage et les particularités de son écriture s'y trouvent plus qu'en germe. Dès ses débuts, alors même qu'il est soumis à de multiples influences, Picasso dispose de moyens d'expression qui lui sont incontestablement personnels et qu'il lui suffira plus tard de parfaire. Qui plus est, ces prémices lui sont ferment d'une poésie nouvelle. Elles forment déjà en nous une mémoire esthétique picassienne qui finit en se développant par fixer notre attention sur ses apports ultérieurs, sans lesquels ces prémices seraient devenues avec le temps œuvre d'époque.

Mais à vrai dire, les peintures de Picasso où, pour la première fois, la haute tension de son esprit se fait sentir avec force, datent de 1907, l'année où il se voit subitement placé devant les exigences les plus autoritaires de l'art.

Comment cela s'est-il produit ? Si l'on a observé les réactions constantes de Picasso contre ses œuvres venues à terme, on peut inférer avec quelque vraisemblance que dans son opinion une peinture sitôt réalisée ne devait plus le retenir, qu'il y avait intérêt pour lui à pousser plus avant le développement de son art et à suivre ses audaces jusqu'où elles pouvaient le mener. Il faut en tenir compte pour prendre la juste mesure de cette force expansive qui lui fait négliger les trésors qu'il a tirés au jour et l'incite à revenir sans cesse sur ses propres réussites. Si Picasso a fait figure d'insurgé, ce ne fut jamais par caprice ou par gageure d'essayer des positions périlleuses, mais par raisons profondes. La joie des surprises qu'il nous ménage à tous les tournants est faite de bien autre chose que du désir de nous décontenancer. C'est le mode d'une pensée libre de tout enchaînement qui le porte à des écarts aussi imprévus que persuasifs. Ce besoin est dans la ligne de sa destinée de peintre. On y touche à même le plus authentique de sa nature qui le tend vers l'avenir.

Cela revient à dire qu'une pareille ambition de l'art, faite non pas de principes et de lois mais d'événements et de circonstances, imposait à l'artiste d'agir avec toute liberté vis-à-vis des restrictions du langage pictural et les conventions de l'esprit imposées par les conformistes. Les injonctions et les consignes, ordonnées à des fins de conservation esthétique et auxquelles se résignent tous ceux que détermine le passé, voilà principalement et avant tout ce à quoi il refuse de se soumettre.

Que lui restait-il à faire ? Il n'y avait qu'un remède, c'était de tout casser, de modifier l'art presque dans sa racine et d'en tirer un usage directement contraire à la fin que la tradition lui avait assignée. Picasso s'y applique avec tout l'élan d'une jeune ardeur, sans se soucier de ce qui en réussira, ni du fruit que donneront ses tentatives. Ce ne seront ni les reproches de s'être imposé à lui-même sa loi, ni l'accusation d'être une menace perpétuelle pour l'art, ni les commandements importuns des hommes sans conviction, qui l'empêcheront de se détourner de la peinture de son temps pour reprendre tout à pied d'œuvre. Quelle louange dans le reproche qui lui est fait alors d'avoir voulu triompher de son passé, d'avoir souhaité de lui-même quelques éclosions neuves. Il est, pensait-il, d'autres itinéraires que les voies indiquées sur les cartes, d'autres routes, où, dans l'oubli d'hier et de tant de réussites désormais inopérantes, je puisse conduire mon inquiétude.

Aussitôt il vit se dresser contre lui ses admirateurs d'hier qui refusaient de reconnaître que l'artiste pût subvenir aux besoins de son esprit autrement qu'en tirant un large profit de ses propres réussites. Mais ceux qui le connaissaient alors intimement ne se sont jamais pris à craindre qu'il ne devînt leur victime, qu'il ne cédât au succès. C'est là l'éminente vertu de Picasso, de ne rien sacrifier à la gloire viagère. A l'âge de vingt-six ans, il s'est mis en route pour d'autres aventures esthétiques, encore qu'il ne saurait dire lesquelles. Il s'en alla vers de solitaires conquêtes, car ses compagnons de route étaient en retard et leurs lignes se mêlaient à peine en d'uniques points de tangence. Les fins de Picasso étaient bien plus éloignées que les leurs. Sans insister sur une trouvaille, il regardait aussitôt devant lui, songeait aux choses nouvelles, au bonheur des voyages imprévus, aux tâches qui l'appelaient du fond de l'inconnu, aux îles ignorées à découvrir, toutes ses pensées tendues vers de grandes œuvres à faire, qui ne seront jamais des buts, mais des relais qu'il faudra toujours laisser en arrière.

Le chemin à suivre sera désormais celui de la découverte. Picasso en a le plus grand souci. Elle est la nécessité de son existence. Nul succès ne la lui fera perdre de vue, nulle agitation du dehors ne pourra l'en éloigner. Combien ne prend-on pas de courage à observer que dans ce temps même où le besoin de l'humanité contemporaine de réorganiser ses conditions de vie se fait trop déchirant, Picasso refuse d'être le délégué de cette douleur, de se laisser façonner par l'alentour qui étoufferait ses facultés d'invention et arrêterait son vol.

Ce n'est pas qu'il ait peur de choir de trop d'espérances, ni qu'il soit hors l'instant actuel, ni que ses idéaux soient bien disjoints de ceux de son époque, ni par refus de se mettre en face de l'actuelle condition des hommes, ni qu'il voie d'un œil de froide indifférence les déchirements de leur cœur pour vivre égoïstement en lui, car la détresse qu'il dérobe par pudeur en dit plus longs que les plus éloquents oraisons. Il lui faut à chaque minute de ces jours de souffrance en appeler à des réserves de volonté considérables pour remplir sa mission qui est de faire accomplir à l'art son redressement général, persuadé que ses découvertes ne sont pas que le fruit de recherches subtiles mais encore le moyen d'intégrer l'art plus étroitement à la vie. Loin de rompre tous les ponts entre elles et leur temps, les découvertes participent à ses transformations, souvent même elles donnent sur le moment présent des éclaircissements autrement précieux qu'il ne nous ait été offert d'en recueillir dans les événements extérieurs. Si cette signification échappe aux contemporains c'est que généralement le message les dépasse.

A cet objet quoi de plus urgent pour Picasso que de prendre le pas sur les débâcles extérieures qui le frappent à bout portant. Au lieu de se placer au pied des événements il laisse à son regard prendre de la hauteur et du lointain pour voir ce qu'ils comportent de grandeur et de relief et faire ainsi gagner des avantages à l'art. Ce n'est pas dans toutes les occasions où sa nature souffre extrême violence qu'il éprouve la douleur la plus aiguë. Pour lui le véritable drame est moins là où il n'y a pas de liberté extérieure, que là où commence la liberté de choisir. Des difficultés lui sont venues du jour où il s'est persuadé que personne n'a jamais épuisé le nombre des combinaisons esthétiques, qu'il reste encore toutes chances pour en concevoir d'autres qui n'ont pas encore été essayées.

Révolte, conquête, tel sera désormais son rapport de positions. Le mouvement sans arrêt auquel est soumis son pouvoir créateur sauve ses peintures du danger de perdre leur caractère insurrectionnel en s'organisant de manière stable. Il est impossible, on doit en convenir, qu'un artiste riche de dons se fixe dans ses inventions et y demeure. Le changement est la manifestation même de sa valeur. C'est donc par la raison que le pli ne prend pas dans son âme que Picasso envisage la peinture comme un éternel champ de bataille, une suite de combats sans cesse repris. Des conquêtes essentielles en seront la récompense. Quelques différentes qu'on les imagine et qu'elles apparaissent, ces conquêtes témoignent d'une même réaction contre le relâchement de la tension, contre toute vacance et tout arrêt du cours extraordinaire des événements esthétiques.

A mesure que Picasso se rend davantage maître de l'art dans son développement, mieux il sent que les restrictions ne conviennent pas à ce mouvement instinctif et spontané, hors des limites qu'assigne la méconnaissance des véritables assises de la peinture. Il n'est pas que je sache un homme dans l'histoire de l'art chez qui la mutation de régime de conscience soit aussi fréquente et aussi accélérée que la sienne.

Il va de soi qu'une pareille aventure est des plus complexes qui se puissent imaginer. Par le continuel dépassement de sa vision Picasso ordonne ses œuvres à l'absolu plastique et par là à tous les autres absolus. C'est pourquoi on est tout déconcerté au premier aspect de ses tableaux. En faire grief à l'artiste serait oublier que ces discordances sont les autorités du nouvel emploi du langage pictural, comme celles d'autrefois furent les autorités de l'ancien. Toute expression nouvelle est une anomalie par rapport aux décisions grammaticales antérieures. Il y a de ces anomalies qu'il est infiniment plus utile de conserver, qu'il ne le serait de les écarter. En les supprimant on ferait tomber en désuétude les nouvelles créations, avant même qu'elles aient donné quelque profit. (*)

Ce fut le renversement de toutes les valeurs esthétiques et le début d'une période qui a glissé la révolution dans les artères de la peinture et marqué un incalculable enrichissement de l'art dont on a pas encore mesuré les responsabilités qu'il implique.

Observons à propos de ce changement profond dans la peinture que celle-ci, juste du temps des débuts de Picasso, avait subi de violentes attaques. Ces assauts sont trop notoires pour les traiter avec développement et m'étendre fort au long sur la volonté qui détermine les plus méritants parmi les aînés de Picasso à vouloir prendre avec elle liberté toute entière. Au risque cependant de parler par prétérition, je dirai, dans le dessein de le rappeler à ceux qui semblent en avoir perdu le souvenir, que vers la fin du siècle dernier, il y eut de rares peintres pour lesquels il ne fut pas question de choisir entre le parti de Raphaël et celui des Vénitiens, à l'exemple des plus attendrissants conformistes d'alors, ni, comme dans le cas de Degas, entre les commandements d'Ingres et les charmes de Delacroix.

Mûs par je ne sais quel mystère de l'existence, ces peintres entendent vivre dans leur art à grands traits et valoir par une œuvre qui ne soit pas de pastiche ou de contrefaçon. Il leur est peu de se ranger sous une bannière et peu de prêter une oreille complaisante aux hommes sans perspectives qui tremblent pour leur confort spirituel.

Ce à quoi ils tiennent au premier chef c'est de satisfaire aux exigences supérieures de l'art qui obligent à découvrir des manières de voir dont on a pas encore fait l'expérience, et d'éclairer les éléments plastiques d'un nouveau jour. En tant qu'hommes vivants ils éprouvent une forte contrariété à la vue des peintures que l'habitude et le plaisir de cette habitude voulaient telles qu'elles ne servent qu'à perpétuer le passé sans jamais aller au plus vif des questions d'avenir. On comprend fort aisément que de telles peintures n'avaient pas à en attendre des égards, car il n'était nullement de leur usage de faire la part à ces préjugés, lesquels en devenant de jour en jour plus envahissants usent en même mesure la force de vie. Non seulement la sensibilité de ces artistes qui veulent aller à la postérité par des libertés qui ne sont pas celles de la plupart, ne se laisse pas amener aux goûts de cet art réduit à la servitude, mais encore elle se pelotonne en boule pour ne pas lui donner prise et ses réactions cherchent à rompre toutes mesures avec lui.

Plutôt que de se tenir passifs, combien aiment-ils mieux souffrir de ce qu'il faut se contraindre pour faire une découverte et en situer la valeur dans le développement (*) de l'art, qui est de toutes les entreprises du peintre la plus difficile, celle qui lui suscite le plus d'obstacles, lui impose le plus de déchiffrements intérieurs, lui demande à soutenir le plus d'assauts, celle enfin qui le fait passer d'inquiétude en inquiétude, à l'agitation de l'impatience, si bien que quelque décision qu'il prenne il aura encore des combats à rendre. Si donc l'on s'avise que leurs œuvres brillent de toutes sortes de jours, c'est parce qu'elles sont les états de leur personnalité très diverse et qu'on y trouve rien qui ne soit son fait.

Vues sous ce jour les œuvres de Cézanne, de Gauguin, de Seurat portent notre attention sur ces trois artistes qui ont obtenu de leur puissance de transformation toujours active, à mener la peinture à des fins inattendues. N'est-ce pas à ces trois hommes qu'il convient de nous référer tout d'abord, si nous voulons connaître ceux qui se sont partagé la charge de pousser les peintres contemporains à la subversion des lois établies ?

Rien comme les œuvres de Cézanne, ne pouvait venir aussi à souhait pour confirmer l'art vivant dans ses audaces et lui faire faire en même temps un examen attentif de tous les faits significatifs de l'art. Il faut bien reconnaître qu'elles avaient toute qualité pour gagner son attention par cela même qu'elles avaient introduit dans la peinture des combinaisons imprévues d'esprit, de structure, de formes. Cézanne l'affermait également dans l'idée que les tableaux sont tout autre chose que des histoires polychromes. Il le porte aussi non pas à exclure le sujet de la peinture mais à en réduire l'importance et encore à condition que le sujet cesse de vouloir chercher à une raison d'être en soi, et renonce à vivre autrement que par l'animation poétique que lui communiquera le peintre.

Ce qui passera encore du cézannisme dans l'effort des jeunes c'est la réduction des appels du dehors que le peintre aixois s'était imposée dans ses tableaux de grande maturité. Cézanne leur fait pour ainsi dire toucher du doigt l'erreur commune aux peintres à la vue basse, qui serrent la vérité extérieure du plus près possible, dans la conviction que seule la perception peut saisir le réel, au lieu d'atteindre à une conscience intégrale de celui-ci par l'attitude mentale et les illuminations intérieures.

Il est également certain que pour faire disparaître de la peinture la perspective inventée par la Renaissance, la jeunesse artistique avait suivi la voie déjà ouverte par Cézanne qui, le tout premier, s'est attaqué au principe qui a creusé le tableau selon les règles de la géométrie et fait du trompe-l'œil un dogme jusqu'alors intangible. Le gain qui revint encore aux jeunes de leurs rapports avec l'œuvre de Cézanne a permis de considérer que rien ne peut donner plus de regrets à l'artiste que le peu d'attention portée à l'organisation du tableau, tenue avec juste raison par le peintre d'Aix pour un moyen capital à soutenir la tension plastique et l'exaltation du sentiment poétique.

Remettons-nous devant les yeux la correspondance de Cézanne pour percer jusque dans les motifs de l'action qui lui fait donner de si grands soins aux modes d'arrangement, grâce auxquels sont composées dans ses œuvres les forces cosmiques appelées par ses sollicitations du dedans. A quelques fins d'exaltation qu'il peigne, il (*) surgit dans l'instant la question de structure. Elle est d'importance si essentielle que ses visions les plus indéfinissables doivent composer avec elles. Tout ce qu'il a été donné d'opiniâtreté à un peintre, Cézanne l'a mis en œuvre pour subordonner les éléments de son tableau à la manière dont celui-ci est bâti et en les y subordonnant de trouver à chacun sa vraie lumière. Il n'eut d'attention qu'à parvenir, à quelque prix que ce fut, à cette alliance qui fait la solidité de ses peintures, forme ses expressions remarquables, lui permet de garder l'équilibre, même lorsqu'il se porte aux choses les plus élevées.

Les difficultés dont cette entreprise fut combattue lui apportèrent bien des souffrances. Il n'y a personne, je pense, qui ne soit touché de l'entendre exposer à ses amis de combien de peine il paya le droit de réaliser une structure à tel point homogène qu'il ne fût possible d'en dissocier les parties. Dans ses lettres, il fait telles confidences des tourments d'esprit qu'il s'est donnés que nous pouvons presque vivre les déceptions et les pertes de courage qu'il a éprouvées, les inquiétudes qui lui sont venues chaque fois qu'il a cru parvenir au but.

Chercher, après Cézanne, parmi les impulsions données à la peinture actuelle, on ne trouve de plus significative que celle qui relève de l'enseignement de Gauguin. Cela n'empêchera pas qu'on ne conserve pour ses conseils les sentiments d'estime qu'il mérite. On ne peut en effet se défendre d'un mouvement de surprise à constater combien sont rares ceux qui ont prêté assez d'attention au persévérant effort qu'il s'est imposé pour former une jeunesse à la vision aiguë et aux décisions téméraires et qui ont pris garde aux préceptes de l'art qu'il lui a exposés, aux soins qu'il a employés à les lui faire passer dans l'esprit, aux différentes attentions qu'il lui a demandées à chaque instant.

Il suffit cependant de jeter la vue sur l'enseignement de Gauguin qui offre aux jeunes de son temps une pleine ouverture sur tout ce qui leur était nécessaire, pour se rendre à l'évidence qu'ils en reçurent une impulsion remarquable. C'est peu dire que ces principes directeurs leur ont été d'un puissant secours, qu'ils ont secondé leurs aspirations les plus profondes, activé les mobiles secrets de leur initiative sur le plan de l'art, préparé de beaux départs qui feront parfois d'étonnantes découvertes.

Gauguin a obtenu ce résultat utile de tourner le regard des jeunes vers la peinture dans ce qu'elle a de central et de relativement permanent. Il leur a corné sans cesse aux oreilles la nécessité d'un bouleversement complet de toutes les méthodes d'opérations esthétiques et le devoir de s'arracher du sommeil du contentement qui met obstacle à la création. Il a condamné les partis qui s'établissent à chaque époque en dogme, grevant ainsi les conditions de la peinture par l'interdiction qu'ils lui font de se donner l'essor.

De quelque manière que les peintres d'aujourd'hui aient gagné leur liberté, ils lui en sont obligés. Il ne faut pas oublier que lorsque Gauguin a défini les qualités que les jeunes devront posséder, il a fait la part la plus grande à la hardiesse de tout oser, même de briser les vitres au risque de se couper les doigts. Aussi ne fait-il aucun doute que les peintres d'aujourd'hui sont à certains égards redevables de leur audace à celui qui leur avait mis dans l'esprit qu'il n'est rien, dans l'aventure de la recherche, qui (*) les doive effrayer et exigé d'eux d'affronter les difficultés avec courage, de s'y promener sans chercher à s'entourer de garde-fous, de savoir prendre les risques des entreprises les plus périlleuses.

Il y a plus. Il y a que Gauguin se tourmente de vouloir faire aller les jeunes jusqu'au bout d'eux-mêmes. Non seulement il les entraîne à s'attaquer de front aux problèmes les plus difficiles de l'art, en même temps qu'à trouver les éléments principaux de la solution, mais il leur fait sans cesse revenir à la mémoire qu'il peut-être un grand danger d'envisager comme définitives les solutions mêmes les plus hardies.

Il tient à coeur de leur faire saisir qu'il n'y a pas de dénouement de difficulté qui puisse durablement les satisfaire. En penser d'une façon contraire c'est vouloir regarder selon un angle de vision arbitrairement étroit, c'est aussi faire preuve de paresse d'esprit, d'une espèce à peine différente de celle qu'on vient de surmonter et qui ne manquerait pas de faire surgir une nouvelle force coercitive d'impératifs picturaux. De peur qu'ils l'oublient Gauguin insiste souvent auprès d'eux sur la diversité vivante d'un art riche en techniques renouvelées sans arrêt, apte à traduire les émotions nombreuses et successives de la nature et de l'homme.

Il n'eut égard qu'à donner du jeu aux intelligences juvéniles en réduisant la plus belle découverte à un simple point de vue, parmi tant d'autres, à une manière provisoire de résoudre une difficulté esthétique, et qui n'engage nullement l'avenir de l'art, mais au plus, et encore pour une courte durée, celle du peintre qui cherche vêtement à sa taille.

On lui reconnaît à bon droit cet autre mérite, d'avoir épargné à la jeunesse l'erreur de perdre le meilleur de sa substance à reproduire en toute exactitude les dehors des choses, à les présenter les plus ressemblantes qu'il se puisse aux dépens de l'expression. Les jeunes, affirmait-il, devraient percevoir que la transcription de la réalité est impropre à assurer la vie d'un tableau. Et il ajoutait, que le véritable artiste se reconnaît non pas à ses facultés de tenir scrupuleusement compte de la nature apparente, mais à la qualité de la transposition. Pour bien les persuader sur ce point qu'il leur était d'une pressante nécessité de se soustraire à la manière d'agir habituelle sujette au court sens commun, il les presse de se donner la peine de regarder le dessous des cartes pour se convaincre que le jeu du réel constatable ne laisse pas de gain.

Il s'agissait de les amener ainsi à entendre exactement que les modèles pour l'artiste ne sont que des caractères d'imprimerie qui l'aident à s'exprimer et de leur faire admettre qu'ils doivent peindre de mémoire pour faire œuvre personnelle et sauvegarder par là leurs sensations, leur intelligence et leur âme.

Il n'y a pas jusqu'à la question de la forme qu'il n'ait éclairé pour eux, leur donnant ainsi argument contre tous ceux qui leur feront plus tard réflexion d'avoir altéré l'aspect du réel. Ayant pris conseil de Gauguin, ils se déterminent sur leur sentiment que les prétendues déformations n'expliquent à vrai dire que la capacité de l'artiste de refaçonner la réalité au bénéfice de la forme.

De par les problèmes que Gauguin a agités, il a marqué aux jeunes peintres les justes mesures de leur liberté, circonscrite exclusivement par la concordance de (*) l'exécution, du dessin et de la couleur avec le poème que constitue le tableau, de qui place la peinture dans une ambiance poétique vraie.

Voilà qui met en relief l'influence de Gauguin sur les fauves comme sur les cubistes. Je doute qu'ils aient pris connaissance de ses principes directeurs sans quelque stimulation d'esprit et sans en avoir tiré de précieux avantages. Par la largeur des vues qui s'y font jour, son enseignement lui procure autant d'honneur que ses œuvres. Ne vaudrait-il que par lui, Gauguin aurait acquis un mérite assez rare. Quoi de plus noble que d'avoir pris à tâche de former une jeunesse qui ne se maintînt qu'à force de liberté, d'audace et d'épreuves continuelles.

L'obligation contractée par les peintres d'aujourd'hui envers Seurat est très différente de celle qu'ils ont à Cézanne et à Gauguin, en ce sens que l'action de Seurat n'a pas servi à la fortune de leur œuvre en leur faisant prendre un élan, mais leur a permis de contrôler leurs entreprises par ce qu'il a mis dans ses peintures de tour de pensée évocateur, d'expression synthétique, d'écart entre la réalité peinte et les choses du dehors.

Si nous avons vu les peintres de notre génération lui payer tribut c'est pour rendre grâce à celui qui a sanctionné par l'exemple de ses œuvres, la disposition naturelle de leur esprit à ne pas confondre la symbolique des objets, entachée de jugements et de leçons reçus, d'habitudes séculaires, avec les actions visuelles qui s'emparent des formes spécifiques de ces objets et des émotions plastiques qui s'en dégagent. Lorsqu'ils exaltent les tableaux de Seurat, ils rendent hommage à celui qui avait abjuré la grâce et l'artifice, qui s'était plié à une discipline sans merci, qui, à l'aide d'une technique laborieuse mais savante et de la pure géométrie, avait retrouvé le style. Ils reconnaissent principalement en lui le peintre qui avait utilisé la technique picturale à des fins poétiques et rendu évident par ses images que l'art ne correspond pas seulement en un effort manuel, mais avant tout ce que l'inspiration vient à imaginer.

Le début du vingtième siècle aura connu l'aventure esthétique de beaucoup la plus singulière qu'il soit possible de rencontrer dans l'histoire de l'art. Ce n'est pas une estimation fantastique que d'assurer que l'effort libérateur qui s'est produit à l'extrémité du siècle dernier et au début du nôtre fut surpassé de si loin par l'entreprise de Picasso, que toutes liaisons du dehors de l'art antérieur avec celle-ci se sont trouvées brusquement rompues.

Jusque là une nouveauté se distinguait d'une nouveauté qui avait déjà circulation et crédit par des différences de particularités. Pour la première fois depuis la Renaissance, l'art renonce à ce tête-à-tête du nouveau et de l'ancien, remet en question l'ordre esthétique habituel, brise tous les liens avec les recherches auxquelles une longue suite de siècles avait donné de grands soins.

Par le mouvement de son génie, qui le porte à ne se représenter le passé qu'en éloignement, Picasso a marqué de la manière la plus indiscutable la fin d'une longue période d'art et donné ouverture à une ère, qui ne laissera plus, en exceptant bien entendu les principes immuables, la moindre place à la perpétuation du passé.

C'est une chance inestimable que la vie ait accordé à l'artiste un temps assez long pour donner corps à une pensée tendue à obtenir des innovations, sans que jamais un terme puisse en borner le cours, sans y faire jouer aucun élément ancien de crédit et d'autorité sur les esprits, sans laisser un instant les inventions se tourner en dogmes, sans céder quelque partie de sa capacité de tenir à la fois plusieurs visions différentes, ou dans une rapide succession des unes après les autres, sans cesser un jour de donner, sous mille rapports, de la jeunesse à la peinture et de féconder des formes qui devancent l'avenir. Mais encore que la vie n'eût laissé à Picasso que le temps de mettre au point le cubisme, cela eût suffi pour produire une des plus grandes révolutions esthétiques.

Je ne veux pas laisser entendre qu'il ait manqué auparavant d'artistes, portés par leur esprit à donner des entorses à tout ce qui dans l'art est marqué au coin par l'usage. Je ne prétends pas leur disputer la hardiesse dont ils ont donné des preuves éminentes. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler en sa mémoire les peintres qui ont pris par le meilleur côté la suite des desseins de Cézanne. L'on voit assez par leur refus à emboîter le pas à la règle esthétique reçue, qu'ils n'ont pas manqué d'indépendance et qu'ils n'ont jamais souffert que leur art se conformât à la coutume, juste suffisante pour celui qui ne peut créer des œuvres de propre industrie. Mais bien que tenace soit leur effort de se libérer des préjugés et de toutes autres contraintes artistiques, il ne se peut mettre en confrontation avec celui de Picasso, tant il répugne à celui-ci d'être sujet d'une force oppressive de quelque part qu'elle vienne. Du sens où Picasso entend la liberté, il ne saurait avoir de lien commun entre lui et les autres artistes. C'est la raison pour laquelle son cas reste absolument dans l'exception.

Quoique cet esprit d'indépendance soit également répandu chez tous les peintres qui se refusent à être les fermes soutiens des régimes établis, il n'est personne qui soit allé aussi loin dans l'indocilité et l'indépendance sans aucune entrave, tant il se considère en droit de bouleverser par ces propres illuminations tout ce qui est arrivé dans l'art jusqu'à lui. Si l'on songe encore qu'il est le seul peintre des temps modernes à se tenir le plus près possible de la sensibilité sans conscience, ce qui ajoute au caractère particulier de son œuvre parce qu'il lui fait faire souvent l'économie de la perception et, qu'au regard de sa vision, celle des autres se présente comme réflexe, on comprendra qu'on ne puisse pas, même le voulût-on, ne pas reconnaître que par rapport à un art venu à ce degré de mouvement, tout le reste ait l'apparence de se donner du repos.

Si l'on veut faire comparaison des œuvres les plus éminentes des temps modernes et des peintures que Picasso a produites à partir du moment où, par le chemin du cubisme, il a rencontré sa destinée, il devient manifeste que les premières sont plus apprivoisées qu'elles ne le laissent paraître. C'est que Picasso a sur les autres peintres l'avantage d'une force primitive, dont les sursauts naturels ont la vigueur et la fougue de l'impulsion et de l'impétuosité des sens en leur débordement. Près de cette force palpitante celle des autres peintres, quand bien même ils feraient jouer tous leurs ressorts, semble, pour ainsi dire, ne pouvoir user que des termes les plus obligeants de la civilité. Le bel ordre auquel ils se sont élevés, pour y demeurer en définitive stationnaires, mis en présence des inquiétudes qui assaillent Picasso et l'engagent dans le tumulte des pensées et le trouble du cœur, il appert de façon claire et incontestable que leur sensibilité ne se grossit jamais plus que de mesure et ne monte pas au-dessus de ses bords pour s'échapper en excessives effusions.

De sorte que, la santé de leurs passions, ressenties ou imaginées, est assurée à grand renfort de prescriptions, leurs plaisirs ne se mettent en aucune occasion en état de péché, la sensibilité de leur conscience prévient les jugements de Dieu et des hommes. Aussi est-il constant que dans leurs œuvres la détente du cœur, le contrôle de l'ardeur des désirs, et la nécessité – tantôt au gré de l'artiste, tantôt malgré lui – de se soustraire à la réprobation et de se tenir à l'écart de la culpabilité, sont tout, et peu de chose le goût de la damnation ou l'angoisse d'aspirer à se frayer les chemins de l'inconnu.

Alors que Picasso utilise le surnaturel comme un des principaux facteurs constitutifs de son œuvre, que sa pensée est tendue vers la prévision des suites des choses et qu'il met en usage la connaissance antérieure à sa première apparition sous forme d'opinion, il semble que, presque involontairement, les autres se mettent prudemment à l'abri de la certitude. Sans vouloir précisément jouer aux prévisions quelque mauvais parti, leur attitude qui consiste à ne pas risquer au delà des limites acceptées y conduit implicitement. Elle encourage tous ceux qui par un mouvement naturel (*) de leur pensée révoquent les miracles en doute, refusent d'entrer en raison avec celui qui prétend pénétrer l'impénétrable ou qui veut nous surprendre aux illusions. Elle leur donne sujet de croire que les prestiges de l'inspiration sont chimériques et damnables, enfin qu'il est de leur devoir d'opposer aux prénotions l'anti-prophétisme du logique.

Ainsi des autres points de vue. Tandis que Picasso par l'élévation de son génie, accorde, jusqu'aux extrêmes limites, la conjecture et le raisonnement, le merveilleux aux innombrables surprises et le vraisemblable, personne d'entre eux, quelle que soit l'action qui l'anime, n'est de qualité pour agir à son égal, non par preuves du dehors mais par impulsion intérieure et immédiate, ni pour répandre des sentiments qui sont autrement fort que la raison. Les plus hauts moments de leur témérité ne sont pas voisins de l'audace de Picasso qui endosse tous les risques, accepte les responsabilités suprêmes, avance sans cesse au mépris des soins circonspects. Par la seule raison qu'ils conservent, comme malgré eux, quelque attache à la dialectique, il manquera à leur courage d'exiger tout ce à quoi il est autorisé à prétendre. Leur activité se ressentira toujours de l'engourdissement qui leur vient du danger de faillir et des ménagements qu'ils ont à garder avec l'audace de crainte de manquer le but.

Il en est de son style, qui ne se laisse pas intimider par tout ce qui n'est pas la façon habituelle de s'exprimer, comme de la hardiesse de sa conception, par quoi il diffère des autres novateurs. Le caractère exceptionnel du style de Picasso vient de ceci précisément qu'à partir de l'année 1907 il est l'image du changement complet qui s'est opéré à l'époque dans sa vision, et qu'il fait en même temps foi de la vigueur de sa pensée, car c'est dans l'une et dans l'autre que son style se prend. Le ton auquel il atteint est ferme ou dur, comme on voudra le considérer. Son tour suit les mouvements d'une sensibilité dont tous les ressorts se donnent une telle tension que dans certains moments son œuvre fait ressentir comme une vive douleur qui nous empoigne.

Un tel langage, qui ne va pas à moins qu'à se libérer pour toujours du dialecte commun, qui est direct, incisif, mordant, plein de virulence et de feu, qui prend pour dire les mille passions et les mille pensées qui logent simultanément en Picasso, des moyens sans cesse en formation et jamais épuisés, mis en regard de celui des artistes qui ont obtenu d'incalculables renouvellements de l'art, nous sert de preuve que le risque est grand de se laisser soumettre aux commandements de la bienséance, de s'arrêter en amont d'une cataracte. On ne saurait méconnaître sans injustice la sincérité, l'aisance, la pureté et toute la souplesse de leur langage. Rien du meilleur air que leur style à la fois ferme et plein d'agrément. Rien qui n'y paraisse noble et sérieux. Mais que tout cela soit insuffisant, il serait vain de le contester. A quoi peut-il servir de modifier à l'extérieur quelques aspects, si l'attention exige de ne rien dire qui ne doive être repris, faisant ainsi obstacle au langage de s'accorder sur l'extrême des possibilités humaines. Non point qu'ils se soucient de faire payer ce respect en considération, mais parce que leur prudence, de si faible ressort soit-elle, s'interdit un grain de folie et que le champ de leur poésie est donné en une large mesure par la faculté de concevoir, qui en constitue, si l'on peut dire, le système de gravitation.

Il est enfin un autre point encore qui fait le départ entre Picasso et les grands (*) artistes des temps modernes et dont il faut tenir un compte exact pour juger son œuvre avec justesse. Si nous approfondissons son processus de création, il nous est évident qu'il est l'artiste de beaucoup le plus contemporain de ses contemporains et le plus perméable aux circonstances d'époque. Par le fait qu'il est libre de ses choix, dans la limite où quiconque peut l'être, il ne faudrait pas se représenter que sa disposition va à ne compter pour rien ces circonstances. Ce serait tomber dans l'erreur que d'ignorer que les émotions individuelles placées au départ d'une œuvre de Picasso, sont, pour ainsi dire, tenues à l'attache par ses associés de la collectivité.

Je ne voudrais pas faire accroire qu'il se soit livré à la merci des choses de l'extérieur et qu'il en soit conditionné, néanmoins je me crois en quelque manière fondé à soutenir que le comportement et les modes de sa pensée en ont subi le jeu. Et cela par la faculté de l'artiste de contenir en soi le plus grand nombre d'événements, d'embrasser leur projets, même de s'y confondre, et en se retrouvant de signifier, sans qu'il en ait conscience, leur signification aux autres. Le sort fait à l'exception est ainsi : plus la position où elle se tient est élevée, plus vaste et plus pénétrante est sa vision de l'époque, et mieux elle en découvre la destinée. Que l'on n'aille pas croire que je fais ici usage d'exagération. Si Picasso est libre, en tant qu'il prend la résolution d'agir sur la vie, l'énergie même de cette ambition ne va pas sans quelque assujettissement aux forces cosmiques, dont il nous transmet, par les voies souterraines d'une action inconsciente, les communications surnaturelles.

Ainsi donc pour ce qui est de l'intégration du milieu à l'œuvre d'art, comme pour bien d'autres points, Picasso se sépare nettement des meilleurs peintres. Il ne s'en est pas trouvé un seul qui ait véritablement laissé les problèmes de son temps agir sur sa pensée et qui se soit donné le souci d'y apporter des solutions. Pourquoi se refuse-t-on à admettre que le miracle esthétique puisse se produire et prendre de l'intérêt, encore que l'on soit pénétré de l'environnement ? Quelles raisons a-t-on de croire que l'œuvre perdrait toute qualité esthétique si l'artiste en venait à se faire une image de son temps ? La décision de se renfermer en soi, hors de l'instant présent comme si celui-ci n'était plus rien, sur quoi est-elle fondée ? Je crains qu'il n'y ait là une mauvaise interprétation du rapport de l'artiste à l'alentour. Il serait en effet naïf de supposer que l'artiste, à moins d'être aussi un homme d'action, ce qui est incompatible avec l'art, puisse se mêler continûment au détail des circonstances, intervenir dans les questions sociales, prendre parti pour les constructeurs au dépens des prédateurs, quelle que soit son inclination. Ce serait se trahir et trahir les dons que la nature lui a confiés. A dire toute vérité, il ne s'agit pas que le peintre se laisse prendre dans l'engrenage des particularités sociales, il ne s'agit pas qu'il apprécie son époque, il ne s'agit même pas qu'il interroge son temps ; il n'est question que de ne pas s'interdire, de propos délibérés d'en être le témoin. C'est pour lui un grand danger que celui de se refuser à l'ambiance qui se donne à lui. Il s'expose sans doute par là à se voir privé des grandes émotions que ne lui autorise pas son peu d'attachement et de goût pour la vie actuelle, sans toutefois que son esthétique s'enrichisse et y gagne en tension.

Pour rejoindre la plus large humanité, en même temps que Picasso remonte aux (*) sources de l'universel, il se fait le complice des contingences. On ne l'a jamais vu, en garde contre lui-même, se défendre d'enregistrer les mouvements de la vie qui l'embrasse, s'étant sans doute objecté que mieux vaudrait se donner entière liberté, plutôt que d'interposer l'écran du refus entre lui-même et le dehors. Il n'ignore point cette vérité qu'une œuvre puissante porte toujours un message contemporain, par cette règle générale que si complet que soit l'isolement d'un grand artiste, sa pensée subit infailliblement des variations dues au milieu. Loin de compromettre son œuvre et de lui enlever de son assiette, ce contact, par l'intégration à ce qui est éternité en art d'un élément actuel, il en augmente l'intensité.

Ce n'est point déprécier l'art des aînés et des contemporains de Picasso que de les confronter à lui et de faire ressortir qu'ils n'ont pas exactement le même champ. Que de lui aux autres grands peintres il y ait de frappantes ressemblances cela est évident. Il n'y a en effet aucune difficulté à constater un degré plus ou moins parfait de conformité entre eux, sur ce que leurs œuvres comportent de hauteur et de relief, sur leurs opinions composées d'hostilité au passé et de recherche d'un renouveau de l'art, sur l'amour qu'ils prennent pour l'objet de cette recherche. Mais, quelque similitude que Picasso ait avec les autres sur le détail, il s'en sépare sur l'essentiel. Pour mettre celui-ci au vrai point de la question, il n'est guère d'autre expédient à prendre que de lui appliquer le très difficile discernement qu'on peut faire entre les vues de la révolution et celles de l'anarchie.

Qu'il faille de bons yeux pour reconnaître cette différence il ne peut pas y avoir de doute. Au premier regard, même longtemps après, leurs points de vue sont si rapprochés qu'ils nous donnent de la peine à en faire la discrimination. Ce n'est qu'à la longue qu'il devient plus facile de mesurer leur différence, qui se trouve être par la suite plus grande qu'on ne pourrait se l'imaginer.

C'est donc ainsi qu'un changement tenté par la révolution, quelque profond qu'on veuille se le représenter, quelque nombre de nouveautés qu'on lui admette ou qu'on lui suppose, il vient toujours à la succession d'un autre. Une décision anarchique, au contraire ne recueille aucune succession. Cela fait assez voir la raison d'une si grande différence entre Picasso et les autres. De ce que le crédit de la liberté soit de beaucoup plus puissant sur eux que le crédit de la tradition, que leur esprit d'indépendance les dispose à l'hostilité contre tout conformisme, il ne faudrait pas en décider qu'ils ne soient pas sans quelque sujétion. A leur rencontre Picasso regarde une liberté sans réserves, telle qu'elle ne souffre aucune dépendance, comme le principe et la fin suprême de sa vie.

En prenant le contraire parti des meilleurs peintres qui se sont donnés pour limites leurs propres découvertes, Picasso ne parvient à réaliser ses rêves que dans la mesure où il franchit l'extrême frontière à laquelle les autres se sont arrêtés. Son art n'est jamais achevé dans son évolution. De même qu'il ne veut perpétuer la tradition reçue, de même il s'applique à n'en pas constituer une nouvelle à l'aide de ses trouvailles, de peur qu'elle lui fasse obstacle pour aller où il ne sera sujet à nulle contrainte. Au moment où il commence à dessiner sur la première page d'un carnet, il ignore absolument jusqu'où cette image se développera dans la suite des feuillets, si bien (*) que lorsqu'il arrivera à la fin de son cahier, pas un dessin ne sera jamais rapporté à une fin, pour la simple raison qu'il ne s'en propose aucune. Par une suite nécessaire de la propension de son esprit qui fait prendre à la liberté des résolutions extrêmes, il n'est pas retenu par la règle, pas plus qu'il ne l'est par la tradition.

Bien qu'il y ait dans la condition de Picasso des raisons aux détours subtils que notre curiosité ne puisse entièrement démêler, on peut néanmoins soutenir, sans prétendre entrer dans toutes ses vues, qu'une nouvelle loi n'obtient jamais de crédit chez lui, tant qu'elle ne fait qu'en continuer de plus anciennes. Les grandes attaches qu'il a à la liberté l'entraînent à de telles permissions que jamais on ne vit artiste aussi déterminé à ne compter pour rien les préceptes et qui fit la dernière fin de ses désirs de ne pas en avoir. C'est à juste cause qu'il tient la passion et le moins vif des mouvements intérieurs, pour susceptibles de suggérer à l'artiste bien davantage que les règles les plus autorisées. Dans sa manière de voir, celles-ci ne sont nullement en rapport avec l'invention, car elles ne vont en définitive qu'à établir le résumé d'observations sur l'usage que le poète a fait de l'inspiration. A les prendre dans leur ultime conséquence, elles sont de peu d'utilité. Si elles sont destinées à produire des beautés, elles ne sont d'aucun secours, car elles n'en ont point le pouvoir, si elles sont proposées pour faire éviter les fautes, c'est à l'encouragement des médiocres qui ne vont à rien.

Sans vouloir insinuer que les autres peintres font de la règle un cas exceptionnel et qu'ils s'en laissent imposer, ils s'y tiennent cependant par le fait qu'ils en viennent en chaque occasion à remplacer les disciplines usées par de nouvelles.

Combien de jugements, devenus caducs avec le temps, leur vaste aptitude a réformés. Combien de fois n'ont-ils pas pris sur eux des changements profonds. Toutefois si l'on serre leur dessein de bien près, on est porté à croire que celui-ci ne s'est jamais étendu plus avant que de retrancher à l'extérieur quelques principes, laissant à l'intérieur l'esprit dans la soumission d'autres règles. Il s'est nécessairement ensuivi qu'ils n'ont pu tirer tout l'avantage de l'élan acquis, à demi défluré déjà.

Sur tous ces points l'attitude de Picasso est à l'opposé de la leur. Persuadé que ce qu'il lui reste à inventer est de soi, bien plus passionnant que ce qu'il a pu déjà découvrir, que le repos dans le contentement n'est pas son fait et qu'il ne s'y satisferait un instant, il prend soin de ne rien renverser pour le rétablir dans un ordre différent, par cela même que l'idée de continuation s'y trouverait impliquée.

Dans le temps où les autres s'attachent à corriger l'art sans apporter en surplus rien qui lui puisse donner un renouveau complet, Picasso, bâtissant sur un fond qui est tout à lui, est proprement le premier à avoir remplacé les modifications par des équivalences qui sont loin de vouloir être les images fidèles de la réalité.

Pour donner l'intelligence de ce renouveau, il n'est pas inutile d'entrer ici dans une explication qui a son importance. On aura sans doute observé qu'il est convenu du plus grand nombre que l'on ne puisse transcrire le réel qu'en le divisant en autant de petites portions qu'il se pourrait, et en examinant chacune d'elles séparément, avec l'intention de disposer par la suite et de coordonner toutes les notions particulières. Supposons qu'il s'agisse d'étudier une tête. Le regard commence le plus souvent à considérer avec application le nez, comme étant le point du visage le plus proche de (*) lui, de là il glisse sur les autres parties de la tête pour les examiner par étapes successives. Pour peu de réflexion que l'on fasse sur cette manière d'observer, on reconnaît qu'au moment même où l'on croit s'être fait de cette tête une vue très claire, elle paraît tout au contraire en confusion.

Dans la vue de ce fâcheux inconvénient, dont l'habitude ne s'accorde que trop bien, on a essayé un autre procédé qui se montre à l'abord plus efficace. Laisant à part l'observation parcellaire de la tête, on a cherché à la voir non pas de point en point mais d'un seul et même regard. A cette fin on a reculé des yeux le modèle au plus loin qu'il se peut, pour cette raison qu'à mesure que celui-ci s'éloigne de l'artiste, il est mieux dans son point de vue. En conséquence de cet éloignement une tête aux dimensions très réduites en a résulté, où quelques erreurs de la précédente manière de voir se trouvent rectifiées.

Mais, pour l'essentiel, cette méthode équivaut à peu de chose près à l'autre, je veux dire qu'elle se prend également dans les entraves de la transcription.

Picasso se garde bien de donner sur cet écueil. Pour ne laisser aucune évasion aux égarements, il imagine des combinaisons particulières, lui permettant de remplacer les formes naturelles par d'autres totalement différentes, sans que les modèles cessent de nous revenir devant la vue. Je le tiens à miracle qu'il ait pu obtenir l'expression d'une tête non par stricte soumission à ses formes, mais par le seul usage d'un surprenant jeu d'équivalences. Prenons, en manière d'exemple, la représentation des yeux. Chacun y apporte généralement des soins conformes à son esthétique, assuré de ne pouvoir mieux que de modifier l'image qu'on en avait jusqu'alors donnée. Picasso va tout au contraire de ce principe. A son avis, le dessein de l'artiste ne peut pas aller qu'à modifier. Il doit compter pour beaucoup sur un équivalent des yeux, dût-il différer totalement de l'image qu'on s'en fait d'habitude. Le point est que les équivalences puissent enfermer toute l'action du modèle. Nécessaires à plus d'une fin, elles vont à faire voir la possibilité pour l'artiste de se jeter dans un nombre de recherches qui passe toutes les supputations.

Il faut faire état de ces différences qui opposent Picasso front à front aux meilleurs peintres des temps récents, pour entendre vivement et profondément pourquoi il est le seul et inimitable.

La suite des remarques faites jusqu'ici tendent à donner l'éclaircissement d'un certain nombre de motifs qui ont mis Picasso en situation de prendre sur lui le soin de rétablir l'art dans une esthétique absolument nouvelle, en y changeant tout dès le fondement.

Il ne faut pas en inférer que ces motifs peuvent à eux seuls en donner toute l'explication. Ils ont besoin d'être soutenus de ceux qui font la plus forte raison de ses peintures et renferment toute la cause de la tension et de la détente qui s'y font constamment voir.

Autant pour les déterminer que pour embrasser l'occasion de faire connaître pourquoi un si beau début fut rapidement remplacé par des œuvres à ce point différentes qu'elles donnent de perpétuels crocs-en-jambe à l'autorité artistique, il faut mettre sous les yeux l'homme même et entrer en considération de ce qu'il est, si difficile qu'il puisse être d'arrêter un si grand compte.

Porté par l'impétuosité de sa nature bien plus à se pressentir qu'à se connaître, Picasso a les élans internes de ses imaginations. Ce sont des mouvements spontanés dont l'ardeur et la force parviennent à une plénitude qui surabonde. Sans vouloir lui faire pousser des mouvements passionnés, on peut mettre en fait qu'il est susceptible d'amitié, de désirs, de sentiments, d'affections, qu'il a trop de vie en un mot, pour les restreindre à ses propres limites. D'autant que son attention continuelle sur lui-même lui fait une urgente nécessité de s'échapper parfois vers les hommes d'alentour.

A l'instant il se sent vivre en deux personnes. D'un côté les invitations de son naturel qui le portent à de vives inclinations, de l'autre l'appréhension qu'il lui faille choir de trop d'espérances s'il vient à donner libre cours à ses élans. Cela explique assez que dans le même temps où il se sent submergé par la tendresse, il se raidit là contre, en résolution de se soustraire à toute dépendance. Combien de fois ne l'a-t-on vu trancher court au mouvements de son système sensible qui le menaient à se communiquer aux hommes, dans la crainte qu'ils ne le tirent à lui. Tandis que l'intérêt de son cœur est bien plus de se livrer que de se refuser, il est ferme en ce point, d'estimer qu'il lui faut repousser ses attendrissements pour éviter qu'on le fasse rester à bout de voie.

Alternativement, toujours ces abandons et ces reprises de soi. Picasso va tout à contre-pied de ses impulsions. Il est aussi prompt à suivre un penchant qu'à le repousser. Si l'on met ce jeu de succession régulière au vrai point de la question, on se rend (*) claires les deux forces que la nature lui a destinées et qui tiennent du ciel et de l'enfer. Il a tant pris l'habitude de ce jeu que sa conduite s'y est formée. Il s'en délivre rarement pour montrer en éclairs soudains le vrai fond de sa nature.

A l'ordinaire, il en est bien autrement. Il n'y a rien qui ne se soutiennent moins longtemps chez Picasso que le mouvement qui le porte vers les hommes. Tout aussitôt un orage éclate qui est d'autant plus violent que l'élan contenu est plus intense. Cette réaction lui fait donner un pli de doute, et ce pli se prend parfois si fort dans son âme qu'il lui vient des tristesses et des irritations insurmontables. Alors il s'attaque à tous ceux avec qui il voulait se commettre par inclination naturelle, et cesse d'avoir intérêt à ce qui, la minute d'avant, lui était de conséquence.

Une telle contrainte qui l'oblige à se reprendre aussitôt que livré et ressaisir possession de lui en refoulant ses accès d'émotion, le jette hors de ses mesures. Il n'y a patience de saint qui y puisse alors tenir. Ses arriérés de tendresse l'impatientent. Il rend tous les gens qui l'entourent responsables de l'amertume qui lui serre le cœur. Il les ravaude avec de la cruauté dans les paroles, leur détache de terribles ruades, les met à mal, à charge de les attendre l'instant d'après en ses bras.

On y voit généralement de la versatilité et on insinue que le fond de sa nature est toujours une maligne inconstance. Par le fait, ces volontés changeantes lui viennent des réactions que soulève en lui cette contestation sans fin entre sa vie foisonnante de sentiments et le sacrifice de ces sentiments que lui impose son irréductible besoin de liberté.

Il faut en revenir toujours là pour percer les motifs qui lui font tenir sa conduite générale. Qu'il s'agisse de sa vie ou de son œuvre, Picasso fait toujours gageure de porter l'insubordination à l'extrémité. Il ne s'engage jamais en l'un ou l'autre point qu'il ne fasse de leur état un principe d'affranchissement. Dès sa jeunesse il donne des preuves authentiques de son désir d'émancipation. Jamais Picasso ne s'en déprend ni ne s'en départit. Il lui est tellement passé en nature qu'à toutes les fois qu'il voudra serrer ses relations avec les entours, non seulement il craindra le dévêtement de son âme, mais il approchera en plus de cette sensation : la perte de l'usage intégral de lui-même. Accoutumé aux voies courtes il tient à augmenter sans cesse le pouvoir d'augmenter directement ses facultés. Ce n'est pas seulement un esprit libre mais encore une âme libre. De même qu'il fait de la liberté le système artériel de son art, de même il en appelle à ses indépendances pour aller au contraire de tous les plis que l'usage fait prendre.

Après cela, on ne saurait raisonnablement s'étonner qu'il accepte de convertir l'environnement en sa propre substance et refuse la réciproque. S'assimiler les sentiments des hommes c'est encore pour Picasso ne connaître rien d'autre que la force d'agir selon son vouloir, c'est toujours la liberté de choisir une matière quelconque et d'en faire au gré et au point de sa réalité.

Se laisser assimiler c'est renoncer à l'avantage de mener sa vie selon sa guise, faire naître toutes sortes d'occasions, développer les facultés créatrices, prendre sur soi certaines décisions sans frayeur des suites.

C'est en conséquence du même principe et de la même disposition de ne rien aliéner de sa liberté, que s'établissent les rapports qu'il entretient avec les amis. Sa (*) hardiesse qui n'aime pas se tenir de court, rend ces relations exceptionnelles, difficiles à classer, impénétrables à ceux mêmes qui vivent le plus près de lui. Quelque résolution qu'il forme dans un premier mouvement, il se fait un point de ne se laisser jamais aller à des affections absorbantes autant qu'il en suffit pour l'empêcher de prendre au moment nécessaire sa volée. De semblables attachements fixeraient son action muable à l'excès, susceptible de tout contenir, hors le repos. Il n'y a pas de place dans son cœur pour installer l'amitié d'expérience conventionnelle, stable, continue, indéfectible, le mettant dans la nécessité de gaspiller le plus précieux de son être à force de le partager entre ses amis.

Picasso est bien loin de décider qu'il faille entièrement bannir l'amitié de sa vie, mais, tout bien considéré, ce qui en tient lieu chez lui est fluctueux, agité sans répit d'impulsions violentes et de soudaines réactions. Rien ne présente plus au clair son comportement tout à part que sa ferme et continuelle résolution de freiner ses vivacités, contraindre les affections qui lui viennent naturellement, se refuser aux hommes qui veulent forcer ses inclinations. Dans la ligne de sa vie, l'amitié a des façons particulières de n'observer aucunes mesures reçues.

N'est-il donc pas excusable de ne pouvoir s'acquitter des amitiés qu'on lui prodigue ? Cette insolvabilité n'a rien de monstrueux, ainsi que certains voudraient le donner à entendre, si l'on regarde l'exception qui se montre avec une telle autorité, comme une grave anomalie que nulle puissance ne peut astreindre à prendre quelque règle, et qui se place par delà tout ce qui est convenu entre les hommes.

En de telles conditions que lui peuvent reprocher ceux qui se tiennent pour ses amis ? De ne les jamais introduire au milieu des rouages de son cœur, mais de les faire toujours passer à l'extérieur. Il faut avoir la vue très basse pour ne pas discerner qu'il a le sens et le goût des hommes bien plutôt que des amis ? S'il vit dans leur voisinage c'est qu'il les tient pour réductibles à des prétextes propres à faire lever en lui le chant intérieur. On ne saurait imaginer combien Picasso se développe par la susception intime de tout ce qui est à sa convenance, hommes ou choses. Indistinctement il les fonde au feu de son inspiration et les englobe dans le démoniaque qui le possède.

Comment est-il possible que la plupart de ceux qui fraient avec Picasso n'aient ni vent ni voie des motifs de cette conséquence. Ils lui font jugement de son peu d'ouverture pour l'affection et se récrient de lui voir reléguer leur amitié à l'arrière-plan de son existence. Il en est heureusement de ceux qui en savent mieux la manière d'être et reconnaissent que c'est dans l'ordre de sa nature de se détacher des amitiés par besoin de retourner dans son intime. Néanmoins, quelque fort qu'ils s'en défendent, ils ne laissent pas de se plaindre, si l'occasion leur vient, de ne pas se voir gardés à demeure dans son cœur.

A dire toute la vérité, il est peu d'hommes qui ont pris la peine de pénétrer suffisamment ses desseins pour contraindre leur amitié à se ployer et à lui obéir sans jamais réclamer quelque portion de sa liberté en retour de leur attachement, et sans y démêler une utilité personnelle. Ils s'interdisent de prétendre à toute récompense autre que celle qui leur vient de ses œuvres et, qui plus est, ils lui ont la grande obligation de les laisser entrer dans le plaisir des événements nouveaux qui lui (*) passent à tous moments dans l'esprit et qu'il traduit en œuvres effectives et surprenantes.

Il faut bien reconnaître que Picasso n'est nullement en peine des censures qu'on fait de lui. A la profondeur où il s'est retiré ne peuvent l'atteindre ni les imputations des uns, ni le détachement de tout intérêt des autres. On ne pourrait rien ajouter sur cette feuille de température sur laquelle s'inscrivent par sauts brusques, l'expansion et le resserrement des impressions du dehors et des motifs internes et qui dans l'instant élèvent Picasso à un point éminent pour le laisser tout-à-coup retomber dans une chute immense.

Nous étonnerons-nous maintenant qu'il ait toujours écouté d'une oreille de souveraine indifférence la réputation de dureté de cœur qui lui vient de tous les points de l'horizon. Ce reproche ne serait de fait sérieux que pour quelqu'un dans la règle et non pas pour un homme qui, au moindre désistement de sa personnalité, juge s'abaisser à l'état de dépendance et qui entend garder son entière liberté pour s'élancer vers l'inconnu à tout événement.

Ce qui l'y décide d'ailleurs de manière définitive c'est l'intention arrêtée de se réserver pour l'art. Sa marche inexorable vers le devenir de son œuvre le hante, il est l'insigne fait de sa vie. Ceci revient, encore une fois, à dire que Picasso se doit de conserver tout empire sur lui, se délivrer des hommes de peur qu'ils n'aient des projets sur sa liberté, rompre toute puissante attache à l'entourage qui lui pourrait faire perdre du temps pour le contact de sa réalité avec le rêve.

Pour plus de sûreté contre lui-même, il ne se fait pas défaut à chaque fois qu'une amitié devient exigeante de la maltraiter à dessein, de la décourager.

De ce que Picasso l'y emporte de haute lutte, il ne faut pas en tirer la conséquence qu'il lui est facile de se garder intact, de s'abstenir des échappées au-dehors, de se refouler sur lui-même, de résister à tout ce contre quoi il lui est douloureux de se défendre, d'agir somme toute en sorte que ce qu'il aime et ne lui convient pas, ne soit pas. Je laisse à penser de combien d'angoisse il paie un tel isolement, d'autant que sa nature exubérante le pousse à prendre amitié pour les hommes.

Pour peu que l'on considère sa vie, on connaît promptement que le tragique en fait la substance. Il échut à Picasso le sort de vivre et de créer dans l'agitation du cœur et de l'esprit, par la raison qu'il se comporte généralement contre ses propres inclinations. Il se fait peine profonde à lui-même, en s'imposant de réduire le dehors dans la mesure où il trouble son action intérieure et contrarie l'enregistrement de ce qui n'a pas existé avant lui. Et ce n'est pas l'optimisme qui le soutient dans ce combat livré au dedans de lui-même, mais une force qui l'emporte sur lui et qui en même temps le place en équilibre entre la détermination d'agir et celle que lui oppose une réaction soudaine et rapide, le faisant passer, dans une brusque antithèse, d'un climat à un autre. (*)

Ces deux tensions contradictoires, intégrantes de sa personnalité, portent sans contredit toute la grandeur de son œuvre, en tant qu'elles y font directement écho. Il est hors de doute que le changement complet de son art en 1907, ne se serait pas produit si l'artiste n'y avait pas été fortement engagé par le penchant qui le fait se mouvoir alternativement en deux sens opposés, et ce nullement par caprice, selon l'objection que des esprits superficiels vont refaisant sans cesse, mais par réaction irrésistible. Ainsi donc pour ouvrir l'intelligence des raisons qui ont conduit Picasso, bien avant l'âge de son entrée en maturité, à rien moins qu'à renverser l'art de fond en comble et à y introduire des combinaisons nouvelles qui ont fait événement, il est nécessaire de donner à ce régime oscillatoire tout son jour.

Qui parmi les amis ou les admirateurs de Picasso eût pu en 1905 soupçonner que ses peintures encore riches de suites, eussent cessé de l'attacher deux ans plus tard. Tout autre artiste dont les œuvres de jeunesse auraient atteint au point de mérite où étaient parvenues celles de Picasso à cette date, eût relativement persévéré dans la manière dont le succès était à tous égards assuré. Avec Picasso cela change bien le cas. Cet homme qui a du vif-argent dans les veines, n'est jamais fixé mais en un flux continu, ce qui lui est en cette occasion comme en toutes circonstances, un empêchement à agir en conformité des règles. Quelque susceptible de perfectionnement que fût dans ce temps là son art, Picasso ne pouvait y rester à demeure. De même il lui était impossible de se satisfaire d'une moyenne esthétique qui puisse convenir à la plupart. En agissant de la sorte il se serait mis en risque d'en rencontrer une de si peu que rien, par le sort réservé aux hommes qui ne peuvent tenir les milieux.

C'est à dire qu'il a pris de nature le pli d'aller dès sa jeunesse sur ses propres droits pour enrichir l'art d'apports inédits. On a affaire ici à un talent qui est de la résolution de sa destinée. Aussi se refuse-t-il à s'accommoder de positions prises et ne demande qu'à lutter d'idées et de vues. A quelque heureuse fin que tendent ses premiers projets ils n'expriment pas, tant s'en faut, l'ensemble des vocations et des qualités que le hasard avait déposées en lui. Voilà qui explique l'impatience de Picasso, à tourner le dos à son passé, et à n'en retenir avec l'intention bien formée de s'en rendre libre pour être en droit d'ouvrir un avis dans toutes les délibérations esthétiques où il ne faut d'ordinaire que savoir être du point de vue qui prévaut.

Ce n'était pas peu que de vouloir à vingt-six ans monter violemment à l'assaut des institutions établies et imposer une vision qui s'agrandit au gré de son génie (*) explorateur.

Mais son effervescence l'empêche d'être en crainte des difficultés.

Bien au contraire Picasso aime à en rencontrer de toutes sortes pour le plaisir de les surmonter et pour éviter le danger de jeter son art dans un chemin de traverse et de l'exposer au péril de s'empêtrer, fortune bien médiocre pour une ambition appelée à exercer le difficile jeu d'un art à combinaisons illimitées. Pour s'en tirer et se remettre à l'égard de l'esthétique en digne et haute posture, il était besoin d'un vigoureux coup de collier. Il ne fallait pas moins qu'un tel effort pour faire son champ net, s'éviter de croupir sur des variations, se répéter jusqu'à épuisement, ou confiner ses inventions dans un cercle de distinctions quintessenciées.

Tout cela, on s'en doute, s'était longuement poursuivi à l'ombre pour éclater soudain au dehors. C'est le motif pour lequel, au lendemain de sa première jeunesse, au beau milieu de ses succès d'amis et d'amateurs, la pointe et la célérité de ses réactions et sa vigueur qui décide les hésitations, lui font mettre à l'improviste son art dans une voie que personne n'avait encore suivie. On allèguera que les peintures qui viennent immédiatement avant le changement survenu au printemps de l'année 1907, annonçaient la rupture qui allait se produire sous peu. Sans doute elles s'étaient déjà détachées de son œuvre antérieure, mais à dire vrai elles ne faisaient pas présumer une rupture à ce point complète qu'elle donnât toute liberté à Picasso de repartir sur un autre pied et de recommencer sur nouveaux frais.

Contrairement aux meilleurs artistes, qui prennent l'art au point juste où ils l'avaient conduit pour le modifier et lui donner une nouvelle trempe, Picasso en supprime jusqu'au souvenir. Il se débarrasse de son passé comme s'il n'en eût su que faire. Dira-t-on que l'idée de tout recommencer lui fut venue d'une ambition effrénée ? C'est l'avis de tous ceux qui tranchent des entendus et ne jugent rien avec originalité. Par le fait c'était son naturel qui le portait à empiéter sur les événements du passé et à trop prendre sur lui. Encore même que dans son enthousiasme il se soit regardé comme susceptible d'étendre les bornes déjà fixées de l'art, ou qu'il ait prétendu en remonter aux artistes qui l'avaient devancé, en astreignant l'art à sa seule décision, je n'y vois que le déploiement des plus hautes facultés de l'être humain complet en vue de se porter au dessus de l'objet de son admiration. N'est-il pas du ressort de l'inventeur de s'enfoncer au plus profond de l'art avec le désir d'être l'original de ce qui viendra par la suite, au lieu de rester la correction de ce qui a été.

Quoi qu'on pu insinuer sur ce point, on a aucun sujet de croire Picasso poussé à donner dans la vue et à faire éclat. Il a trop confié ses plus chères affections à l'art pour se rendre sujet de présomption. Si jeune qu'il fût à l'époque, il connaissait suffisamment de choses pour ne pas se permettre d'exagérer ses pouvoirs et présumer de ses forces jusqu'à faire ostentation de supériorité. Il n'avait aucun désir de faire voir qu'il avait plus de talent que les autres, il ne se faisait point de fête de tout ce qu'il savait en plus de ses prédécesseurs.

Se pourrait-il qu'un homme si instruit du passé artistique de notre civilisation, qu'il connaît par son fort et par son faible, nullement ignorant le bon et le meilleur de ce qui s'y était assorti en d'autres civilisations, l'œil aux événements esthétiques contemporains, affectât d'en faire fi. La dispute que ses censeurs lui cherchent à ce (*) propos vient sans doute de la raison que, par éducation toujours ployée aux autorités traditionnelles, ils jugent tout d'un sens contraire à sa pensée et à son action. S'il n'eût fait que se suffire de ce qui existait et s'en composer un art, il n'y avait rien à leurs yeux de mieux entendu. Mais Picasso avait la témérité de trancher en plein abus de tradition et de prétendre que les progrès esthétiques jusqu'alors réalisés ayant portés exclusivement sur des détails, il fallait essayer de reprendre l'art en sous-œuvre.

Il va de soi que cette disposition à laisser au passé le moins de prise sur lui ne pouvait le conserver dans l'estime de la multitude, qui lui croyait bien plutôt le désir de paraître que la conviction qu'il n'est rien en art qui ne se puisse changer. Il eût mieux valu cependant pour la plupart des jeunes suivre en cela l'exemple de Picasso, au lieu de satisfaire leur paresse d'un esprit qui n'est vif sur rien. Ils en eussent peut-être tiré quelque avantage pour la peinture, si tant est qu'il soit possible à pareil jeu, qui suppose essentiellement le génie de l'artiste.

C'est la première fois qu'une réaction de Picasso lui fait couper dans le vif. Je ne prétend pas dire que son œuvre réalisée auparavant ce soit en aucun moment assujettie à prendre une même forme. Il suffit d'en observer le développement pour recevoir une preuve irréfragable de la diversité et de l'étendue de son invention. Mais bien qu'il eût jusque là travaillé avec force et avec succès, ses peintures n'avaient pas moins été de suite, en ce sens qu'elles poursuivaient le même plan. C'est à partir de 1907 que non seulement il ne prend plus la file de ses œuvres, mais se retranche de tout ce qui avait précédé, y compris ses propres combinaisons. Il s'inquiète de chercher par delà ses trouvailles, il veut voir tant que sa vue se peut étendre ; sûr de son fait, il tient à élargir les horizons de l'art, à le conduire de haut.

Cet effort qui marque un temps décisif de bouleversement esthétique qui n'est pas encore épuisé, ne porte pas seulement sur des réformes de détail, mais englobe l'ensemble des parties essentielles de l'art. Pour s'en convaincre il n'est besoin que de se référer à son œuvre capitale de l'époque, *Les Demoiselles d'Avignon*. On y prend ce bouleversement dans les points de vue d'où l'on peut pénétrer plus aisément les motifs qui changent l'art du tout au tout, provoquent de violentes perturbations, retournent en tous sens les jugements auxquels on s'était si bien accoutumé. Picasso s'y montre fermement résolu à accepter les projets, quels que les puisse arrêter son ambition de conquête et de renouvellement, de les gagner par où ils y prêtent, et d'en tirer le parti le meilleur. C'est pourquoi aucun autre tableau de cette époque plus que celui-ci, ne donne la clé du renversement général de tout ce que l'art avait jusque là de mieux établi.

Dans cette peinture, digne de s'appareiller aux meilleures, et qui ouvre un infini de perspective dans l'avenir de son œuvre, Picasso se fait l'inventeur d'une esthétique appelée à établir les fondements d'un régime d'art qu'on ne pourrait faire convenir d'esprit et de plastique à aucun régime antérieur, si haut que l'on veuille remonter dans le temps. Cela revient à dire qu'il est nécessaire d'examiner ce tableau jusqu'à ce que l'on ait embrassé tous les éléments qui s'y trouvent réunis, et dressé le bilan des renouvellements qui en ressortent. On ne saurait mieux le faire, qu'en mettant ce (*) tableau en comparaison avec les œuvres de Picasso antérieures à l'époque dite rose. Tout le monde convient qu'au début de sa jeunesse l'artiste a rendu le sentiment dans une grande vivacité d'impression. En ce temps là il avait donné cours à une sensibilité suraiguë. Le lyrique très tendu, presque sentimental, qu'il avait alors en lui, s'était abandonné dans tous ses personnages. Il n'est pas un seul qui ne sorte de son fonds affectif et qui n'appuie sur le spectateur par ses effusions : épaves humaines, résignées, pitoyables et presque sans destinée, visages flétris d'acrobates, âmes meurtries d'arlequins, saltimbanques traversés de sensibilités morbides. Dans la suite de sa jeunesse, Picasso a modifié son angle de prise de vue, et passé en moins de rien de l'épanchement de ses émotions à une vision très en dehors de l'inclination qu'il avait auparavant de s'engager par le cœur.

Faut-il y voir une direction venue de l'extérieur ? Je ne le pense pas. J'ai beau faire en idée le recensement de ceux qui peuvent paraître avoir dirigé en ce sens son esprit et repasser en revue les intentions de ses aînés, je ne vois personne qui lui ait fait prendre cette décision.

Je ne nierai pas que dans la voie qui mène Picasso à l'équilibre entre la puissance émotive et l'expression plastique, il fut précédé par Cézanne qui était allé loin dans ce tour d'adresse, par Gauguin qui avait fait de ses figures tahitiennes des prétextes à combinaisons plastiques, par Seurat dont les personnages avaient été dépouillés de toute confiance et couleur sentimentale quelconque, surtout par Matisse qui s'était interdit d'ajouter dans la représentation des figures, rien qui fût susceptible de fixer le regard par ses particularités sentimentales au préjudice du style.

Retenons bien toutefois que ces intentions, quelque approchantes qu'elles paraissent de celles de Picasso, ne sont à vrai dire que des commencements auxquels celui-ci donnera leur véritable continuation. Bien qu'ils fussent plus d'à moitié chemin dans cette direction, ce n'étaient pas les aînés qui l'avaient réellement poussé à en dire bien plus là-dessus, mais la force de son esprit prodigieux de veine et dont l'activité travaillait opiniâtrement à se faire jour dans l'inconnu. En proportion de la conscience qu'il prend d'autres satisfactions esthétiques, Picasso se défend davantage de nous émouvoir par un style tendre et affectif. Pour être moins violente et, pour ainsi dire, moins palpable, l'émotion qui s'en échappe est d'une plus grande ampleur ; elle parle moins haut, mais ses paroles prennent un sens plus grave.

Il en est résulté que ses nouveaux personnages ne nous sont plus aussi familiers que dans l'époque dite bleue, en tant qu'il ne détournent plus sur eux notre flux sentimental. Ils n'emportent pas moins notre admiration et nous en dédommagent, par leur expression plastique dont la matière exceptionnellement riche se substitue à la sensibilité et par un lyrisme qui résonne bien plus haut que jadis. Désormais Picasso se gardera de considérer une figure ou un objet dans un instant précis et qui se suffise à soi-même, mais alors que l'esprit et les éléments se confrontent et que les faits fondus dans des valeurs moins accidentelles ne mettent pas obstacle au développement du thème majeur.

Par une suite nécessaire du transfert de l'expression du plan subjectif au plan objectif, Picasso en était venu à renverser tous ses rapports avec la réalité. Ses personnages (*) n'étant plus suspendus à la sensibilité, mais servant avant tout de prétextes à peinture, il renonçait à entrer dans les minuties des modèles et à tenir scrupuleusement registre de leur aspect.

Que la sensation forte de la nature soit la base nécessaire de l'art, sur laquelle repose l'intensité de l'œuvre, personne ne saurait le nier. Mais il est hors de sens de s'en prévaloir pour entrer en rivalité avec la nature et disputer d'exactitude avec elle pour tout ce qui est de l'apparence des choses.

En dépit de son jeune âge, à l'époque où il peignait *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso n'a pas eu grand'peine à s'en défendre. A partir de ce tableau, au lieu de suivre la voie même de la nature, il en emprunte une autre parallèle à celle-ci, la voie des équivalences dont nous avons fait mention ailleurs. De cette manière, il en était venu à produire une réalité beaucoup plus prééminente que la réalité observée, du seul fait que s'y trouvent juxtaposées la connaissance intuitive et la connaissance logique et que le monde extérieur s'identifie par là avec le peintre, seul qualifié à nous mener au bord du mythe poétique. D'où il s'ensuit que non seulement les éléments du réel ne disparaissent pas dans ce tableau mais y sont au contraire hautement exaltés, tant ce réel reçoit d'accroissement et de potentialité des transpositions auxquelles il fut astreint.

Si l'on compte avec attention tous ses pas, on s'avise que Picasso n'a point de cesse qu'il n'ait obtenu de combiner le réel à sa guise, de s'y substituer » et de s'exprimer impérativement à chaque intervention du pinceau. Il n'est pour s'en assurer qu'à refaire le chemin qu'il a suivi pour parvenir à la version définitive des *Demoiselles d'Avignon*. A l'origine, la réalité telle qu'elle se présente à l'œil, ainsi que les éléments narratifs, y remportent l'avantage. Mais à mesure que l'artiste approche du but, les images se font de moins en moins ressemblantes aux modèles tandis que les éléments épisodiques sont éliminés l'un après l'autre.

Il est bien juste de reconnaître que Picasso n'était pas le seul qui se fût préoccupé d'un tel dessein. Il n'y eut aucune observation à ce propos que Cézanne et Gauguin ne firent. Mais c'est la contribution de Matisse sur ce point qui est la plus importante. Il ne tint presque à rien qu'il n'y allât aussi loin que Picasso. Avant même que celui-ci n'eût subverti l'art, Matisse avait proclamé le droit pour l'artiste de tout transposer au-dessus du réel. En partant de là il avait dégagé la représentation des choses de toute compromission à laquelle pouvait l'exposer le témoignage superficiel de l'œil. Du fait qu'il cherchait simplement à poser sur le tableau des couleurs correspondantes à ses sensations, une proportion nécessaire de tons était susceptible de l'amener à modifier les constatations de la vue. Dans ces conditions il lui fallait refuser de s'astreindre à la copie servile de l'aspect des choses, et se mettre en droit de les interpréter et les assujettir à l'esprit du tableau. Il s'agissait en somme pour Matisse de procéder avec le spectateur de manière que tout en se faisant du tableau un appui, il soit à même de penser à autre chose qu'à l'objet particulier qui a servi au peintre de point de départ ; en d'autres termes le retenir sans le tenir, le conduire à éprouver la qualité des accords réalisés dans le tableau.

Pour parvenir à ces accords Matisse prendra au préalable toutes sortes de précautions, de peur que les éléments figurés sur le tableau disconviennent et se dérangent mutuellement.(*). Dans cette intention il s'appliquera à organiser les impressions qu'il reçoit directement du spectacle des choses à l'effet de pouvoir revenir plusieurs fois et à des jours différents dans une même disposition d'esprit. Cette volonté de se mettre en état de reprendre une recherche selon sa convenance, laisse voir que le gré de Matisse est opposé à celui de Picasso, si l'on veut faire comparaison de l'un et de l'autre. Quelque rapport que l'on puisse établir entre les deux hommes au point de vue de leur attachement à la nature et de la sensation prompte et forte des objets, la différence entre eux se prononce sur cette question essentielle, en raison du génie différent que le ciel leur a départi.

Le grand talent de Matisse comporte en plus de l'esprit et du coup d'œil, le dessein préconçu, accompagné de toute sorte d'éléments de régulation, dont le jeu sera d'autant plus efficace que l'expérience de l'artiste sera plus consommée. Ces éléments lui donnent liberté de diriger sa vision en conformité d'une discipline dont il s'en prévaut pour parvenir à travailler à heure fixe, à continuer une peinture à son choix, à retrouver à volonté ses sensations. Par telle prérogative particulière, le passage du projet à l'accomplissement s'effectue après que l'artiste ait apprécié les motifs contraires qui précèdent sa décision et prévu de loin le parti qu'il lui faut prendre pour en assurer le succès.

Le naturel de Picasso est au rebours de celui de Matisse. Il le fait agir beaucoup plus par fougue que par préconception. Comme tous les passionnés, il est porté à la mobilité, aux sentiments tumultueux et aux résolutions rapides. Il est beaucoup plus homme à ressources inspirées par la faveur des occasions qui se présentent à la volée et dont il peut saisir sur le champ l'opportunité, qu'à longs examens durant lesquels il faut patiemment conjecturer, supputer, deviner le parti à prendre. C'est un jeu à se rompre le cou, mais Picasso a confiance en l'à-propos de son instinct jusque dans l'extrême péril. Que s'ensuit-il de cela, sinon qu'il ne doit pas se soucier outre mesure de l'économie générale du tableau, ni de prendre vivement l'alarme pour l'accord des éléments qui s'y trouvent engagés, ni encore de se précautionner contre les erreurs où il peut être jeté par l'exécution du tableau.

On ne s'attend avec Picasso à rien de tel ; il aspire particulièrement à pouvoir se mettre de niveau avec le hasard. Aussi presse-t-il les objets sur la toile au mouvement du pinceau et les abandonne à leur chance sans se soucier autrement de ce qu'il en adviendra. Sur la première apparence cette attitude est contre tout droit et raison, mais si l'on fait rentrer en ligne de compte ce que Picasso met de confiance en son instinct, on ne trouve rien à redire du moment que celui-ci veille à ce que les divers éléments introduits en vrac dans le tableau s'accordent réciproquement.

Il faut avoir senti et s'être dit ces choses pour entendre la raison pour laquelle Picasso refuse d'organiser ses impressions de la réalité dans l'intention de pouvoir y revenir à son gré. Il connaît fort bien la portée de ses dispositions naturelles pour ne prendre point le change, quoi qu'il puisse lui en coûter. Il n'ignore pas que l'activité d'une sensation arrive chez lui à son terme en s'exprimant et que ce qu'il réalisera l'instant d'après lui viendra d'une nouvelle sensation. La conclusion que nous devons en tirer est qu'on ne peut imaginer rien de plus absurde que la prétention de quelques-uns(*) de faire prendre une attache ferme à un homme dont l'âme active et mobile au delà de toute expression le fait promptement passer d'une impression à une autre, et succéder l'une à l'autre des idées très différentes.

On peut se figurer sans difficulté quelconque qu'un tel gouvernement des rapports entre l'artiste et le réel devait fatalement produire un changement complet de la représentation qu'on s'était fait de la beauté et à laquelle on avait tendu jusqu'alors à se conformer. Voulez-vous en prendre une idée exacte ? Observez les personnages que Picasso avait peints antérieurement aux *Demoiselles d'Avignon*. Il est aisé de voir qu'ils serrent de si près les modèles, qu'ils en épousent tout le détail des formes et des affections habituelles de leur âme. Aussi la beauté qui échappait de ses tableaux était sujette pour une bonne part au degré de conformité entre l'imitation de l'objet et l'objet imité. Mais tant plus son instinct prendra de l'assurance, tant plus ses yeux se désillèrent et verront clairement que c'est toujours aux esprits d'une fortune médiocre de s'attacher à une beauté déterminée par le passé, toute pavoisée qu'elle soit de gloire d'emprunt.

Cézanne, Gauguin et Matisse avaient déjà abondé dans ce sens. Avec des différences qui sont bien celles de leur caractère, ils conviennent sur ce point que d'autres beautés peuvent briguer le choix d'un homme de ressource. N'empêche que ce sont les arguments des *Demoiselles d'Avignon* qui ont porté là-dessus conviction réelle. Ne donnent-ils pas à entendre que juger de la beauté ce n'est pas examiner par l'œil si les traits du visage et du corps sont dans les mesures imposées par l'école. Quand ainsi serait que l'artiste aurait obtenu de contrefaire la réalité, qu'en adviendrait-il de l'art ? Ses limites apparaîtraient sur l'heure et on en toucherait à l'instant même le fond. Par son peu de substance comme par les points d'arrêt et d'empêchement qui lui viennent sans relâche à la traverse, la beauté traditionnelle ne saurait compter pour rien, tant il est vrai qu'elle paraît impropre à retenir celui que presse à la dernière rigueur l'intérêt de l'art. Il s'en faut beaucoup qu'elle ait cet aspect bien frappé de la beauté prise à la source même. L'ordre ainsi que la justesse des rapports et des dimensions qui sortent du cœur de l'artiste et en reçoivent l'impulsion pour déployer leurs ressorts, sont des moyens exclusifs pour atteindre à la beauté, encore qu'elle ne vienne de l'Académie ni même de l'antique.

Toutes les fois que les professionnels du goût porteront à ce fourrageur d'idées et d'images des coups de boutoir sous prétexte que, par désir ardent de se singulariser, il dénature l'apparence de la réalité jusqu'à la rendre sauvage, rébarbative, rebutante; entendez bien qu'ils jugent selon leur pente pour la beauté qui se formule en recettes. C'est à croire qu'il leur échappe le tout de la vraie beauté et qu'ils ne s'en peuvent faire une juste et entière idée, faute de vues. Il est dans leur manière de l'envisager, de ne pas faire cas de ses données vitales: le sens de la parenté entre l'homme, l'esprit de l'homme et les forces vivantes de la nature; les rapports qui existent entre une connaissance secrète de la réalité supérieure, connaissance acquise comme par osmose et sa transformation en beauté esthétique dont les objets sont les symboles. On voit d'ici ce qui pourrait en être à leurs yeux de la beauté introduite dans l'art par un homme qui ne craignait pas de mener le combat à outrance. Qu'on se (*) représente bien le désarroi de ces esprits qui, dans leurs jugements n'obéissent qu'à la coutume, devant le tableau des "*Demoiselles d'Avignon*", auquel il est juste de rattacher le progrès le plus sensible qu'ait fait la peinture depuis fort longtemps. Par la violence de son impulsion, Picasso y avait passé tous les termes jusqu'alors fixés et renversé les opinions auxquelles on était accoutumé de si longue main.

Au lieu d'avancer à peine d'un pas dans les vues de l'artiste, et encore si fort à contre-cœur et à leur corps défendant, n'eussent-ils pas été plus fondés à admettre dans leur confiance la beauté authentique, celle où les expériences particulières de l'oeil portent la lumière, où l'émotion de l'artiste réagit à sa guise, où la juxtaposition de l'esprit sur le réel est tirée en ligne de compte?

Je dissimulerais ma pensée en disant qu'il leur était possible d'en savoir si long. D'où pouvaient-ils être éclairés pour décider une chose de cette importance? Ils n'avaient ni l'originalité indispensable, ni la hauteur de jugement nécessaire pour concevoir qu'à toutes les fois où l'imagination est en entier exercice, elle se donne occasion de créer une beauté de premier jet qui va rejoindre celle que des artistes d'une haute lignée produite tout du long des siècles. Rien donc d'étonnant que Picasso ait tenu indifférent d'avoir prêté à leurs attaques. Loin qu'elles lui fussent à charge, elles lui ouvrirent par contraste des lumières. Quelque grande querelle qu'ils voulussent lui faire au sujet de ce tableau, son talent s'y était manifesté en tout son jour et on ne saurait le dépriser sans lui dénier justice.

Que lui importe dès ce moment que des gens d'une courte portée d'entendement et incapables de pendre au croc tout ce qui se rapporte au passé, lui interdisent d'entamer le crédit d'une beauté hors d'usage. Il n'a aucune vivacité sur les jugements qui le regardent. En quoi pourrait-il être gêné si, au nom d'une beauté passée à la glace de la contrefaçon classique, ils lui tenaient rigueur d'avoir produit une beauté qui portait une rude atteinte à la leur.

Si outrée que soit la prévention où l'on puisse être aujourd'hui encore sur l'esthétique à laquelle cette peinture a donné naissance, il faut à tout le moins reconnaître que Picasso y a sondé le mystère par ses conjectures, qui lui seront comptées à plus grand honneur, et s'y est frayé un chemin, aussi périlleux qu'il lui ait été possible de le tenir. Quand même on nierait ces avantages, en résolution que rien de cela ne lui soit interprété à bien, il resterait encore de quoi prouver qu'il s'y est montré d'une ardeur de vues nombreuses et toutes neuves, qu'il s'en est cru à bon droit l'audace, les moyens et la science nécessaires pour en venir à l'application.

Peut-être ne serait-il pas allé au terme qu'il s'était proposé si les artistes de l'antique Ibérie ne lui avaient tendu la main en cette occurrence et ne l'avaient aidé à se confirmer dans ses intentions. Picasso n'en fait pas secret. Cet homme de long espoir qui, dès son adolescence avait su le court et le long de beaucoup de choses et s'était rompu aux explorations les plus diverses, révèle lui-même à l'occasion avoir fait en ce temps-là de l'art ibérique l'objet de sa sollicitude presque exclusive et largement puisé dans cette nouvelle source d'inspiration.

D'ailleurs cela se déduit sitôt que l'on fixe l'esprit sur *Les Demoiselles d'Avignon*. La représentation de leurs têtes nous rappelle par un certain nombre de détails le souvenir des sculptures ibériques. Toutefois, quelque idée qu'au premier aspect on se fût faite de ces contacts, ils vont (*) encore plus loin. Picasso s'inspire particulièrement de leur jeu de dimensions de formes et d'expressions qui lui donnent une vue beaucoup plus claire de ce qu'il portait encore obscurément en lui. Je ne crois pas qu'il y ait d'exemple aussi caractérisé que celui de Picasso pour l'intelligence et la vivacité dont il s'était fait du premier effort une haute idée de la statuaire ibérique. Personne, comme lui, n'a le talent de voir ces sculptures avec une telle promptitude que c'est presque sans regarder, ou d'entrer, malgré sa jeunesse, dans les desseins et dans les espoirs des artistes qui leur ont donné le jour.

Grâce à ces vifs efforts qui emportent l'admiration de quelques-uns, Picasso en était venu à cette imitation pour ainsi dire détournée, par laquelle il se rendait ces sculptures semblables à soi. En convertissant de la sorte leur matière en sa propre substance, il se donnait l'avantage de tenter ses nouvelles entreprises avec la plus parfaite indépendance, faute de quoi il aurait manqué au fond de son caractère. N'ai-je pas en effet indiqué à plusieurs reprises que dès son premier temps Picasso a été en peine de liberté et que depuis il s'est toujours refusé à souffrir une dépense quelconque, même venant de lui? Si l'on retient cela dans l'esprit, il est impossible de se le figurer disposé à enfreindre le principe d'indépendance que sa nature le met en demeure de suivre. Il n'est d'oeuvre plus propre autant que *Les Demoiselles d'Avignon*, à jeter le jour sur cette force d'assimilation qui tient Picasso à distance et hors de portée des entraînements directs de l'art ibérique. Qu'il y fit la part de celui-ci assez belle, personne ne saurait en disconvenir; mais il n'est que juste de faire observer que c'était avec la pensée bien arrêtée d'entrer en concurrence avec lui, de pénétrer si avant dans les secrets de sa beauté, qu'il pût en faire usage pour jouer sur d'autres claviers du beau que ceux auxquels nous étions habitués.

Il est aisé de concevoir que les grands projets de Picasso seraient venus à rien, qu'il serait arrêté dans son jet et coupé dans son essor, s'il avait continué à tirer la beauté de son oeuvre de disciplines traditionnelles.

De ce côté là aussi il se découvrait tout autre qu'il n'avait été auparavant.

Et qui ne s'étonnerait en effet de constater que dans *Les Demoiselles d'Avignon* il s'était privé des avantages que lui avaient procurés ses peintures antérieures, convaincu qu'à la répétition ils n'auraient d'autre conséquence pour ses tableaux que de les faire agréer au grand nombre de gens qui se sont acclimatés au convenu, vivent là dessus et s'y traînent.

Cet homme profond dans ses vues et complexe dans les voies de son imagination, avait peur ce faisant d'agir de mauvais sens, ou encore de mentir à son art par cela même qu'il n'y aurait pas dit tout ce qu'il voyait déjà au plus loin.

D'où un changement très important dans son oeuvre. A partir du moment où il n'a plus aspiré qu'à s'ouvrir des chemins nouveaux, il a supprimé dans ses peintures toute espèce d'agrèments. Notez bien qu'en aucun temps il n'avait pris intérêt à enjoliver à plaisir pour délecter le spectateur. Il n'a jamais voulu de ce tour qui est indépendant du fond et qui fait élégant. Lors même qu'il était davantage préoccupé des dehors du modèle, il n'a jamais eu l'envie de s'exprimer de manière à risquer de prendre l'art par un aspect qui aurait pu le diminuer et tourner à son préjudice.

Quoi qu'il en soit des résolutions antérieures de Picasso, c'est à l'instant même où (*) son expérience commençait à prendre ses avantages qu'il a définitivement renoncé à toute préoccupation de grâce ou d'afféterie. C'est un fait certain, qu'en peignant *Les Demoiselles d'Avignon* il s'était mis dans l'esprit qu'une beauté au pair des conflits, qui, pour la première fois lui apparaissaient à nu, charmerait du moins autant que l'autre, et que de surcroît elle ferait de l'art une affaire très sérieuse. Toutes nos réflexions à propos de ce tableau sont à conclure que la suppression des agrèments, qui suit immédiatement celle des éléments épisodiques du modèle, confère aux choses une nouvelle dimension, les aide à se faire ouverture et passage à travers les difficultés qui empêchaient leur épanouissement.

On pourrait dire à beaucoup près autant des moyens mis en oeuvre par Picasso pour faire valoir le mieux et le plus au complet les balancements de son activité, les explorations de son esprit, les objections qu'il forme contre l'attachement aux préceptes qui ont fait leur temps, le dépouillement auquel il soumet le réel, la transposition des objets au-dessus de leur apparence, le renouvellement radical qu'il impose à la beauté rendue fixe par l'accoutumance.

Ici encore les esprits à contretemps avaient entrepris sur ses libertés en ce sens qu'ils voulaient l'entraîner dans la routine qui les emportait et dont rien ne pouvait interrompre le cours. Ce qu'il y a d'extraordinaire, et ce qui à la réflexion le paraît le moins, c'est que ces moyens furent au sentiment du plus grand nombre de gens une énigme ou plutôt une erreur. Il ne laisse pas en effet d'être singulier de les voir se hâter de le déclarer en faute pour ce qui est de ses manières de dire, lui adresser des objections ouvertes ou sous-entendues, au nom de légitimités déchuës. Mais à bien le prendre il n'y a rien dont on ne puisse s'étonner. Cette attitude représentait le vrai de leur situation, la plus incompatible qui fut avec les modernes éléments de l'art.

Nous étonnerons-nous à présent que des hommes destitués de toute authenticité et ne recherchant jamais par leur propres lumières, aient été dans l'impossibilité de prendre les vues justes qui leur ouvriraient l'intelligence des grands ressorts de son art. C'est qu'ils avaient pris trop d'attache aux usages consacrés et s'y étaient rendus trop à discrétion pour en venir, du jour au lendemain, à admettre une entreprise hors de leur portée et à accepter les moyens imaginés par la tête picturale la plus inventive qui ait jamais été.

Pour découvrir le secret de ces moyens devant lesquels on a rarement éprouvé à un plus haut degré le sentiment très vif de la nouveauté, il aurait fallu qu'ils eussent percé le voile des préjugés qui faisaient nuage sur leurs esprits. Mais n'est-il pas visible par le décri où ils voulaient faire tomber Picasso, qu'ils en étaient absolument incapables. En eût-il été autrement, ils auraient entendu ces moyens selon qu'ils frappent l'imagination et les auraient suivis à la trace dans toutes leurs relations et dans toutes leurs rencontres. Au lieu que le plus souvent ils ont fait l'effort de s'assurer si ces moyens étaient de mesure, sans même chercher à émouvoir la question de la possibilité d'un tel accord entre l'obéissance aux règles et les expressions d'une grande personnalité réfractaire par nature à toute discipline. Le pouvaient-ils seulement, empêchés qu'ils étaient de ne rien voir qu'à leur point et à leur manière, c'est à dire en fermant les yeux à toutes les choses auxquelles ils n'avaient pas songé et en les faisant passer (*) pour autres qu'elles n'étaient; des accidents qui rompent les mesures habituelles, des défaillances de l'esprit ou du caractère, des transgressions de règlements dès longtemps reçus.

A ce compte-là il est facile de juger combien ces préventions leur mettaient obstacle à faire la part du mérite des modes d'expression imaginés par Picasso, qui, incertain hier encore de l'étendue de ses facultés, estime soudain être de taille à introduire dans l'esthétique un contingent de nouveautés et à créer des façons de s'exprimer d'où le spectateur reçoive un jour qu'il ne peut recevoir d'ailleurs, un style à son usage exclusif et sans qu'il pût tirer à conséquence pour d'autres. Peut-être se figure-t-on que ce langage sans repère n'a pas laissé d'exiger beaucoup de Picasso et de lui rendre sa position difficile. En dépit des obstacles qu'il a rencontrés, il n'a rien laissé sortir de ses mains qui n'ait été dans le juste point de l'art. S'il s'est heurté aux difficultés que rencontre tout homme d'invention au début et même tout au long de sa carrière, il ne s'en est pas autrement inquiété. Jamais il ne fut en balance sur une décision à prendre, persuadé, ainsi que nous l'avons souvent signalé, que la nature lui avait fait des avantages qui le mettaient dans la situation de surmonter quelque contrariété qui eût pu lui venir à la traverse.

C'est par là que Picasso déconcerte le plus les hommes qui n'ont aucun goût de l'inconnu et n'y donnent pas. S'ils en prennent sujet de blâme, c'est qu'il leur est impossible de concevoir qu'un autre régime n'eût guère été apte à lui permettre de se tirer des pas les plus hasardeux. Se pourrait-il dès lors concevoir de pire non-sens que celui qui voudrait lui adjoindre de faire usage de moyens usuels pour fixer une invention qui enferme plus de choses que n'en laisse à soupçonner une vue superficielle. Cela plaît à dire à tous ceux qui souffrent de réplétion d'antique, mais il y a bien loin, comme l'on peut penser, de lui à eux. N'est il pas certain que dans *Les Demoiselles d'Avignon* l'artiste a non seulement ouvert une veine toute neuve d'émotion poétique, mais provoqué en même temps une fermentation plastique où il taille selon ses désirs sans faire le moindre cas des habitudes.

Ainsi le veut l'exigence de son art, que l'imagination éveille et stimule les moyens qui poussent la vision jusqu'à l'oeuvre. Ce n'est pas à dire qu'il soit possible de les retenir, ne fut-ce qu'un instant, en dehors de l'inspiration, en ce qu'ils ne sont pas de compte que dans la mesure où joints à elle ils la relèvent, l'animent, la fertilisent.

A l'exception de Matisse, je ne vois pas à l'époque personne qui ait appareillé aussi bien que lui le style et l'inspiration et laissé voir que l'un tout autant que l'autre doit représenter la nature même de l'artiste. Picasso entendait que la conception et la manière de dire fussent d'intelligence, que l'exécution eut en main la clé de ce qu'il était dans l'habitude de sa vie, dans le train et le ton ordinaire de sa pensée, dans son esprit de tous les jours.

Cela posé, il s'ensuit que dans *Les Demoiselles d'Avignon* l'inspiration étant bien plus plastique que sentimentale, ne poursuit pas l'expression dans les attitudes et dans les mouvements des personnages mais dans les effets d'ensemble du tableau; c'est l'action combinée de l'architecture des corps, des places qu'ils occupent sur la toile, des rapports qu'établissent entre eux les espaces qui les séparent, qui fait ici (*) l'essentiel de l'expression. Est-ce à dire que seul l'appareil plastique y a cours? Ce n'est pas assez pour l'artiste que d'avoir établi sa pensée sur un instrument de cette nature ; pour satisfaire à la vivacité de son esprit, à sa promptitude à imaginer et à concevoir, il y introduit outre ces procédés de trempe et de ressort, d'autres : vifs, rapides, de tous les instants, jamais concertés, jamais amenés de très loin et de force.

C'est ensuite de cette disposition que s'est opéré un changement considérable dans le dessin des *Demoiselles d'Avignon*, qui ne rappelle en rien celui de ses oeuvres antérieures. Le trait a quelque chose de hardi, de décidé et de ferme qu'il n'avait pas auparavant, quelque chose aussi de mordant et d'absolument neuf qui n'est qu'à Picasso. On y décèle une manière directe de dire la vision, bien distincte de la précédente, qui agissait à la fois directement et par voies obliques. Lorsqu'il trace ses traits Picasso en retient tout juste ce qui lui est indispensable pour éclairer l'invention et lui donner intérêt. Avec quelle sévérité défend-il qu'il y n'y eût rien dans le dessin de ce tableau qui ressentît la vanité de l'agrément, des périphrases et des digressions pittoresques. Si vive que fût l'ardeur de l'imagination qui s'était communiquée à la main, celle-ci s'est bien gardée d'y aller avec excès. Elle n'en a pas moins ouvert des vues sur les possibilités de l'art que l'on a pas généralement lieu d'attendre, et dont il fut le premier, deux ans plus tard, à en tirer un précieux avantage.

Pour ce qui est de la couleur, de quelque point qu'on la considère, elle ressortit toujours au dessin et lui donne du ton. Elle en a la sobriété, mais cette sobriété ne traduit pas moins la tension de l'esprit haussé par l'invention au-delà de son état ordinaire. Est-il rien qui rappelle l'intensité de l'émotion ressentie pendant la conception et représente plus heureusement les tours de l'invention, que cette couleur qui fuit toute extrémité. Elle n'est ni pesante ni frivole, de quelques tons seulement plus haute que celle de l'époque dite rose, plus joyeuse aussi mais sans tumulte ni éclat excessif. Avec un nombre restreint de teintes presque vierges, car les nuances y sont d'un petit nombre, Picasso obtient cette rare luminosité sans effervescence qui est la première étape de sa prochaine marche vers les tons à grande puissance.

La qualité neuve de couleur, ses rapports au dessin, la cohésion qui est entre celui-ci et la forme, la convenance de l'expression à la nature du sujet, tout l'ensemble de ces marches en concours fait le fond et le ton du style des *Demoiselles d'Avignon*. Ce que ce style contient de plasticité suffit à témoigner combien Picasso avait peu à faire sur ce point pour entrer en concurrence avec Matisse ; ce qu'il comporte d'autre part de tour neuf, d'imprévu, d'original avec je ne sais quoi de palpitant, fait apprécier tout le vif de son génie.

Si l'on donne une attention particulière à toutes ces raisons, quel cas doit-on faire des *Demoiselles d'Avignon*. Faut-il croire que ce tableau n'a vraiment apporté que des modifications aux règles esthétiques établies?

Toute réflexion faite on peut en bonne justice décider de le tenir pour le point de départ d'une résolution de renouveler l'art, épaulée par le dessein que Matisse avait formé et mis en exécution deux ans auparavant. Aussi ne saurait-on avoir ce tableau devant les yeux sans s'en faire une fête, l'eût-on déjà vu un nombre considérable de fois. (*)

Ayant ainsi pris ses avantages en prévision de difficultés ultérieures, Picasso ne s'est pas fixé aux *Demoiselles d'Avignon*, où il n'avait fait somme toute qu'essayer son esprit de conquête et d'innovation qui animait sa jeune intelligence. Dès lors qu'il avait commencé à tout bouleverser, il lui était impossible de s'arrêter en chemin. D'ailleurs l'eût-il voulu qu'il ne l'eût pu. Admettant qu'il eût développé sa première importante tentative de réforme esthétique avec encore plus d'activité et de succès, il n'en eût pas tiré pour cela un bénéfice supérieur et n'en eût pas mieux répondu à son inclination qui le portait à se renouveler sans arrêt.

Que cette inquiétude n'ait cessé de le tourmenter, nous en avons assez dit pour qu'il n'y ait pas lieu de s'en étonner. Picasso tient la fixité pour étrangère à l'art, qui n'est à son regard immuable ni dans la conception, ni dans la structure, ni dans la forme. Aussi laisse-t-il son esprit exécuter une suite continuelle de renversements et de surprises. Sa gageure tenue chaque fois jusqu'au bout, lui donne raison d'avoir mis dans son parti l'espoir et la confiance.

On ne saurait dire combien il est difficile de déterminer ce mouvement ininterrompu, et à plus forte raison de dresser le compte régulier des perturbations esthétiques qu'il introduit dans l'art. On est d'autant plus perplexe devant la tâche compliquée de faire le bilan de ces changements brusques et violents que ceux-ci procèdent d'un génie dont la fermentation se poursuit continuellement avec toute la liberté que sa nature comporte. Comment serait-il donc possible d'exposer avec clarté les applications que Picasso a faites dans ses nouvelles peintures; comment pourrait-on faire connaître par le détail la part qui revient à celles-ci dans la constitution de l'actuel langage plastique et d'une manière générale dans le développement de l'art que ces oeuvres font fructifier par des greffes heureuses.

Il n'est d'autre moyen de se faire une idée approximative de la longue suite de ruptures qui ont marqué l'oeuvre de Picasso à partir des *Demoiselles d'Avignon*, que de penser à ce que nous avons dit des grands côtés de l'artiste, de se tenir toujours dans la considération directe de l'impulsion de sa pensée et de l'énergie de ses impressions, en un mot dans le sentiment inspirateur si élevé qui provoque ces innombrables dislocations.

C'est pourquoi il ne faut pas examiner ces ruptures en se plaçant au point de vue de l'art tel que nous le connaissons, mais exclusivement à celui de Picasso. Conformément à la règle celui-ci eût du donner une suite au tableau des *Demoiselles (*) d'Avignon*, en tirer d'autres peintures de la même veine et d'une aussi heureuse inspiration. Il en eût été sûrement ainsi si Picasso avait pu se conduire d'une manière normale. N'oublions pas qu'il n'a jamais su l'heure de sa montre, que le cours de son oeuvre a subi dans chaque tableau des coupures qui nous placent constamment devant de nouveaux problèmes et nous obligent à faire sans cesse le point. A peine en vient-on de pénétrer un changement que le voici aussitôt renversé. Les solutions de continuité se succèdent à un rythme si accéléré qu'on est en peine de le suivre.

Il n'est pas excessif d'affirmer que plus il agite violemment l'art, moins ses oeuvres s'enchevêtrent. Si elles tiennent ensemble cela vient de la forte personnalité de l'artiste bien plutôt que des liens de progrès et de succession. Elles n'héritent pas selon l'habitude les unes des autres; le fleuve des innovations n'avance pas d'un mouvement lent et sans interruption. Chaque nouvelle peinture a elle-même sa révolution, elle doit, elle aussi, accepter le renversement de son régime par un autre.

En veut-on une preuve bien propre à faire voir de façon décisive combien ces nouvelles peintures allaient plus loin que celles qui les avaient immédiatement précédées? Il suffira de faire ressortir que les rapports habituels entre la représentation et la réalité sont mis ici dans un désordre encore plus grand que dans les *Demoiselles d'Avignon*. Bien que ces rapports soient déjà dans ce tableau nettement opposés à toutes les coutumes esthétiques antérieures, ils ne sont pas moins directs et suivis. Il ne serait pas facile à beaucoup près d'en dire autant des peintures qui viennent à sa suite. Plus d'un exemple le démontre. Je me bornerai à en donner un qui en éclaire bien d'autres : le tableau intitulé *Jeune Fille aux bras levés* (N°35). Qu'on veuille penser un instant à tout ce que cette peinture renferme de modifications profondes dans les rapports de la représentation et du monde extérieur. Est-ce à dire que Picasso y est moins attentif qu'auparavant aux appels du dehors? Point. Sa capacité de sympathie avec les choses n'est nullement amoindrie. Lors même qu'il semble perdre contact avec la réalité, il est aux écoutes des suggestions et continue à observer scrupuleusement le rapport des idées aux modèles et leur enchaînement. Les prétendues falsifications des formes réelles qu'on voudrait lui imputer à crime, ne sont à les bien considérer que des corrections apportées par une suite d'opérations mystérieuses entre l'état de choc et celui de création.

Ainsi dans la *Jeune Fille aux bras levés*, il dispose les formes du réel à sa convenance plastique. Et cela même provoque cette combinaison de rapports entre les diverses parties de la figure, qui appartient en propre et singulièrement à Picasso et qui ne manque pas d'irriter tout le monde, à la réserve des rares personnes entrées dans les raisons de l'artiste.

Quelle pouvait être la cause de ce jeu de dimensions aussi surprenant qu'inédit? D'où Picasso a-t-il pu être éclairé pour s'y livrer et le remanier à son usage? On a affirmé qu'il en était venu à mener ce jeu très loin en prenant exemple des fétiches et de la statuaire de l'Afrique noire. Ses admirateurs mêmes ne se sont pas fait faute de donner dans cette vue et d'assigner à cette période de son oeuvre le nom "d'époque nègre". C'est à croire que la plupart des gens ne sont pas en état de se figurer la haute source d'inspiration, perpétuelle et vive, qui est en Picasso et qu'il leur échappe que celui-ci pour rehausser cette inspiration et ajouter à la pluralité de ses régimes de (*) conscience, fut depuis longtemps curieux d'en savoir le plus long possible sur le passé et en souci constant de connaître les inventions esthétiques de tous les temps. N'était-il pas dans l'ordre d'un esprit mobile et tendu du côté de l'avenir d'aspirer à la réhabilitation des conquêtes plastiques qui eurent un grand éclat, de les faire entrer de plain-pied dans l'art d'aujourd'hui et de tenir l'invention pour mal assise si elle ne reposait sur des bases qui lui donnassent un appui sûr?

Personne croira-t-il jamais qu'il eut été possible à Picasso d'opérer une rénovation aussi complète de l'art s'il n'avait pas fait entrer en ligne de compte en plus de ses trouvailles celles d'autrefois marquées à fleur de coin, s'il s'était refusé à leur demander de le persuader de ce qu'il avait grand besoin de croire, de le confirmer de leurs exemples dans ses soucis, de diriger ses préoccupations qui allaient à établir une nouvelle esthétique. Ce n'est pas un des moindres témoignages de sa vitalité d'esprit qu'il ait ajouté à ce qui venait de son inclination les fructueuses récoltes des autres et rappelé la mémoire des oeuvres d'art des hautes époques venues à la grandeur la plus élevée, pour en faire un juste rapport à l'état présent.

On entend pourquoi il n'est pas d'influence de qualité qu'il n'ait subie, d'oeuvres d'art de haute tenue qui ne l'aient marqué, de grands artistes avec lesquels il n'ait voulu se mesurer, de sorte de leurs recherches dont il n'ait avantageusement tiré parti et qui n'ait soutenu sa décision de courir mainte aventure.

Les amples oscillations de sa vaste curiosité le balancent du pays d'Our en tous les continents. L'autorité de la statuaire de Summer et d'Akkad se fait fortement sentir sur son imagination. La sculpture préthinite, thinite et des deux premiers empires de l'Égypte ne laisse pas d'aller également aux chefs-d'œuvre des périodes géométrique et archaïque de l'art grec, où les artistes avaient agi avant que de tout savoir.

Bien des créations plastiques de haute époque sont encore dans sa poursuite obstinée d'une nouvelle orientation : celles des hittites, des horites, des phéniciens, des scythes, des étrusques, des sardes. Sa vue se porte au plus loin, jusqu'aux œuvres d'art anciennes de l'Amérique Centrale, où il choisit celles qui font aller son esprit sur les champs de l'infini.

C'est l'ordre classique, dans le penchant de ses forces, qui fait naître le premier sujet de rupture entre Picasso et l'art du passé. L'action propre à cet ordre étant de développer au premier chef l'expérience cognitive tourne à son préjudice, par la raison que celle-ci délimite les terrains d'exploration de l'esprit et lui entr'ouvre à peine, et encore à de très rares occasions, le monde invisible de qui dépend la haute portée de l'art.

La dure contrainte qu'il impose aux émotions enserrées dans le cercle étroit du rationnel qui ne peut rien déterminer, met à néant toute la vigueur de l'artiste.

D'autres accroissements étendent encore le savoir de Picasso. On s'en aperçoit dans son goût pour l'art roman qui est, pour ainsi dire au rebours de l'ordre classique. Il l'honore non seulement pour les qualités qu'il y constate, mais aussi parce qu'il y rencontre ses propres réactions contre tout ce qui, à force de préjugés, dénature le caractère de l'art et le prive de toute chaleur de l'esprit et du cœur, contre les idées qui ne mordent plus sur rien, contre les mises au point conventionnelles. La Renaissance, dans le brillant de sa jeunesse, compte aussi parmi les périodes d'art (*) qui ont été en faveur auprès de cet homme à l'affût de tout ce qu'il pourrait engager dans les intérêts de son œuvre. D'une haute tenue et d'un grand rayon d'action, les peintures des primitifs se font favorablement accueillir par Picasso. Bien que, sous divers égards, la Renaissance, dans l'éclat de son triomphe le retienne dans le respect, elle n'attire pas particulièrement ses regards. Encore moins les attire-t-elle lorsqu'elle apparaît dans son déclin, surchargée de tout le miel du passé, mais d'un miel qui avait perdu sa saveur. Picasso va presque jusqu'à ne compter pour rien l'action d'un art qui met tout en recettes et sur fiches. Telle est la curiosité qui donne à Picasso l'occasion de s'approprier les plus éminentes conquêtes de l'art.

Il ne veut en ignorer aucune, persuadé qu'à les connaître toutes il gagnera beaucoup, en ce sens que chacune d'elles portera au plus haut sa peinture.

Faut-il en conclure que le nombre et la nature des connaissances qui lui viennent par cette voie font violence à sa personnalité? Hâtons-nous d'assurer, de crainte que l'on ne se trompe, qu'il s'en faut de beaucoup qu'elles aient réduit Picasso à confisquer les manières de s'exprimer des autres où d'habitude se confine l'imitateur. Les résurrections dont on retrouve dans son oeuvre plus d'un exemple, lui donnent pouvoir de considérer les principes mêmes de l'art, d'aller contre le train habituel, de briser les chaînes des servitudes mentales. Elles lui apprennent plus que toute autre chose, à vivre les yeux ouverts et l'esprit tendu, à ignorer la vérité commune pour conquérir un sens véritable à sa vie, à constater le déroulement perpétuel des formes neuves au point de s'assurer la possibilité d'en imaginer d'inédites.

Le fait que son invention est soutenue d'un multiple réseau d'emprunts, n'exclut pas que ses oeuvres si pleines qu'elles soient de souvenirs, portent en premier lieu la marque d'une élaboration indiscutablement originale, qu'elles renferment avant tout l'intégrité de son être, que Picasso veut éprouver par sa propre expérience le printemps et les fleurs. Il n'est personne qui ne soit frappé, lorsqu'on observe de quelle façon l'artiste se sert de ses emprunts et les met à l'usage de son art, du rôle qu'y joue son instinct puissamment organisé et essentiellement apte à pénétrer ses rencontres de son pouvoir de représentation. On pourrait ajouter, bien qu'un tel éclaircissement paraisse superflu, que Picasso n'est jamais passif, simplement réceptif et résonateur mais avant tout un sujet d'intense activité intérieure, un centre de force, une volonté agissante. En aucun cas il n'est question pour lui de mettre les pas dans les pas de ses devanciers, mais avant tout de réaliser l'artiste qu'il est. Tout compte fait, les occasions qu'il s'offre d'emprunter au passé, loin de l'asservir l'aident à se renouveler. C'est qu'il s'agit là moins d'une imitation que d'une impulsion reçue. Il ne fait pas de doute que c'est le besoin de porter sa vue très loin qui l'avait conduit à s'accommoder aux grands projets que les anciens avaient conçus et à leur donner toute son attention. Il ne voyait jamais en eux des prototypes sur lesquels il lui fallût se modeler, mais des prétextes pour dépister chez lui une foule d'identités, pour se connaître en quelque sorte multiple par personnes interposées.

On voit mieux par là combien est erronée l'opinion courante selon laquelle les oeuvres de Picasso qui suivent de près *Les Demoiselles d'Avignon* ont subi une influence pour ainsi dire locale de la statuaire et des fétiches des peuplades africaines. Que (*) l'artiste ait témoigné à cette heure de sa vie une affectueuse sollicitude pour les inventions de ces peuplades, cela ne saurait être mis en doute. Mais il serait absolument faux d'en inférer leur prépotence sur lui.

Contrairement à ce que l'on a affirmé et que l'on continue à soutenir par habitude prise, lorsque Picasso a fait revenir à la vie les sculptures des nègres, il s'est bien gardé de conserver trait pour trait leur apparence extérieure. Seul leur principe en fut retenu. Et encore il faut bien préciser qu'en faisant appel à l'art primitif Picasso ne se proposait pas la déculture et la mise en jachère du savoir, mais de régénérer l'art par l'infusion dans son organisme de la sève de créations par excellence instinctives et irrationnelles. Celles-ci lui étaient en quelque sorte une occasion favorable pour renouveler son inspiration en lui donnant la possibilité d'ajouter au contenu plastique de l'art ce qui est comme suspendu en la partie sublime de l'homme, l'inconscient.

Il était alors entré dans les vues générales de Picasso que tout ce qu'il y a eu de suprasensible dans notre espèce aux temps reculés, continue à vivre, bien qu'à régime réduit, chez le sauvage, seul en possession de l'art d'interchanger les phénomènes de la réalité et ceux de la représentation, tant et si bien que le monde phénoménal et le monde prélogique s'y trouvent accordés. C'est par là que le primitif marque une supériorité sur notre tendance à organiser les émotions en laissant au logique toute liberté d'intervenir dans l'action par laquelle se forment ces émotions et dans l'établissement des modes de penser. Et voilà comment on peut comprendre que tout en ayant même tendance à réduire les vérités en rapports, le primitif et le civilisé se différencient par les points de vue selon lesquels ces rapports sont envisagés. Et cette distinction entre eux existera aussi longtemps que le civilisé prendra un intérêt excessif à la raison ainsi qu'aux arguments qui emportent conviction. Par sa libération du logique le primitif ne se limite guère au seul monde ambiant, comme cela est passé en coutume chez nous. Il se sent en relations constantes avec un monde, beaucoup plus réel à son sens que celui qui tombe sous sa vue et lui occasionne bien plus d'émotions que les événements vérifiables.

Il tient avec force aux réalités transcendantes : puissances invisibles mais dont il ne saurait mettre en doute un instant la réalité, êtres surnaturels dont l'intrusion à l'improviste dans sa vie produit des saisissements et déclenche la mise en action immédiate d'éléments affectifs de haute tension, capables de provoquer aussitôt un déplacement complet des sentiments et d'agir effectivement en lui.

Si l'on fait entrer en ligne de compte le penchant de Picasso pour l'inconscient, on s'explique combien il lui était naturel de cadrer au juste de tels contacts avec le monde invisible. Qui donc mieux que lui pouvait tendre à établir d'étroites relations avec la statuaire et les fétiches de l'Afrique, des îles de l'Océanie, du continent australien, des contrées du Nord-ouest américain, des régions peuplées d'Esquimaux. Jointes à cette convenance esthétique, les études des savants qui avaient pris à tâche d'approfondir les comportements spirituels des peuplades sauvages, d'essayer de sentir et de penser comme elles, pour en pénétrer l'expérience mystique, le culte qu'elles rendent à leurs morts anciens et récents et aux puissances plus ou moins personnifiées, constituent quelques-uns des motifs qui déterminent Picasso à se diriger (*) vers un autre côté et lui persuadent de se soustraire, dans les limites du possible, aux conditions extérieures.

Ce besoin de se pencher sur les sculptures et les objets des sauvages était à cette époque commun à tout un monde d'artistes, d'écrivains, d'amateurs. Mais, à l'exception de Picasso, personne ne sut en tirer un réel avantage et les faire servir à ses desseins, faute de pouvoir y choisir ce qui convient le mieux à l'esprit de notre temps. Encore qu'il soit bien hasardeux de dire avec précision quelle est l'affinité entre Picasso et les hommes des peuplades primitives, il est certain qu'elle lui donne qualité pour tirer de leurs informations toute la substance qui y est implicitement renfermée, vivre les événements de leurs rêves, ressentir et continuer les effets de leurs sensations, dans la mesure bien entendu où il est accordé au civilisé d'échapper à la science qui émousse et altère la vision.

Sous cette réserve et en tenant compte de certains caractères de l'art primitif qui lui appartiennent en propre, on peut voir en celui-ci un ferment précieux pour l'oeuvre de Picasso. Et c'est bien un ferment que lui offre sa faculté de transférer l'inconscient du domaine métaphysique dans celui du plastique, de conduire son regard le long de ce qui sépare le spontané des règles du raisonnement, d'attirer son attention sur l'erreur qui change la clé analogique en clé logique.

C'est en ce sens qu'il faut entendre l'influence de l'art des sauvages sur Picasso et nullement dans la reprise à son compte de leurs inventions esthétiques. Il ne fait aucun doute qu'il ne s'est jamais proposé cet art comme une source d'exemples formels à suivre. Quelque leçon qu'il en ait reçu sur ce point, à savoir que le sens aigu de la forme, la subtilité du dessin, les plans et tout ce qui pour le reste constitue la plastique, font partie de l'extraordinaire économie de l'instinct, il ne s'est pas cru autorisé à faire des emprunts directs à ce qui frappe de l'aspect extérieur de l'art primitif. S'il lui donne la main c'est pour le ployer aux intérêts de son oeuvre, en remettre l'essentiel sur le métier et le tisser une fois encore.

J'insiste, au risque de me répéter, que l'art des peuplades primitives n'eut véritablement crédit auprès de Picasso qu'autant qu'il lui fit obtenir une vision du monde propre à modifier son expérience esthétique d'aspect et de caractère et à lui proposer une nouvelle représentation du monde, où le surnaturel et l'expérience chevauchent l'un sur l'autre et composent de leurs interférences une réalité unique. Il lui permet de considérer les objets qui l'entourent, ensemble dans la combinaison de leurs formes et dans leur vie à part qui les associe au surnaturel. La vision oculaire se joint ainsi avec une autre qu'il est difficile de faire sentir à qui ne se représente pas la correspondance constante entre les individus ou les choses d'une part, et le monde surnaturel de l'autre, et que laisse indifférent l'action continuelle de celui-ci sur les événements terrestres. Il s'ensuit que la perception se complète par les éléments émotionnels qui viennent s'y fondre. Les impressions sensibles créent la multiplicité d'aspects des choses, la persistance de l'autre leur confère un caractère qui les place aussitôt hors la vision commune à tous.

Ceux qui, par leur nature, n'entendent rien à la complexion des parties constitutives de la structure d'une oeuvre d'art, et qui ignorent le jeu d'entrelacement du (*) visible et de l'invisible, grâce auquel cette oeuvre se situe sur un plan supérieur, n'ont pu voir dans les créations des tribus sauvages, et par voie d'extension dans celles qui leur ont demandé un appui, que la fixation de l'art au stade infantile. Quel est cet aveuglement et qui le pourrait comprendre, de juger les poètes comme des enfants et de confondre l'enfance de l'humanité avec l'état infantile. Comment les hommes ont-ils pu déjà oublier cette enfance. Est-elle donc si loin d'eux l'époque où rien n'était encore séparé d'un devenir perpétuel? De leur science si exigüe et de leur raison si peu éclairée, peuvent-ils être à ce point dupes qu'ils soient si facilement tentés de trouver des répugnances dans les apports du surnaturel, qu'ils se refusent à laisser passer dans leur conscience un courant impérieux de lyrisme.

S'il est nécessaire d'apporter encore une preuve pour rendre plus évidente l'erreur de ceux qui soutiennent de la manière la plus assurée que Picasso avait fait sienne l'expression plastique des hommes dans l'état primitif de nature, il suffira de leur faire observer qu'il ne leur est nullement redevable pour le choix des couleurs qu'il avait fait pendant la période de son oeuvre dénommée "nègre".

Cette réfutation par la couleur suffirait, s'il en était besoin, pour démontrer que les tribus primitives n'ont pas exercé sur Picasso une action directe, car la forme peinte étant ici essentiellement expressive par la couleur, la part qui revient à celle-ci dans les peintures de l'époque des *Demoiselles d'Avignon*, ou immédiatement après, est sans aucun doute la première. Elle est à ce point maîtresse de la toile que les cernes mêmes qui entourent les formes colorées, les circonscrivent plutôt qu'ils ne les dessinent. Si hauts et fermes que soient leurs accents, ils ne sculptent à vrai dire aucun profil, car ce sont encore des jeux de la couleur qui effacent au contraire toute apparence de sculpture. En ce temps-là Picasso pensait bien plus lumière et couleur que modelé et perspective. Il mettait son ambition à réunir des tons lumineux, parmi les plus vibrants qui soient dans la peinture, d'une grande puissance de rayonnement, d'une démarche superbe, des tons qui ont de la verve et ce je ne sais quoi de rare qui tient à la poésie.

Quel rapport y a-t-il de cette énorme débauche de couleurs sonores à la sobriété des tons employés par les fétichistes, à tout le moins pour la partie de son oeuvre qui est ici en question. Autant qu'il est permis d'avoir un avis en si délicate matière, je tiens à faire ressortir, car personne ne semble s'en apercevoir, que ce n'est pas pendant cette période de son oeuvre que l'influence des peuplades sauvages de l'Afrique s'est fait sentir sur lui, mais un peu plus tard, et d'une manière plus spéciale, pendant la période cubiste, lorsqu'il abandonnera les surfaces planes et les fanfares des tons pour les volumes et les couleurs dépourvues d'éclat. Et encore, je dois faire observer, qu'il n'avait rien pris directement à l'art nègre mais en avait développé l'esprit par résonance en lui.

A cette lumière il devient plus facile de voir par où Picasso a le plus de rapports avec les créations des primitifs. Ainsi que je l'ai dit en une précédente occasion où j'ai essayé de mettre la chose au vrai point de la question, il leur est redevable par d'autres côtés que ceux que l'on a généralement mis en avant. C'est le sentiment qui se dégage de leurs oeuvres qui l'a le plus impressionné et l'action magique de ce sentiment (*) sur les apparences de la réalité. Ça été pour lui la rencontre convenable pour développer cette portion de son existence qui a part à un monde inconnu, à une vie de rêve à l'intérieur de laquelle la conscience en éveil perd beaucoup

de son autorité. Les sculptures africaines l'ont surtout confirmé dans le dessein de transposer ses rêves dans les oeuvres faites de ses mains, au point que le mythe se fond entièrement dans l'image.

On en déduira combien il est faux de prétendre que Picasso ait usurpé les oeuvres qui avaient pris leur origine dans les sentiments primitifs, alors que par penchant naturel il fut toujours pour l'investigation de cet inconscient que les sauvages ont introduit dans l'art sous des espèces symboliques. Je ne saurais assez le répéter que s'il est dans la nature de son génie de tout accepter du dehors en vue de procurer à son expérience le plus grand nombre d'avantages, il est des raisons pertinentes de croire que son désir de pénétrer l'inconnu lui fait toujours introduire les interceptions de l'extérieur dans sa disposition personnelle. Ces interceptions éveillent, provoquent, stimulent ce qui est en lui seulement en puissance et sans effet actuel et lui font exercer énergiquement ses fonctions. Le mieux que se proposait ce syncrétisme intégral, si l'on ose hasarder un tel mot, c'était de se servir de toutes les ressources esthétiques existantes à l'effet de libérer les facultés virtuelles de son esprit et d'atteindre les possibles d'un autre monde.

Il est en conséquence nécessaire, chaque fois que l'on voudra le bien juger, de rejoindre sa personnalité par delà toute action extérieure. On ne saurait soutenir sans se refuser à l'évidence, que les couleurs des tableaux de cette époque sont dictées par les fétichistes africains; elles lui viennent des modifications de son âme, elles sont dans le ton qui lui est propre en ce temps même. Parce que le souci de développer toutes ses possibilités et de réaliser sans cesse de nouvelles découvertes ne le quitte jamais, cet homme a passé sans transition des couleurs fraîches et délicatement orchestrées des *"Demoiselles d'Avignon"* à un formidable appétit de lumière. C'est de jaillissement propre que ce qui hier encore constituait une tentative discrète tourne subitement à l'exaltation, c'est sa passion qui lui impose les couleurs décidées de ses peintures d'alors, c'est elle qui est à la source de son ivresse rétinienne, et le porte ainsi à monter de ton sur ses précédentes entreprises et cela jusqu'à saturation, jusqu'au moment où il devient urgent d'abandonner son chemin pour un autre.

Si l'on veut à tout prix découvrir sur ce point quelque impulsion venue du dehors, au lieu d'aller la chercher chez les fétichistes africains, il serait préférable de tourner ses regards vers les préoccupations de l'époque. Voyons les événements esthétiques qui venaient de se dérouler aux environs de ce temps là. Matisse avait déjà rompu en visière à toutes les pratiques picturales reçues et particulièrement aux principes de l'impressionnisme.

Quelque chose lui disait depuis 1900 que les sources d'une peinture forte devaient se trouver hors du cercle où l'impressionnisme les avait enfermées. Il suffira en effet de nous remémorer ses principes pour comprendre que les fauves avaient raison d'y renoncer pour se remettre à la couleur qui leur a permis de rendre leur émotion sans mélange et sans réemploi des moyens déjà mis en oeuvre. C'était, (*) quoi qu'il en soit des appréciations apportées à l'époque et même plus tard, un moment de l'art que n'altérerait aucun souvenir.

Il est possible que les fauves aient communiqué à Picasso leur enthousiasme pour la couleur forte, marquée, expressive, encore que je ne voie pas bien le chemin. Toujours est-il qu'ils se sont rencontrés dans leurs recherches. Et cela est vrai en plus d'un sens: même abandon du modelé et de la perspective, même tendance à se libérer de toutes conventions esthétiques, même décision de ne jamais tenir leur puissance d'emprunts, même réaction contre la forme qui vient directement de l'apparence du réel et qui est la plus dissemblable à celui-ci.

Toutes ces entreprises, qui sont sans aucun doute des moments de courage, prouveraient-elles l'influence des fauves sur Picasso? Si nous admettons la chose par certains aspects extérieurs nous pouvons la présumer. Mais si nous entrons dans la question nous avons tout sujet de croire qu'il est inexact d'expliquer par l'influence du fauvisme des problèmes dont les éléments étaient dans l'air du temps comme la suite nécessaire du bouleversement qu'avaient mis dans l'art les peintures de Cézanne, de Gauguin, de Seurat. On ne doit pas dès lors être surpris que parmi les jeunes peintres ceux qui se souciaient de donner à la peinture son plus grand développement, se soient trouvés liés par l'action de cette grande mutation esthétique dont les réactions les tenaient dans une agitation continuelle. Cela fait assez voir pourquoi s'imposait, à tous irrémisiblement, le devoir de faire collaborer la lumière d'une manière intime et cela en parfait accord avec l'exemple de Seurat, qui s'était déjà préoccupé de rendre dans ses tableaux l'équivalent de la lumière solaire au moyen d'une technique personnelle, mais qui ne lui avait permis de réaliser son projet qu'en partie seulement. Quelque rapport toutefois qu'il paraisse là-dessus de Picasso aux fauves, il y a entre eux des divergences à considérer. Si Picasso a exalté la lumière et est allé directement à la couleur lui faisant une confiance pour ainsi dire inconditionnée, il ne fut jamais d'accord avec les peintres fauves. Il a pris bien garde de ne pas donner dans le travers de Vlaminck qui avait fait usage des vermillons et des cobalts dans l'intention d'incendier l'Ecole des Beaux-Arts.

Picasso s'était servi de la couleur pure à seule fin de satisfaire l'inclination naturelle qui le poussait en toutes circonstances à aller aussi loin que lui permettait sa tension nerveuse, à charge de revenir bientôt de son exaltation. Il ne lui était pas nécessaire comme à Derain de faire de la couleur une cartouche de dynamite destinée uniquement à décharger de la lumière dans une apothéose frénétique. Il s'était porté vers l'extrême de ces deux peintres qui avaient travaillé tube contre toile en tirant directement parti des couleurs de fabrique et en portant le ton pur à sa plus haute puissance, je dirai jusqu'au vertige. On se risquerait à dire que le mieux que Picasso se proposait alors c'était l'anatomie de la lumière ; (*) l'expression n'est point excessive, ce n'est que sa recherche même. Simultanément, il creusait au dedans de lui-même, car c'était là que se trouvait la source de ses choix et de ses inventions.

Tout cela est vrai et le paraît davantage, si l'on sait faire la distinction entre l'état de Derain et de Vlaminck, qui les portait vers le système dans lequel ils s'étaient longuement fixés, et celui de Picasso qui trahit l'impétuosité de son tempérament, son imagination toujours prête à se projeter.

Plusieurs remarques et réserves sont également à faire quand on entend parler des points communs entre Picasso et Matisse, celui parmi les peintres fauves qui avait donné le branle à cette réforme et l'avait conduite à de si remarquables résultats que les autres peintres du groupe paraissent n'y avoir contribué que pour la menue monnaie. Le fait est qu'à ne considérer ces deux artistes que d'après leur tendance à créer une forme peinte qui soit expressive par la couleur seulement, proposée pour rendre le choc d'un spectacle sur nos sens, ils se rapprochent de manière indubitable. Leur ressemblance peut se faire sentir également, si l'on met en regard leurs efforts pour donner aux tons toute leur lumière, peindre par aplats, chercher l'accord des couleurs plates, et ne jamais laisser la couleur entrer en compromission avec la copie des choses trait pour trait.

Mais ces rencontres peuvent-elles vraiment donner sujet de croire que Picasso se soit approprié les trouvailles de Matisse, encore que se présente vif à notre souvenir son tableau intitulé *Mère et Enfant* (n°38), aux couleurs plates, très hautes de ton, presque stridentes? La sorte d'intrépidité à courir tout le risque de l'avenir, qui caractérise Picasso, nous défend de penser qu'il a fait siens, pour quelque part que ce soit, les projets de Matisse. Son caractère fort de lui seul souffre mal que l'on imagine pour lui et ce n'est pas son habitude de se servir de ce qu'il n'a pas choisi. Peut-on en douter?

N'est-il pas de toute évidence que son génie en incessante création le presse constamment de s'inventer lui-même et enfante chez lui l'impatience de se produire sans discontinuer? Comment n'aurait-on peine à entendre soutenir, comme il s'en présente souvent l'occasion, que cet homme qui a toujours quelque nouvelle vue dont il fait emploi selon qu'il le juge à propos, cherche de gaîté de coeur à se mettre en situation perpétuellement critique. C'est parce que le chemin de l'usage est plus court que celui de l'invention, et que les gens à régime spirituel uniforme n'ont point de perception profonde pour pénétrer la démarche intérieure et les ressorts psychologiques qui déterminent les actes d'un novateur, que l'on entend tous les jours accuser Picasso d'être éternellement en révolte contre tout ce qui est acquis et respectable. C'est leur approche superficielle de l'artiste qui les empêche d'en pénétrer l'identité la plus secrète et les met dans l'impossibilité d'avoir le sentiment de ses intrigues indéfinissables, tenues à l'état incertain de lui-même.

Pour avoir quelque intuition de sa plus souterraine vérité il faut surprendre le secret de Picasso, à savoir que c'est l'accroissement continu de sa pensée qui le conduit à devenir de jour en jour plus divers, que ce sont ses réflexes d'une extrême rapidité et toujours rebondissants qui le mènent chaque fois où il ne comptait pas (*) aller et l'astreignent à ne pas suivre la voie qu'il s'était choisie pour en prendre une directement contraire et à se détacher de ce qu'il vient d'être pour se multiplier entre les possibles.

Je l'ai déjà dit: ce sont des divergences inhérentes à leur structure psychologique et aux développements qu'elle donne à leurs impressions qui les découvrent différents. Quels obstacles sa nature tumultueuse et passionnée n'a-t-elle mis à toute velléité de chercher comme Matisse dans le jeu des tons une proportion minutieusement calculée d'avance. Que peut-on imaginer de plus personnel que ce don inestimable d'être tout entier dans ses sentiments, et de pouvoir prodiguer ses réactions tant et si bien que l'expression se voie centrée sur elles. Il est trop intensément lui pour être réductible à quelque restriction ou à quelque méthode de travail que ce soit ; l'une et l'autre lui sont également indifférentes, car il ne doute pas que l'oeuvre tout autant que la vie est aventure et souvent désordre selon les apparences.

Il est encore une autre vue par où l'on pourrait probablement mieux se rendre compte des raisons pour lesquelles Picasso ne saurait être rapproché ici de Matisse. Les sensations que produisent leurs tons n'ont pas de ressemblance les unes avec les autres. Personne pourra-t-il soutenir qu'il a ressenti le même effet de choc devant leurs couleurs respectives?

Tandis que chez Matisse les tons aigus sont savamment égalisés pour produire une impression très forte d'enjouement, chez Picasso les couleurs, d'une sonorité tout aussi ouverte et franche que celle de Matisse, se mêlent à d'autres plus sourdes mais très profondes qui expriment je ne sais quels accents d'émotion, de tragique contenu, d'ampleur. Peut-il y avoir de doutes qu'on soit continuellement frappé du peu d'analogie des tons de Matisse avec ceux de Picasso. Quelle relation peut-on, je le demande, établir entre la pellicule étincelante des paysages de Collioure, les tons ardents et purs de la *Femme au chapeau*, la fluidité, le lyrisme plein d'aisance, la subtilité des harmonies, la délicate sensualité des couleurs dont Matisse avait fait usage pour sa superbe composition *La joie de vivre* et les couleurs de Picasso qui, tout en vibrant fortement, sont denses, graves, profondes en leurs dessous, aux attaques vigoureuses, d'une intensité lyrique qui file jusqu'à une pointe finale. Vous voyez de là le peu de rapport qui existe entre la mélodie de Matisse et l'effusion passionnée de Picasso, l'espèce de violence mêlée à une profonde mélancolie que nous retrouvons partout à ce moment de son travail.

De telles dissemblances nous donnent la mesure de l'angle d'écartement entre Picasso et les fauves. Même si l'on reconnaît pour véritable qu'il ait pris l'air du feu avec lequel ceux-ci ont brûlé l'impressionnisme, il n'est pas, autant qu'il semble, trait de son pinceau qui ne soit à son empreinte et frappé au coin de sa personnalité. Il faut bien se rendre compte que si Picasso s'est rencontré quelquefois avec les fauves il n'a point eu partie liée avec eux. Il n'y avait rien en eux qui eût répondu à ses aspirations, rien qui pût coïncider avec ce qu'il recherchait de toute sa lumière intérieure. Aussi s'en est-il tenu à l'écart et hors de leurs entraînements.

Du reste le besoin de changement qui emporte Picasso sans arrêt, l'a empêché de se laisser retenir longtemps par les tons exaltés. Sa période de couleurs flamboyantes fut d'une durée infiniment plus brève que celle des fauves. Comme toutes les fois (*) où Picasso touche à la plus forte intensité d'une sensation, il lui en oppose sur-le-champ une autre. Même si je risque de m'appesantir pour rendre ce cas plus intelligible, j'insisterai à appeler l'attention sur le fait qu'il est impossible de toucher à un point quelconque de sa puissance d'agir sans que la question de sa mutabilité naturelle ne revienne sous quelque forme à notre esprit. A mesure que Picasso s'éloigne de sa jeunesse cette mutabilité s'affirme à une cadence de plus en plus accélérée et l'engage chaque fois dans un état où le connu s'excite à solliciter l'inconnu, où les réalisations dépassées par d'autres possibilités qui donnent aux trésors découverts l'apparence de résidus, font naître à l'improviste une insatiabilité que rien ne peut contenter et qui oblige sans répit l'artiste à faire de nouvelles évaluations.

Maintes fois Picasso a donné par là prise à des jugements sévères, tant il est vrai qu'échappe à beaucoup la violence de cette force qui l'empêche de se trouver un point d'appui fixe. S'il leur avait été possible de remonter à ce que cette force peut-être dans sa source et d'imaginer à quel point elle est chez Picasso, ils en seraient venus à se faire une représentation de son activité, à la comprendre comme une série d'actes successifs s'opposant l'un à l'autre, s'éclairant et se vivifiant l'un par l'autre. Il ne faut pas perdre de vue que sa ligne de conduite est en sa partie essentielle celle-ci, une succession de désirs instantanés, vivants, jamais satisfaits, tendus vers tout, accueillant tout, l'aidant d'une manière magistrale à accomplir son destin. Et ces désirs ne sont privilégiés que parce qu'ils maintiennent en Picasso cette tension et cette lutte extrême qui nous font saisir la création dans son état le plus incisif. Quand on a ainsi atteint à une plénitude passionnée de vie on peut s'arroger le droit de la diriger indiscernablement en de nombreuses directions, si tant est qu'il soit possible de conduire ce qui va où le mène sa fatalité intérieure.

Par ces sortes de désirs successifs subsistera sous toutes les démarches de son art une sorte de rythme fait d'alternatives de tensions et de détentes qui sont assurément des tensions d'une autre espèce. Ce sont ces désirs qui ont porté Picasso en 1907 à substituer à l'opulence des tons qui habillaient ses formes, une couleur faite de limitations et de sacrifices. Il est incontestable que s'il n'eût pas atteint l'extrême des tons purs et vibrants, il n'eût pas peint immédiatement après en plein reflux de couleur. La rapidité même avec laquelle il a abandonné les tons vifs laisse supposer que par une nécessité de son état, il ne pouvait s'y maintenir d'une façon prolongée. Il eut sans doute mis en danger son oeuvre, s'il eût persisté dans une tension croissante du sentiment dont il est capable d'atteindre les états les plus élevés, car il a l'essentiel, le coeur et l'esprit bondissants d'enthousiasme et d'élan. C'est pourquoi du plus haut de l'échelle colorée où les résistances et les désaccords de tons sont mis sans cesse à l'épreuve, Picasso est allé sans transition à la gamme des tons bas, de la fulgurance des pigments aux couleurs sévères, de la magnificence à la dénudation.

Je localise mes arguments sur un exemple : le *Nu au bord de la mer* (N°111). N'est-ce pas de toute évidence, le tableau qui, avec le *Nu* du musée de Moscou (N°109) marque le point de départ des nouvelles recherches qui consacreront à jamais l'oeuvre de Picasso? Que reste-t-il dans ce tableau de l'expression énergique de la couleur qui se faisait jour dans ses oeuvres immédiatement antérieures. Il n'y a rien moins que les (*) tons les plus dépouillés qui se puissent, et d'ordinaire il s'en faut beaucoup que ce soit assez pour conserver prise sur nos sens. Rien de plus dépourvu d'effet.

Pourtant ce tableau est éloquent et à travers son indigence voulue s'accomplit un miracle hors d'exemple. Quoique la sobriété y soit poussée à l'extrême, on n'y reconnaît pas moins un caractère de pérennité. Quelques tons privés de tout éclat ont suffi à Picasso pour traduire dans cette peinture les plus vives manifestations de son intelligence, pour y faire vivre très fort les battements de son coeur et les reflets de son âme.

Et comme tout s'enchaîne, ce même besoin naturel qui lui avait fait mettre à néant les effets de choc et de contraste de la couleur, pour n'en conserver que juste autant qu'il fallait, l'oblige à substituer à la peinture par masses et aux grands aplats, la fusion des tons. Peut-être qu'ici la couleur n'est pas aussi incorporée à la forme qu'elle l'était dans ses précédents tableaux, peut-être même n'est-elle plus aussi essentielle qu'elle venait de l'être et reste-t-elle subordonnée à la forme. Mais toute repliée qu'elle soit sur elle-même, elle puise 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.

A quoi correspond ce changement profond dans la couleur? Il suffit de considérer les oeuvres que Picasso avait peintes immédiatement après *Les Demoiselles d'Avignon* pour avoir la réponse exacte à cette question. Je viens de dire que le dessin même de ces oeuvres ne sculptait pour ainsi dire rien. En faisant de la couleur l'essence des formes Picasso avait nécessairement négligé cette propriété du dessin. L'on ne citerait pas un seul tableau de cette période de son oeuvre, y compris la *Femme au corsage jaune* (N°43) qui saisisse par le plus petit relief. C'est le langage propre aux couleurs qui s'y fait seul entendre.

Je puis donc affirmer que c'est toujours en vertu de sa disposition à résister à ses propres excès, qu'il a réagi vigoureusement contre l'usage qu'il venait de faire des surfaces planes et cherché le volume comme s'il cherchait terre. Quand on se précisera bien d'après ces vues le mouvement du pendule qui régularise les oscillations de ses désirs perpétuels et en établit l'isochronisme, on ne sera plus surpris de ses brusques volte-face.

C'est contraint par son penchant à s'insurger sans répit contre lui-même qu'après avoir peint des formes sans volume il fut amené à vouloir connaître tous les supports du modèle. On conçoit que dans ces conditions la couleur ne sache plus se donner le grand rôle de traduire la forme ou de la mettre en évidence. La part qu'il lui restait à prendre était infiniment plus discrète, juste suffisante pour transcrire les jeux de la lumière sur les volumes. Cela nous donne le motif pour lequel l'artiste s'est abstenu de toute surcharge colorée qui aurait pu diminuer l'affirmation du volume et substituer ses accents à ceux du relief.

L'erreur serait d'imaginer que sa vive préoccupation du volume ait incommodé les mouvements de son style. Si intense que soit dans le *Nu au bord de la mer* la poursuite de la structure des éléments du corps, c'est à dire de ce qui aurait pu le plus éloigner l'oeuvre du style, je ne sais si l'on pourra jamais en mettre davantage et de (*) meilleur prix que l'on en voit dans cette peinture. Picasso y montre manifestement qu'il est aussi d'un grand art à mêler à propos l'action de la vie affective et de la sensibilité intellectuelle dans un sujet qui demande avant tout une étude minutieuse de l'ensemble de ses pièces mécaniques et de leur arrangement.

Je n'ignore pas que l'impression reçue du premier contact avec ce tableau est que la puissance d'enchantement en est absente et que l'artiste eut en quelque sorte de la répugnance à faire de cette figure qui s'exprime de tout son corps en force et en équilibre, un évènement sentimental. On se surprend même 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 dû faire pour contenir le tumulte de ses émotions et neutraliser l'expression de la figure qu'il peint en rabattant ses gestes et en tempérant les couleurs.

Cela est vrai si l'on tient compte seulement de l'impression qui se présente d'abord et sans effort. Mais si l'on a le loisir d'un plus long examen de cette peinture, on y reconnaît bien moins une absence de sentiment qu'une mise en ordre rigoureuse de celui-ci, qui ne s'observe à ce degré chez aucun peintre de notre époque, à l'exception de Matisse. Ce qu'il en paraît au dehors est rendu par l'analogie de la forme avec les ressources émotives de l'artiste qui ne gênent pas la manière propre au corps de laisser voir la combinaison de ses parties. Si ce n'est là même que l'expression se prend, c'est certainement par là qu'elle s'affermir et se confirme dans les nombreuses relations qui flottent autour de ce corps et dans l'atmosphère qui l'enveloppe si intimement qu'il ne peut plus s'en séparer.

L'intérêt du *Nu au bord de la mer* est considérable. J'estime qu'on ne doit pas donner seulement attention à ses qualités, quel qu'en soit le mérite. Doute-t-on de se trouver en présence de développements hors même du nouveau régime pictural instauré par *Les Demoiselles d'Avignon*. N'avons-nous pas quelque pressentiment que ce tableau annonce un évènement d'une nature telle que ce sera une des plus importantes révolutions esthétiques jamais conçues. Le cubisme n'eût certainement pas été ce qu'il fut sans la recherche des volumes du corps et l'extrême dépouillement des tons qui s'y fait ici pleinement jour pour laisser toute licence à l'esprit de s'ajuster à ces volumes.

Dans cette vue des choses le *Nu au bord de la mer* constitue un document d'extrême importance. Si grande que put être la valeur des tableaux antérieurs de Picasso ceux-ci ne portaient à vrai dire témoignage que d'un génie expectant. C'est à partir de cette oeuvre qu'il est, d'autorité, le maître incontestable de l'invention. S'y trouvent déjà présentes et reconnaissables les entreprises par lesquelles Picasso deviendra celui que nous admirons. Par la suite, elles seront développées au point de charger l'art de plus de trouvailles qu'il n'en avait jamais portées jusque là. Bien entendu l'exécution d'un tel dessein l'exposait à des difficultés qu'un autre aurait évitées. N'était-ce pas là le moindre prix qu'un tel homme se devait proposer?