

PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 3

Œuvres de 1917 à 1919

EDITIONS << CAHIERS D'ART >> PARIS

Si les principes essentiels du cubisme n'ont pas passé dans la circulation artistique, faute pour la jeunesse d'en avoir saisi le sens et la portée, il est incontestable que leur action sur l'oeuvre de Picasso ne s'est pas arrêtée, comme certains voudraient le faire croire, avec la fin de la période proprement cubiste. Bien au contraire, dans les peintures postérieures à cette période, l'action de ces principes est portée à son plus haut point.

Elle leur impose de se prêter sans répit à des étranges transmutations, les entraîne à livrer constamment bataille aux formes périmées de pensée et d'expression, les fait dresser comme des reproches en face de théories passées à l'état d'oracles. Elle constitue encore la loi et l'ordre d'un monde de phénomènes qui ne cessent de fluer et de changer, elle donne à l'artiste le pouvoir et la hardiesse d'avoir son avis dans toutes les délibérations esthétiques où il ne faut d'ordinaire que savoir être du point de vue qui prévaut, elle sert enfin à le convaincre qu'il n'est pas désormais de conquête à laquelle il ne doive aspirer ou qu'il ne puisse rêver.

Jusqu'à ce jour son esprit, en perpétuel devenir, n'eût point de relâche qu'il n'eût renouvelé son art avec la même régularité que le monde se rajeunit tous les printemps. Cela tient en grande partie au fait que l'artiste ne voit dans chacune de ses oeuvres qu'une transition vers l'avenir. Le flot incessant des formes coule sans viser à aucune fin, si ce n'est celle qui est dans la satisfaction de fixer un fragment de sa vision, sans espoir, si ce n'est celui d'une nouvelle affirmation de soi-même, sans autre désir que celui d'imaginer des combinaisons qui n'ont pas encore été. Il faut avoir observé Picasso pour se rendre compte de combien de soins il entoure sa faculté de remettre constamment en question les conditions de son art et avec quelle rigueur il s'interdit de s'appesantir sur une trouvaille, quelque peine qu'elle lui ait demandé.

C'est par cette seule raison que la sensibilité de Picasso s'affine continuellement, que son coeur sonne au moindre choc et ses nerfs tressaillent à tous les heurts, qu'il est capable de joies très vives suivies de brutales dépressions, et que sa perception des faits, si subtils et si fugitifs qu'ils soient, s'étend sur des horizons de jour en jour plus vastes et toujours nouveaux. D'où les changements successifs dans son oeuvre postcubiste, et cela nullement par instabilité et sinuosité de caractère, mais par une (*) sorte d'automatisme de tout son système affectif. Entraînée par une irrésistible pulsion intérieure ses impressions se modifient, en même temps que la conception et l'expression de son oeuvre, dont elles sont les véhicules.

A ne pas vouloir en tenir compte, on s'expose à ignorer que la nécessité pour Picasso de transfigurer son art à l'infini, lui est imposée, comme nous l'avons déjà dit, par les perpétuelles variations de ses états d'âme, dont chacun comporte une optique propre. Il ne faudrait pas toutefois en déduire que les expressions dérivées de ces variations psychologiques sont irréconciliables. Il est vrai que, bien souvent, on est dupé par les apparences et les mille subterfuges mis en oeuvre par l'imagination pour varier. Mais il n'est qu'à pousser plus loin son attention pour reconnaître que tout en évoluant sur des plans divergents, ces expressions ne prennent pas moins naissance dans les mêmes conditions exceptionnelles de sa personnalité : surélévation du sentiment de la vie, tension de forces multiples, mise en harmonie de désirs violents et divers, heureuses interventions pour régir les émotions et les balancer. Que Picasso fasse usage d'une forme inventée ou qu'il se serve d'une forme empruntée plus ou moins directement au monde extérieur, ici et là la forme est une dans sa racine, étant fonction organique incrustée dans son instinct.

Il s'ensuit que le jugement selon lequel les oeuvres réalisées par l'artiste en 1917, lors de ses voyages à Rome, à Naples, à Florence, à Barcelone, sont en opposition avec le cubisme, n'est point valable. S'il est exact que celui-ci n'eut pas des résonances prolongées sur ses pierrots, ses arlequins, ses paysans italiens, ses portraits de femmes, il n'en reste pas moins que son action, quelque souterraine et circonscrite qu'elle soit, se devine dans la représentation de tous ces personnages.

Il n'est pour s'en persuader qu'à les remettre en parallèle avec les figures d'Ingres, dont il a été beaucoup question à propos des oeuvres de cette période de Picasso. A mon sens la conjonction faite par la critique des deux noms est sans fondement. La seule concordance qu'il soit possible d'établir entre les oeuvres d'Ingres et celles de Picasso est toute épidermique. Pour ce qui est du sentiment, il y a bien loin des unes des autres, aussi loin nécessairement, que de la simplification logique et psychologique de la sensibilité aux désirs tumultueux d'un homme livré à sa fougue naturelle.

Il n'est pas une seule oeuvre de Picasso de cette époque où l'on puisse surprendre la froideur, la maîtrise des mouvements du coeur, la mise en veilleuse de l'émotion, qui sont dans les peintures et les dessins d'Ingres. En raison de la nécessité qui lui est faite par son destin de toujours procéder par réactions, Picasso varie l'expression de ses personnages, selon que les pulsations qui scandent son existence se font plus ou moins rapides. Quel que soit son effort de faire marcher ses réactions ensemble sous le même joug et de les porter à agir simultanément pour amener l'oeuvre d'art jusqu'à son niveau supérieur d'expression, le sentiment apparaîtra toujours pour produire toute espèce de suggestions.

On pourrait aller plus loin encore et soutenir que, même sur le plan matériel, l'influence d'Ingres sur les œuvres de Picasso d'alors, n'est pas aussi probante qu'on voudrait généralement le laisser entendre. Les quelques emprunts que Picasso a pu peut-être lui faire sont si bien fondus dans sa propre technique, que tel dessin de (*) paysans, dénommé ingrisme, est bien plus près des personnages de ses époques antérieures que du crayon d'Ingres.

Comme je le disais tout à l'heure, le cubisme est le principal lien entre les œuvres de Picasso. Bien des traits de ses natures mortes, peintes en 1917 à Barcelone, puis à Paris cette même année et les années suivantes, proviennent de son héritage. Toutes ces natures mortes, ainsi qu'un certain nombre de figures, en sont régies, et il n'est de différences entre elles que celle de l'élévation ou de la diminution de ton. Depuis que le cubisme a proposé les principes qui font son prestige, il sera impossible de saisir le monde visible seulement par l'objectif d'un esprit qui voit et enregistre. Il faudra aussi l'objectif d'un esprit qui fait évoluer les formes de ce monde visible en dehors des conditions normales et recrée ce monde à mesure qu'il le contemple, qu'il l'approfondit, qu'il en devine les forces et les évalue.

L'action du cubisme agira avec une telle force et sera si pénétrante que les images même qui donnent l'impression - toute apparente il est vrai - de s'approcher de la tradition, finissent par s'y soumettre de fait. Leur fascination ressortit à cette action, ainsi que leur pouvoir de se rendre singulières et d'apporter, par surcroît, des éléments esthétiques nouveaux.

Quelque excessive que puisse paraître mon insistance sur ce point, elle se justifie par la nécessité qu'il y a de détruire une fois pour toutes l'opinion selon laquelle Picasso, dans son obsession du changement sans raison valable, a, en 1917, tourné le dos définitivement au cubisme. Laisser s'accréditer cette opinion, c'est admettre qu'il y a des coupes très nettes à cloisons bien étanches dans une œuvre qui, en fait, demeure entière. C'est aussi se mettre d'accord avec les hommes inquiets seulement d'ordre et de stabilité et peu préparés pour voir dans les modifications intérieures de ses peintures postcubistes autre chose que le plaisir de changer souvent de mode et de parures, quand ce n'est l'ambition de se maintenir à tout prix à l'avant-garde artistique.

Je ne voudrais pas que telle opinion se pût accréditer dans les esprits. On ferait le plus grand tort à cette période de l'œuvre de Picasso, si l'on s'avisait de lui dénier tout motif supérieur dans les changements intervenus. Comment douter du fait que c'est le cubisme, devenu fonction de sa personnalité, qui lui fit prendre au fil des jours une plus grande domination sur le monde extérieur ?

Picasso n'eût pas amener à bonne fin la tâche de beaucoup la plus lourde, celle de ramasser des objets qui traînaient à terre pour leur faire un grand sort et une noblesse, s'il n'avait pas imaginé les papiers collés, et il n'eût pas exécuté les natures mortes des années 1917 à 1919, s'il n'avait pas suivi la voie qu'il s'était tracée en 1910, en vertu de quoi l'œuvre d'art doit être faite aussi bien à la gloire aussi bien de la chose la plus humble, que de la figure la plus resplendissante de beauté.

N'est-il pas clair que dans « les gâteaux » (N° 97), « compotier et bouteille sur un guéridon » (N° 101), « fruit, journal, verre et pipe » (N° 118), « pigeon » (N° 283 et 284), « perdrix » (N° 285), loin de faire le procès aux tendances naturelles de sa propre sensibilité, Picasso s'en est laissé envelopper ? Sans doute la vision des objets lui procure une grande joie, mais il n'est pas, pour cet homme de vaste perception, (*) de plaisir comparable à celui de les avoir présents à l'esprit et au cœur, où ils prennent de l'accroissement et se transforment en représentations inédites. A force de les fouiller dans tous les sens, il en a découvert des aspects inconnus, et il a vu jusque dans leurs plus petits fragments, un arrière-fond d'énigme, que jusqu'à lui on n'avait pas cherché à surprendre.

Il est indéniable que c'est le voyage du réel à travers les diverses zones de l'esprit et du rêve qui confère un caractère exceptionnel à des peintures telles que « femme tenant un livre » (N° 104), « femme en corset lisant un livre » (N° 105), « homme dans un fauteuil » (N° 157), « Arlequins » (N° 159 et 160), « fillette au cerceau » (N° 289), ainsi qu'à l'infinie variation du thème de la « femme dans un fauteuil » (N° 166 à 178).

On ne doit pas toutefois en inférer que le visionnaire parle plus haut que l'artiste. Dans sa marche vers le monde intérieur, Picasso n'oublie jamais les exigences de l'achèvement de l'œuvre, sans lequel il n'est point de véritable peinture. A première vue, cela échappe. Surpris par une invention qui soustrait les objets à l'exactitude de la copie, on ne s'aperçoit pas que les sentiments qui ont donné à l'artiste l'impulsion pour arriver à une appréciation élevée de ces objets, reposent sur d'éblouissants triomphes plastiques. Mais si nous les regardons plus longtemps, nous constatons que pour s'exprimer ici, Picasso est servi par une puissance d'invention technique qui tient de rares et périlleuses gageures. Un objet quelconque, un meuble ordinaire, des représentations usées par les siècles, venant se ranger sous son pinceau, nous mettent face à face avec tout un jeu d'images spontanées, puissamment construites, d'un mouvement rythmé et qui rendent à son langage pictural des sonorités et des effets d'éclat, tels que nous en restons saisis.

Nous nous en apercevons de façon très claire dans une suite de tableaux exécutés en 1918. Picasso avait peint coup sur coup plusieurs natures mortes portées à un haut degré de dépouillement qu'elles avaient dérouté ceux qui n'étaient pas à même de concevoir une telle force de synthèse.

En partant du tableau « carte à jouer et pipe » (N° 139), il aboutit avec « le verre » (N° 148) à la figuration des objets par des formes presque géométriques, non par arbitraires, mais imposées par le réel. Car, si difficile qu'il soit pour le spectateur de le saisir immédiatement, il y est tout entier mais résumé, à force d'éliminations exigées par une vision plastique soucieuse de l'expression la plus ramassée.

Les objets ainsi présentés en des raccourcis audacieux ne sont pas exprimés de façon chaotique et délirante ; ils sont conditionnés par un ordre bien sévère. Il n'est rien d'eux qui ne se trouve à sa juste place, nulle forme, nulle lumière dont le rôle ne soit absolument justifié et tenu avec avantage. Dans ces toiles si simples, le dessin et les formes qu'il construit et les taches de lumière qui animent ces formes et les font vibrer et la sûreté de l'œil qui mène les couleurs, tout cela constitue un monde de suggestions qui ne laissent de solliciter l'imagination du spectateur.

Les hommes, dont l'exiguité d'esprit, ne peut supporter les songes des poètes, et ceux dont le dénûment spirituel eût dévasté et dépeuplé misérablement l'art, s'ils eussent pu exercer sur lui une action, avaient trouvé là une nouvelle occasion (*) de partir en guerre contre Picasso, au nom d'un quelconque principe infaillible.

Heureusement, encore une fois, ces attaques n'empêcheront pas l'artiste de poursuivre ses explorations et de s'enfoncer toujours plus loin dans l'inconnu qui le hante comme une passion. La série des natures mortes peintes à Saint-Raphaël, l'été de 1919 et à Paris, l'automne de cette même année, et qui ont presque toujours comme motif des objets sur une table devant une fenêtre ouverte soit sur la mer, soit sur la rue, nous incline à considérer que pour autant Un artiste fait appel dans ses œuvres à un langage à la fois représentatif et allusif, qu'il y laisse entrevoir les combinaisons infinies du monde visible, qu'il y fait, encore qu'inconsciemment, acte d'adoration, pour autant ces œuvres justifieront leur mérite.

Nous pouvons, je crois, en conclure que la faculté de Picasso à ne pas considérer les choses qui meublent le monde par ordre de dignité, mais par l'intensité de son amour pour elles, se déploie pleinement pendant la période ici étudiée. Il n'est rien du cycle entier de la création auquel il donne la préférence. L'homme puissant, encore plus que l'homme bon, pour lequel l'égalité ne porte qu'entre choses capables de sentir, et dont l'attachement à ces choses est fait bien plus de sympathie que d'amour véritable, tient que celui-là n'aime pas réellement la figure humaine qui n'aime pas tout ce qui fait partie de l'univers.

Comme aux jours les plus glorieux du cubisme, Picasso a placé ici figures et objets sur un pied d'égalité. Aucun d'entre eux n'a une fonction spéciale à remplir ni de jouissance ou de sentiments particuliers à déterminer. Toutes y accusent la même fonction et la remplissent, autant qu'il semble, uniquement en vue de l'accomplissement de l'œuvre. Aucune distinction non plus n'y est faite dans la manière de départir le pouvoir à chacun de ces éléments, si ce n'est que les figures sont parfois le prétexte de donner le branle à tout ce qui les environne. Picasso n'eut de cesse qu'il ne les eût tous combinés en vue d'exalter l'un par l'autre, et cela à un degré où le hasard ne peut le faire.

Comme au temps du cubisme encore l'artiste se garde de s'intéresser seulement à la forme et à la facture des choses. Il sait par instinct que seul maçonne de vie son œuvre celui qui y ajoute quelques mystérieuses suggestions de ce que sont les figures et les choses que les uns réclament et reçoivent des autres ce que les autres seuls peuvent donner.

Picasso fait ainsi toucher à la grande énigme de l'art. Toutes les fois que l'œuvre artistique ne vise qu'à nous séduire, quand bien même ces séductions seraient-elles introduites par des mains expertes, il tend invariablement à promouvoir un affaiblissement considérable de sa vie. Il n'a de véritable pouvoir que dans la mesure où il exprime la vie dans sa valeur physique en même temps que dans sa force spirituelle. C'est là une règle qui ne souffre pas d'exception. Toutes les belles inventions esthétiques qui furent jamais imaginées ont cherché le plaisir ; mais elles n'eussent pas été miraculeuses à jamais, si elles se fussent éloignées de leur vertu supérieure ou si elles n'eussent retenu que ce qui est purement jouissance.