

PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 7

Œuvres de 1926 à 1932.

EDITIONS << CAHIERS D'ART >> PARIS

Picasso que j'ai présenté en mainte occasion comme une de ces âmes hypersensibles et impétueuses, mais avec des veines incontestables de douceur, portées parfois jusqu'à l'extrême de la tendresse, ne peut rien entreprendre qui se glisse en silence dans le monde. Cela n'a rien qui doive absolument étonner. Comme pour la plupart des ouvrages sortis d'une inspiration originale, des accents singuliers se dégagent de tout ce que ses mains prennent à tâche de réaliser.

C'est ainsi que l'attention de la critique s'est portée brusquement sur les entreprises plastiques de Picasso mises au point en 1926 et dans les années suivantes. Elles se sont imposées aux juges sur-le-champ et ont provoqué d'emblée leurs réactions très vives. La discussion artistique, légèrement calmée durant la période des éblouissantes natures mortes des deux années précédentes et des scènes de danse exécutées à Monte-Carlo en 1925, s'est enflammée à nouveau presque de toutes parts. Un vent impétueux s'était encore une fois élevé mais qui n'était plus la tempête d'autrefois. Entre temps, Picasso était en effet devenu un personnage considérable dont peu de gens connaissaient l'oeuvre, mais que tout le monde acceptait comme une gloire universelle qu'on ne discute pas, pas plus qu'on ne discute Homère dont on ignore généralement les poèmes. En même temps des hommes de ma génération se prenaient de passion pour les hypothèses hardies de l'artiste, lui savaient un gré infini de s'être constamment attaché à enrichir l'art au risque de miner ses avantages acquis et applaudissaient avec transport à ses ingénieuses recherches.

Dans les figures peintes ou dessinées par l'artiste en 1926 et continuées depuis régulièrement, sauf quelques interruptions d'un agréable artifice, Picasso semble retrouver les conclusions de sa période cubiste. Les fortes et véhémentes représentations de ses personnages d'alors proposent à notre regard des métamorphoses stupéfiantes, toutes de son cru. On a parlé, une fois de plus à l'occasion de ces figures, d'anamorphoses poursuivies par l'artiste de propos délibéré. On ne saurait assez répéter qu'il est impossible d'imaginer Picasso préoccupé de rendre grotesque et difforme la réalité humaine pour la seule satisfaction de son caprice. En fait il s'agit pour lui d'une nouvelle organisation du monde apparent, où le créateur pressé par le courant secret de sa nature incorpore au réel des variations continuelles sur celui-ci, inspirées et soutenues par une verve très animée. C'est donc une réalité nouvelle que Picasso est parvenu à atteindre dans ses figures de 1926, une vérité aussi vraie, et tout compte fait, aussi exacte que celle du modèle, mais prise dans un courant inconnu qui bouleverse nos habitudes visuelles et nous contraint de considérer ces figures comme des déformations arbitraires suggérées par la fantaisie.

Cette réalité dérivée, toute de nerf et d'imposante originalité, était d'une trame par trop différente de la trame de la réalité quotidienne pour être suffisamment du goût de ceux qui jugent des figures d'après les règles établies et pour être acceptées par eux.

Les critiques suscitées à l'époque par les personnages de Picasso portaient sur la nouvelle position esthétique de l'artiste qui le conduisait selon eux à se refuser la ressource de montrer ces personnages dans leur comportement habituel.

On peut s'en faire une idée assez nette d'après les reproductions des figures réparties entre les sept années de travail représentées dans ce livre. Ces figures ne sont pas traitées à tête reposée ni longuement caressée par un pinceau aimable ; elles sont bien au contraire d'une venue si impatiente et si précipitée qu'elles bouleversent les critères convenus. C'est sans doute que le talent passionné de Picasso n'arrête pas, avant même de se trouver en présence de la toile, de repenser le modèle pour le pénétrer bien au-delà de son apparence et de le reconsidérer selon les demandes impérieuses de nécessités plastiques qui l'amènent jour après jour à disposer les éléments constitutifs de ses figures d'une manière toute nouvelle. Il est vrai cependant que, sous l'angle formel, les métamorphoses de Picasso ne repoussent pas les analogies physiques du modèle et ne manquent jamais de relever ses traits essentiels qui en disent aujourd'hui encore bien plus long sur lui que tous les détails minutieusement reportés sur la toile par d'autres artistes. Avec le dessin et les procédés de couleur qui étaient à lui, Picasso a frappé hardiment les formes de la beauté conventionnelle jusqu'à ce qu'il en ait rompu le charme et qu'il nous ait rendu vivement la sensation du modèle en lui imposant son point de vue souverain. Alors que la plupart des artistes continuent à se mouvoir dans une économie plastique traditionnelle ces figures de Picasso appartiennent pour ainsi dire au général ; elles sont fondées sur les modèles en même temps qu'elles s'intègrent dans le système cosmique après avoir été recrées par l'artiste en idée.

De la violence de cet ordre d'inventions il reste des traces évidentes dans les figures de Picasso. Leurs formes, vues dans divers accidents de lumière, repoussent tout sentiment exquis (*) de l'harmonie admise, plus ou moins oratoire. Lui seul peut faire une place dans son oeuvre à une harmonie particulière et qui émane en quelque sorte du débrouillement des formes au sein du chaos. Pleines de la vigueur de l'artiste, ces figures s'imposent intensément. Leurs tons ne sauraient se confondre ; nets et décisifs ils rejettent toute expression emphatique, indéterminée voire gracieuse. Ils semblent s'illuminer et se définir des éclairs d'une imagination exubérante.

Si bien que les personnages peints par cet homme pour qui tout est possible, en dépit de leur condition de rupture radicale de continuité eu égard aux structures artistiques traditionnelles, inaugurent une nouvelle dimension esthétique. Ils se révèlent comme des existences totalement distinctes, sans aucune justification reçue ou prévisible. Néanmoins à bien observer cette revalorisation particulière des données plastiques de la figure humaine, on se rend sur-le-champ à l'évidence qu'elle n'entraîne pas une modification radicale des conceptions établies et qu'en définitive elle entre dans la justification générale de l'art, lors même qu'on est tenu à considérer cette revalorisation comme une dimension esthétique qu'on ne possédait pas jusqu'alors.

Cette conception des figures engendrées par l'exacerbation de la volonté d'évasion de l'artiste qui l'a poussé à transcender leur condition habituelle, servira d'assise aux représentations des personnages de l'artiste, à partir de 1926. Cela seul suffit pour en souligner l'intérêt intrinsèque et qui est considérable. C'est en eux que se précisent en effet, pour la première fois, les nouvelles orientations de l'artiste et c'est en elles que prennent plus particulièrement du relief les formules audacieuses où sont amplifiés et orchestrés les rythmes qui les commandent. Ces figures résistantes aux pratiques consacrées, ont été mises au jour par une conscience tendue vers l'avenir et par là même résolue à refuser les données traditionnelles, mais sans intention d'y mettre fin, ce qui dénoterait de la part de Picasso une attitude défavorable envers les significations artistiques acquises par l'histoire dans le cadre des diverses civilisations.

Ces figures riches de grandes parties plastiques passent entre les années 1926 et 1931 par bien des variations. Parce que l'artiste a de l'originalité naturelle et une inspiration abondante, il a réussi des métamorphoses où il a donné libre carrière à tout le jeu de sa faculté d'invention et s'est révélé dans son entier en distribuant dans ses oeuvres d'alors les plus intimes parties de sa puissance créatrice.

En 1926 et 1927 le trait joue dans ses tableaux un rôle capital. Figures et objets sont maintes fois représentés à l'aide de traits, mais toutefois sans que l'oeil puisse être un instant égaré par leurs combinaisons. Car si les formes des choses sont signifiées par des lignes assez ténues, les ressorts de leur vie n'en demeurent pas moins intacts. Pour aller plus au fond de son grand souci d'expression linéaire et en dégager l'essentiel, Picasso trace un certain nombre de dessins de constructions qui seront bientôt vérifiées par des études réalisées en fil de fer.

Ces ingénieuses modifications du réel ont dans leur manière une puissance et un ton soutenus, une forte harmonie qui, à leurs meilleurs endroits, déclenchent une action décisive, en raison de ce goût particulier de Picasso, qui n'est pas, si l'on veut, le plus simple ni le plus pur, mais qui, à des intervalles assez rapprochés, trouve des rajeunissements imprévus.

Les images des femmes peintes l'été 1928 à Dinard accusent avec une insistance plus que suffisante ces évocations où l'artiste réactualisait sur la toile le temps des instants heureux de ses personnages conçus dans les tensions suprêmes de leur nature physique.

Il nous est absolument indifférent que Picasso ait été inspiré par le décor du "Train bleu" pour représenter ses Baigneuses sur la plage de Dinard en maillots de bains à rayures! C'est là un détail sans intérêt pour l'appréciation de l'oeuvre de Picasso et que nous pouvons nous dispenser de discuter. Ce qui importe ici au premier chef c'est le pouvoir surnaturel de l'artiste d'abolir l'apparence habituelle des personnages, de l'eau, des rochers, des cabines de bains pour les changer en apparitions extraordinaires mais qui n'en conservent pas moins leur plénitude de vie. La silhouette d'une clé placée en évidence pour créer une valeur plastique en même temps qu'un prétexte pour suggérer des sentiments, la main posée sur cette clé, les corps des baigneuses, transformés en des sortes de mécaniques en mouvement et mis en opposition avec la silhouette d'un personnage, qui, rappel du réel, inscrit ses contours sur la lumière éclairant une face de la cabine de bains, le tumulte des formes détachées contre le fond du sable, de l'eau, du ciel, sont, grâce à son pouvoir de transmutation, garantis de la force annulatrice du temps. Dans la perspective esthétique de ses petits tableaux les multiples objets qui les meublent présentent un caractère (*) commun : aucun d'entre eux n'est traduit de façon arbitraire. Ils sont voulus par le rythme plastique. C'est la vision de Picasso qui a accentué leur cadence, par rapport à ses peintures antérieures, et les a entraînés dans une rénovation presque totale, une sorte de "métacosmésis" néo-pythagoricienne, une valorisation des choses sur le plan universel par le biais de l'art.

Le rythme de ces combinaisons de formes réelles et suggestives, l'envolée de l'écriture, l'irradiation de la lumière d'été, l'éloquence vibrante des couleurs qui la traduisent, créent un lyrisme violent, tendu, qui entraîne les formes dans une agitation surnaturelle. C'est le vertige fait équilibre pictural! Il n'est pas, à mon avis, d'exemple dans la peinture moderne, d'une tension si agitée de formes groupées dans un style bouleversant notre sensibilité aussi bien que nos idées sur la composition d'un tableau. Picasso emploie ici un langage particulier, une suite, si l'on peut dire, de métaphores qui expriment intensément la joie de vivre. Langage romantique? Peut-être. Mais provoqué par une fureur dionysiaque et un érotisme qui émeut comme une exaltation par laquelle on subit l'action d'une puissance universelle.

Nous devons ajouter que cette réalité refondue, qui à l'époque, avait déconcerté l'idée d'une agréable élégance qu'on s'était formée jusque-là de la figure humaine, a continué depuis et qu'elle continue encore à dominer l'oeuvre de Picasso. C'est ainsi qu'après les peintures de Dinard ses visions deviennent encore plus hallucinatoires. Le sentiment suraigu du réel conduit l'artiste à la découverte de nouvelles perspectives des objets qui échappent ainsi aux lieux communs de la réalité auxquels il substitue les moments de sa vie, dans toute la mesure du possible. C'est l'introduction de sa vie intérieure dans la réalité qui fait l'unité incontestable de son oeuvre en dépit de l'extrême diversité de son apparence. Ce sont de telles justifications aux métamorphoses imposées par Picasso à la réalité qui rendent acceptable la traduction de cette réalité par des formes esthétiques exceptionnelles, non encore rencontrées.

C'est donc par besoin intérieur et par hardiesse naturelle et nullement par jeu gratuit que Picasso a peint des figures encore plus éloignées de la représentation traditionnelle que dans les années antérieures. Par le fait que l'artiste, bien plus qu'auparavant, rejette en tout la paix du compromis et se refuse catégoriquement à se prêter aux répétitions de la coutume, ses métamorphoses se trouvent ici violemment déplacées par rapport à notre oeil. On dirait que Picasso est entré dans ses peintures avec sa destinée et que ses figures sont la manifestation d'images et de pensées d'une vie individuelle extrêmement tendue et que chacun ne peut la découvrir que dans la mesure de ses possibilités. Néanmoins ces figures réduites en quelque sorte à de simples rappels de l'être humain ne sont pas des divagations que nul ordre extérieur ne vient régler ni fortifier. Les figures même les plus éloignées de la perception habituelle du corps humain sont soumises à une discipline rigoureuse et appuyées par le réel. Picasso démontre ainsi que la réalité contemplée par le créateur en solitude n'en est pas moins la réalité et si l'artiste laisse percevoir les objets sous une forme inédite, il ne les en a pas moins vus dans leur aspect essentiel.

C'est ainsi que dans ces figures réduites à des sortes d'idéogrammes leur substance matérielle, comme nous l'avons déjà dit, se maintient entière. Les sentiments qui se développent dans l'action du créateur veulent toujours des objets, faute de quoi, à peine formées, les représentations se disperseraient confusément et sans ordre. Au mieux, ces éclairs d'imagination de l'artiste conduiraient le spectateur à de bizarres rêveries.

L'assujettissement des rythmes lyriques de Picasso à une discipline rigoureuse avait préparé l'artiste à créer une oeuvre sculpturale conçue par-delà les défenses des règles admises.

C'est à Cannes durant l'été de 1927 que Picasso a conçu des projets de sculptures bien différentes de celles qu'il avait jusqu'alors réalisées. C'était une série de monuments que l'artiste imaginait, répartis le long de la promenade de la Croisette, à Cannes. Au début de l'année 1928, il exécuta à cette fin une longue suite de dessins. Commencée à Paris, cette série de projets fut continuée à Dinard. Elle donne l'impression que Picasso s'y était attaché à réaliser la vertu essentielle du monument qui doit être source de nombreuses apparences. Dans les premiers dessins la multiplicité des aspects est obtenue au moyen de divers éléments qui créent les passages d'un aspect à l'autre. Par la suite, il a rassemblé ces signes et s'est appliqué à les fixer avec un minimum d'éléments. Une autre remarque. Dans les premiers dessins de cette série, Picasso creuse son monument sur un fond. Mais ces cavités sur fond se transforment bientôt en ouvertures traversées par l'espace. Picasso qui a toujours eu un sentiment aigu de l'architecture n'ignorait pas que la vérité essentielle d'un monument c'est sa masse dressée dans l'espace. Seulement, au lieu d'opposer (*) la masse à cet espace, à l'exemple d'une Pyramide, il a préféré associer son monument à l'espace de manière qu'il en soit pénétré et qu'il puisse vivre en lui. L'artiste tend à obtenir pour ses sculptures le mouvement produit par le déplacement des lignes dans une architecture dont les perspectives se renouvellent ainsi constamment. La mesure à laquelle l'artiste a soumis hardiesse, sensualité et vision émue du monde, a créé une ordonnance grâce à laquelle les divers éléments de ses projets de sculptures occupent leur juste place, reposent si aisément les uns contre les autres, la chose et l'esprit s'y trouvent si bien accordés ; et il y a dans ces recherches des ajustements si parfaits de l'action de la matière qu'ils communiquent à celui qui les observe la sensation d'un profond silence et de repos en même temps qu'il s'en dégage une attente indéterminée.

Picasso pouvait donc être considéré en certains moments de son oeuvre comme l'artiste par excellence dont les peintures s'appuient assez souvent sur les données de la sculpture et coïncident avec elle. Il en est ainsi pour la plupart de ses oeuvres de la période qui nous occupe. Il n'est pour ainsi dire pas un tableau d'alors qui ne soit touché par l'esprit de la sculpture ou qui n'ait son pendant de recherche dans une sculpture. La plupart de ces tableaux mettent clairement en lumière le mouvement de l'activité créatrice de Picasso, qui sans rien négliger des modes usuels de la peinture, s'insère dans le monde de la statuaire. Nous examinerons un cas précis, celui de la *Baigneuse assise* (fig. 306). Ce personnage, ainsi que les têtes qui serviront pour la *Crucifixion* sont traités nettement comme des sculptures. Picasso s'y montre pressé par le besoin de les dépouiller de tout ce que rejette la sculpture comme incompatible avec ses préoccupations en même temps qu'il en constitue les volumes. Il s'agit ici de figures articulées et interprétées conformément aux données de la sculpture. Pour la structure du corps de la *Baigneuse assise* l'artiste en a tenu un compte très strict, cela ressort entre autres du fait qu'il a utilisé des pleins et des vides analogues à ceux de la statuaire. Bien entendu, cela n'infirme en rien le caractère pictural du tableau. Mais cela vient confirmer la constatation du besoin d'alors de l'artiste d'intégrer sa vision plastique dans la sculpture dont il était passionnément épris et d'en tirer parti jusqu'à complète satiété.

Nous en avons la preuve dans la Figure peinte au moyen de formes disposées à l'instar de blocs de pierre (fig. 329), c'est à dire dans le tableau où Picasso s'est plu à annuler en quelque sorte la représentation picturale des formes. C'est encore dans le cadre de cette nécessité de s'approcher de la sculpture que l'artiste avait construit cette même année le monument en fer à Guillaume Apollinaire, combinaison de formes conçues et recomposées selon les exigences de ses dispositions plastiques d'alors et de branches de philodendron que nous retrouvons encore dans le *Nu couché au fauteuil noir* de 1932 (fig. 377) et que Picasso avait sous les yeux dans son appartement de la rue La Boétie.

Mais si nous avons vérifié à quel point l'activité de Picasso s'est penchée sur la sculpture, il ne faudrait pas pour autant en conclure que ce penchant l'accapare au point de lui faire oublier que sa nature le presse de s'étendre d'un art à l'autre. C'est ainsi qu'en cette même année 1931 Picasso a peint deux grandes natures mortes qui attestent son retour aux normes de la peinture ou plutôt, pour un temps très court, à celles du vitrail.

Nous sommes en effet en présence de formes issues du vitrail dont la technique a joué un rôle particulièrement important que l'on peut constater aussi bien dans les larges cernes qui rappellent les traits du châssis métallique des vitraux contenant des panneaux colorés, que dans les couleurs vives et d'une luminosité transparente, très proche des couleurs flamboyantes des vitraux et dont les tons tranchent avec le régime d'austérité de la couleur de plusieurs de ses tableaux antérieurs où son pinceau trempait presque exclusivement dans des gris, des beiges, des blancs, des noirs relevés parfois d'une tache vive.

Telles sont en bref les inquiétudes et les tendances de Picasso durant les années de son travail illustrées dans ce volume. Si les espérances esthétiques nées de ses peintures de 1926 à la première partie de 1932 n'ont pas été acclamées tout d'une voix, elles n'en doivent pas moins être considérées comme ayant rendu sensibles des attitudes et des préoccupations qui semblaient inexprimables : développement simultané du côté affectif de l'artiste et de son esprit clair, résolu et impétueux, préparation intérieure, emprise de plus en plus forte de l'émotion du dedans, éclat du courage, métamorphoses maintenues dans leur agencement physique essentiel, ordonnance et économie des formes, vigueur d'expression, lumière, tout s'y peint d'une manière définitive. De telles mises au point d'une oeuvre ne sauraient être soumises même à l'admiration.