

PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 8

Œuvres de 1932 à 1937

EDITIONS << CAHIERS D'ART >> PARIS

Les oeuvres de Picasso examinées jusqu'ici nous ont permis de constater que derrière l'artiste se dissimulait souvent l'homme, présent et sensible, prêt à faire agir et à assister celui-là à ses moments d'invention. Aussi leurs expressions riches et nouvelles ne sauraient se faire entendre valablement si l'on néglige les impulsions qui les ont suscitées. L'objet des peintures de Picasso, c'est sa propre humanité. Les entremêlements et les interférences de l'homme et de l'oeuvre sont tels que tous deux se mettent en question à l'origine de ses projets.

Cette attitude de Picasso, qui nous révèle combien il est difficile de fixer les limites de sa nature d'homme et de l'objectivité de son oeuvre, devient encore plus manifeste dans un certain nombre de dessins auxquels il a donné le jour en 1932. Le carnet dans lequel ont été réunis ces dessins laisse en effet voir que la condition psychologique de l'artiste, soudain ébranlée par la passion, l'incite à signifier son exaltation sentimentale dans une belle floraison d'images. A ceux qui n'auraient pas encore saisi les incidences de la vie de Picasso sur son oeuvre, ces dessins suffiront sans doute à les en persuader.

Ainsi donc ce qui se dégage de ce carnet-journal, posé sur des heures d'amour, c'est l'abandon de l'artiste à sa propre surprise de tant de félicité. L'on croirait qu'il essaie par la plume ou le crayon de retracer ce rêve merveilleux. Ces dessins rapportent les minutes étincelantes d'un homme et d'une femme rapprochés, à un certain moment du temps, par leurs élans réciproques de tendresse, que Picasso a su exprimer par les itinéraires de l'art et de sa magie. Une flambée de lyrisme triomphant lui fait confier à son carnet des déclarations pleines d'ardeur. Tournées d'un doigt ému, ses pages sont couvertes de représentations heureuses et ingénues - naturellement ingénues-, où l'on surprend la féerie de l'exultation de l'être, la naissance par le coeur de la joie originaire de l'homme.

Ceux qui ont été proches de l'artiste peuvent en outre découvrir dans l'expression et dans l'attitude des personnages, la réconciliation des deux aspects de son esprit : le côté d'énergie individuelle souveraine, toujours tourmentée, toute de contestations et de doutes, mais qui s'allège et se subtilise au contact du côté porté aux plus grands mouvements du coeur, libre de soucis et d'ambitions esthétiques, d'une tendresse que ne peuvent soupçonner ceux qui n'en ont pas surpris chez Picasso l'amplitude.

C'est une erreur de croire que les personnages fixés dans ce carnet sont rendus sous leur forme immédiate avant que l'artiste ne se soit donné le temps de les mûrir de sa pensée, bien avant que son art ne s'engage à les perpétuer à l'écart du provisoire, toujours périlleux pour l'oeuvre d'art. Par le fait, l'ivresse du sentiment (*) fait acquérir à ces personnages une présence fulgurante autour de laquelle se célèbre le grand jeu de l'expectative. Il en ressort que ces figures qui sont la réalité de leurs sentiments et comme une assurance que la vie ne peut avoir toujours tort, sont en même temps le témoignage d'une pensée supérieure qu'ils doivent à la réalité générale de la condition humaine. A leur volonté de vivre avec toute l'insistance de l'affirmation qui est dans les mouvements de l'âme, Picasso se sent comme pressé de joindre une conscience intime, mais qui ne détruit ni n'altère leurs relations.

Accord extraordinaire entre ces deux personnages qui s'entendent sans se parler par la spontanéité de leurs sentiments et par l'intermédiaire de cette vérité cachée qui les tient à sa merci. Cet homme, qu'à deux reprises j'ai surpris en pleine passion livré à la solitude, a su fixer dans ce carnet les parts de bonheur et les parts de profonde mélancolie qui sont le centre et l'enjeu de ses personnages et à faire de ceux-ci les participants d'une joyeuse approche en même temps que d'une anxieuse attente.

L'attitude de ces personnages ainsi accueillis à un niveau élevé dénote qu'ils n'ont pas seulement d'intérêt aux émotions encore proches des circonstances mais aussi aux valeurs qui sont des appels à la transcendance des impressions immédiates. Picasso n'a pas manqué ici d'établir entre sa vie et la fiction de l'art tout un réseau d'accords subtils. Il invite, aussi bien directement que par les détours de chemins de lui seul connus, à s'intéresser à des personnages qui ont été pour lui l'occasion de provoquer l'entrée en jeu de l'infini. La preuve de cette marque du plus haut pouvoir de la pensée de Picasso en est donnée par le regard de ses personnages qui se considèrent attentivement comme s'ils prenaient la juste distance de leur bonheur et de leur destinée. C'est principalement dans le regard de l'homme que l'artiste a glissé en plus de l'expression comblée de tendresse la contemplation en soi que l'extrême vivacité du sentiment nourrit de sa part d'intangible, de sa part la plus secrète, ainsi que l'émotion profonde de celui qui peut échanger des signes mystérieux avec le tragique aux aguets. Si bien que le regard de l'homme posé sur le corps de la femme comme l'intensité avec laquelle il souffle son allégresse dans l'instrument portent notre vue au-delà du corps et la musique au-delà de ce que nous avons entendu d'elle.

Pris dans ce réseau complexe de la vivacité flamboyante du désir et du sentiment de l'extrême vulnérabilité de l'existence, Picasso leur rend vie et art grâce à son habileté d'expression à mille ressources qui font s'éclairer ce qui est témoignage de bonheur et ce qui échappe à toute communication directe et ne laissent de souligner l'entente des personnages dans les rapports qu'ils maintiennent entre eux et l'action qu'ils exercent l'un sur l'autre.

Tout cela est rendu de la manière la plus simple. Dans les dessins consignés par l'artiste dans son carnet, on ne relève aucune trace de virtuosité. Le trait montre une délicatesse d'esprit et d'attention, une mesure et une retenue extrêmes. Picasso s'y laisse voir dans son aptitude habituelle à nous atteindre par un contact auquel il est impossible de se dérober. Disons qu'en plus de la faculté d'établir au (*) moyen d'un simple trait les contours des choses et d'y glisser les fantaisies de son esprit comme les agréments d'une abondance qui démontre sa plénitude, on observe ici le don de faire révéler à ce trait le grand jeu où le cœur se joue, où l'émotion et le mystère traduits en valeurs de signes suggèrent la possibilité entre amitiés d'échanges infinis.

Parallèlement aux images de ce carnet où Picasso laisse transparaître les manifestations immédiates de ses émotions, il en a créé d'autres, contraint par ses forces en travail et en lutte et qui ne cessent pas d'être à la mesure des perpétuels approfondissements et des mises au point de sa vie. Si le carnet de dessins est important pour la connaissance de cet homme qui a toujours vécu son oeuvre et pensé son existence, les peintures et les dessins de la même époque font apparaître non seulement le cheminement de son génie par brusques dépassements, mais aussi l'originalité de ses recherches, de ses aperçus esthétiques, de sa perpétuelle exigence de synthèse.

A l'époque qui nous occupe ici, l'artiste a fait place libre à de nouveaux modes d'expression d'où il dispose des formes dans un esprit qui semble faire bon marché des expériences déjà tentées. Ajoutons, pour confirmer ce que nous venons de dire, qu'alors même que Picasso se livre à cette sorte de représentation au caractère toujours risqué et qui fait grande difficulté pour plusieurs, qu'il s'impose ainsi les solutions esthétiques les plus aventurées qui aient jamais été entreprises et plus tendue que le public n'en peut supporter, il se refusera toujours à se livrer à toute expérience esthétique séparée du monde extérieur.

Seulement, au lieu de localiser autour d'un point fixe, toujours le même, les figures et les objets que lui proposent ce monde, de les montrer dans ce qui apparaît d'eux au dehors, d'en faire la transcription, Picasso les arrache avec autorité à leur inertie pour les conduire en avant d'eux-mêmes. Pression intérieure constante qui l'amène très souvent à tout remettre en question selon un rythme de plus en plus précipité, par où s'affirme sa pensée toujours en éveil, toujours en refonte.

Est-il nécessaire de dire en présence d'un tel bouleversement des normes esthétiques acquises, qui choque l'oeil et scandalise l'esprit du public, on se prend à se demander : "Quel est cet art ? Quelle fin se propose-t-il ? Que prétend l'artiste en transmuant ses modèles et où veut-il en venir ? Veut-il simplement peindre et s'assurer d'être admis ? Une ambition si étroite, est-ce là ce qu'il cherche ?"

Interrogations qui se poursuivent en chacun des amis de son travail, jour après jour, d'année en année, et cela depuis fort longtemps. Ce qui provoque ces demandes, c'est l'extrême complexité de l'oeuvre de Picasso, faite de recherches jamais tentées, d'effort prodigieux pour accroître notre conscience de l'art, de risques assumés, de démarche assurée, de difficultés venues à l'encontre de l'inspiration, de désordre où tout cependant est mis en place et emporte l'acquiescement de la raison, de saut dans l'inconnu, de déclenchements d'une impulsion très vive dans laquelle le spectateur se sent entraîné et se voit pour ainsi dire dépendant de ses décisions, d'effort très tendu en vue de maîtriser le hasard inséparable de sa destinée d'artiste. (*)

Raisonner là-dessus est inutile, voire dangereux ; en parler comme on parle de choses vraies est insuffisant, car l'artiste se meut en dehors de tout ce que nous prenons pour la stricte vérité ; mettre en cause dans ce qu'il invente la liberté et le vaste rayonnement de l'imaginaire est chose impossible à la critique, car en fait lui échappent les moyens d'en circonscrire les limites. Il faut convenir que rien ne peut nous ouvrir une vue assez claire des dispositions de toutes les parties d'une organisation qui embrasse tant de choses, nous donner l'explication de l'indéniable talent de Picasso, de la succession perpétuelle de ses entreprises plastiques et de tout ce qui, en l'artiste, est approprié à cette fin.

Si bien qu'au lieu que nous puissions dégager à travers les développements de l'oeuvre de Picasso, la démarche progressive de sa pensée, et son unité, pour en rendre l'intelligence aussi aisée que possible, de nouvelles interrogations viennent compliquer notre jugement. Nous voudrions savoir par quel moyen il est préférable d'aborder des représentations auxquelles Picasso a donné forme en s'élevant vers le point où le vrai et l'irréel se tiennent dans la dépendance de la plastique, comment il en est arrivé à opter pour l'infini de l'art et rendre l'art capable d'infini, quel est l'impératif qui lui impose de changer les mots connus en mots entendus dans un autre sens et lui fait ordonner des compositions qui se dérobent aux contraintes du calcul, d'où, enfin, vient cette puissance qui le force à s'acheminer vers ce qu'il ignore et contribue à communiquer à son oeuvre l'ambiguïté de sa position entre deux pôles opposés?

Afin de donner quelque réponse acceptable à ces questions que Picasso connaît et ignore, comme il arrive toujours au créateur, et de découvrir la source d'où jaillissent des oeuvres qui nous proposent tant d'énigmes, il faut tout d'abord se persuader que l'artiste poursuit dans son oeuvre quelque chose de bien plus important que la restitution exacte au modèle de ses aspects, de bien plus essentiel que de présenter une oeuvre d'art. Quelle que soit la part de rencontres réelles interprétées avec bonheur dans son oeuvre, il est clair que Picasso se propose de faire d'un premier dessein ordinaire un dessein de plus en plus secret, de substituer un personnage fabuleux à un être de la vie quotidienne, dont le nom et l'existence tels qu'il les a connus sont presque oubliés, mais auxquels il fait cependant allusion.

Il suffit de jeter un regard sur les peintures et les dessins exécutés par Picasso de 1932 à 1936 pour se convaincre que l'artiste n'y laisse pas d'exalter le monde réel en même temps qu'il le dénonce, de l'examiner avec un soin attentif en même temps qu'il le traverse des éclairs de son imagination, de le dépouiller à l'instant même où il le remplit de toute la richesse de ses dons. Avec une lucidité surnaturelle, il saisit la plénitude de la réalité immédiate et l'accorde aux formes qui assaillent sa vision de toutes parts, vision contre laquelle l'imagination de la plupart s'exténue. Picasso, qui ne se contente pas comme tant d'autres artistes de tenir l'inédit pour possible sans jamais l'accomplir, en vient ici à considérer comme essentiel à son oeuvre le renversement des rapports établis entre l'artiste et son modèle et la découverte d'un nouveau mode d'accéder à celui-ci.

Il s'applique à l'élaguer de ses superfluités pour ne laisser voir que la totalité de son existence et le restituer par (*) là à une vie mieux rattachée au général. De sorte que ce qui paraît manquer à plusieurs n'est pas une dénudation arbitrairement décidée, il s'affirme au contraire comme capable de produire un nouvel aspect des choses dont l'essentiel est maintenu.

Pour opérer cette transposition du monde apparent, Picasso se résout à une rupture décisive des attaches de ses représentations avec les modèles. Il en résulte que le centre des esthétiques des figures et des objets tels qu'ils se présentent à la vue, se trouve aussitôt déplacé. Leur expression courante se voit abolie et à sa place s'en substitue une autre, témoin de son effervescence constamment renouvelée.

Là donc où les autres, et ils sont aujourd'hui encore nombreux, voient dans cette tentative de Picasso une résolution capricieuse de récuser le modèle, il n'y a de sa part que dessein de dresser en face de celui-ci l'image qu'il en a reçue, et volonté de nous apprendre à mieux regarder les choses pour en surpasser l'apparence. Si, en ce temps-là, nous avons vu maintes fois l'artiste soucieux, ce fut de situer les modèles au-dessus d'eux-mêmes. Son tourment lui venait de l'impossibilité de s'acquitter totalement de sa vision, d'éteindre sa dette envers elle dans une seule oeuvre, et de la nécessité où il se trouvait d'en répartir le règlement sur plusieurs tentatives. Il aurait aimé qu'en observant avec attention ses images, nous apprenions ce que nous n'aurions jamais pu savoir sans elles, que le fait de peindre est une action bouleversante, que la contemplation de la réalité et de la restitution de celle-ci à travers l'inspiration devenue extrême sont liées d'une manière secrète.

On se rend compte aisément que loin de désavouer ou de détruire la vie, ainsi que l'annoncent ceux qui se croient mandatés à la relever, Picasso ne fait que l'éteindre de plus en plus fort. Il s'applique de tout son talent à l'exalter en même temps qu'il s'évertue à dissiper le préjugé des limites dans son interprétation. Par le miracle de son langage vraiment incarné, tumultueux, de rare densité et de vive pointe, Picasso se fraie au travers de la réalité un chemin que personne ne sut considérer avec plus de liberté, ni avec plus de hardiesse, ni à ce degré de désinvolture. Mais personne non plus ne réussit comme lui à l'emporter dans le mouvement tempétueux de sa force créatrice d'où les images les plus imprévues partent comme des éclairs et qui donnent la mesure de cet homme plein de surprises.

Est-il possible de parler, à propos de ces transfigurations fulgurantes, de peinture romantique ? Il y a incontestablement le rythme de Picasso, dont les cadences sont autant de violentes contractions, il y a aussi le grave bouleversement introduit par l'artiste dans la disposition des choses naturelles dont il crée de nouveau l'aspect et les démarches, mais il n'en est pas moins évident que son univers fantastique comme la fluidité de sa part spirituelle et l'agitation de ses sentiments sont soumis à un ordre qui leur impose un équilibre à toute épreuve.

La manière mise en oeuvre ici pour déterminer les rapports que figures humaines et objets soutiennent avec l'art est à la fois originale et traditionnelle. Originale, par la conscience démesurément entreprenante de Picasso, qui sait tirer des choses un bénéfice considérable, par la découverte dans ce qui est extérieur au modèle de quelque chose qui le concerne au plus haut point, par l'avantage de (*) son talent d'assigner à ses images une dimension métaphysique, aussi par son style d'un besoin de nouveauté insatiable, style constamment maintenu entre la violence des choses à exprimer et la force irréprouvable de provocation à l'impossible, style plein d'arêtes et de défis, aux continuel éclatements mais également capable de donner de la cohésion à tout ce qui ne semblait pas pouvoir en supporter. Traditionnelle, dans la mesure où l'artiste ne repousse pas les irruptions du passé dans le présent et n'agit pas contre les acheminements du souvenir, où il se penche sur le monde dont il prend connaissance en tous ses éléments pour en saisir les particularités qui soulignent leur sens général. Traditionnelle, encore, dans le fait que Picasso s'intègre à l'art universel dont il observe les lois qui en régissent l'ordre depuis l'âge des cavernes. L'observation de ces lois fondamentales lui est d'autant plus indispensable qu'il essaie précisément de découvrir ce qu'il y a de capital dans l'art et d'en révéler le caractère, dirai-je, surnaturel.

De ce quelque chose du miracle Picasso qu'on ne peut définir mais qui s'impose et ne se laisse plus oublier, de la démarche inverse de l'artiste dans la représentation des choses vivantes surgissent des images mythiques qui communiquent au spectateur le sentiment que le modèle a changé d'aspect et qu'il se présente désormais tel que l'artiste l'a modifié en s'insérant dans le réseau de ses formes, de ses attitudes, de ses modes d'expression. La figure choisie est si bien mêlée aux intentions de l'artiste que son apparence et la transposition de cette apparence deviennent aussitôt une seule et même réalité. Cette pénétration réciproque du fait réel et du fait imaginé a de telles conséquences qu'il est difficile de s'empêcher de confondre le modèle avec l'image que Picasso en a tirée.

L'on doit néanmoins avouer que nombreux sont ceux qui ne peuvent se douter combien il est dans la nature de Picasso de former sans relâche des voeux, de les réaliser dans le plus bref délai, d'en former aussitôt de nouveaux et ainsi de suite. Rien donc de plus normal que des hommes, qui ne cherchent pas à prendre le recul suffisant devant les péripéties de l'esprit du grand artiste pour en bien discerner les lignes de force, n'y puissent voir que des résolutions extravagantes et anarchiques, des visions hallucinantes, des rêveries pernicieuses qu'ils voudraient voir retourner dans les ténèbres de son inconscient. Ils se refusent avec force à se donner la peine de déchiffrer ses représentations énigmatiques, de repenser la vie dont le peintre a doté ses modèles, pour se sentir accordés à l'interprétation qu'il en a donnée et la laisser ainsi emporter leur adhésion. La foule d'images qui font brutalement irruption dans leur conscience ne parviennent jamais ou presque à s'y composer en faits acceptables ou tout au moins en aventures admissibles.

Est-il croyable que ces hommes ne puissent se persuader que les personnages empruntés par l'artiste au monde vivant ont un corps chargé de chair et de sang, mais qui ne cesse de réagir contre lui-même, en fonction des visions et des pensées de l'artiste, qui tissent autour de ce corps des fils invisibles? Est-il possible qu'ils soient incapables, et d'une manière si continue, de porter leur attention sur le fait que ces personnages ainsi transfigurés par un esprit extrêmement lucide ne sont plus compartimentés dans l'individuel, qu'ils ont été élevés par l'artiste au-dessus (*) de leurs caractères propres qui forment l'expression et tendus au plus haut degré du supportable? Est-il à ce point difficile d'entendre que les composantes de l'innombrable visage du monde représenté par Picasso ne sont jamais désaccordées, qu'il y a des relations entre elles, relations qui se réduisent toujours, en dernière analyse, aux mystérieuses complicités qui se nouent entre le monde et l'artiste?

Qu'importe que la mécanique des personnages paraisse disloquée, puisque plastiquement elle fonctionne à merveille ? Si la réussite esthétique est toujours au bout de l'invention de Picasso, pourquoi ne pourrait-il s'arroger le droit de se risquer à ce jeu qui s'avère pour lui efficace ? S'il a deviné juste, que peut contre lui la pusillanimité des hommes qui se gardent bien de s'engager dans une nouvelle voie sans avoir calculé au préalable les chances d'atteindre un but rassurant ?

Leur appréhension excessive de l'échec ne saurait entamer en rien la puissance surhumaine de Picasso dont les entreprises nous ont tant de fois conduits par des chemins qui détournent du certain et du conséquent pour affirmer que le véritable artiste ne peut travailler que dans la perpétuité du risque. Ce n'est pas certes qu'il lui échappe que l'infini du risque peut fausser ses décisions par une sorte d'abandon à l'arbitraire, ou qu'il ignore qu'on ne peut pas poursuivre l'inconnu par simple caprice, ou encore dans l'intention saugrenue de dépayser le public. Il sait que chaque fois qu'il se met au travail il se doit d'y engager l'ensemble de ses facultés, tout à la fois ses sentiments et sa raison, que pour décider des rapports à établir entre le déjà connu et le jamais vu, il lui faut se confier au plus profond de son instinct, cette force presque primitive dont les manifestations se produisent en vertu des raisons impénétrables qui la déterminent en tel homme et en tel espace du temps.

D'après ce qui vient d'être rappelé, on ne saurait douter que plus encore qu'à l'époque du cubisme la pensée esthétique de Picasso atteint dans les oeuvres ici analysées ses plus audacieuses exigences, non pas par une sorte d'abstraction de tous les éléments qui sont dans le tableau, mais par le remaniement très poussé, demeuré néanmoins bien lisible, de ses personnages en vue de s'y produire lui-même. Par une prise de conscience très vive de la configuration extérieure de ces personnages et par l'éclaircissement de leurs pensées, Picasso réussit, grâce à des modifications essentielles de leurs principes constitutifs, à les placer entre les termes opposés du visible et du secret, de l'habituel et du singulier, de l'actuel et de ce qui est de tous les temps, du consentement passif et des prospections incessantes, de l'évidence immédiate et de la pensée ajustée à l'insaisissable. Cette manière de l'artiste de porter son oeuvre à l'extrême des affirmations contraires tout en les maintenant ensemble constitue la vraie mesure où la création se manifeste ; elle est aussi convenance poétique.

Quoi dès lors de plus naturel qu'une telle disposition artistique fasse une très grande difficulté à qui prend un vif intérêt à connaître l'oeuvre de Picasso ; elle n'en est pas moins pour lui inévitable et n'en constitue pas moins la vigueur de son style. Ce serait vraiment lui faire tort que de vouloir expliquer cette difficulté par son intention d'agir à sa guise devant la toile. En fait, Picasso ne néglige pas, ne serait-ce qu'un seul moment, la cohérence de son tableau, mais il la mène à sa (*) manière qui échappe souvent aux visées de la plupart. Peut-être ceux-ci usent-ils parfois de la faculté que le hasard leur a donnée pour pénétrer l'accord établi par Picasso entre le monde et son imagination, mais le plus souvent ils sont déconcertés sitôt que l'artiste met en oeuvre, par son contact avec le modèle, les possibilités qu'il y perçoit, afin de fixer la tension à laquelle il aura à faire face à l'égard de l'événement extérieur et de porter celui-ci à une extrémité plastique sans jamais lui imposer de disparaître par perte de son relief.

C'est cependant cette ressource de l'artiste de pouvoir s'échapper à l'image fixe de la réalité, de courir toujours l'aventure sans chercher à en esquiver les périls, de laisser libre sa force d'arracher le consentement du public plutôt que de le solliciter, qui lui permet de mettre constamment à jour des apports précieux extraits de l'immense nuit du devenir. Qu'importe si ce foisonnement de tant d'ardentes images imposées au pinceau produisent en général un choc de surprise très violent, proche du désarroi. Tout inexplicables que puissent demeurer pour le public ces images, elles ne laissent pas de solliciter vivement l'esprit à l'instant même où elles lui font subir une sorte de débâcle, anéantissent ce sur quoi il s'appuyait, rendent dérisoires les règles qu'il avait acceptées et dont la sécurité s'est trouvée soudain ébranlée et le sens obscurci.

Le fait que le rêve supérieur de l'artiste constitue le centre autour duquel gravitent ses images, que c'est son action suprême qui soulève dans le spectateur une foule d'émotions, réveille et met en mouvement ses connaissances et montre l'image du modèle en perpétuelle fuite, ne doit-il pas nous inspirer confiance ? Une telle conception de l'art, rapprochée des grandes décisions analogues des créateurs d'autrefois, ne signifie-t-elle pas que l'artiste doit faire refluer son imagination sur son expérience actuelle et personnelle, pour être à même d'évoquer devant lui presque toutes les images que la vie lui propose et d'étendre au-delà de ce que la nature y a effectivement mis, l'idée qu'elle offre à son esprit, idée qu'il essaie de figurer en des représentations où l'exigence absolue de l'art est portée jusqu'à l'épuisement de ses ressources de suggestion, sans qu'il cesse pour cela de demeurer une énigme ?

C'est dans cette mesure où Picasso tend à rassembler dans l'unité vivante de l'oeuvre d'art la diversité infinie du modèle et à approcher, par-delà les multiples indications de sa vue extérieure, l'unité de son esprit que son oeuvre peut renfermer des espérances. De là sans doute son besoin de reprendre le même modèle un nombre considérable de fois. Monotonie, dira-t-on. Il serait faux de lui faire grief de manquer de variété, car s'il éprouve de l'intérêt pour un seul modèle, il lui ouvre tant de perspectives que son horizon devient bientôt immense.

Peut-on lui reprocher de ne jamais se décider à conclure ? Conclure quoi ? En toute circonstance le mouvement créateur ne peut se donner une fin, s'imposer un terme. Achever pour l'artiste, c'est déclarer forfait. Celui qui, après s'être occupé de la réception des motifs qui se dégagent de la réalité, n'a pas le plaisir et la force de se soustraire toujours au choix des fins prétendues les meilleures, les plus convenables à lui et aux autres, est un artiste perdu.

Encore qu'il soit constamment au (*) service des choses qui sont un vif stimulant pour son travail, le créateur est très souvent poussé à pourvoir aux exigences de son instinct et à se laisser entraîner dans son activité de produire par la crue de ses impulsions naturelles. Considéré à ce point de vue, Picasso peut-il être accusé de se laisser aller à ces excentricités qui sont autant de méprises personnelles, à ces grossissements démesurés et à ces altérations monstrueuses de la forme auxquels il est exposé par la condition de son excessive impressionnabilité due à l'exaltation anormale de ses fonctions nerveuse et cérébrale et des violences passionnées d'un flux vital impétueux ? N'est-il pas assez clair que la faculté de Picasso d'entrer librement en jeu par sa propre force et en vertu de sa mobilité de vision, sans souci de l'égalité de conduite et sans crainte de l'abattement, ne le fait jamais tomber dans l'extrême ? S'il est exact que la raison d'un homme de grand talent n'est pas à lui mais au monde qui provoque en lui de grands remous de sentiments, que cet homme sait à l'occasion s'affranchir des dispositions de l'artiste qui ne voit rien de plus dans les choses que ce qui leur appartient, pour courir à ses propres fins, il n'en est pas moins vrai qu'il ne lui arrive jamais de laisser mal à propos son esprit et son oeuvre dans l'égarement, ni ceux qui en suivent l'effort dans l'embarras.

L'on doit toutefois reconnaître que certains se sont souvent fait une idée fautive de ses images parce qu'elles proposent une beauté toute différente de la beauté reconnue et depuis longtemps consacrée. Qu'ils veuillent seulement prendre une idée assez vive des conditions dans lesquelles Picasso a, de son plein gré, entrepris de travailler, qu'ils s'efforcent d'imaginer la puissante concentration de ses facultés, privilège d'un cerveau éminent, qui les fait converger vers un seul point et les y concentre avec force et persistance, et ils comprendront bien vite, si leurs facultés les y autorisent, que le cours des pensées d'un tel homme ne tarde pas à se refuser toutes règles encore adhérentes au développement progressif de ses contemporains. Par là, et à cause de son désaccord fondamental avec les vérités courantes, Picasso ne saurait concevoir la beauté officielle. Il ne faudrait pas en inférer qu'il lui est impossible d'y accéder. Un grand nombre de ses oeuvres s'inscrit en faux contre semblable soupçon. La cause de son refus d'y adhérer en est que celui qui dépasse un but sitôt atteint ne saurait accorder ses pas à la marche bien réglée du commun.

Par son aspiration à se rendre maître du plus grand nombre possible de secrets esthétiques, Picasso a tôt fait de dépasser cette beauté facile à apprécier par chacun aussi bien que la faculté de sa production. Combien de fois je me suis pris à me demander si sa nature constamment à la poursuite de l'inconnu et capable de le saisir ainsi que sa tendance, quelque cachée et inconsciente qu'elle puisse être, à pénétrer l'essence des choses, ont jamais éprouvé le besoin de nos distinctions habituelles de la beauté. Quel intérêt celles-ci pourraient-elles avoir aux yeux d'un artiste préoccupé en tout premier lieu à ce que les images peintes soient autres que les images vues - les unes toujours en défaut par rapport aux autres - qu'elles ne puissent donc s'achever, qu'elles deviennent leur liberté même, qu'elles gardent en elles ce qu'il a voulu y déposer de son secret pour le préserver, et qui sait, peut-être (*) même pour l'y faire disparaître? Ajoutons encore que du fait qu'aux yeux de Picasso rien du monde visible n'est dépourvu de signification, que celle-ci se devine dans les choses même les plus humbles, il ne saurait rien en exclure ni du point de vue plastique ni de celui de la beauté. Tout ce qui compose la trame de la vie présente pour lui en cette qualité son point de beauté. Persuadé que le sens intérieur d'une chose est totalement différent de son aspect, Picasso en arrive à estimer que cet aspect est important par rapport aux suites de son jeu infini dans le monde réel comme par les vues qu'il ouvre à l'artiste sur les replis les plus mystérieux de l'idée de la chose et ses faces inexplorées. Dans ces conditions, que viendraient faire dans son oeuvre les catégories courantes de beauté tout aussi aléatoires que l'ensemble de nos distinctions de qualité. Au lieu donc de considérer l'attitude de Picasso à l'égard de la beauté convenue comme négative, il faudrait y voir l'intention de sa part de fonder une nouvelle conception de celle-ci par l'ouverture d'une perspective à ce point vaste qu'elle embrasse toutes les réalités particulières.

Celui qui peut ainsi considérer le monde non pas à titre d'individu mais à titre de sujet connaissant qui s'est élevé au-dessus de sa personnalité, devient promptement capable de se poser lui-même en face de la beauté. Il y a tout lieu de penser que c'est exclusivement d'une vision générale, presque universelle, que peut naître l'intuition qui porte en-elle des oeuvres d'une beauté propre. Cela revient à dire que ce que la plupart des critiques tiennent pour imparfait et bien altéré dans les compositions de Picasso est la conséquence d'un organisme croissant sans relâche, d'une force qui, en substituant l'intuition à la manière, se refuse à retenir et à noter ce qui plaît et ce qui produit de l'effet pour inventer des images où le charme, l'esprit et les concepts du temps se détachent de l'époque pour vivre dans un état de jeunesse toujours renaissante.

Tout au rebours de la plupart de ses contemporains, Picasso peint des images bien plus essentielles que toutes les transcriptions de l'aspect des choses ; elles sont pour ainsi dire redoublées et se tiennent à proximité de l'inconnu qui sollicite Picasso à tout moment et de l'indétermination de l'infini qui est en lui et bien au-dessus de lui.

Expériences insolites que ces transpositions prestigieuses du réel dans l'espace si limité du tableau ! Ce qui nous jette dans une profonde surprise, c'est le talent de l'artiste de se tenir à une juste distance du réel qu'il prend à tâche d'interpréter dans son oeuvre, et d'avoir une si nette conscience de lui-même au moment où il le considère qu'il lui devienne possible de représenter aussi sa part d'invisible.

L'on se tromperait toutefois si l'on se décidait à voir en lui un homme absorbé tout entier dans la connaissance et qui se soustrait délibérément aux rapports qui relie l'objet contemplé à sa pensée. Les oeuvres ici reproduites laissent entendre que Picasso, homme de l'impossible, a conquis le droit de transcender les choses en s'élevant au-dessus d'elles par un essor plein de liberté, mais aussi en s'attachant avec force à ces choses et même en y appuyant sa résolution de les surpasser. S'il est parvenu à donner forme à ce tour esthétique prodigieux, c'est grâce aux exigences de sa pensée en état de constante re-création et à son inépuisable réserve d'expression maintenue sans cesse en mouvement.