

# PABLO PICASSO

PAR CHRISTIAN ZERVOS

vol. 9

Œuvres de 1937 à 1939

ÉDITIONS <<CAHIERS D'ART >>PARIS

I

L'oeuvre de Picasso de la fin de l'année 1936 et de la première moitié de 1937 est résumée dans son grand tableau "Guernica".

Cette oeuvre marque l'engagement de l'artiste dans les combats du siècle. Le fait vaut sans doute la peine qu'on s'y arrête longuement, car c'est une bifurcation par trop importante dans sa vie pour la sous-estimer.

Cet engagement s'est traduit par l'adoption d'une attitude très nette face au conflit social en Espagne qui devait amener Franco et toute la réaction espagnole à se déchaîner contre le gouvernement républicain et à déclencher ainsi la guerre civile qui a duré deux ans et demi, de juillet 1936 à mars 1939.

Picasso, que je voyais à l'époque tous les jours, était tourmenté par l'approche des ténèbres dans lesquelles l'Espagne allait entrer. Les problèmes oppressants et si meurtriers de la guerre civile avaient, dès le premier jour de la mise en danger de la République espagnole, frappé vivement la raison lucide de l'artiste, sa pensée suraigüe, son âme fière.

Cependant, dans son for intérieur, tout en souffrant d'une manière très cruelle, il espérait qu'il résisterait à la poussée des puissances obscures de la guerre par l'élévation toujours plus haute de sa pensée, l'approfondissement de plus en plus perspicace de sa réflexion, le raidissement de son exigence de justice sociale.

Longtemps Picasso s'est demandé s'il allait porter son attention sur les événements d'Espagne, s'il devait s'y attacher de toute son ardeur, s'y mêler intimement, ou bien les ignorer autant que leurs vicissitudes le lui permettaient. (\*) Longtemps il a réagi contre ses sentiments, même contre les sollicitations les plus pressantes de son esprit, longtemps il lui a fallu se garder de son coeur préserver ce qu'il y a d'unique en l'homme et se soustraire au piège de ses passions.

En presque tous les moments de la vie de Picasso, la force qui le pousse vers l'émotion comporte aussi un pouvoir de dégagement. Aussitôt qu'il sent augmenter en lui la portée affective d'un événement, il sent également l'impatience l'envahir, l'obliger même à réagir violemment.

Il est cependant des occasions où l'idée que l'homme exceptionnel doit se faire de soi-même ne peut être détachée de tout. Cette notion ne subsiste alors qu'à titre de possibilité idéale. L'homme de génie est en quelque sorte contraint de ramener son existence absolue sur le plan humain, lorsqu'à travers ses conflits il entrevoit des questions majeures. Dans cette mesure le provisoire peut intéresser même pour qui le voit de très haut.

Bien entendu dans la réaction violente de Picasso, il ne s'agissait pas de protestation du sens moral, protestation qui aboutit d'ordinaire au pire, mais de la sainte colère de celui qui aspire à une liberté superbe et refuse d'accepter tout ce qui représente sa destruction. Il n'en fallait pas d'avantage pour soulever une mâle fureur en cet homme qui se meut hors des contraintes, dont la liberté est le principal levier d'action. Tout y revient. Si l'on n'en tient pas compte, le meilleur de sa personne et de son oeuvre échappe.

Guerre et politique sont presque toujours du dehors. Il en est cependant qui sont en profondeur. De ce point de vue les événements douloureux de l'Espagne en fermentation étaient bien caractéristiques. Par delà les actes désordonnés, les intérêts en conflit, la lutte sans merci, les souillures morales, les cruautés et les crimes, on entrevoyait comme une émanation de forces latentes, une violente irruption de l'esprit, une volonté incarnée dans des êtres brûlants du désir d'installer le bonheur parmi les hommes, décidés à tout refaire sur des principes nouveaux, quels que soient la peine et le sang qu'il en coûte.

C'est lorsqu'il a pris une entière conscience du conflit espagnol, et de ce à quoi il tendait, que Picasso s'est laissé aller à le peindre avec ardeur. Sans se jeter directement dans la mêlée, il n'en a pas moins lié son destin intérieur à celui des hommes qui aspiraient à se frayer un chemin dans l'avenir.

Il a peint ce conflit sous le signe de la colère ; réaction du créateur devant une force vague et aberrante, toute tendue à arrêter l'essor d'élans neufs et à s'assurer sa domination dans le désastre ; violente opposition de l'homme lorsque les événements lui font soupçonner quelque dessein qui ébranle et remet en question l'ordre humain, qui éprouve de la plus basse manière l'essentiel de l'esprit, qui éteint les derniers espoirs d'une civilisation.

Lorsque cette colère monte en l'homme, le monde qu'il porte en lui fait nécessairement une certaine place à celui qui le contient, par cela même les forces de son esprit sont accrues de la tension ambiante. Il n'en faut pas plus pour s'expliquer que tous les poètes espagnols se sont alors attaqués aux institutions qui représentent la haine de la véritable création et que tous les exploiters des lettres et des arts se soient réfugiés dans l'ignoble neutralité.

Il n'est pas de discours qui vaille un dessin, a dit Goethe. C'est avec le dessin que Picasso a tout d'abord formulé son mépris des chefs qui n'attachaient aucun (\*) prix à l'homme tout entier et aux manifestations qui le supposent. L'irritation de Picasso a pour la première fois explosé le 8 et 9 janvier 1937 dans une suite de gravures intitulées "Songe et Mensonge de Franco". Entièrement accaparé par cette violente émotion, il y a mis ses dons, toute la maîtrise de sa main, sa vaste faculté imaginative pour l'exécution de celui qui a servi d'instrument aux forces malfaisantes.

Dans cette suite de gravures, Picasso a vêtu la cruauté, la sottise et l'incongruité d'une apparence que plus rien ne pourra effacer ; nulle formule conjuratoire ne permettra plus au général destructeur de la liberté de son pays de s'évader du cercle magique dans lequel l'artiste l'a définitivement enfermé. Sa destinée se trouve désormais entre les mains de Picasso qui peut entrer et agir à sa guise dans les temps qui viendront.

Mais c'est la dévastation en 1937, par l'aviation allemande avec la complicité de Franco, de Guernica, ville célèbre dans l'histoire de la province basque de la Biscaye, qui a fourni à Picasso l'occasion d'exprimer la Passion de L'Espagne. Ce désastre avait le jour même accaparé l'artiste au point de devenir la somme d'une expérience humaine à la fois vaste et profonde, le travail d'une intelligence exceptionnelle, l'opération d'un pouvoir créateur et sensible tout ensemble, indépendante de toute théorie esthétique, quelle qu'elle fût.

A partir du 1er mai 1937, Picasso a commencé à jeter les bases du tableau qui allait manifester son engagement pour le salut de l'esprit dans son pays comme dans l'ensemble du monde moderne. C'est dans le sens d'une tension capable de rassembler le plus grand nombre d'expressions impétueuses que s'est accompli le travail de Picasso. Les études qu'il trace c'est en fait une suite de cris qui sont la scansion rythmique de l'être bouleversé de l'artiste. Elles contiennent un pouvoir extrême d'éclatement et une inquiétude torturante qui excluent de ces études tout sens limité, défini et achevé. Un mouvement irrépressible se projette à partir de ces études de par le pouvoir centrifuge qui est essentiel au talent du grand peintre.

Les premières études jetées par l'artiste sur le papier se présentent comme des exercices enfantins. Telle est du moins la première pensée qu'on peut avoir devant ces documents si simples. Mais la seconde pensée est toute différente. On s'aperçoit qu'en fait ces esquisses n'en contiennent pas moins toutes les forces, secrètes, opiniâtres, insolites qui s'exercent sur la volonté de l'artiste pour le contraindre à s'exprimer.

En un temps très court ces notes isolées mais toujours rédigées au plus intime de l'artiste, se sont intégrées à un travail central où elles ont trouvé leur cohérence, leur orientation et même toute leur réalité.

Dans "Guernica" se trouve exprimé de la manière la plus saisissante un monde de désespoir, où la mort est partout, partout le crime, le chaos et la désolation ; un désastre plus violent que la foudre, l'eau et l'ouragan, car tout y est hostile, incontrôlable, hors de la portée de l'entendement et d'où s'élève le long cri déchirant des êtres qui mourront par la cruauté des hommes.

De son pinceau jaillissent les fantômes de la détresse, de l'angoisse, de l'épouvante, de la douleur insurmontable, des massacres, de la paix enfin retrouvée dans la mort. Et par-dessus tant de tristesse, l'oiseau qui module son chant. Quelle vie palpitante et pleine de promesses à côté de cette vision la plus désolante qui soit! (\*)

L'extrême affliction de l'artiste, traduite ici en sensations visibles, je dirais même en regardant certaines figures, en sensations audibles, produit une tension extrême, provoque un flux de sentiments qui fait toucher le fond de la douleur humaine. Les spectateurs, dont l'attention se réfère ainsi à une donnée émotionnelle, ne songent plus que ce qui les trouble, les accable et les indigné est un phénomène pictural. Mué en sensation affective le tableau détermine un profond mouvement de l'instinct, d'ordinaire réduit par le dressage à un certain automatisme. Les signes qui en couvrent la surface se révèlent actifs ; ils obligent à vivre le temps qu'on s'ingénie à fuir par d'innombrables détours. En vivant le temps on se rend plus sensibles les actions maléfiques et on se laisse gagner par l'obsession rongeuse qui finit par mettre à vif la conscience.

Pour ces raisons il est loisible d'affirmer que cette oeuvre trouvera durablement accès au coeur, soulèvera des suggestions, suscitera des sentiments, fera naître la conviction qu'il y a des choses plus grandes que la réalité apparente et que participer à leur grandeur c'est un peu se relever en dignité.

La passion que déchaîne le tableau et les problèmes de conscience qu'il pose sont plastiquement articulés par les événements qui y sont figurés. Autrement dit la grande portée de cette oeuvre ne lui vient pas d'une intention esthétique, elle lui est imposée par les sentiments qui en font la substance.

Faut-il en déduire que cette oeuvre est essentiellement romantique ? Ce serait mal connaître Picasso. Le problème pictural se résume toujours chez lui par l'alternance. Mieux que dans toute autre de ses peintures, nous assistons ici aux incessantes oscillations de l'artiste qui constituent son véritable climat. Il est à la fois romantique et classique ; un romantique qui répugne cependant à l'analyse ; un classique qui refuse la rigueur, un classique d'une espèce singulière, entièrement voué aux métamorphoses du réel, qui repousse l'explication de la vie par le seul syllogisme, en reconnaît les énigmes et les nombreux mystères, un classique capable de fixer une étonnante quantité de perspectives et de les adopter simultanément.

Le premier état du tableau avait été conçu dans l'exaltation. L'artiste n'en avait écarté aucun apport affectif et n'en avait éliminé aucune expression émouvante. Mais, par un retour particulier à Picasso, chez qui toute chose se combine avec celle qui la réfute, le lendemain, il s'était déjà ressaisi pour briser vivement les liens les plus tendres et ignorer les plaisirs qu'ils procurent, car ces liens et ces plaisirs lui faisaient craindre de donner dans la sentimentalité. Il faut dire aussi que le besoin d'une attitude mentale se faisait déjà impérieux en lui, quoique dans les états qui ont succédé au premier aspect du tableau, le comportement de cette nécessité ne se fait pas sentir, l'artiste s'étant entre-temps avisé qu'il n'y avait pas de raison pour se soumettre à pareille discipline. Allait-il donc oublier qu'il est différent de subir une émotion et de l'exprimer telle qu'on l'a ressentie ? Mais le drame effroyable dont il témoigne ne saurait se laisser contenir et il serait naïf de croire qu'une oeuvre aussi passionnée puisse être dirigée au gré du calcul. Toutes les images de l'art ne sont-elles pas au fond résonance d'émotions et le meilleur ne leur vient-il pas de là ? Or, s'il est un artiste qui s'introduit entièrement dans son oeuvre, dont les pulsations s'y font distinctement entendre, c'est incontestablement (\*) Picasso. Toutes les fois qu'il fait appel aux ressources de son art - et il n'en est pas une qui lui soit étrangère - c'est à condition qu'elles accompagnent et consolident l'émotion, que le charme de celle-ci ne soit pas rompu et que reste vivace la source de son inspiration.

Ce spectacle d'un homme en réaction constante contre ses impressions m'a suggéré à l'époque l'idée de surveiller les recherches successives qui ont fait germer et amplifier sans cesse sa vision, ainsi que de laisser entrevoir, grâce à la photographie, le processus de sa pensée et de montrer, par l'ensemble des études qui ont servi à la mise au point du tableau, combien se trompent ceux qui parlent de l'improvisation facile de Picasso.

Si le lecteur voulait examiner par le détail les divers états du tableau, il ferait des constatations surprenantes et saisirait d'un petit côté le mode d'élaboration d'une oeuvre de Picasso et la mise en jeu des contraires qui nourrissent sa puissance vitale et la soustraient à toutes les contraintes. Car c'est le propre de la conjonction d'évènements qui font s'affronter l'émotion et la pensée d'un être exceptionnel que de créer l'antithèse.

Pour rendre quelque raison de cette oeuvre on peut observer que la liberté de composition du premier état, consécutive à l'afflux des sentiments auxquels l'artiste s'était abandonné au début de sa création, se transforme avec le temps. Etape après étape la structure du tableau se dépouille pour atteindre une netteté absolue. Il n'est pas jusqu'aux figures qui ne changent complètement d'expression. Représentées d'abord en des mouvements violents, elles se débarrassent par la suite des accidents et des secousses extérieures imprimées à la forme, pour épouser des mouvements amples et plus synthétiques. En regardant ces figures, que le brusque écart du conventionnel fait prendre à tort pour des espèces de néologismes, on se dit que par ces formes seulement on pouvait obtenir les effets douloureux et envahissants qu'elles expriment, préciser la situation ambiguë dévolue à chacune d'elles, rendre pour le spectateur le dehors d'une émotion dont le plus profond apparaîtra avec le temps à venir.

Chacun tombera d'accord pour affirmer que Picasso a réussi en effet le miracle de l'émotion faite image vraie, sans donner dans l'expressionnisme. Ses personnages renversés de terreur, ou lancés dans une fuite éperdue à travers le cauchemar, ou torturés dans leur chair, ou déchirés de douleur, ou frappés de mort, ne sont jamais grimaçants. Ses femmes, pleines de désastre, leur triste sort marqué dans le creux des mains, prises entre le néant et l'éternité, réduites aux deux moteurs de l'effroi et de l'espoir, qui n'adhèrent plus au monde que par le miracle d'un hasard provisoire, jouent leur rôle d'une manière mesurée et se présentent comme une source d'énergie qui ne résigne rien, fut-ce entre les mains du destin inexorable ; signification qu'accentue la présence du taureau. C'est l'une des plus belles réussites de Picasso que dans le heurt des passions, à l'instant même où le pathétique atteint au paroxysme, une figure d'animal paraisse, au regard libéré des confusions où s'empêtre la pensée, comble de puissance délivrée de la mort et parfaite possession du temps et du destin, d'où jaillira l'aurore toujours espérée dans la détresse.

En même temps qu'il dépassait l'émotion esthétique pour résumer ce grand peuple obscur dont les douleurs, les sacrifices et les espérances font la sainteté de la vie, Picasso changeait le lieu de l'action et en rétrécissait l'espace. Dans les premiers (\*) états du tableau le drame se déroulait en plein air. Mais au rêve partout présent dans cette oeuvre, convenait davantage l'atmosphère d'un intérieur. N'est-il pas bien plus suggestif que la tragédie s'amplifie et se dénoue sur la scène étroite d'un humble intérieur, qui devient ainsi l'autel du sacrifice et de la purification aux vertus anagogiques?

Le sentiment implacable du fait dramatique impliquait encore une correspondance serrée avec la couleur, il lui imposait sa stricte mesure et son austérité. Au sens affectif des personnages s'ajoute ainsi le dépouillement de la couleur qui les aide à prendre tout leur sens. Expression et couleur sont en effet dans une stricte relation, c'est pourquoi seuls des blancs, des noirs, des gris et des beiges traduisent la Déesse, dépouillée comme toutes les grandes abstractions. On ne saurait mieux souligner la tension excessive de ces figures et trouver le juste accompagnement au deuil héroïque qu'elles portent. Au moment où l'artiste a commencé le tableau il n'était pas encore fixé sur les tons dont il allait se servir en définitive. C'est à mesure que le drame prenait possession de son esprit que les trois tons s'imposaient à son pinceau.

Il faut dire qu'en cours de travail il a essayé de se vérifier, de se prouver qu'il ne s'était pas laissé aller à un penchant sentimental, qu'il avait bel et bien suivi le plus profond de son instinct. Dans cette intention il a introduit des taches de couleurs vibrantes, simulées par du papier mural, mais toujours ces essais, visibles sur certains états reproduits plus loin, ont été repoussés et les couleurs se sont finalement maintenues sur le plan sobre du blanc, du noir, du gris et du beige rehaussé par endroits de petits points noirs qui en augmentent la résonance.

Ce dépouillement peut déconcerter au premier abord l'oeil habitué aux tons vifs, mais, s'il regarde attentivement, il s'avisera de l'usage miraculeux que Picasso sait faire des tons les plus sourds. Il en tire d'infinis réseaux de correspondances. Savamment, à l'aide d'un petit nombre d'accords, mais soigneusement mesurés, il attaque vivement l'oeil. L'harmonie de ces tons silencieux naît d'un ensemble de rythmes, complexes dans leurs entrelacements, mais nets dans leurs effets, et qui se résolvent dans un accord final en dépit de notes apparemment dissonantes.



Ce qui impose dans ce tableau c'est que Picasso au moyen de simplifications des formes, d'abréviations du dessin, de signes évocateurs, de figuration des choses non pas dans leur réalité mais dans le choc qu'elles produisent (des yeux en forme de fleurs, ou des larmes accusées d'un trait vif qui vous empoigne et vous torture), a su augmenter son pouvoir d'augmenter votre cénesthésie. Les images visionnaires qu'il a peintes ont un pouvoir évocateur bien plus puissant que les formes poursuivies dans tous les détails du réel, incitent les hommes à penser profondément leurs actes et à les voir tels qu'ils sont. Pareilles à des instruments de sorcellerie, ces images font lever des germes maléfiques pour les chefs contre qui l'artiste a porté condamnation.

La possibilité pour un homme d'étendre sa puissance aussi loin qu'il le veut, de se rendre maître de forces d'une portée incalculable qui lui est permis de mettre en branle au moment voulu, de traduire ces forces par des signes de feu, n'est aucunement liée aux conditions normales ; elle lui vient absolument de son pouvoir surnaturel. Elle explique le côté démonique de Picasso et la grandeur de son œuvre.

## II

Les peintures et les dessins de Picasso qui suivent immédiatement le tableau de "Guernica" sont pour la plupart des études qui ont servi à la mise au point de la grande composition.

Mais, sitôt que s'est calmé l'orage au cours duquel la plupart des données esthétiques établies ont été emportées, Picasso sans chercher à s'accorder un loisir, se prend à s'interroger à nouveau en vue de rechercher de nouvelles décisions picturales.

Plus qu'autrefois il est conscient de tout ce qui se refuse en lui au débordement de l'émotion. Il ne cesse de faire converger la pluralité de ses impressions vers un sentiment principal, d'étager les expressions selon des niveaux prémédités, de constituer, puis de modifier l'espace créateur pour le changer aussitôt.

Voilà qui indique sans doute que si spontanées que puissent paraître ses œuvres venues à la suite du tableau "Guernica", elles n'en renferment pas moins une intention calculatrice, une mise en avant de l'extrême réflexion devenue l'organisatrice du tableau.

Dans ces oeuvres il s'agit d'abord pour l'artiste d'un souci simple : concevoir les formes selon les règles de sa propre émotion, puis d'une exigence plus complexe : peindre d'une manière moins spontanée et plus en accord avec la maîtrise de l'esprit. Pour assurer davantage le développement de l'oeuvre il lui est indispensable de procéder à des éliminations des détails du fait naturel et de corriger tout ce qu'il venait d'abandonner aux incitations du sentiment.

Cette volonté de formes réglées et régulatrices tout ensemble se manifeste dans ses oeuvres des années 1936 à 1939. En dépit de leur apparence d'entière liberté les formes y sont parfaitement délimitées, et se reflètent les unes sur les autres jusqu'à ce que les masses colorées paraissent si j'ose dire ne plus avoir leurs couleurs propres pour devenir l'impression d'une gamme. Ainsi l'ensemble de l'oeuvre se trouve parfaitement ordonné par les heureux déploiements des rapports.

La tension des peintures de ces années atteste donc qu'en réduisant au maximum les exigences de la sensibilité, Picasso s'applique à achever par les moyens propres à la plastique, la transformation radicale de la vision immédiate et des expériences de l'émotion.

Avec une richesse qui tient parfois du prodige l'artiste démontre que ses rapports avec l'oeuvre se développent, plus qu'autrefois, dans une double démarche : d'un côté c'est la passion qui met en branle l'inspiration et l'oriente vers une expression plus ou moins anecdotique ; de l'autre côté les puissances de transmutation, également à l'oeuvre dans un tableau, qui raturent l'évènement et le soumettent à l'expérience directe de l'artiste. On doit reconnaître que dans ces peintures, Picasso applique presque dans toute son étendue le principe des authentiques créateurs que la vérité de l'oeuvre d'art naît de la mise en tutelle du sentiment, (\*) lequel, après s'être consumé dans l'oeuvre agit encore en elle par le mouvement qui lui est propre.

Par suite de ce plein accomplissement de la mission de l'artiste qui use des choses en les transmutant, Picasso laisse voir le triple jeu du processus de son oeuvre : le premier atteste l'esprit imaginaire qui dispose à divers niveaux ce qui a été recueilli à l'extérieur par l'artiste suivant ses états d'âme ; le second se montre tout absorbé dans la solution des problèmes que lui pose l'exigence technique, qui brille souvent par vifs éclats, sans toutefois lui céder l'initiative ; le dernier répond à la nécessité d'introduire dans l'art le pouvoir de la recherche mentale, ambitieuse de maîtriser l'immédiatement utilisable, dont l'artiste conserve de la nostalgie et de transposer le réel de manière à donner naissance à ce qui n'était pas.

On doit faire observer que cette transmutation, qui exige du créateur le sacrifice de tout accessoire du réel, et la sévère mise en tutelle des impressions, n'a pas été accomplie par Picasso, comme on a voulu le faire accroire, en vue de troubles exaltations lyriques, mais parce que celui qui vibre poétiquement se voit contraint par un besoin absolu de faire disparaître ce qui avait en premier lieu réclamé sa sollicitude.

J'ajouterai qu'un tel sacrifice n'a guère obligé l'oeuvre de Picasso à se dépersonnaliser. Au contraire en s'éloignant, par une décision inflexible de l'artiste, du secondaire elle s'est accomplie davantage par la juxtaposition des propres exigences du créateur et de l'exigence essentielle de l'oeuvre.

Que le sentiment, cette profonde modification subjective, se soit constitué un étrange dehors, il n'y a rien là d'étonnant. Cet étrange dehors, devenu l'émotion poétique de l'artiste, a donné le jour à des gageures plastiques autour d'une figure que l'artiste ordonne en images magnifiées. Cette langue que Picasso s'est créée par on ne sait quel sortilège intérieur est une langue déconcertante par sa nouveauté, une langue stricte et violente destinée à élaborer, selon des voies propres à l'artiste, le caractère de son style. Chez lui une forme ne se limite pas à se dérouler de la manière à laquelle nous nous attendions ; elle éclate et les éclats s'éparpillent pour se resserrer, se situer à d'autres niveaux que précédemment, donner l'impulsion à des mouvements de composition tout différents, provoquer d'autres combinaisons de lignes, des rythmes plus saccadés, mais toujours en rapport les uns avec les autres.

Il s'ensuit nécessairement que malgré des déterminations de structure étrangères à la logique de subordination habituelle des formes, Picasso, dans ses figures de femmes le plus souvent assises sur une chaise, construit l'espace juste, quoique à plusieurs dimensions. On voit par là que l'artiste ne pousse jamais jusqu'à la dissolution du modèle. Il est par contre manifeste que les figures peintes à cette époque par lui deviennent des poèmes. Les modèles ainsi portés à l'extrême de leur transmutation sont présentés à leur point d'exception et de très vaste horizon.

Il est donc absolument inexact de voir en Picasso le combattant destructeur des formes pour le simple plaisir de mystifier le spectateur. Et ce n'est pas non plus le plaisir de dépayser les habitudes de notre esprit qui répond le mieux à sa pensée, car c'est toujours du côté de la construction, de l'affirmation exaltante de la vie que son art se déclare. L'erreur qui se glisse souvent dans les appréciations de l'oeuvre de Picasso résulte du refus de plusieurs de se rendre à l'évidence que pour l'artiste une figure ne saurait être conçue que dans son intégrité essentielle à (\*) partir de l'expérience qui transpose un fait de nature jusqu'à le changer complètement, mais toujours selon le jeu du langage plastique.

Peut-être que la plupart soupçonnent cela, mais d'une manière qui répond à l'interprétation esthétique courante. Or, s'il y a création authentique, il y a implicitement modification essentielle du modèle dont l'oeuvre ne fait qu'établir la nouvelle image. Créer c'est concevoir autre chose par rapport à la chose vue. La manière de dire de Picasso, prétendue exorbitante et abusive, ne fait rien que présenter cette autre chose. Nous sommes ici aussi loin que possible des figures auxquelles nos yeux et notre esprit se sont accoutumés. L'on sait que Picasso, par la mobilité naturelle de son esprit, repousse la vérité permanente, qu'elle vienne des autres ou de lui-même. L'image qu'il peint a toujours trait à une combinaison qui met en relation le réel et le cosmique. De là que le problème majeur est pour lui : l'affirmation de son être sur le modèle et la reconnaissance de l'irréalité. C'est la raison pour laquelle le plus significatif de son oeuvre se présente en coupures et ruptures violentes bien plus souvent qu'en passages réguliers. A mesure que Picasso avance dans son oeuvre, la discontinuité de celle-ci, due à des accélérations et à des ralentissements de ses impulsions, brise davantage les données esthétiques déjà éprouvées. Ce qui se traduit par la mise à découvert des formes dont les figures de Picasso font état, et qui sont bien plus des bonds et des sauts réussis par dessus l'abîme que le développement d'une marche progressive.

C'est dire combien il est absurde de vouloir s'obstiner à tenir l'événement, dont le tableau de Picasso fait son point de départ, comme un fait réel, absolu, inviolable, et à considérer son aboutissement comme faux et fictif, alors que le modèle ne saurait prendre son fait de valeur que par la diversité de mouvements et de temps qui constituent l'expression du tableau voulue par l'artiste. Les images qui en résultent sont donc tout ensemble centrées sur l'entente formée par le monde visible et l'image superposée par celui qui le transmue, et décentrées, compte tenu de nos habitudes esthétiques, par la volonté de celui en qui s'élabore l'oeuvre d'art et dont dépend son devenir.

Toutes les figures de ce livre nous montrent l'artiste soucieux de placer son oeuvre à la plus grande distance du modèle, là où il est possible à son art de le transformer et de lui donner cette apparence d'être qu'il a rassemblée en lui-même.

C'est là l'énigme essentielle de ces femmes assises, toujours les mêmes et toujours si différentes, où se jouent des formes qui les rendent à la première approche inabordables. C'est là aussi le secret de leur force inépuisable d'appel au public qu'elles obligent pour en finir à les voir se déployer dans le devenir qui leur est propre.

M'en tenant ici à ces quelques repères, je veux indiquer par là que les oeuvres de Picasso de 1936 à 1939 sont des plus importantes. Elles marquent le point de départ d'une expérience plastique sinon tout à fait nouvelle pour lui du moins beaucoup plus appuyée qu'autrefois : considérer que les formes, telles que nous les voyons, ne sont que des approches d'autres formes, à même de provoquer des données esthétiques inédites ; que le dépouillement du modèle doit être poussé jusqu'au moment où l'on en peut saisir la plus grande puissance expressive, suspendre la figure peinte entre son aspect ordinaire et sa puissance imaginée, la placer au point d'intersection de la lecture analytique du modèle et de la (\*) perception globale de celui-ci ; passer miraculeusement de la vision statique du réel aux innombrables mouvements de l'enthousiasme créateur. Par le jeu du déploiement et du repliement des formes, de la dispersion et du rassemblement des masses, Picasso pourra démontrer dans ces oeuvres que les choses n'ont pas de réalité stable, qu'elles ne cessent de se défaire lors même qu'elles se constituent et qu'en vérité elles n'existent qu'à partir du moment exceptionnel où l'artiste a pu les attirer vers lui. C'est alors seulement que les figures peuvent s'affirmer. L'aventure implicite d'une telle transfiguration des modèles a valu à Picasso, pendant les années de guerre, le grief de s'être arrogé un droit d'auteur sans appel sur les échanges par lesquels s'accomplit l'oeuvre d'art. Ce qui n'est pas, comme nous le verrons par la suite, le cas de son déploiement esthétique, déploiement qui est simultanément fin et possibilité déjà contenue dans le devenir de l'art.

