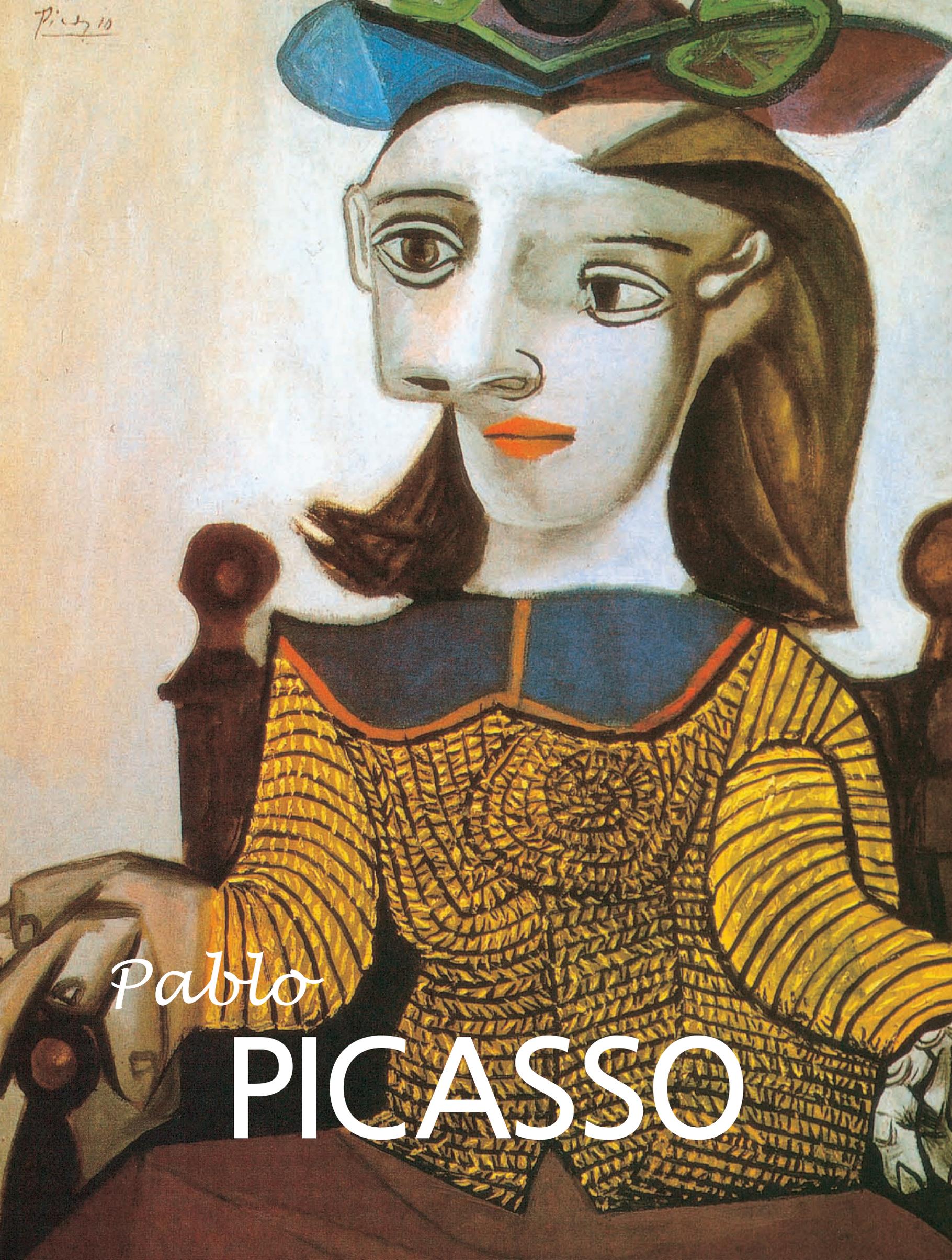


Picasso 10



Pablo

PICASSO

Anatoli Podoksik

Pablo Picasso

1881–1973

Ainsi a procédé Raphaël..., sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la Forme. La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie.

Balzac. *Le Chef-d'œuvre inconnu.*

Texte : Anatoli Podoksik

Couverture et mise en page : Stéphanie Angoh

ISBN : 978-1-78042-285-5

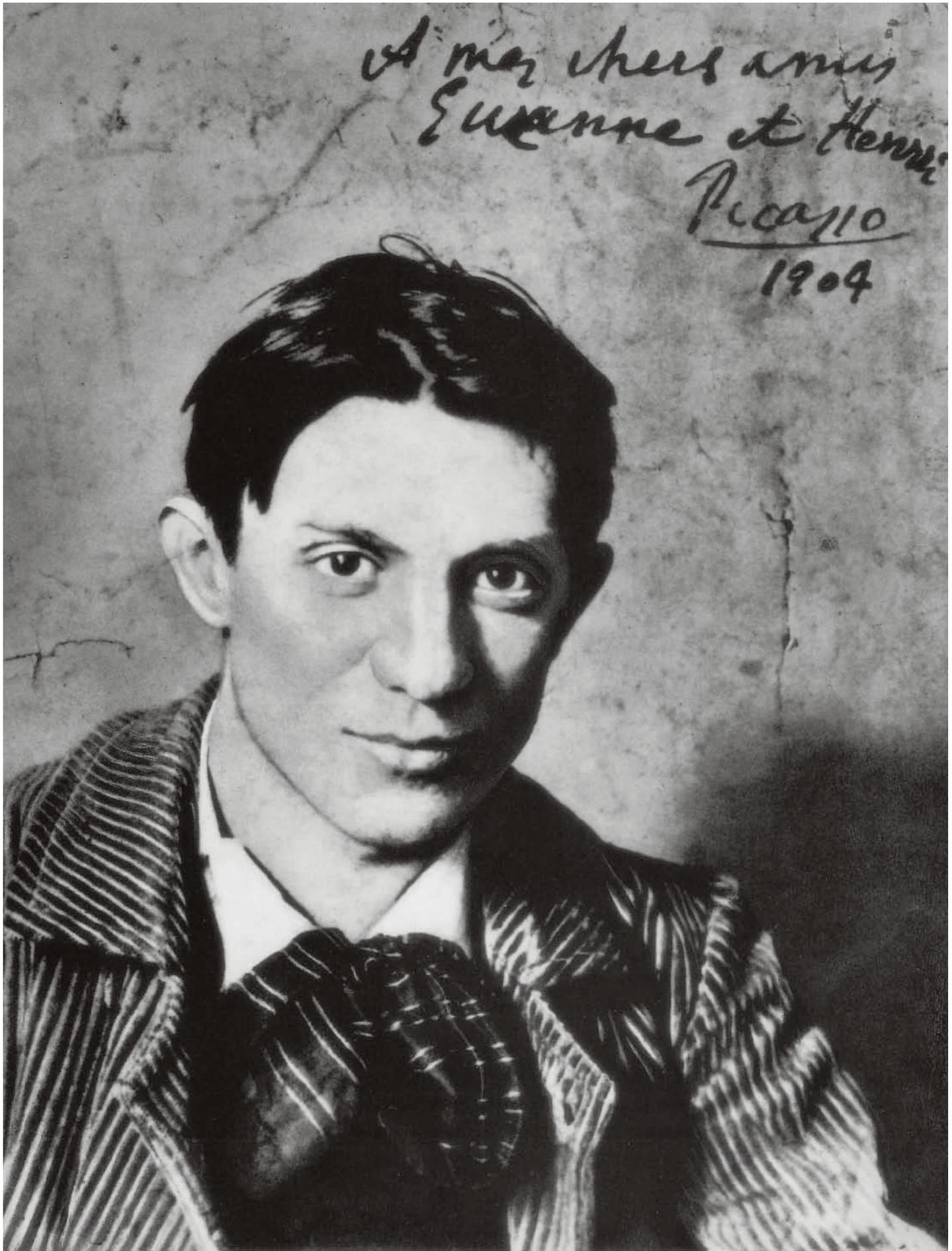
© Confidential Concepts, worldwide, USA
© Sirrocco, Londres, R.U., 2004 (édition française)
© Picasso Estate / Artists Rights Society, New York, USA

Tous droits d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

Sauf mention contraire, le copyright des œuvres reproduites se trouve chez les photographes qui en sont les auteurs. En dépit de nos recherches, il nous a été impossible d'établir les droits d'auteur dans certains cas. En cas de réclamation, nous vous prions de bien vouloir vous adresser à la maison d'édition.

Sommaire

La vie et l'œuvre	7
Notes	142
Biographie	144
Bibliographie	156
Index	158

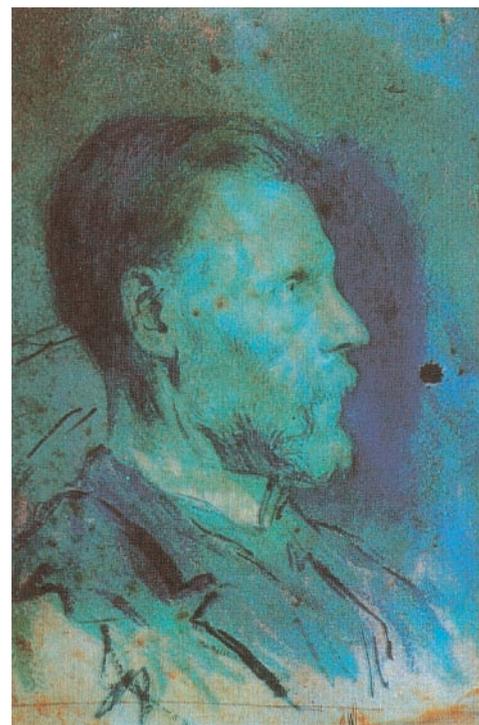


La vie et l'œuvre

Bien que depuis son enfance Picasso menât, selon sa propre expression, une « vie de peintre » et que pendant quatre-vingt ans, il s'exprimât justement dans les arts plastiques de par l'essence même de son génie, il diffère de ce qu'on entend généralement par la notion de l'« artiste-peintre ». Peut-être serait-il plus exact de le considérer comme « artiste-poète », car le lyrisme, une mentalité entièrement affranchie de tout ce qui est prosaïque et ordinaire, et le don de transformer métaphoriquement la réalité sont tout aussi propres à sa vision plastique qu'ils le sont au monde imagé d'un poète. D'après un témoignage de Pierre Daix, Picasso lui-même « s'est toujours considéré comme un poète qui s'exprimait plus volontiers par des dessins, des peintures et des sculptures »¹. En fut-il toujours ainsi ? Une précision est nécessaire. Pour ce qui est des années 1930, lorsqu'il se met à composer des vers, et puis des années 1940 et 1950, quand il fait des pièces de théâtre, cela va de soi. Mais ce qui est hors de doute, c'est que Picasso fut toujours, dès le début de sa carrière, « peintre parmi les poètes, poète parmi les peintres »².

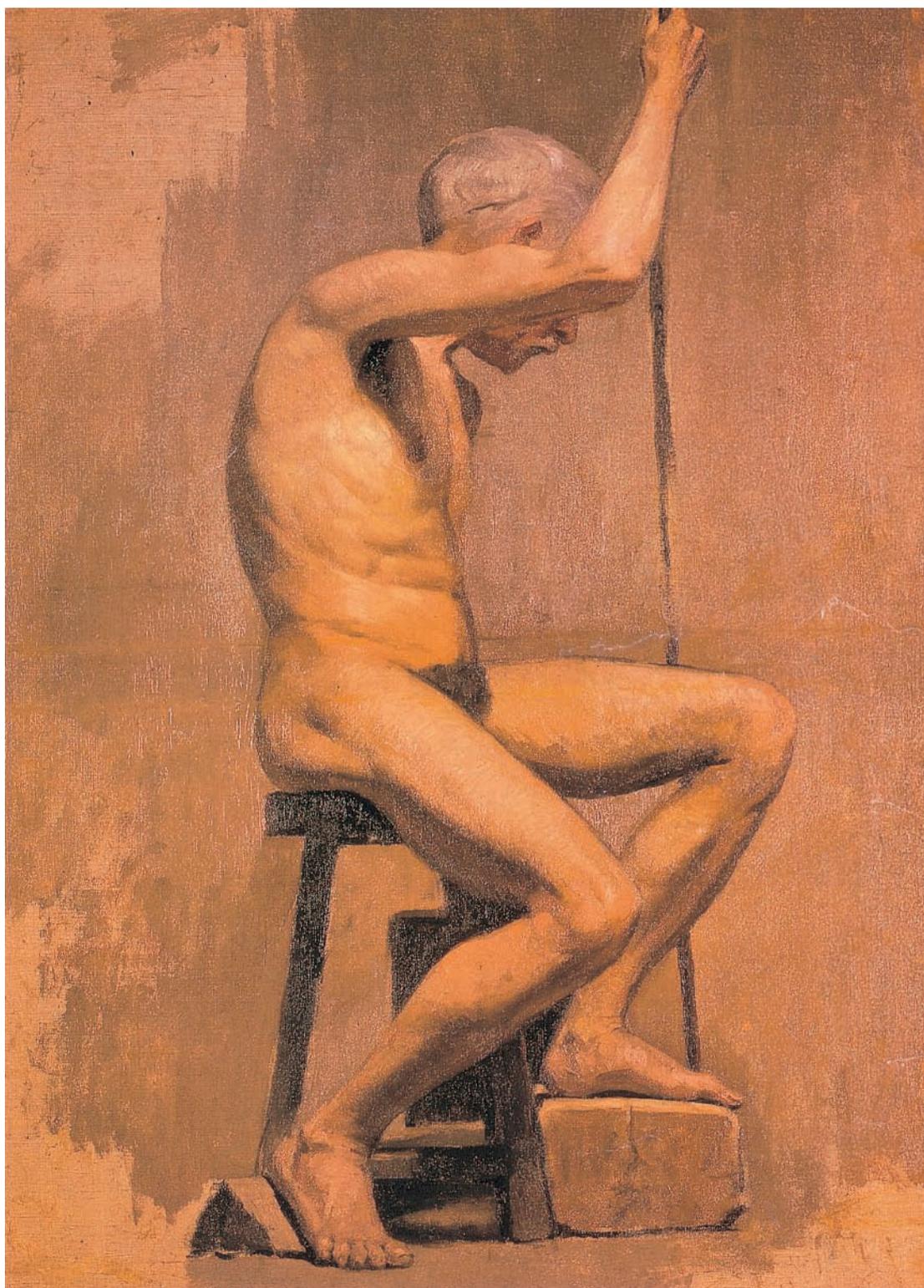
Picasso éprouvait un impérieux besoin de poésie, alors que lui-même possédait un charme attractif pour les poètes. Lors de sa première rencontre avec Picasso, Apollinaire fut frappé par la façon fine et judicieuse avec laquelle le jeune Espagnol saisissait, et cela par-delà la « barrière lexicale », les qualités des poésies récitées. Sans craindre d'exagérer, on peut dire que si les contacts de Picasso avec les poètes – Jacob, Apollinaire, Salmon, Cocteau, Reverdy, Éluard – ont marqué successivement chacune des grandes périodes de son art, ce dernier a considérablement influencé, comme important facteur novateur, la poésie française (mais pas seulement) du XX^e siècle. Considérer l'art de Picasso – tellement visuel, spectaculaire et, à la fois tellement aveuglant, obscur et énigmatique – comme la création d'un poète, la propre attitude de l'artiste nous y invite. Ne disait-il pas : « Après tout, tous les arts sont les mêmes ; vous pouvez écrire un tableau avec des mots tout comme vous pouvez peindre les sensations dans un poème »³. Ailleurs, il disait même : « Si j'étais né Chinois, je n'aurais pas été peintre, mais bien écrivain. J'aurais écrit mes tableaux »⁴. Pourtant, Picasso est né Espagnol et a commencé à dessiner, dit-on, avant qu'il n'ait appris à parler. Dès son jeune âge, il éprouvait un intérêt inconscient pour les outils de travail du peintre ; tout petit, il pouvait des heures entières tracer sur une feuille de papier des spirales dont le sens n'était compréhensible que par lui seul, sans que, pour autant, elles en fussent privées ; étranger aux jeux de ses camarades, il ébauchait sur le sable ses premiers tableaux. Cette précoce manifestation de la vocation présageait un don extraordinaire.

La toute première phase de la vie, antéverbale et préconsciente, se passe sans dates ni faits : on est comme dans un demi-sommeil, au gré des rythmes tant inhérents à l'organisme que de ceux qui viennent de l'extérieur, charnels et sensoriels. La pulsation du sang et la respiration, la chaude caresse des mains, le balancement du berceau, l'intonation des voix, voilà ce qui en constitue alors le contenu. Puis, tout à coup, la mémoire s'éveille, et deux yeux noirs suivent le déplacement des objets dans l'espace, prennent possession des choses désirées,



Pablo Picasso.
Photographie, 1904.
Dédicacée à Suzanne et Henri Bloch.

Portrait du père de l'artiste, 1896. Huile sur
toile collée sur carton, 42,3 x 30,8 cm.
Museu Picasso, Barcelone.



Étude académique, vers 1895–1897.
Huile sur toile, 82 x 61 cm.
Museu Picasso, Barcelone.

expriment des réactions émotionnelles. Maintenant, la grande capacité visuelle détermine les objets, perçoit des formes toujours nouvelles, embrasse des horizons toujours nouveaux. Des millions d'images, perçues par l'œil mais privées encore de leur sens, pénètrent dans le monde de la vision interne de l'enfant pour entrer en contact avec les forces immanentes de l'intuition, avec les bizarres caprices des instincts et les voix ancestrales.

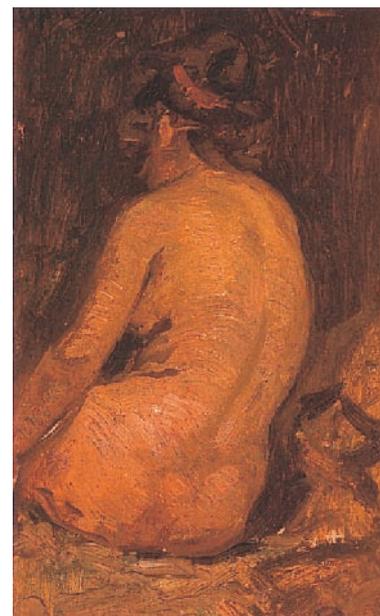
Le choc ressenti par suite des perceptions purement sensorielles (visuelles, plastiques) est tout particulièrement fort dans le Midi, où la furie de la lumière tantôt vous aveugle, tantôt découpe chaque forme avec une netteté extrême. Or la perception d'un enfant né sous ces latitudes (perception inexpérimentée et encore privée du don de la parole) réagit à ce choc par une mélancolie

inexplicable, sorte de nostalgie irrationnelle de la forme. Tel est le lyrisme de la région méditerranéenne ibérique, contrée où l'essence des choses est mise à nu, contrée des dramatiques « recherches de la vie pour la vie elle-même », comme l'écrivait Garcia Lorca⁵, grand expert de ce genre de sensations. Là, il n'y a pas l'ombre de romantisme ; parmi les formes nettes et précises, il n'y a pas de place pour le sentimentalisme : il n'y a qu'un monde doté de formes physiques. « Comme tous les artistes espagnols, dira plus tard Picasso, je suis réaliste ». Ce qui vient ensuite à l'enfant, ce sont les mots, ces fragments de la parole, premiers éléments du langage. Les mots, ce sont des choses abstraites ; ils sont créés par la conscience afin de refléter le monde extérieur et d'exprimer le monde intérieur. Les mots sont assujettis à l'imagination, c'est elle qui les pourvoit d'images, de sens, de signification, et c'est ce qui leur donne en quelque sorte la mesure de l'infini. Instruments de la connaissance et de la poésie, les mots créent une deuxième réalité – foncièrement humaine celle-ci – celle des abstractions du monde pensé.

Plus tard, quand il se sera lié d'amitié avec les poètes, Picasso découvrira que, par rapport à l'imagination créatrice, les modes d'expressions visuelles et verbales sont identiques. Alors, il transportera dans sa pratique de peintre des éléments de la technique poétique : « polysémie » des formes, métaphore plastique et métaphore chromatique, citations, rimes, « jeux de mots », paradoxes, ainsi que d'autres tropes, ce qui lui permettra de rendre visuel le monde pensé. La poésie visuelle de Picasso atteindra toute sa plénitude et sa liberté d'expression vers le milieu des années 1930 dans ses nus de femmes, portraits et intérieurs, peints avec des couleurs « chantantes » et « aromatiques » ; ainsi que, et surtout, dans ses dessins faits à l'encre de Chine où cette poésie semble être portée sur le papier comme par des coups de vent.

« Nous ne sommes pas de simples exécutants ; notre travail, nous le vivons »⁶. Ces mots de Picasso prouvent que son œuvre dépend étroitement de sa vie : et, pareillement, lorsqu'il parle de son travail, il le désigne du mot « journal ». Kahnweiler qui a pu observer Picasso soixante-cinq ans durant, écrivait : « Il est vrai que j'ai qualifié son œuvre comme "fanatiquement autobiographique". Autant dire qu'il ne dépendait que de lui-même, de son propre « Erlebnis ». Il était toujours libre, ne devant jamais rien à personne sinon à lui-même »⁷. Cette totale indépendance à l'égard des conditions extérieures et des circonstances est aussi signalée par Sabartés qui l'a connu durant toute sa vie. En effet, tout nous amène à constater que s'il y avait quelque chose dont Picasso dépendait dans son art, c'était uniquement du constant besoin d'exprimer pleinement son état d'âme. On peut, tout comme le fait parfois Sabartés, comparer l'activité créatrice de Picasso à une thérapeutique, ou bien, pareillement à Kahnweiler, voir en lui un artiste d'orientation romantique ; et pourtant, c'est justement le besoin de s'exprimer par l'art – ce gage certain de se connaître soi-même – qui a pourvu son art du même caractère d'universalité que possèdent des créations du génie humain telles que *Les Confessions* de Rousseau, *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe ou *Une Saison en Enfer* de Rimbaud. Notons à ce propos que lorsqu'il arrivait à Picasso de regarder, en témoin, sa propre création, l'idée ne lui déplaisait pas que ses œuvres (toujours soigneusement datées et qu'il aidait volontiers à cataloguer) pussent servir de « documents humains » à une future science qu'il imaginait et qui aurait l'homme pour objet. Picasso disait que cette science chercherait à connaître l'homme en général à travers l'étude de l'homme créateur⁸.

Or, il est d'usage, et cela depuis longtemps, d'étudier l'œuvre de Picasso d'une façon quasiment scientifique : on y établit des périodes, on cherche à l'expliquer par des contacts avec d'autres artistes (ce sont les dites influences qui, fort souvent, ne sont qu'hypothétiques) ou bien à y voir un reflet des événements de sa biographie (ainsi, un livre intitulé *Picasso : Art as Autobiography*⁹ paru en 1980). Si nous reconnaissons que l'œuvre de Picasso a la valeur universelle de toute expérience humaine, c'est parce que son art reflète d'une



Étude de nu, de dos, 1895.
Huile sur bois, 22,3 x 13,7 cm.
Museu Picasso, Barcelone.



Portrait de la mère de l'artiste, 1896.
Aquarelle sur papier, 19,5 x 12 cm.
Museu Picasso Barcelone.

manière exceptionnellement exhaustive et fidèle la vie intérieure de la personnalité dans son évolution. On ne saurait jamais comprendre les lois de cette évolution, sa logique, la succession des dites périodes qu'en acceptant ce postulat.

Dans le présent ouvrage sont reproduites toutes les œuvres de Picasso se trouvant dans les musées de Russie ; elles comprennent les premières périodes de son activité que l'on classifie (plutôt selon les principes stylistiques que thématiques) comme période Steinlen (ou Lautrec), période du vitrail, période bleue, celle des *Saltimbanques*, époque rose, périodes classique, nègre, protocubiste, cubiste (cubisme analytique et cubisme synthétique)... on pourrait en continuer et détailler la liste. Pourtant, si l'on considère le temps qui embrasse toutes ces périodes (1900–1914) du point de vue de la « science de l'homme », c'est exactement celui où Picasso, entre ses dix-neuf et trente-trois ans, se forme comme personnalité et atteint son plein épanouissement. On ne saurait jamais mettre en doute l'importance absolue de cette étape de la vie où l'individu est en devenir spirituel et psychologique (selon le mot de Goethe, pour pouvoir créer quelque chose, il faut être quelque chose); or le caractère exceptionnellement monolithique et l'unité chronologique de la collection de nos musées permettent d'éclaircir dûment cette phase de son activité créatrice qui est, peut-être, la plus complexe et la plus difficile à comprendre, surtout si on l'envisage du point de vue de la logique de ce processus interne.

En 1900, alors que fut peint le premier en date des tableaux de nos collections, l'enfance espagnole de Picasso et ses années d'études étaient déjà révolues. Et pourtant, il importe de revenir sur certains points cruciaux du chemin parcouru. Tout d'abord, il faut y mentionner Malaga, car c'est là que le 25 octobre 1881 naquit Pablo Ruiz, le futur Picasso, et qu'il passa les dix premières années de sa vie. Quoiqu'il n'ait jamais représenté cette ville de l'Andalousie méditerranéenne, c'est justement Malaga qui fut le berceau de son esprit, le pays de son enfance où il faut chercher les racines de plusieurs thèmes et images de son art mûr. Au musée municipal de Malaga, il vit *Hercule*, sa première statue antique; sur la Plaza de Toros sa première tauromachie, et à la maison, de roucoulantes colombes qui servaient de modèles à son père (« peintre de tableaux pour salle à manger », selon le mot de Picasso lui-même). Picasso dessine tout cela, et âgé de huit ans, il prend la palette et les pinceaux pour représenter une corrida. Son père lui permet de donner quelques touches aux pattes des colombes de ses tableaux, car Pablo le fait bien, en vrai connaisseur. Il a une colombe favorite dont il ne se sépare jamais, et quand le temps d'aller à l'école est venu, il apporte la cage avec l'oiseau dans la classe et la met sur son pupitre. L'école... lieu où règne la subordination, Pablo l'a prise en haine dès le premier jour et s'est rebiffé. Plus tard, il se révoltera toujours contre tout ce qui sent l'école, contre tout ce qui porte atteinte à la liberté individuelle et à l'esprit de non-conformisme, prescrit des règles générales, établit des normes et impose des opinions. Jamais il ne voudra s'adapter aux conditions, se trahir ou, si l'on veut s'exprimer en termes de psychologie, renoncer au principe de « l'agréable » pour accepter celui du « réel ». Cependant les Ruiz-Picasso, qui vivaient toujours dans la gêne, se virent forcés de déménager à La Corogne, où le père de Pablo fut nommé professeur de dessin au lycée de la ville. Donc, d'une part, Malaga avec son climat doux et sa nature luxuriante, la « claire étoile du ciel » de l'Andalousie mauresque, « Orient sans poison, Occident sans activité » (Lorca); et de l'autre, la Corogne qui se trouve du côté opposé de la péninsule, sur un rivage baigné par le tempétueux Atlantique, avec ses pluies et ses brumes... Ces deux villes ne sont pas que des pôles géographiques de l'Espagne, elles le sont aussi sur le plan psychologique. Pour Picasso, ce sont deux jalons qui marquèrent sa vie : Malaga le berceau, La Corogne le port de départ. En 1891, lorsque la famille de Pablo s'installa à La Corogne, il y régnait une atmosphère de province perdue; rien de comparable à Malaga qui avait son cercle artistique auquel appartenait le père de Picasso. Et



pourtant il y avait à La Corogne une école des Beaux-Arts (La Escuela Provincial de Bellas Artes), où le jeune Pablo Ruiz commença des études systématiques. Ses progrès étaient surprenants : il n'avait pas encore treize ans accomplis qu'il avait déjà terminé le programme académique de dessin, d'après la bosse et d'après le modèle. La précision phénoménale et le soigné du dessin y frappent bien moins que la vivacité du clair-obscur que le jeune artiste sait introduire dans cette matière sèche et qui transforme tous ces torsos, mains et pieds de plâtre en images de chair vivante pleines de poésie mystérieuse et de perfection.

D'ailleurs, il ne dessine pas seulement en classe mais aussi à la maison ; il dessine tout le temps et sur n'importe quoi. Ce sont les portraits de ses proches, des scènes de genre, des sujets romantiques, des animaux. Imitant les

La Première Communion, 1896.
Huile sur toile, 166 x 118 cm.
Museu Picasso, Barcelone.



périodiques de l'époque, il « édite » ses propres revues : *La Coruña* et *Azul y Blanco*, où le texte écrit à la main est illustré de dessins humoristiques. Notons ici que les dessins du petit Pablo sur des thèmes libres possèdent un caractère narratif, offrent une « dramaturgie » : la représentation et la parole y semblent presque identiques, – facteur significatif dans l'évolution future de son art. À la maison, guidé par son père qui, dans un élan d'enthousiasme, lui avait remis sa palette et ses pinceaux, il peignit à l'huile, la dernière année de son séjour à La Corogne, des modèles vivants : *Un Pauvre*, *L'Homme à la casquette*. Ces portraits et figures, privés d'académisme, révèlent non seulement la maturité précoce de l'artiste – il avait alors à peine quatorze ans –, mais aussi la nature foncièrement espagnole de son talent : tout l'intérêt y est porté sur l'homme, le modèle est traité avec gravité et réalisme, en relevant ce qu'il y a d'important, de monolithique, de « cubiste » avant la lettre dans ces images. On les prendrait moins pour des œuvres d'élève que pour des portraits psychologiques, et moins pour des portraits de personnes concrètes que pour des types humains proches des personnages bibliques de Zurbarán et de Ribera.

Lorsque, bien des années plus tard, on demanda à Picasso ce qu'il pensait de ces œuvres de jeunesse, il en parla, selon Kahnweiler, beaucoup plus favorablement que de ses tableaux peints à Barcelone. Les Ruiz-Picasso s'installèrent dans cette ville en automne 1895, et Pablo y fréquenta aussitôt la classe de peinture de l'École des Beaux-arts de La Lonja. Après les véritables chefs-d'œuvre faits à La Corogne, Picasso eût pu se passer des classes académiques de Barcelone (elles ne pouvaient en rien contribuer au développement du talent original du jeune artiste) et assimiler tout seul les secrets du métier de peintre et en perfectionner lui-même les procédés. Mais comme à l'époque la voie officielle paraissait être l'unique à suivre pour devenir un artiste, Picasso, afin de ne pas affliger son père, passa encore deux années à La Lonja ; naturellement, il ne put éviter pendant un certain temps l'influence de l'académisme niveleur que « l'escuela » inculquait aux élèves en même temps que le professionnalisme. « Je hais la période de mes études à Barcelone. Ce que j'avais fait avant était bien meilleur », avouera-t-il plus tard à Kahnweiler¹⁰. Mais l'atelier que son père lui loua (et Pablo n'avait alors que quatorze ans !) lui permit de s'affranchir quelque peu tant du joug de La Lonja que de celui du cercle familial. « Un atelier pour un adolescent qui éprouve sa vocation avec une impétuosité débordante, c'est presque comme un premier amour, écrit Josep Palau i Fabre ; toutes les illusions s'y assemblent et s'y cristallisent »¹¹. Et c'est bien là que Picasso peignit ses premiers grands tableaux, dressant par là une



espèce de bilan de ses années d'études scolaires; ce sont *La Première Communion* (hiver 1895–1896) (p. 11), composition à beaux effets de lumière qui représente un intérieur avec figures, draperies et nature morte, et *Science et Charité* (début 1897), énorme toile aux figures plus grandes que nature, espèce d'allégorie traitée dans une manière réaliste. Ce dernier tableau valut à son auteur une « mention honorifica » à l'Exposition nationale des Beaux-arts à Madrid et une médaille d'or à celle de Malaga.

Si l'on envisage la biographie artistique du jeune Picasso selon les notions d'un « roman de l'éducation », son départ de la maison paternelle en automne 1897, sous prétexte d'aller continuer ses études à l'Académie Royale de San Fernando à Madrid, ouvre une nouvelle étape de sa vie : après les « années

Autoportrait mal coiffé, 1896.
Huile sur toile, 32,7 x 23,6 cm.
Museu Picasso, Barcelone.

d'études » viennent les « années de pérégrinations ». Des déplacements incessants, une vie errante soumise aux lois du hasard correspondent à l'état de vague indécision intérieure, au besoin d'auto-affirmation et d'indépendance, symptômes par lesquels chez un adolescent s'annonce le devenir de sa personnalité. Les années de pérégrinations forment une période de sept ans dans la vie de Pablo Picasso et se situent entre son premier départ en 1897 pour Madrid, capitale artistique de son pays, et son installation définitive au printemps 1904 à Paris, capitale artistique du monde.

Tout comme en 1895, lorsqu'il avait visité la capitale espagnole pour la première fois en allant à Barcelone, Madrid c'était avant tout le Prado : Picasso y allait copier les vieux maîtres – Vélasquez surtout – beaucoup plus souvent qu'il ne fréquentait l'Académie de San Fernando. Sabartés note à ce sujet que « Madrid a très peu marqué dans le développement de son esprit »¹², et l'on peut dire que ce qu'il y eut de plus important pour Picasso dans son séjour à Madrid, ce fut le pénible hiver 1897–1898 et sa maladie qui mit symboliquement fin à sa « carrière académique ». Il en fut tout autrement de Horta de Ebro, petit bourg situé dans les hautes régions des montagnes de Catalogne, où il alla se rétablir après sa maladie et où il vécut huit mois de suite jusqu'au printemps 1899. Ce séjour joua un si grand rôle dans la formation artistique de Picasso que, des décennies après, il disait encore : « Tout ce que je sais, je l'ai appris à Horta de Ebro »¹³. En compagnie de Manuel Pallarés – son premier ami barcelonais, celui-là même qui l'avait invité à passer quelque temps dans sa maison paternelle à Horta –, Picasso, sa boîte de couleurs et son cahier à études sous le bras, parcourut tous les sentiers des environs de cette ville qui avait gardé son austère caractère moyenâgeux. Avec son ami, Picasso escaladait des roches, couchant sur un lit de lavande dans des grottes, se lavait à l'eau de source, grimpait sur les lieux escarpés au grand risque de tomber dans un torrent rapide... Il voulait se mesurer avec les forces de la nature, connaître les valeurs éternelles de la vie simple avec ses peines et ses joies.

La place qu'occupent dans la vie de Picasso les mois passés à Horta est importante moins par la production artistique – de cette période, il ne reste que quelques études peintes et des albums d'esquisses – que par leur « position clé » dans le long processus du devenir de la personnalité du jeune Picasso. Cet épisode biographique, tout compte fait assez court, mérite tout un chapitre dans le « roman de l'éducation » de Picasso : il y a des scènes où il s'agit tantôt d'une solitude bucolique au sein de la vivifiante et puissante nature, tantôt du sentiment de la liberté et de la plénitude de l'être ; il y a aussi l'idée de « l'homme naturel » et celle d'une vie épique conforme aux rythmes cycliques des saisons. Mais dans ce chapitre, il y a également des moments où, comme il se doit en Espagne, figurent les forces brutales de la tentation, les forces du salut et les forces de la mort, ces facteurs secrets du drame de l'existence humaine. Palau i Fabre, qui décrit tous les événements de ce premier séjour à Horta, note : « Il semble plus que paradoxal – j'allais dire providentiel – que Picasso renaît, pour ainsi dire, à ce moment-là. Lorsqu'il abandonne Madrid et la copie des grands maîtres du passé pour se rallier aux forces primordiales du pays »¹⁴.

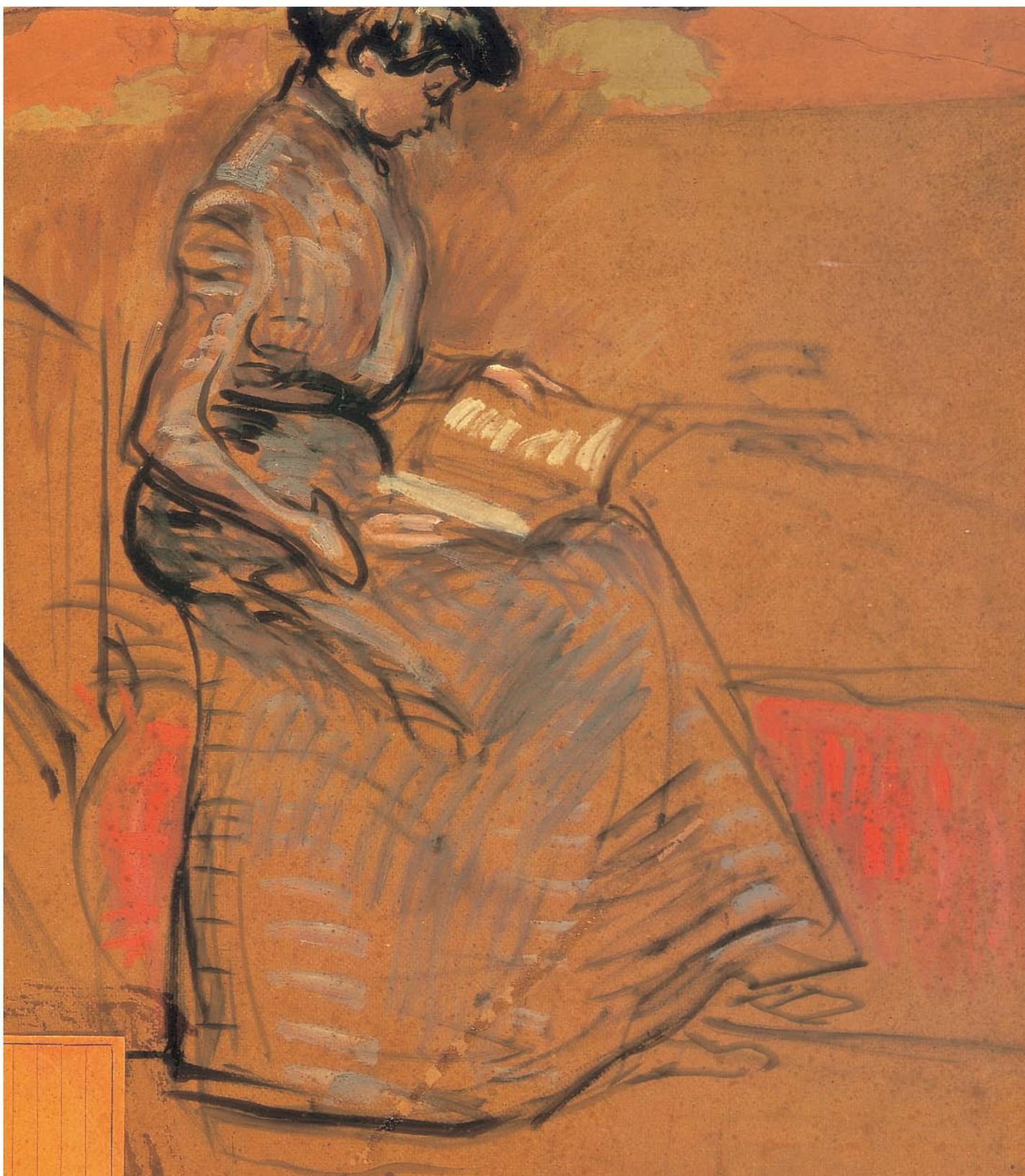
Il importe d'ajouter que la valeur de l'expérience acquise par le jeune Pablo à Horta de Ebro donnera plus d'une fois matière à réfléchir aux critiques d'art quand ils auront à parler du problème de ses « racines méditerranéennes » et de celui de son « archaïsme ibérique » en les rattachant à un moment décisif de son devenir, soit l'année 1906, ainsi qu'à l'époque de son second séjour à Horta (1909, dix ans après le premier) qui marquera un nouveau tournant dans la conception artistique de Picasso, le cubisme. Lorsque, après son premier séjour à Horta de Ebro, Picasso, viril et plein de nouvelles forces, revint à Barcelone, la ville lui parut toute nouvelle : désormais il vit en elle avant tout un centre de courants d'avant-garde, une place ouverte à la modernité. Effectivement, à la fin du XIX^e siècle, l'atmosphère culturelle de Barcelone respirait l'optimisme. Là, dans le contexte d'appels à la renaissance régionale catalane, des déclarations



sociales des anarchistes, des récentes découvertes techniques – automobile, électricité, phonographe, cinématographe, béton –, de la toute nouvelle idée de la production de masse, miroitait devant les jeunes esprits l'image d'une époque qui s'établira en même temps que le siècle à venir, dans laquelle les arts connaîtront une renaissance sans précédent.

C'est bien à Barcelone, qui tendait plus vers l'Europe moderne que vers la patriarcale Espagne demeurant toujours dans la léthargie, qu'apparut le Modernismo, cette variété catalane des tendances artistiques cosmopolites fin de siècle, courant formé sous l'influence de tout un éventail d'idéologies et d'esthétiques telles que symbolisme scandinave et préraphaélisme, wagnérisme et nietzschéisme, impressionnisme français et art graphique stylisé des revues humoristiques parisiennes. Picasso, qui n'avait pas encore ses dix-huit ans et qui, rejetant l'esthétique anémique de l'académisme en même temps que le prosaïsme

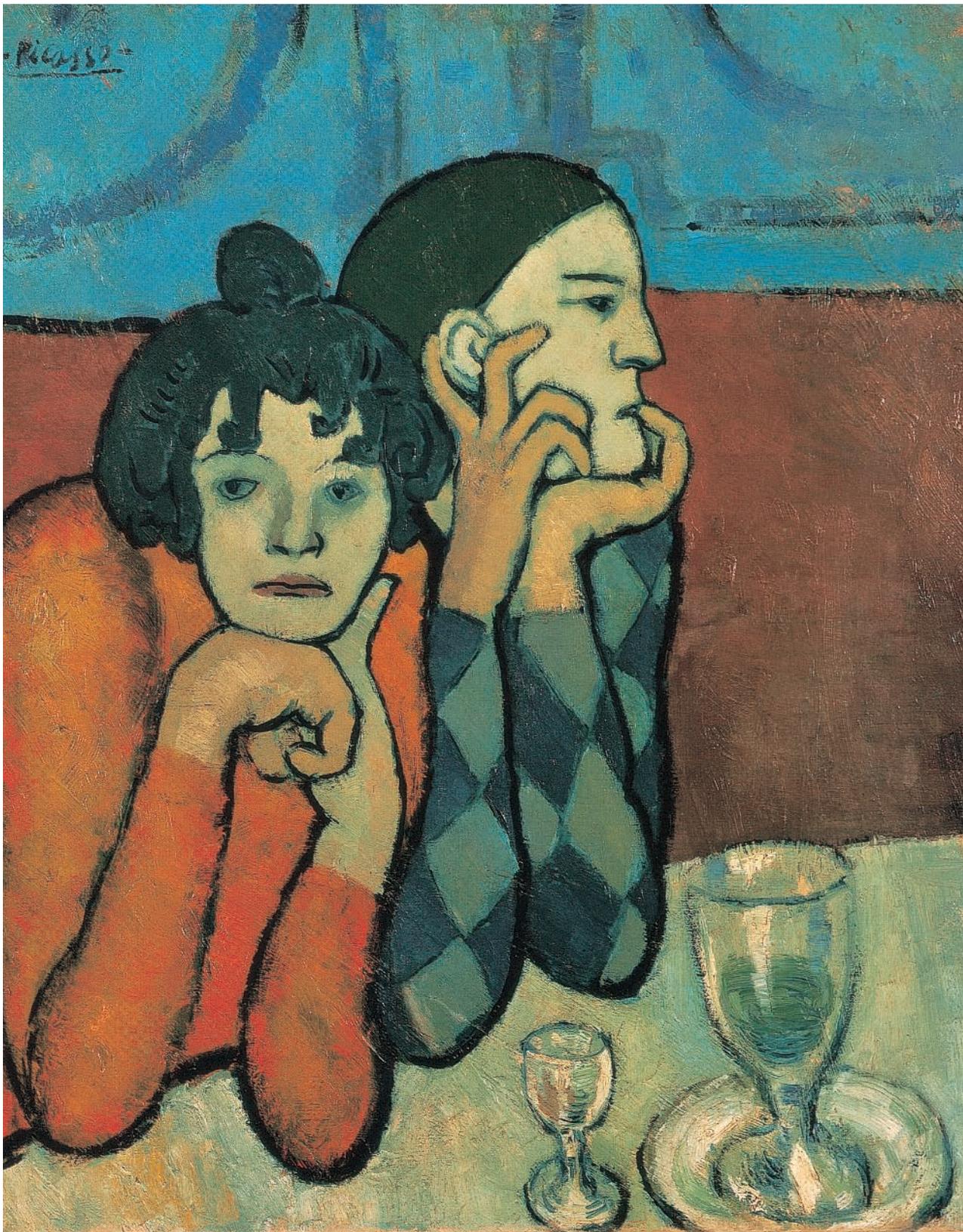
Rendez-vous (L'Étreinte), 1900.
Huile sur carton, 52 x 56 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.



Femme lisant un livre, 1900.
Huile sur carton, 56 x 52 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

terre-à-terre de la vision « réaliste », allait entrer dans un âge où l'esprit est en révolte et se rallie tout naturellement à ceux qui, eux-mêmes, s'appelaient modernistes : les artistes et gens de lettres de tendances non-conformistes, ou, pour employer le mot de Sabartés, l'« élite de la pensée catalane », ceux qui avaient pris leurs quartiers au cabaret d'« Els Quatre Gats ».

D'une façon générale, les critiques d'art réservent une grande place au problème de l'influence du modernisme barcelonais sur l'art de Picasso des dernières années du XIX^e siècle. Cirlot observe bien judicieusement à ce propos :



« Les critiques trouvent très utile de pouvoir parler “d’influences”, car cela leur permet d’expliquer quelque chose qu’ils ne comprennent pas par quelque chose qu’ils comprennent – d’ailleurs d’une façon fort souvent erronée et menant à une totale confusion »¹⁵. Au fond, ce problème devrait être exclu du cercle des hypothèses concernant les influences stylistiques passagères (R. Casas, I. Nonell, H.A. Camarasa), hypothèses parmi lesquelles se trouve étouffée la notion même du talent original et profond de Picasso. Certes, on ne saurait minimiser le rôle joué par le modernisme barcelonais dans l’éducation avant-gardiste du jeune

Arlequin et sa compagne
(*Deux Saltimbanques*), 1901.
Huile sur toile, 73 x 60 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

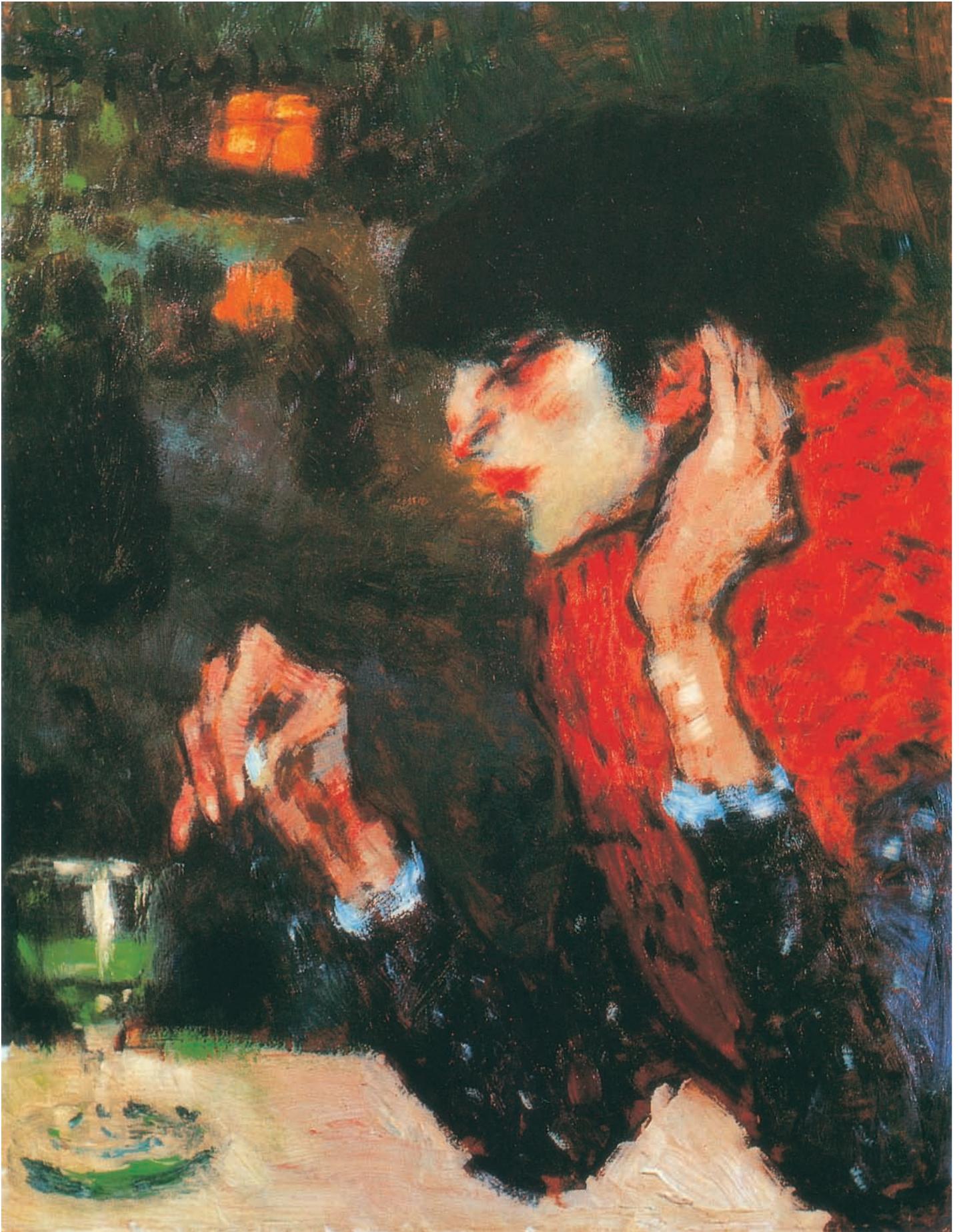


Pierrot et danseuse, 1900.
Huile sur toile, 38 x 46 cm.
Collection particulière.

Picasso, dans son affranchissement des poncifs scolaires. Mais cette université « avant-gardiste » était en même temps la lice où il avait à s'affirmer en tant qu'artiste. Or Picasso qui, en 1906, se comparera à un ténor atteignant une note plus haute que celle écrite dans la partition¹⁶, n'est jamais subjugué par ce qui l'entraîne : il commence toujours là où l'influence finit.

Il est pourtant vrai que pendant la période barcelonaise le « jargon » graphique des revues parisiennes de ce temps (notamment la manière de Forain, de Steinlen, celle des dessinateurs de *Gil Blas*, de *La Vie parisienne*, etc.) fascina Picasso. Cela venait du fait qu'il cultivait, lui aussi, ce style cinglant et lapidaire qui, tout en retranchant tout ce qui est de trop, n'en sait pas moins, par le jeu de quelques lignes et taches de couleur, exprimer avec vie caractère et situation qu'on dirait vus à travers un prisme d'ironie. Bien plus tard, Picasso dira que tous les bons portraits ne sont au fond que des caricatures. Pendant ces années barcelonaises, il est comme possédé par une passion graphique, et réalise une quantité de portraits – « caricatures » de ses amis avant-gardistes. On dirait qu'il cherche à soumettre le modèle à sa volonté d'artiste et à le faire entrer dans une formule graphique laconique. Mais il est tout aussi vrai que dans cette nouvelle forme « moderniste » se laisse entrevoir ce caractère narratif et littéraire, que nous avons mentionné plus haut en parlant des revues écrites à la main pendant son enfance.

En 1899–1900, seuls les sujets où l'on voit poindre la « vérité suprême » (la vie est périssable, la mort seule est certaine) sont tenus par Picasso comme



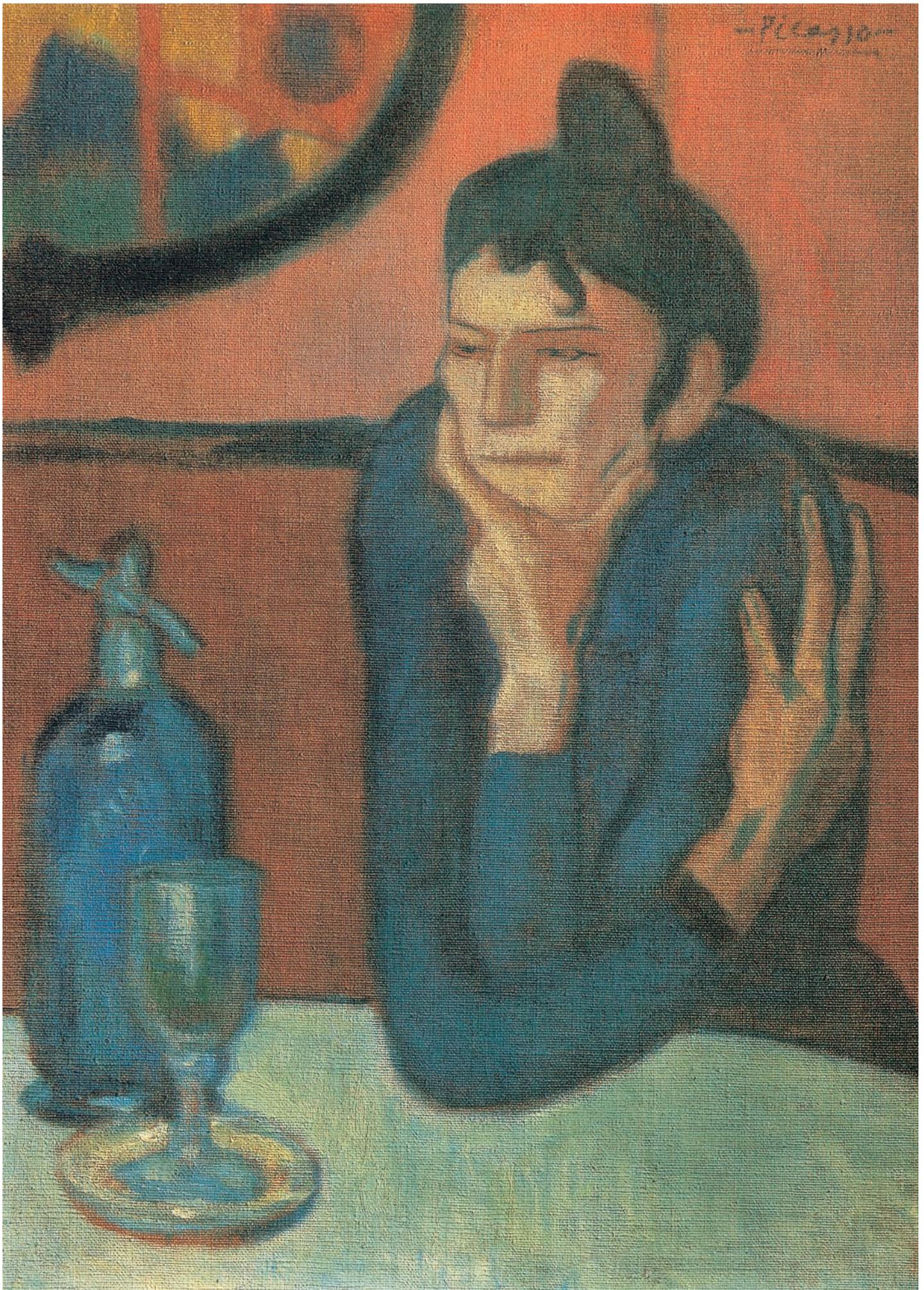
La Buveuse d'absinthe (Buveuse accoudée), 1901.
Huile sur carton, 65,5 x 50,8 cm.
Collection Mrs Melville Hall, New York.

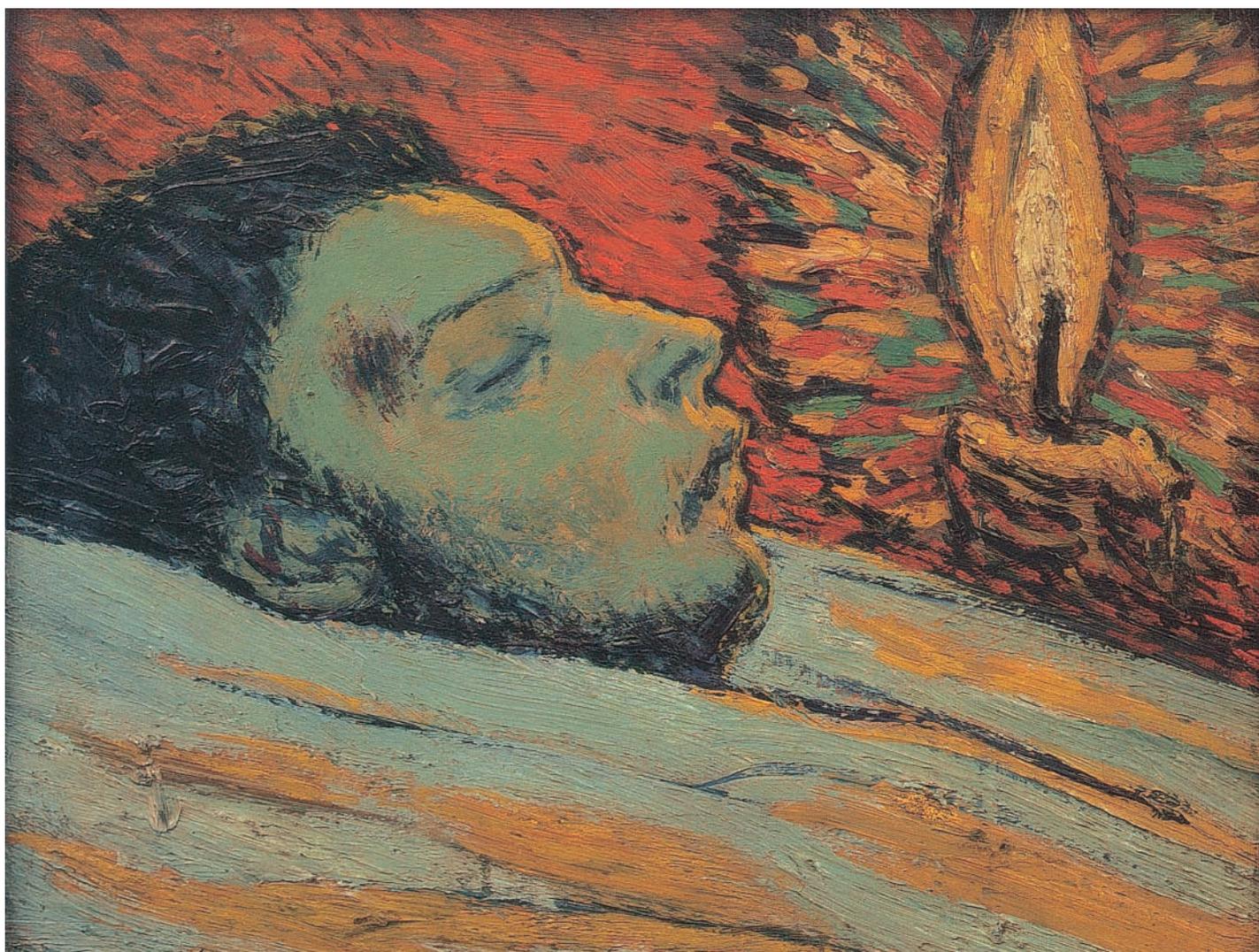
dignes d'un tableau peint : derniers adieux faits au défunt, veillée funèbre, invalide agonisant sur un lit d'hôpital, scène dans la chambre d'un défunt ou auprès du lit d'une moribonde. Un mari infidèle qui se repent... un violoniste qui joue... un poète aux longs cheveux plongé dans une profonde douleur... l'amant agenouillé... un jeune moine qui prie... C'est dans de pareilles variations que Picasso traitait ce thème (le musée Picasso à Barcelone possède une trentaine d'esquisses graphiques et peintes) avant de peindre *Les Derniers Moments*, vaste composition (130 x 200 cm) exposée d'abord à Barcelone au début de l'année 1900 et puis, la même année, à l'Exposition Universelle de Paris. Disparu par la suite sous la peinture de *La Vie*, célèbre œuvre de la « période bleue », le tableau fut récemment découvert lors de l'examen radioscopique de *La Vie*¹⁷. Dans *Les Derniers Moments* tout est spéculatif : et son symbolisme morbide et les personnages (le jeune prêtre se tenant auprès du lit de la moribonde) et la stylistique même qui reflète un engouement pour la peinture « spirituelle » du Greco, peintre en qui on voulut voir l'ancêtre du modernisme anti-académique. Dans ce tableau tout appartenait à Picasso exactement dans la même mesure où lui-même appartenait à l'époque de Maeterlinck, Munch, Ibsen, Carrière. On ne saurait voir quelque chose de fortuit dans le fait que ce tableau symboliste en rappelle tellement un autre : *Science et Charité*, œuvre des années d'études ; tout comme plusieurs autres tableaux de Picasso faits dans le cadre du Modernismo catalan, il produit l'impression d'une étude abstraite, et cela malgré un intérêt suraigu pour le thème de la mort survenu chez l'artiste avec l'âge et malgré le caractère général quasi décadent du tableau. Picasso était étranger à la décadence, y voyant une manifestation de faiblesse et d'anémie, il la considérait, pour ainsi dire, un sourire ironique aux lèvres. Sa crise de Modernismo ne fut pas longue, et quand il en épuisa toutes les ressources, il se trouva dans une impasse, c'est-à-dire sans avenir. C'est Paris qui le sauva, et après deux saisons qu'il y passa, il écrira (été 1902) à Max Jacob, son premier ami français, une lettre où il parlera du sentiment d'isolement qu'il éprouvait à Barcelone parmi les amis, les « artistes d'ici » (terme qu'il emploie non sans ironie sceptique), artistes qui écrivent « de très mauvais livres » et peignent « des tableaux imbéciles »¹⁸.

Arrivé à Paris en octobre 1900, Picasso s'installe sur la Butte et y reste jusqu'à la fin de l'année. Quoique le cercle de ses connaissances reste encore limité à la colonie de ses compatriotes et qu'il regarde tout ce qui l'entoure avec les yeux d'un étranger plein de curiosité, il n'hésite pas sur ce qu'il devra faire et, d'emblée, se fait peintre de Montmartre. Une lettre écrite en commun avec Carlos Casagemas (ami inséparable de Picasso, peintre et poète), datée du 25 octobre 1900, – soit quelques jours après l'arrivée à Paris et juste le jour du dix-neuvième anniversaire de Picasso –, présente un compte-rendu détaillé de leur vie parisienne : ils y informent un ami barcelonais de leur intense activité, de l'intention d'exposer des tableaux au Salon de Paris et en Espagne, décrivent des cafés-concerts et des théâtres parisiens, les gens de leur entourage, les spectacles qu'ils ont vus, leur demeure. Cette lettre où tout respire un optimisme juvénile, rend très bien leur joie de vivre et leur admiration devant la vie (« Si tu vois Opisso, dis-lui de venir, car ce sera bien pour le salut de son âme ; dis-lui d'envoyer à tous les diables Gaudi et la Sagrada Familia¹⁹... Ici il y a de vrais maîtres partout »²⁰).

Vastes départements de la peinture à l'Exposition Universelle (où, entre autres, on peut voir à la section espagnole sous le N° 79 *Les Derniers Moments* de Pablo Ruiz-Picasso) ; rétrospectives Centennale et Décennale de l'Art français, comprenant des tableaux d'Ingres et de Delacroix, de Courbet et des Impressionnistes, et même ceux de Cézanne ; le Louvre avec ses innombrables enfilades abritant les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture des civilisations anciennes ; des rues entières de galeries et de magasins où sont exposés et se vendent des œuvres d'art contemporain... « À plus de soixante ans de distance, témoigne Pierre Daix, il me dira son émerveillement de tout ce qu'il a découvert alors. Brusquement, il a mesuré ce que l'Espagne, et même Barcelone avaient de

La Buveuse d'absinthe, 1901.
Huile sur toile, 73 x 54 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.





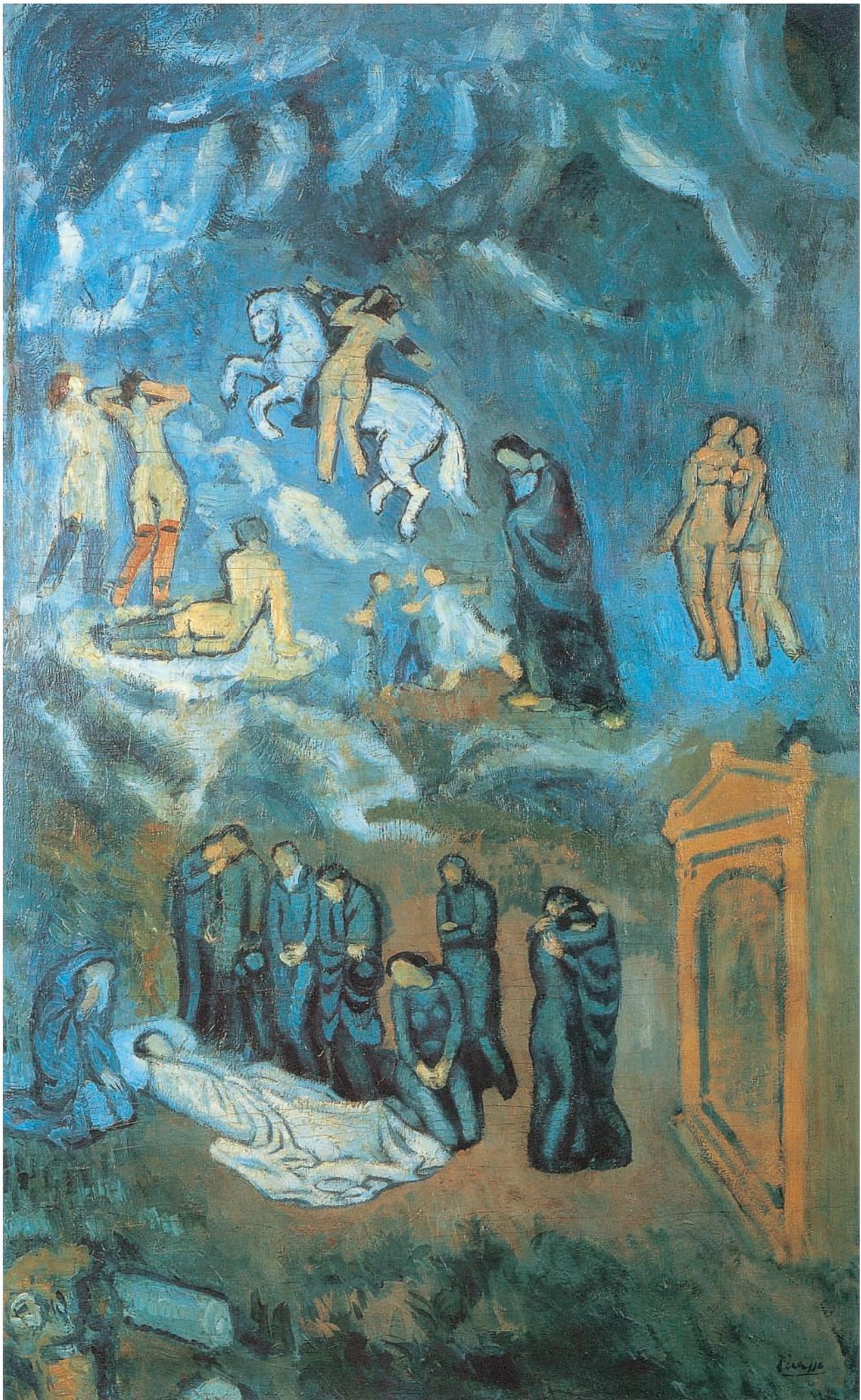
La Mort de Casagemas, 1901.
Huile sur bois, 27 x 35 cm.
Musée Picasso, Paris.

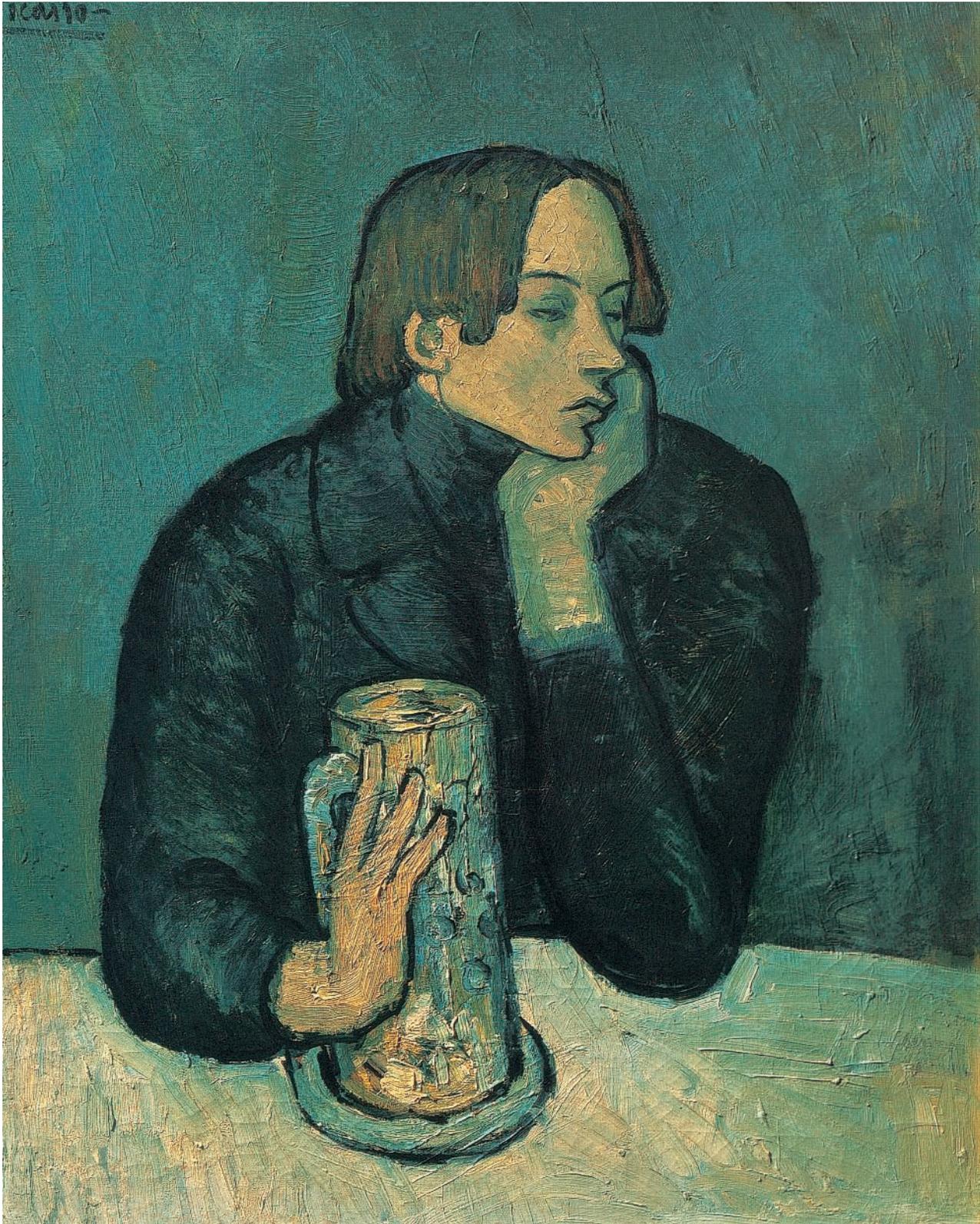
L'Enterrement de Casagemas (Évocation), 1901.
Huile sur toile, 146 x 89 cm.
Petit Palais, Paris.

guindé, d'étriqué. Il ne s'y attendait pas »²¹. Son âme est bouleversée par une abondance d'impressions esthétiques et par une nouvelle sensation de la liberté : « Non tant de mœurs..., note Daix, que des relations humaines »²².

Pour Picasso, « les vrais maîtres », ce sont les artistes aînés de Montmartre qui lui ont fait voir tout le large éventail des sujets montmartrois : bals populaires, cafés-concerts avec leurs vedettes, tout ce monde des boîtes de nuit, fascinant et maléfique, électrisé par le charme féminin (Forain et Toulouse-Lautrec) d'un côté ; et de l'autre, l'atmosphère nostalgique de la banlieue avec sa tristesse de tous les jours, où le crépuscule d'automne rend encore plus aigu le poignant sentiment de solitude (Steinlen que, au dire de Cirlot, Picasso aurait connu personnellement). Le jeune Picasso s'engage dans sa dite « période de cabaret » non pas à « l'appel mystique de Zola » (comme l'a dit Anatole France au sujet de Steinlen), ni par goût pour ce qu'il y avait d'original dans la vie de ces milieux, ou par quelque inspiration satirique. Ce qui l'y attire, c'est la possibilité de déclarer que la vie est un drame dont le germe n'est autre chose que l'appel du sexe. Cependant, la vigueur avec laquelle il traite ces sujets, l'expression et le sobre réalisme font penser moins à l'influence des artistes français qu'à celle qu'ont exercée sur le jeune Picasso les œuvres tardives de Goya, des tableaux tels que *Le 3 mai 1808*. Ce que nous venons de dire se rapporte tout particulièrement au *Rendez-vous (L'Étreinte)* (p.15), tableau se trouvant à Moscou, qui est le sommet absolu de la période de 1900 et l'un des chefs-d'œuvre du jeune Picasso.

Dix ans auparavant, soit en 1890, Maurice Denis avait formulé un aphorisme devenu célèbre depuis : « Ne pas oublier qu'un tableau, avant d'être





Portrait du poète Sabartés (Le Bock), 1901.
Huile sur toile, 82 x 66 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

un cheval de bataille, une femme nue ou quelque anecdote, est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »²³. Pourtant, on l'oublie facilement devant le *Rendez-vous* : cette œuvre est tellement étrangère à toute préméditation esthétique, tellement le fond l'emporte sur l'extérieur ! Cela est d'autant plus surprenant qu'étant « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », ce tableau – par la gamme assourdie de ses couleurs disposées en grandes taches-silhouettes, par son atmosphère d'intimité – est proche de ceux des peintres Nabis, moins de Denis lui-même que de Vuillard ou de Bonnard. Ce peu d'affectation apparente recèle

cependant une émotion passionnée et pathétique, et tout cela, bien sûr, n'est ni Nabis ni même Lautrec... Tugendhold voit dans le couple s'étreignant qui y est représenté « un soldat et une femme »²⁴, Phoebe Pool – « un ouvrier et une prostituée »²⁵; Daix déchiffre le tableau selon un autre schéma narratif : le travail fini, à la maison, voilà le couple de nouveau réuni dans la passion, la saine sensualité et la chaleur humaine²⁶. En vérité, ce ne sont pas des mœurs des couches inférieures de la société dont nous parle le *Rendez-vous* mais bien d'un sentiment lyrique et sérieux au point d'être pathétique. Le pinceau de l'artiste, hardi et inspiré, a laissé sur la surface plane, en omettant les menus détails, une espèce de pollen ou, mieux, l'odeur même de la vie, soit une image pleine d'un suprême réalisme poétique. Le même automne 1900, l'artiste peint à Paris encore trois versions de *L'Étreinte* dont deux (très visiblement antérieures) ont pour titre *Les Amants dans la rue* ; la troisième, connue sous le nom de *La Frénésie*, est (cela malgré une grande ressemblance dans la composition et les accessoires) une totale antithèse du tableau de Moscou; elle l'est par son caractère de vulgarité choquante, par la profusion de détails et par son esprit sarcastique. Il est propre à Picasso de s'exprimer dans ses œuvres avec droiture, et les moyens qu'il choisit correspondent toujours exactement à ses intentions. Âgé de dix-neuf ans, il analyse le problème des sexes, et sa pensée opère par contrastes : d'un côté *Le Moulin de la Galette* qui, la nuit, est un énorme marché public de l'amour ; les habituées des cafés-concerts, pareilles par leur beauté factice à des fleurs artificielles ; les « Idylles des Boulevards Extérieurs », quelque peu naïves et maladroitement dans la tendresse de leurs étreintes. Et de l'autre côté, un tout autre amour dans une chambre mansardée qui est presque la même que celle d'une prêtresse consommée de Vénus.

Le brusque départ de Picasso de Paris en décembre 1900 qui ressemblait à une fuite était, lui aussi, l'effet d'un amour fatal, pas le sien mais celui de son ami Casagemas. Les critiques prêtent une attention soutenue aux circonstances de cette histoire d'amour, depuis le temps où il a été établi que les tableaux consacrés à la mémoire de Casagemas avaient été peints en 1901 et 1903, soit aux débuts et à l'apogée de la « période bleue ». Casagemas s'est donné la mort en se tirant un coup de revolver dans un café du boulevard de Clichy ; il était revenu à Paris malgré les efforts de Picasso pour rétablir l'équilibre mental de son ami sous le ciel de l'Espagne. Picasso était alors à Madrid où il éditait une revue artistique *Arte joven* ; il peignait maintenant des scènes de la vie mondaine et des portraits de dames soulignant ce qu'il y avait de désagréable dans ses modèles : tantôt leur rapacité, tantôt leur mentalité de poupée. Daix y voit une conséquence directe du drame de Casagemas²⁷. Cette brève période « mondaine », qui peut être considérée en quelque sorte comme une réaction du jeune artiste à la tentation d'être reconnu dans la haute société, prend fin vers le printemps 1901, lorsque, après un court séjour à Barcelone, il revient à Paris. Là, Ambroise Vollard, le marchand de tableaux renommé, projette d'organiser dans sa galerie une exposition des œuvres de Pablo Picasso.

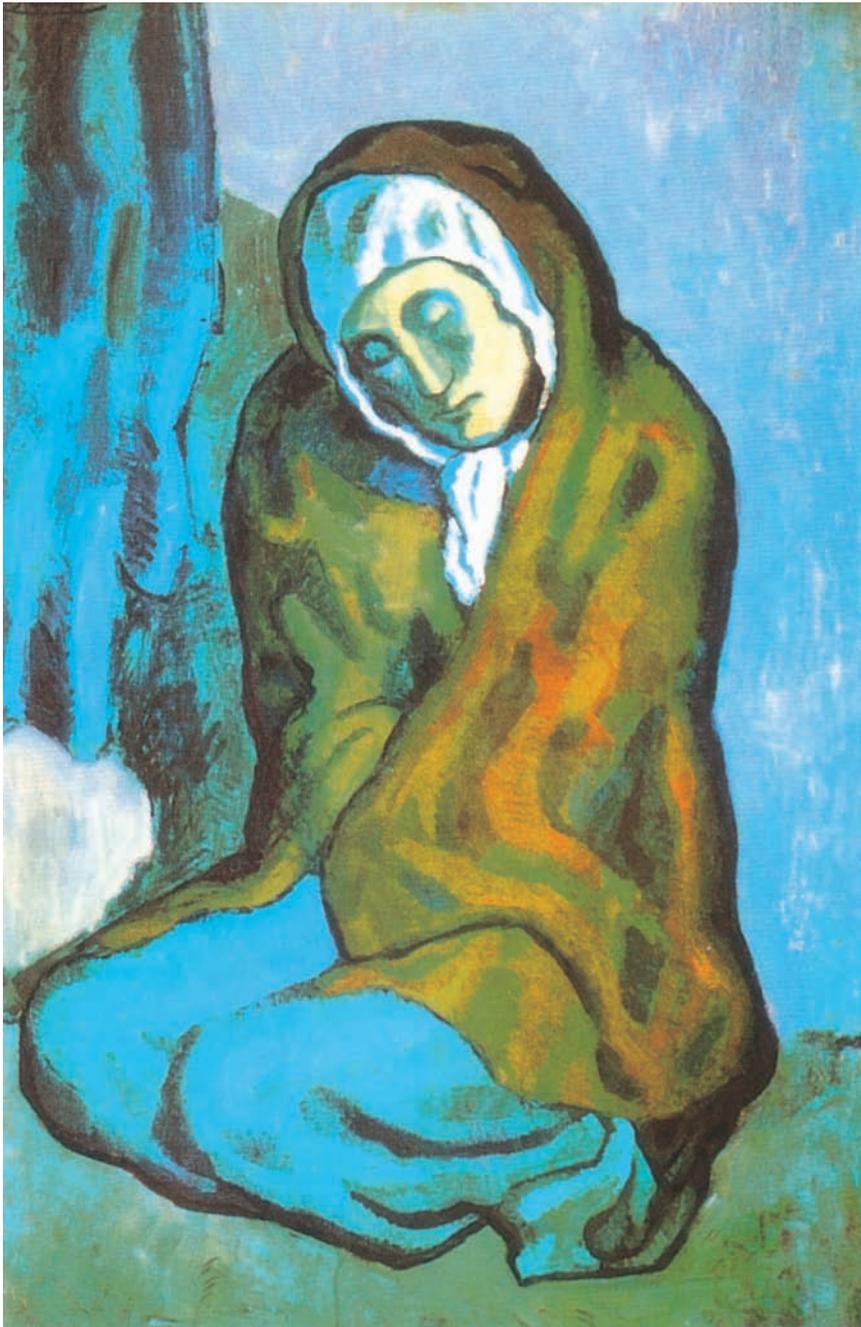
À Paris, durant le mois de mai et la première moitié de juin, Picasso travaille avec une extrême intensité faisant certains jours deux ou trois tableaux. Il « repart de là où il a rompu quelques mois auparavant »²⁸, mais le cercle de ses sujets est maintenant plus large et sa technique picturale plus « avant-gardiste ». Il peint non seulement des vedettes de cabarets et des demi-mondaines, mais aussi des scènes de rue : fleuristes, couples mondains en promenade, foules de spectateurs aux courses, intérieurs de bistros, enfants endimanchés avec leurs petits bateaux devant le bassin du jardin du Luxembourg, voyageurs sur l'impériale d'un omnibus que l'on dirait voguant avec solennité sur la Seine et les mers des places parisiennes... Il fait sienne la liberté des touches mouvantes des Impressionnistes, emprunte à Degas et aux affiches de Lautrec certains principes de composition marqués de japonisme, utilise le chromatisme exalté et incandescent de van Gogh, ce Fauve avant la lettre. Pourtant le dit pré-fauvisme de Picasso du printemps 1901 (le fauvisme



comme tel ne se déclara qu'en 1905) est beaucoup moins de nature purement esthétique que subjective et psychologique. Christian Zervos dit avec raison : « Il (Picasso) a bien pris garde de ne pas donner dans le travers de Vlaminck qui avait fait usage des vermillons et des cobalts dans l'intention d'incendier l'École des Beaux-Arts. Picasso s'était servi de la couleur pure à seule fin de satisfaire l'inclination naturelle qui le poussait en toutes circonstances à aller aussi loin que le lui permettait sa tension nerveuse à charge de revenir bientôt de son exaltation... »²⁹.

À l'exposition chez Vollard, dont le vernissage eut lieu le 24 juin, Picasso avait envoyé plus de soixante-cinq tableaux et dessins, en partie rapportés d'Espagne, mais dans leur majorité faits déjà à Paris. Le dit « style Vollard » de ces œuvres se caractérise par les sujets souvent risqués au point de choquer, par le pinceau énergique et spontané, par le chromatisme nerveux, frénétique (et non point « joyeux », comme l'estime Daix). Bien que l'exposition eût du succès, surtout sur le plan financier, plusieurs tableaux pré-fauves seront repeints dans le plus proche avenir et disparaîtront sous de nouveaux – fait qui témoigne du changement qui se produit dans l'état d'esprit de leur auteur. « Celui qui s'accroît de la science s'accroît de la douleur ». Comme en réponse à ces paroles de l'Écclésiaste, mûrit peu à peu chez Picasso une mentalité tragique, fruit de son expérience spirituelle individuelle, mais qui est aussi prédéterminée par les lois psychologiques régissant sa période de formation. C'est par cette attitude pessimiste à l'égard de l'ordre des choses, qui apparut en automne 1901, que l'on peut expliquer ce que Daix appelle la « transgression... des apparences sensibles »³⁰. Effectivement, tout dans l'œuvre de Picasso tend maintenant vers des synthèses conceptuelles dictées par son for intérieur. Les multiples sujets puisés autrefois dans le monde d'ici-bas cèdent la place à des images fort peu nombreuses qui appartiennent plutôt à la réalité spirituelle et subjective du peintre qu'elles ne sont empruntées au monde matériel objectif. Au lieu d'une réaction spontanée et aiguë se traduisant par un coloris fauve, son attitude à l'égard de la vie est maintenant exprimée par des paraboles quelque

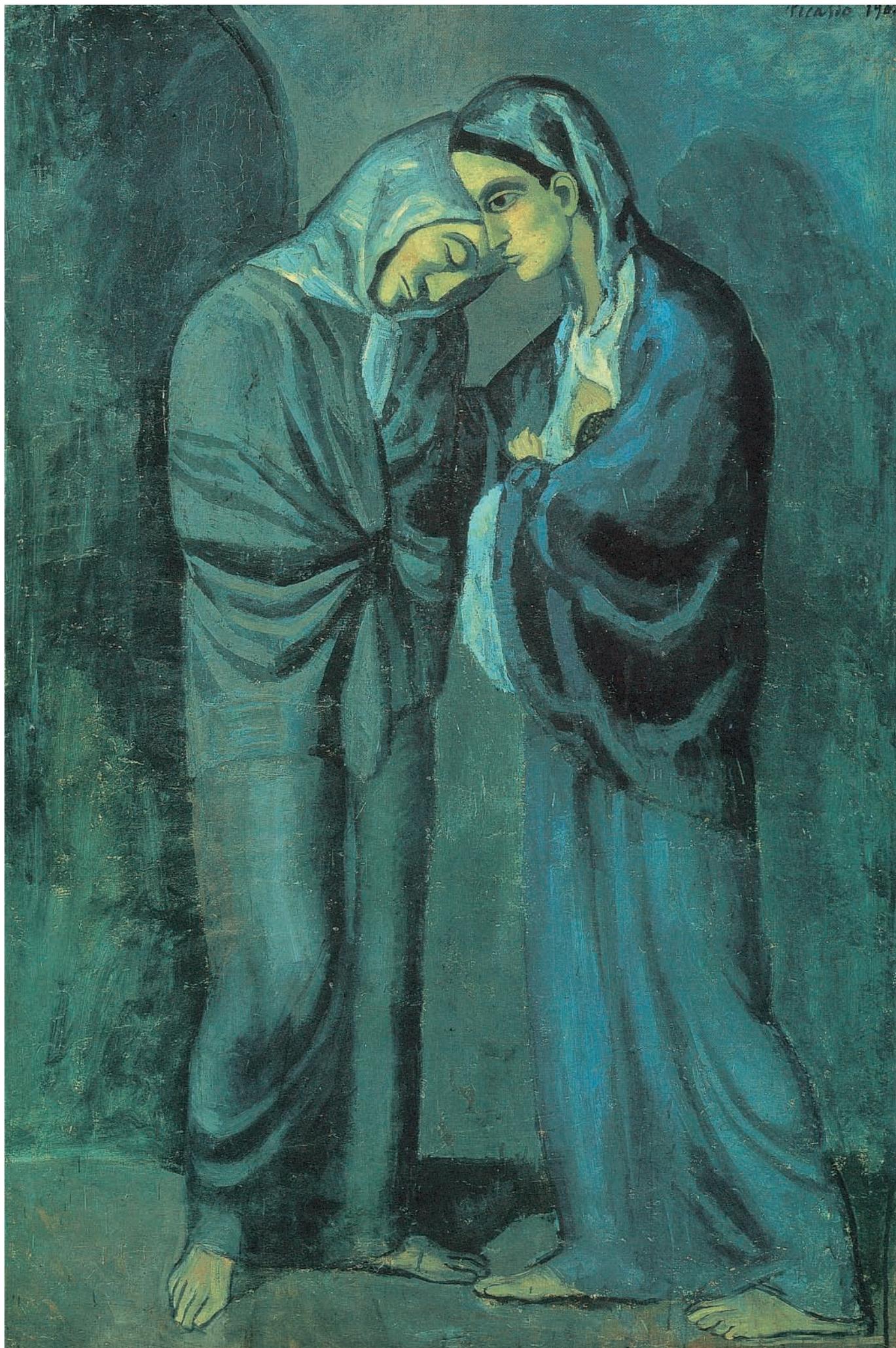
Pierreuses au bar, 1902.
Huile sur toile, 80 x 91,4 cm.
Hiroshima Museum of Art, Hiroshima.



peu abstraites où les accessoires et l'ordonnance chromatique et rythmique de la composition acquièrent un sens poétique symbolique.

Voilà deux toiles *Arlequin et sa compagne* (p.17) et *La Buveuse d'absinthe* (p.21), datées toutes les deux de l'automne 1901 et représentant des personnages attablés dans un café, sujet souvent traité par le jeune Picasso. Du point de vue de leur appartenance stylistique, on classe parfois ces travaux dans la « période du vitrail » à cause du contour très accusé, fort et souple à la fois, qui cerne les grandes surfaces de couleur et qui est typique des tableaux de cette époque. Cependant cette manière reste apparentée à l'esthétique de l'Art Nouveau (on veut en trouver les sources dans le cloisonnisme de Gauguin et les arabesques des affiches de Lautrec que Picasso appréciait beaucoup). Mais cette manière en tant que facteur de la poétique, prouve la prédominance du principe intellectuel dans son art et que sa pensée est concentrée et généralisante. Fait significatif : si autrefois (1899–première moitié de 1901), lorsque Picasso traitait des scènes de café – sujet de prédilection à cette époque charnière – c'était la « physiologie » de la vie urbaine moderne avec ses aspects bizarres qui l'attirait, maintenant, c'est-à-dire dans la seconde moitié de 1901, le

Miséreuse accroupie, 1902.
Huile sur toile, 101,2 x 66 cm.
Art Gallery of Ontario, Toronto.

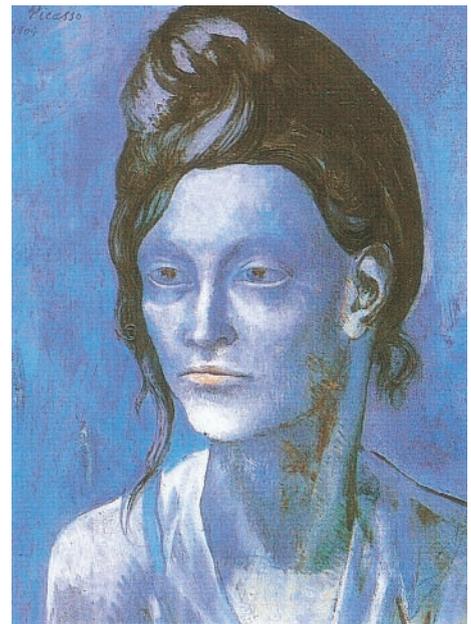


social est relégué à l'arrière-plan et ne fait que nuancer le sens symbolique général de l'image peinte. Ainsi dans le tableau *Arlequin et sa compagne* on reconnaît facilement la réalité concrète de l'époque : il s'agit d'un café qui était une sorte de bourse du travail des petits acteurs, lieu où ils venaient se proposer et où on les embauchait.

Dans un roman écrit par Yvette Guilbert, chanteuse immortalisée par Toulouse-Lautrec, il y a un passage où elle décrit un café avec ses habitués qui correspond à merveille au tableau de Picasso. On y lit : « ...Faces blêmes aux nez pincés, aux lèvres glabres, bouches molles grimaçantes, yeux éraillés, pâleurs et maigreurs, angoisse et famine, odeurs d'estomacs creux et vides, foulards sales cachant du linge usé et douteux, ce sont les joyeux comiques sans emploi, les rigolos sur le pavé, les chanteurs, les diseurs et les danseurs excentriques, tous ceux qui le soir, aux lumières, demain peut-être, en quelque boui-boui, dispenseront le rire et la joie à un public qui les croit heureux et qui les envie!... Pitres malades, paillasses moribonds, faites les beaux, vous aurez du sucre!... (...) Et ils viennent là, chaque jour, à la Chartreuse, en quête d'un engagement possible, à l'affût de l'imprésario providentiel qui entre dans la boîte, en coup de vent, ayant besoin pour Calais, pour Saintes, ou pour Brives-la-Gaillarde, d'un monologue, d'un romancier ou d'une gommeuse. Car il y a les femmes aussi. Pauvres filles! Livides, dans la cruauté du grand jour, le sourire comme obligatoire, fugitif ou figé, rougi au raisin, blafardes de poudre de riz à bon marché, des paupières bleues, les yeux en lunettes noircies au crayon, elles attendent, elles aussi, debout sur le trottoir, le bon plaisir du barnum qui voudra bien utiliser les restes d'une jeunesse qui file et d'une voix qui s'éteint »³¹.

Mais le café de Picasso est anonyme, c'est un lieu de refuge des sans-logis. Et quant aux personnages – Arlequin, gymnaste nerveux à la face enfarinée et tragique de Pierrot, et sa compagne dont le visage peut être aussi bien celui d'un revenant qu'un masque du théâtre japonais Nô –, ce ne sont pas des gens vivants, mais plutôt l'âme même de la bohème, double et une en même temps, assagié par la banale « commedia della vita ». Certains critiques de nos jours³² trouvent que ces premiers personnages de la *Commedia dell'arte* chez Picasso ont leurs analogues dans la poésie symbolique du Verlaine de la dernière période. Mais si l'on considère les choses d'une façon plus large, on pourra dire que Picasso s'exprime maintenant par des catégories poétiques ; en effet, notre œil lit le tableau comme on le ferait en lisant un vers : on se plonge dans des émotions et dans des associations symboliques de couleurs, on pénètre dans les liens associatifs des choses, on se laisse charmer par le jeu des lignes qui riment et qui, pareillement au chromatisme du tableau, sont épurées de tout prosaïsme propre aux tableaux de genre et sont enrichies d'une troublante musicalité.

Et ce n'est pas par hasard qu'il y a un verre d'absinthe devant Arlequin : l'amère liqueur vert acide symbolise ce qu'il y a d'amer dans la vie, elle est là pour rappeler aussi la malédiction qui pèse sur l'Arlequin artiste. Le personnage du « poète maudit » (et, d'une façon générale, celui de tout artiste), à l'époque, était cher à Picasso, faisait partie de son idéal d'art véridique, de Paris, des temps modernes, de sa propre vie. La « malédiction » pesant sur Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Gauguin, van Gogh, Lautrec ne se concevait pas en dehors de la vie de bohème et sans alcool. Déjà dans ce tableau de jeunesse, Picasso formule ce que l'alcool signifie pour lui et quelle en est la raison d'être : d'abord, c'est un moyen de pouvoir substituer à la banale réalité de la vie une autre réalité, spirituelle et interne ; ensuite, l'art et la poésie des artistes maudits sont pareils, par l'effet qu'ils produisent, à la brûlante action de l'alcool (Apollinaire, poète allié à Picasso par plus d'une affinité, n'intitulera-t-il pas son recueil de poèmes publié en 1913 *Alcool*) ; et, finalement, l'alcool est l'élixir de la sagesse, mais aussi celui d'une mélancolie pernicieuse... Sous ce rapport *La Buveuse d'absinthe* est un pur exemple illustrant les idées que nous venons d'évoquer et un parfait échantillon de cette forme poétique où « en peu de mots, il est dit beaucoup de choses », où l'œuvre en dit plus long que son sujet.



L'Entrevue (Les Deux Soeurs), 1902. Huile sur bois, 152 x 100 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Femme au casque de cheveux (La Femme de l'acrobate), 1904.
Gouache sur carton, 42,8 x 31 cm.
The Art Institute of Chicago, Chicago.

Les couleurs y sont rudes et pauvres comme une souquenille, et cependant elles ne sont pas prosaïques : on imagine sans peine dans le bleu trouble, le rouge rauque et le jaune parchemin leurs essences respectives d'azur, d'écarlate et d'or. Dans ce tableau, tout ce qu'on perçoit par la vue possède une valeur métaphorique et impose au spectateur son sens symbolique et, pour ainsi dire, universel : le vert de la liqueur représente la tristesse, le côté amer de la vie ; les taches de couleur floues reflétées dans le miroir – écran symbolique du monde intérieur de la femme –, ses pensées ; quant à la femme elle-même qui, en proie aux hallucinations, est plongée dans une dépression et un abrutissement provoqués par l'absinthe, qui ressemble à la fois à un oiseau hérissé et à une chimère de Notre-Dame, et dont la pose fait l'effet d'un nœud fortement serré, cette femme est moins une ivrognesse entrevue dans le coin de quelque café parisien, que l'incarnation même du mal universel avec son attribut indispensable : l'amer philtre maléfique qui scintille au fond du verre. À envisager les choses sur un plan formel, *Arlequin et sa compagne* et *La Buveuse d'absinthe* entrent dans la tradition de Gauguin, et sur le plan émotionnel, dans celle de van Gogh, auteur du *Café de nuit à Arles*, endroit terrible, « endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes »³³. On peut dire d'une façon générale que, à l'époque, c'est la forme qui prédomine dans la composition et que les thèmes sont sentimentaux ; c'est ainsi que Daix définit deux des trois éléments essentiels de ce nouvel art qui s'annonce chez Picasso dès la seconde moitié de l'année 1901³⁴ et se forme définitivement vers la fin de la même année pour durer jusqu'à la fin de l'année 1904. Quant au troisième élément – la monochromie bleue –, c'est à lui qu'on doit l'appellation même de ce nouvel art : « période bleue ».

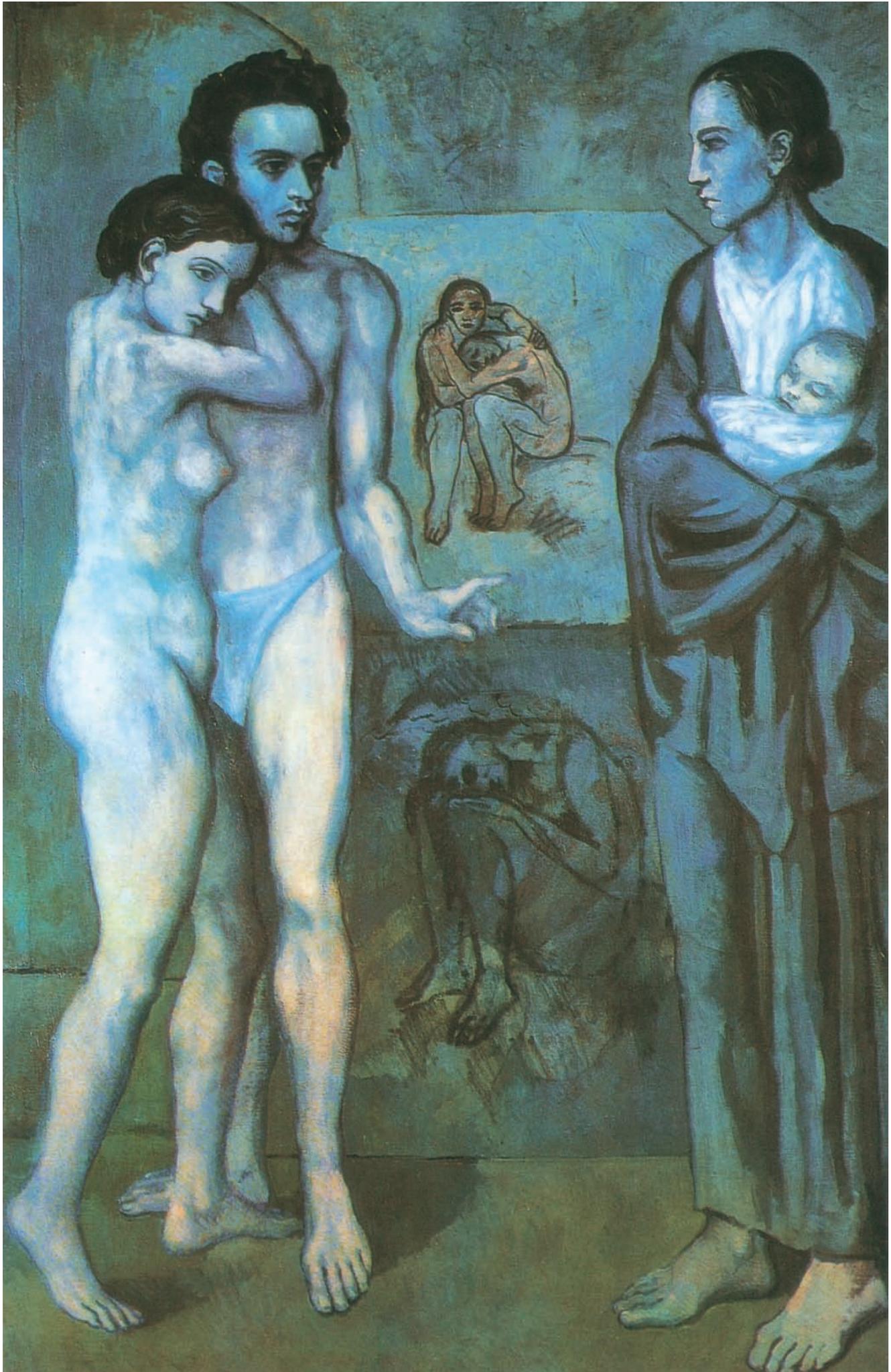
Bien que Picasso lui-même ait plus d'une fois signifié que sa « période bleue » était d'essence purement subjective et intérieure, on a longtemps cherché à en expliquer l'origine (et, en particulier, celle des camaïeux bleus) seulement par l'influence de différents facteurs esthétiques extérieurs. Or, quand on découvrit en 1966 des tableaux consacrés à la mort de Casagemas et restés inconnus soixante-cinq ans, on a cru avoir trouvé en même temps de probants arguments en faveur de l'explication de la « période bleue » par des facteurs psychologiques. « C'est en pensant que Casagemas était mort que je me suis mis à peindre en bleu », disait Picasso à Daix³⁵. Et pourtant, les pensées « bleues » de l'artiste provoquées par la mort de son ami et l'événement lui-même sont séparés d'un intervalle d'une demi-année ; il y a également certains éléments stylistiques et certaines images typiques propres aux tableaux, déjà presque bleus du dit « cycle de la mort de Casagemas » qui figurent manifestement dans les tableaux inspirés par ses visites à la prison de Saint-Lazare en automne 1901. Tout cela – surtout si l'on tient compte des tendances qui s'étaient précédemment formées dans l'art de Picasso – nous amène à admettre que les épisodes réels de la biographie ne font que produire une action catalytique sur son état de crise (crise de tourments spirituels qui marque telle étape importante dans le processus de son individualisation, du devenir de sa personnalité), mais ils ne sont pas pour autant la cause même de cette crise.

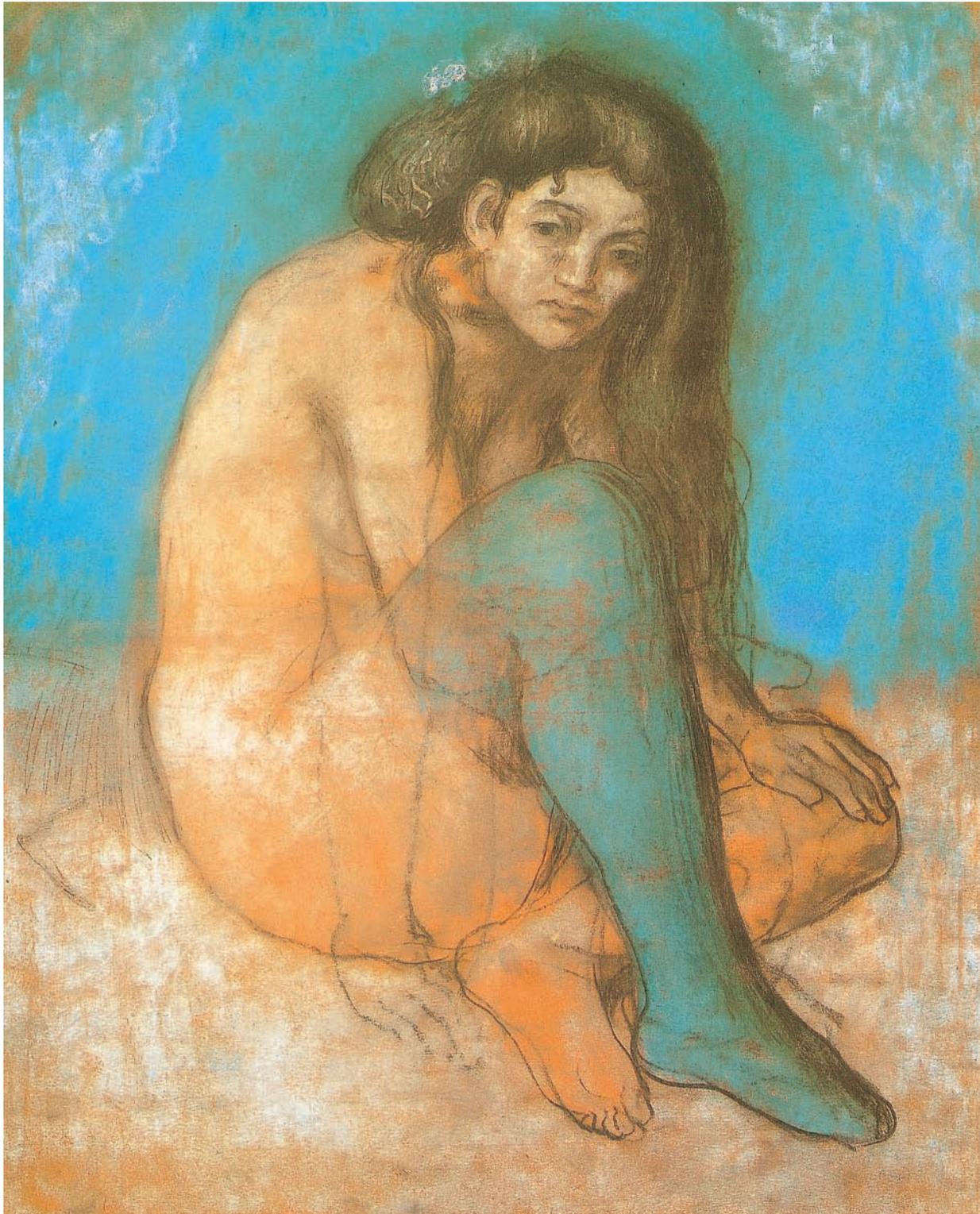
Carl Gustav Jung, fondateur de la psychologie des profondeurs, voit en la « période bleue » de Picasso une « descente aux enfers »³⁶, voulant désigner ainsi sous une forme métaphorique cette phase particulière du devenir où les jeunes, toujours en quête de la vérité, sont portés à plonger dans l'inconscient et tendent à découvrir les aspects tristes de la vie, à pénétrer l'essence tragique des choses. Ami de Picasso et partisan de ses idées, Sabartés, le confirme en parlant de leur état d'esprit d'alors : « Nous traversons cet âge où tout est encore à faire en chacun : cette période d'incertitude que tous considèrent du point de vue de leur propre misère. Que notre vie avec tous ses tourments passe par de semblables périodes de douleur, de tristesse et de misère constitue la base essentielle de sa théorie [de Picasso] de l'expression artistique »³⁷. En réalité cette théorie « antithéorique » (ainsi la désigne Sabartés) était tout un ensemble d'idées que Picasso s'était fait et que Sabartés, qui le partageait, formule comme suit : « Si nous exigeons la sincérité de l'artiste, nous n'admettons pas qu'elle puisse se situer

La Vie, 1903.

Huile sur toile, 196,5 x 128,5 cm.

The Cleveland Museum of Art, Cleveland.





Femme nue aux jambes croisées, 1903.
Pastel, 58 x 44 cm.
Collection particulière.

hors de la douleur... ». Et, un peu plus haut : « Il (Picasso) croit l'Art fils de la Tristesse et de la Douleur... Il croit que la tristesse se prête à la méditation et que la douleur est le fond de la vie »³⁸. Mais ce qui est étonnant et unique en son genre, c'est que Picasso, entre ses vingt et vingt-trois ans, exprima cette conception du monde (qui d'une façon générale est propre à tous les romantiques et qui, au seuil des XVIII^e et XIX^e siècles, fut le leitmotiv de tous les arts) au moyen d'une métaphore purement poétique : par le bleu.

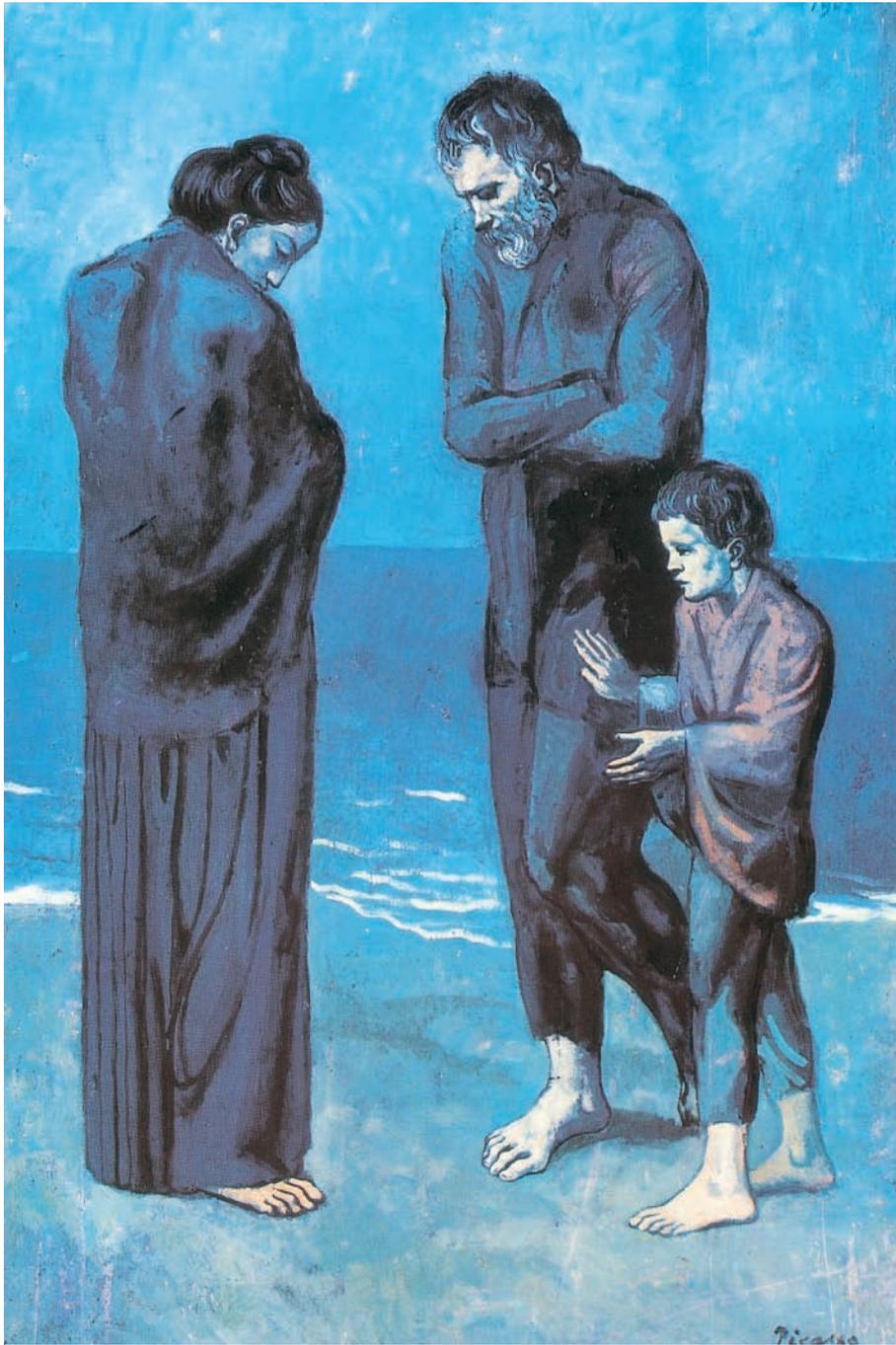
Le bleu, couleur froide, couleur de la tristesse, de la douleur, de la misère et des souffrances de l'âme, est aussi la plus spirituelle de toutes les couleurs, celle de l'espace infini, des méditations et du rêve ; couleur aimée par les poètes. Rainer Maria Rilke se trouvant devant les tableaux de Cézanne (Salon d'Automne 1907)

médita sur le rôle de la couleur bleue dans la peinture, pensant qu'un jour on écrirait une étude savante où le bleu serait envisagé à travers les âges et considéré en tant qu'élément spirituel de l'art. Quant à Picasso lui-même, il disait dans un de ses poèmes des années 1930 : « Vous êtes ce qui existe de meilleur au monde. C'est la couleur de toutes les couleurs... le plus bleu de tous les bleus ». La pensée de Rilke peut être rapportée aussi à la couleur bleue de la palette et de la poétique de Picasso ; c'est que la « période bleue », prise dans son ensemble et au cours de toute sa durée de trois ans, se présente comme un art complexe et hétérogène, et cela non seulement du point de vue stylistique, mais aussi sémantique.

Le *Portrait du poète Sabartés* (p.24) se rapporte, selon Sabartés lui-même, au moment précis où la « période bleue » était en train de se former : il est peint à Paris en octobre–novembre 1901. Le modèle est un ami barcelonais de Picasso qui, étant venu pour la première fois à Paris en automne, s'est senti seul, perdu dans cette ville énorme et grise. C'est ainsi qu'il apparut devant Picasso lorsque ce dernier, arrivant avec du retard à leur rendez-vous, le trouva dans un café, attablé devant un bock et l'attendant mélancoliquement. « Du premier coup d'œil, avant même que je l'eusse vu, il retint ma pose. Puis il me tendit la main, s'assit et nous parlâmes »³⁹, écrit Sabartés dans son livre *Picasso, portraits et souvenirs* plus de quarante ans après. Le portrait fut peint en l'absence du modèle, pour ainsi dire de mémoire, ou, plus exactement, d'après un certain modèle que l'artiste s'était mentalement fait et dans lequel s'était trouvée fixée la première impression réelle de la rencontre. Ce modèle – un client de café – est en quelque sorte l'exposition d'un récit. Cette fois-ci, il va s'agir de la solitude d'un poète, rêveur aux yeux de myope, dont le tempérament mélancolique et la probable inclination pour le symbolisme nordique (très estimé à Barcelone) ont pour attribut un énorme bock de bière, et non pas un verre de quelque brûlante boisson forte. Sabartés voyait dans ce portrait son propre reflet dans les eaux bleues d'un mystérieux lac, il y reconnaissait toute la gamme de sa solitude. Quant à Picasso, pour lui ce n'était pas seulement un portrait d'ami, c'était aussi l'image d'un poète, ce qui à ses yeux avait une valeur particulière ; il le précisa expressément à S.I. Chitchoukine en insistant sur l'appellation : *Portrait du poète Sabartés*. Ce doit être le premier tableau de Picasso où il y ait tant de couleur bleue (sans que, toutefois, la monochromie soit entière), et cette quantité de bleu n'est motivée ni par la couleur réelle des objets représentés ni par l'effet de l'éclairage. Dans ce tableau, le bleu va d'un bleu turquoise jusqu'à la nuance la plus profonde de cette couleur. On peut dire que le bleu est le principal personnage du tableau, l'expression de l'état réel du poète, dont la tristesse est le gage sûr de sa sincérité. Sans se rattacher aux choses réelles, le bleu y est universel ; grâce à lui la figure de Sabartés attablé dans un café prend l'importance et la grandeur d'un symbole, celui de la mélancolie poétique planant au-dessus du désert du monde.

Ainsi, le bleu est une métaphore picturale de la tristesse et de la douleur, mais il ne faut pourtant pas y voir un jeu du hasard si, vers la fin de 1901 (époque où la monochromie bleue s'est entièrement établie dans ses tableaux), Picasso éprouve une forte attirance pour la sculpture. La primauté de la forme dans ses œuvres, relevée par Daix, en est un signe certain ; et effectivement Picasso s'intéresse alors à l'art de modeler non seulement parce que cela l'aide à concrétiser son « idée plastique », mais parce que cela correspond aussi à son désir d'être rigoureusement strict, voire ascétique dans le maniement des moyens d'expression. À mesure qu'il élimine tout de ses tableaux, sauf l'unique personnage, et que le coloris atteint une monochromie intégralement bleue, le modèle qu'il s' imagine intérieurement – une personne dans un café, figure statique, refermée hermétiquement sur soi-même – va exprimer l'idée même de l'abattement par des moyens plastiques. Sous ce rapport *La Buveuse assoupie* peinte dans les premiers mois de 1902, marque un moment décisif. Par son thème, elle continue la lignée des buveuses d'absinthe parisiennes, alors que sa réalisation plastique mène à l'œuvre centrale de 1902, c'est-à-dire à *L'Entrevue* de l'Ermitage (p.28) : figure voûtée, abattue, tristement enveloppée dans sa cape bleue, telle une





coquille aux valves refermées. La genèse de cette idée plastique remonte également aux tableaux parisiens de la seconde moitié de 1901 dont les figures sont comme inscrites dans le plein cintre d'un arc roman. Nous avons en vue avant tout les séries de tableaux représentant les femmes détenues et les *Maternités* pareilles, selon Daix, à des madones, œuvres dans lesquelles sont reflétées d'une façon particulière les impressions que Picasso rapporta de ses visites à Saint-Lazare en automne 1901. Le développement de tous ces éléments, qui ont trait tant à la plastique qu'au sujet, constitue pour ainsi dire la « préhistoire » de *L'Entrevue de l'Ermitage* (*Femme aux bras croisés*, *Femme accroupie et enfant*, *Femme vêtue en robe de prison*). « Le cœur des sages est dans la maison de deuil », ces paroles de l'Éclésiaste sont comme les propres pensées du Picasso de vingt ans, lorsque, tout en continuant ses recherches sur l'Éternel féminin et découvrant partout la douleur, la triste essence des choses, il tombe en automne 1901 sur le chemin qui mène à Saint-Lazare, prison où au début du XX^e siècle on détenait les filles de joie⁴⁰. Au milieu de l'animation tumultueuse du Paris de la Belle Époque, la prison de Saint-Lazare paraissait comme un petit monde fermé dont même l'architecture

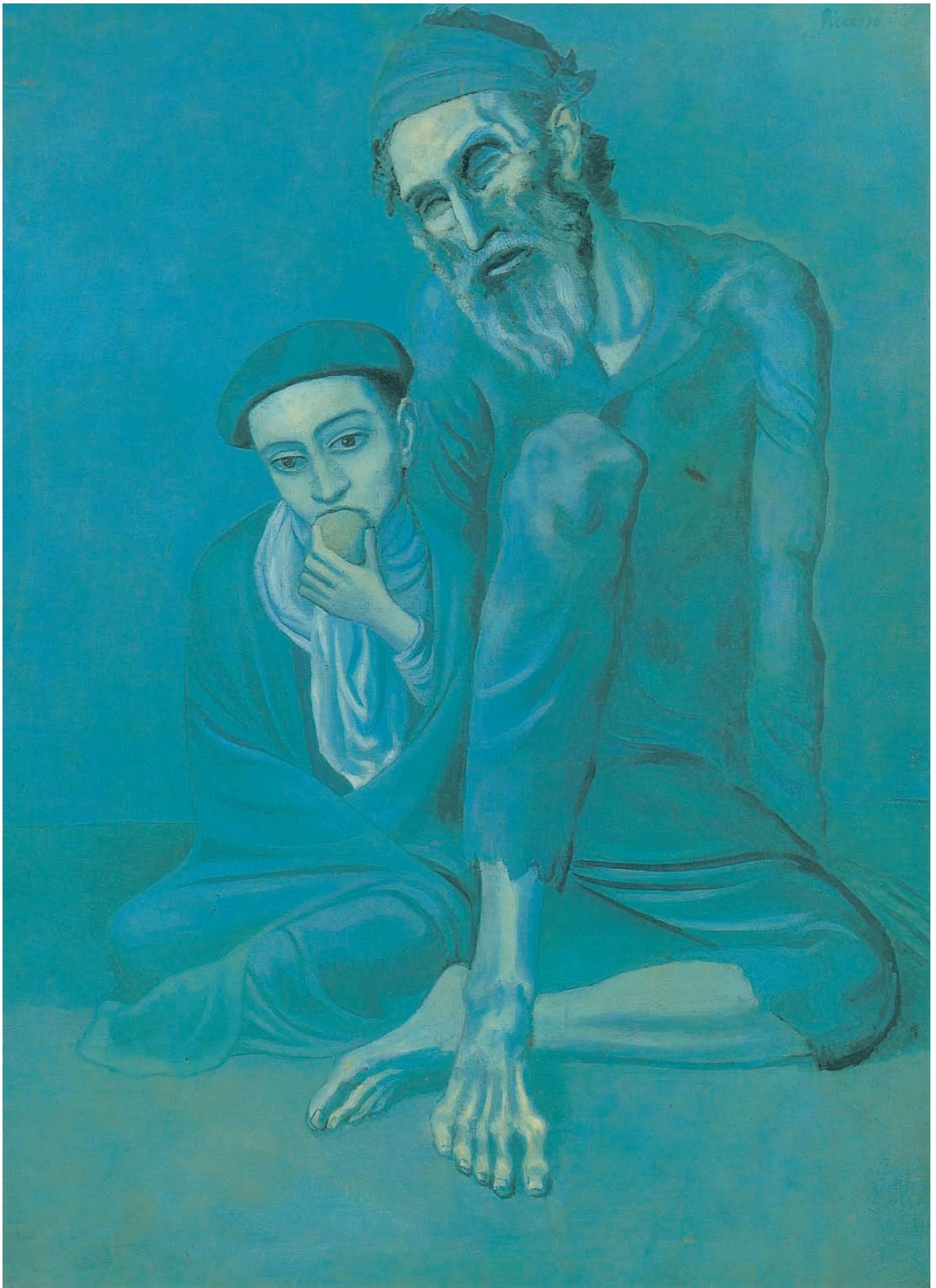
Portrait de Soler, 1903.
Huile sur toile, 100 x 70 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Les Pauvres au bord de la mer, 1903. Huile sur bois, 105,4 x 69 cm.
National Gallery of Art, Washington.

conventuelle contribuait à le placer hors du temps. Le rythme monotone des galeries et des arcades, le vide des longs corridors résonnants où évoluaient des théories de détenues, l'atmosphère sacrée de l'ancien monastère ne pouvaient pas ne pas agir sur Picasso, d'ailleurs fort enclin à éprouver des impressions de ce genre. Savait-il alors que van Gogh – artiste qu'il aimait entre tous – rêvait de peindre d'après nature des saintes qui, sans rien perdre du caractère des chrétiennes des premiers siècles, ressemblaient en même temps à ses contemporaines ? S'il n'en est rien, la coïncidence des tendances des deux artistes est fort significative, car chez le jeune Espagnol qui put observer à Saint-Lazare le touchant comportement des mères à l'égard de leurs enfants (les détenues avaient le droit de garder leurs nourrissons), le thème des prostituées-mères se transforme en celui des *Maternités* de Saint-Lazare, pareilles à des madones. Quant à l'idée qu'elles expriment, ces *Maternités* peuvent – hypothétiquement – avoir des corrélations avec le mythe des Mères, grandes déesses, gardiennes des origines de tout ce qui sera, dont il est question dans la seconde partie du *Faust* de Goethe (scène de la « Galerie obscure »). Rien d'étonnant à cela, surtout si l'on tient compte, d'une part, de l'influence qu'exercèrent les idées de Goethe sur le symbolisme en général et, d'autre part, si l'on remarque dans *L'Enterrement de Casagemas* (p.23) peint en même temps que les *Maternités* de Saint-Lazare, une grande quantité d'allusions imagées à deux scènes finales du *Faust* (seconde partie : « la Mise au Tombeau » et « Contrée ouverte »). Ce qui est certain, c'est que Picasso, qui est entièrement sous la domination de l'« élément bleu », révèle l'universel dans ce qui est concret, le symbolique, le suggestif – cela quant aux idées, et quant aux émotions – l'expression du « Weltschmerz » (mal du siècle). Et ce processus est moins empirique qu'existential. C'est pourquoi en peignant les femmes qu'il pouvait observer (ou bien qu'il s'imaginait seulement ?), Picasso ne donne aucun trait individuel, aucun type social, il ne représente que l'envers même de l'Eternel féminin : l'essence métaphysique de la femme et de ses souffrances. Dans ses tableaux, les accessoires tels que la blouse et le béguin des détenues se transforment respectivement en une cape abstraite et en une espèce de bonnet de Marianne ; perçus par l'œil de l'artiste, ils se métamorphosent et deviennent dans l'art de Picasso les traces pâles et floues des attributs de Saint-Lazare. Mais comme ils sont ostensiblement là, on comprend combien fut grande l'impression produite par la lugubre prison et quelle influence elle exerça sur la formation du système imagé et du style même de la « période bleue », tout au moins au cours de l'année 1902⁴¹. De retour de Paris à Barcelone six mois plus tard, Picasso peint un tableau dont il parle dans une lettre à Max Jacob, en lui disant qu'il représente une « putain de Saint-Lazare et une mère ». Le tableau en question, c'est bien *L'Entrevue*.

Cependant, dans cette lettre, Picasso désigne le tableau sous ce nom (le dessin servant d'illustration et qui est joint à la lettre a le même titre) [Z. 6. 436], et cela explique l'idée de l'auteur. Cette appellation, certes, doit être comprise au figuré, symboliquement, comme deux aspects métaphysiques de la seule essence féminine : le vulgaire et le sublime, comme les deux destinées de la femme : « une putain » et « une mère ». À en juger d'après ses esquisses, le tableau offrait au début des traits de sentimentalisme dans le goût du folklore urbain, c'était une sorte de récit où à une fille des rues apparaît la sainte Maternité, elle-même sous la forme d'une femme enceinte tenant un enfant dans ses bras. Mais, peu à peu, Picasso supprime les détails secondaires de la mimique et des gestes, ainsi que les particularités du physique et du costume. Tout ce qui dans le tableau se rapporte au côté extérieur de l'événement est rendu d'une manière très sommaire. Un mur avec une baie cintrée marque le lieu de l'action ; les poses et les gestes sont figés et passifs ; les visages sont impersonnels et les vêtements conventionnels. Picasso ne fait pas que supprimer les détails, il restreint délibérément, jusqu'à l'ascétisme, les moyens de l'expression plastique. Au caractère abstrait et à la simplicité de la monochromie bleue correspondent la solution de la composition, réduite à sa plus simple expression, de même que la plastique et le dessin linéaire très généralisés. En même temps qu'il simplifie le

Le Vieux Juif, 1903.
Huile sur toile, 125 x 92 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.





La Famille Soler, 1903.
Huile sur toile, 150 x 200 cm.
Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain,
Liège.

langage pictural, Picasso approfondit et développe le contenu du tableau en conférant à l'idée primitive du sujet l'importance d'un événement universel et intemporel : la rencontre dans l'au-delà de deux sœurs symboliques plongées dans la tristesse. L'antithèse qu'elles expriment – le sublime et l'éternel d'un côté, le vulgaire et le périssable de l'autre – est rendu par la conception formelle du tableau : aux tons bleus intenses, profonds et clairs à la fois (bleu ciel) de la figure de la Mère, correspond sa solution graphique : dessin libre, fluide et harmonieux ; quant à la Prostituée, aux nuances du gris verdâtre de sa figure (couleur morte de la terre glaise humide) correspondent des volumes modelés de façon lapidaire, les rythmes saccadés de sa pose et les ombres brutales dans les plis de son vêtement. Tout ce qu'il y a de sublime, tout ce qu'il y a de douloureux et de spiritualisé dans la maternité, tout ce sens suprême qui plane au dessus d'ici-bas, tout cela est rendu par l'expression de l'œil grand ouvert de la Mère, vrai œil du delta mystique ; alors que tout ce qu'il y a de profond, d'angoissant et de métaphysique dans le sommeil de la mort, est rendu par les lourdes paupières closes de la Prostituée, par les ombres livides de sa face de cire, par sa présence même devant l'arc béant et lugubre. L'on peut supposer que c'est bien à *L'Entrevue* que pensait Chtchoukine lorsqu'il disait que Picasso aurait dû faire des fresques de cathédrales. Car les éléments formels qui composent le tableau semblent remonter à ceux de l'art religieux. Ainsi, la composition rappelle à la fois les stèles funéraires de l'Antiquité et le schéma iconographique de quelque *Visitation* médiévale ; les personnages évoquent soit les figures pleines de dignité épique de Giotto ou de Masaccio, soit les effigies spiritualisées des statues gothiques ; le coloris monochrome, la suprasensible tonalité vert bleu de Luis de Morales. Mais si l'on s'en rapporte aux esquisses, on verra que c'est en



passant outre les clichés iconographiques de l'art ancien et non pas en s'en inspirant que Picasso interprète la rencontre de deux femmes au moyen d'une idée plastique qui exprime l'archétype même d'une rencontre. Ce qui dans les esquisses est rendu par la réunion des mains des deux sœurs, l'est dans le tableau par l'agencement de toute la composition : les deux figures qui se penchent l'une vers l'autre s'assimilent à un arc qui rime avec la sombre baie cintrée du fond. En obtenant grâce à cela l'unité tectonique d'une composition à deux éléments, Picasso confère en même temps à cette idée plastique l'efficacité suggestive

Garçon au chien, 1905.
Gouache sur carton, 57,2 x 41,2 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

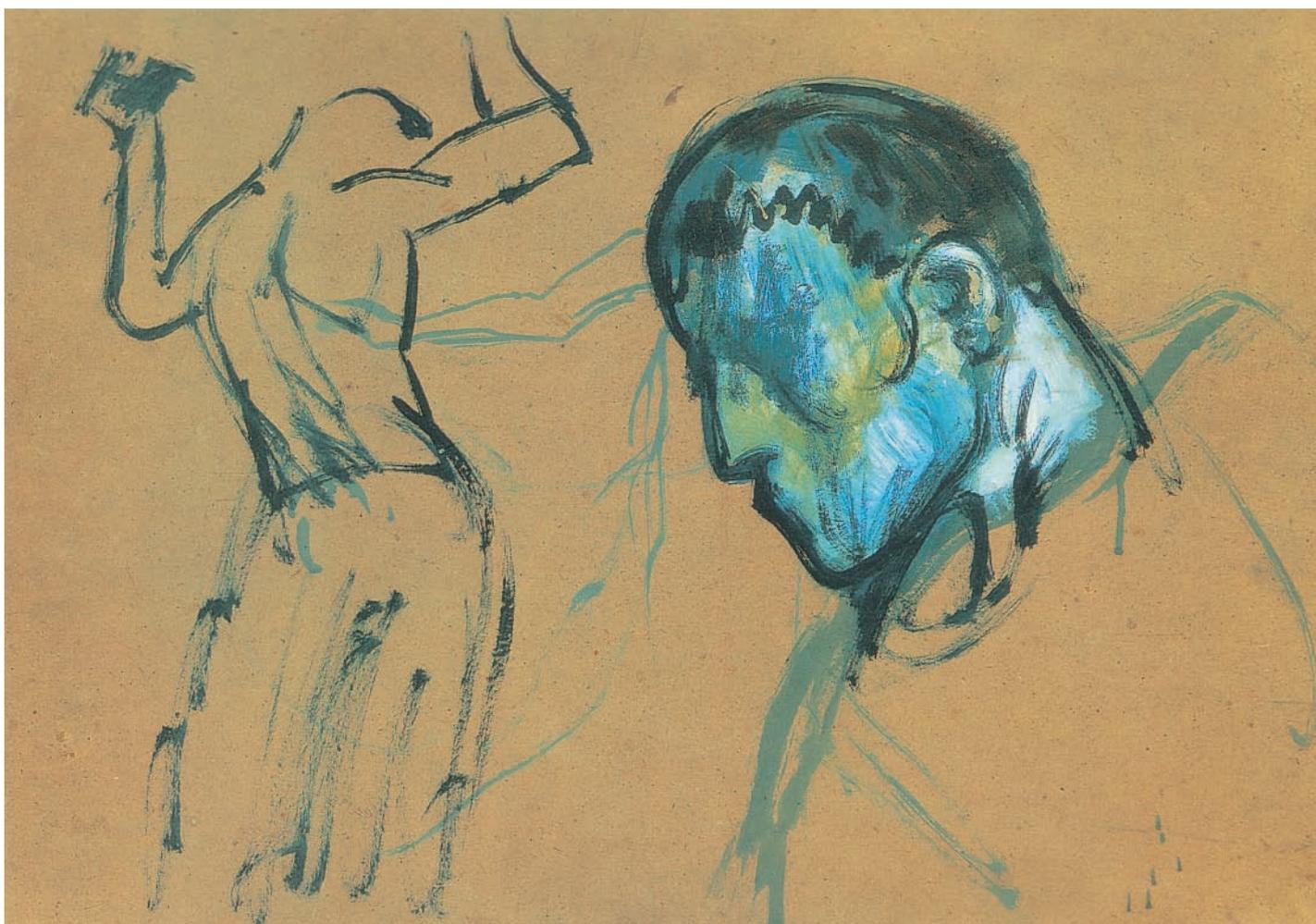


d'une métaphore poétique : l'arc de la rencontre (les visites de bienfaisance faites aux détenues étaient une particularité du régime de Saint-Lazare, et Picasso put souvent être témoin de ces scènes sous les voûtes de la prison).

Il se peut qu'en peignant *L'Entrevue*, Picasso ait découvert la loi de l'assimilation plastique et associative de différents objets qui deviendra par la suite un élément très important et un instrument actif de sa poétique imagée, de cette poétique des métamorphoses qu'il développa à l'époque du cubisme, et qu'il garda jusqu'à la fin de sa vie. *L'Entrevue*, toile vraisemblablement achevée vers l'automne 1902, est le point culminant de la première phase de la « période bleue », qui est celle des thèmes de Saint-Lazare. Tout le long de l'année 1902, dont Picasso passa les deux tiers à Barcelone, son art se détache des choses réelles et, n'exprimant plus que sa propre expérience spirituelle et subjective, s'engage dans le domaine des idées transcendantes. Ce qu'il peint est conventionnel, anonyme, intemporel (*Le Mort*) ; ce sont comme des images d'idées, dont l'incarnation visuelle précise est due plutôt au modelé plastique d'une forme homogène, au sentiment de la masse et à la largeur des rythmes linéaires – soit autant de choses propres à l'art d'un sculpteur (et, en particulier, du sculpteur des bas-reliefs assyriens) –, qu'à l'inspiration d'un peintre, née du sentiment de la réalité et se matérialisant au moyen des couleurs et des pinceaux. Daix remarque que Picasso, à cette époque, veut que la forme et l'idée ne fassent qu'un. Mais ses recherches ne sont pas comprises dans son proche entourage à Barcelone, ce dont il se plaint dans la lettre à Max Jacob mentionnée ci-dessus, en disant non sans ironie que ses amis, les peintres barcelonais, trouvent que dans ses œuvres « il y a trop d'âme, mais pas de forme ».

Que Picasso voulût trouver une compréhension auprès de son premier ami parisien (ils firent connaissance lors de l'exposition chez Vollard en 1901 et devinrent aussitôt amis) explique dans une certaine mesure son nouveau voyage à Paris en octobre 1902. Pendant ce séjour, qui ne dura que trois mois, soit jusqu'à mi-janvier 1903, ils vécurent ensemble partageant leurs misères et souffrant du froid. Sabartés, témoin de cette époque, en parle comme suit : « Époque terrible de froid, de privations et de dégoût. De dégoût surtout... C'est ce dont il se souvient avec le plus de répugnance et non pas à cause de la misère matérielle, des privations, mais en raison de cette misère morale que certains amis catalans qui étaient à Paris, et dans de meilleures conditions, lui firent sentir »⁴². Cependant, Paris, tout comme lors des séjours précédents, apporta quelque chose de nouveau dans son art. Par contraste avec les déplorables circonstances de vie de l'hiver 1902–1903, l'imagination de Picasso demeure dans un monde « d'une humanité simple et pure » (Daix) : dans celui des bergers et des pêcheurs, dont la vie, quoique dure et indigente, est toute pénétrée d'un stoïcisme héroïque. Dans ce légendaire monde de grandeur épique et de sagesse sereine, où la philosophie est mise à nu, les sentiments sont simples et forts et la nature spiritualisée, on y sent l'écho des mythes antiques, des idéaux éthiques de Puvis de Chavannes, de Gauguin, d'Alfred de Vigny, ainsi que l'écho de ses propres souvenirs des mois passés à Horta de Ebro quelque quatre ans auparavant⁴³ (*le Marchand de gui ; Tête de picador au nez cassé*). À Paris, n'ayant pas les moyens de peindre à l'huile, Picasso fait des dessins (par exemple *Homme les bras levés*), et lorsqu'il se remet à peindre à Barcelone, son expérience de dessinateur se révèle dans l'attention grandissante qu'il prête aux problèmes de l'espace, à l'anatomie, à la concrétisation des types dont le cercle, par rapport à 1902, devient sensiblement plus large. Dans les plus importants tableaux de la première moitié de 1903 : *Pauvres au bord de la mer* (p. 35) ou *La Tragédie, L'Étreinte et La Vie* (p. 31), Picasso traite les motifs universels propres à la « période bleue », c'est-à-dire le mal du siècle et l'Éternel féminin, sous formes de scènes où les personnages – hommes, femmes, enfants (*Femme et enfant au bord de la mer*) – sont maintenant individualisés. L'artiste exprime sa propre expérience morale dans des images bleues pareilles à des rêves symboliques ou mythologiques, ce qui pousse les chercheurs de nos jours à les soumettre à des interprétations psychanalytiques⁴⁴.

Tête de femme au mouchoir, 1903. Huile sur toile collée sur carton, 50 x 36,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



Deux Figures et tête d'homme de profil. Études.
1901.

Détrempe et huile sur carton, 41,2 x 57,2 cm.

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Tête de vieillard en tiare

(*Le Roi*), 1905.

Papier, plume, encre de Chine, aquarelle,

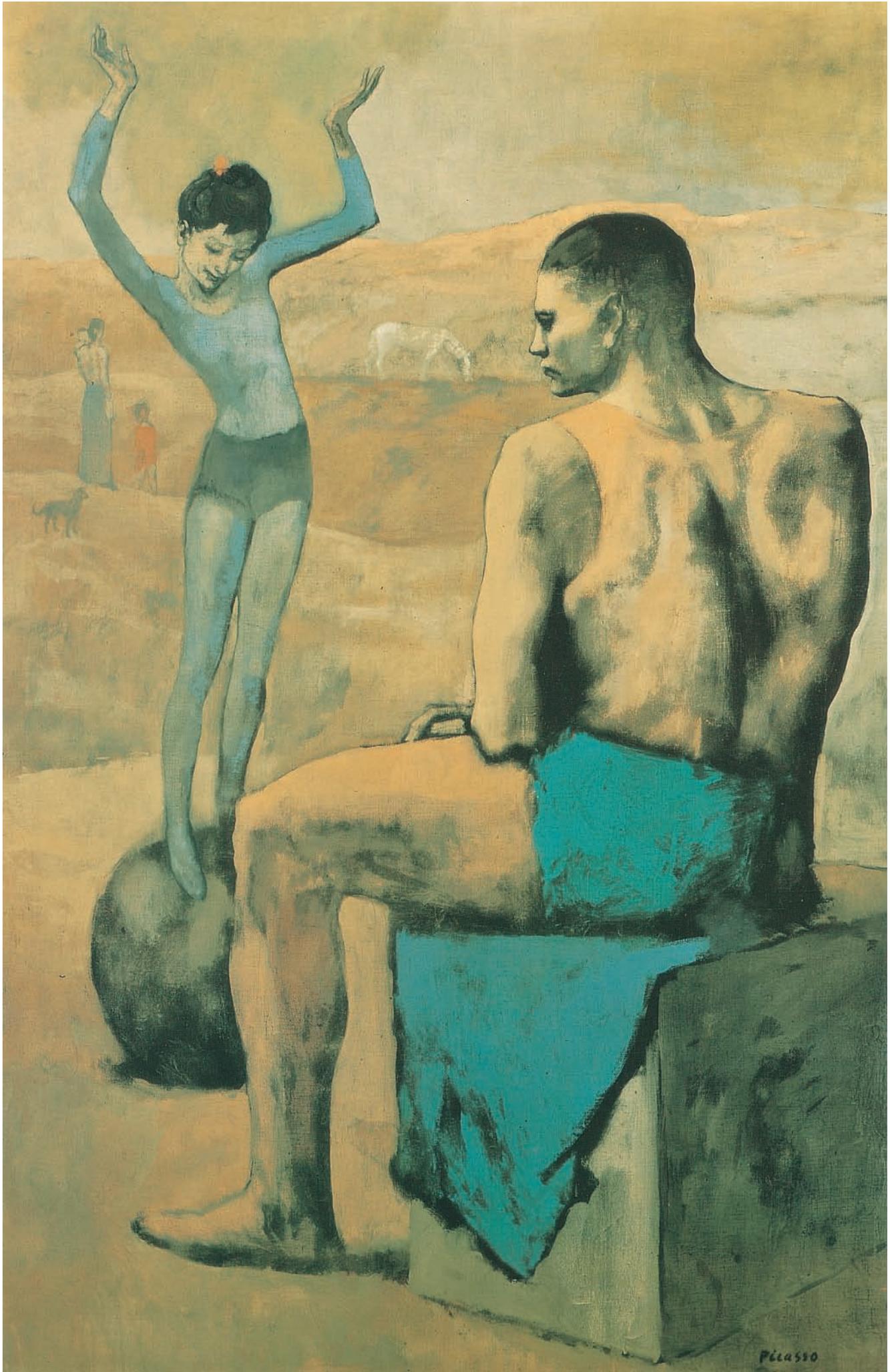
17 x 10 cm.

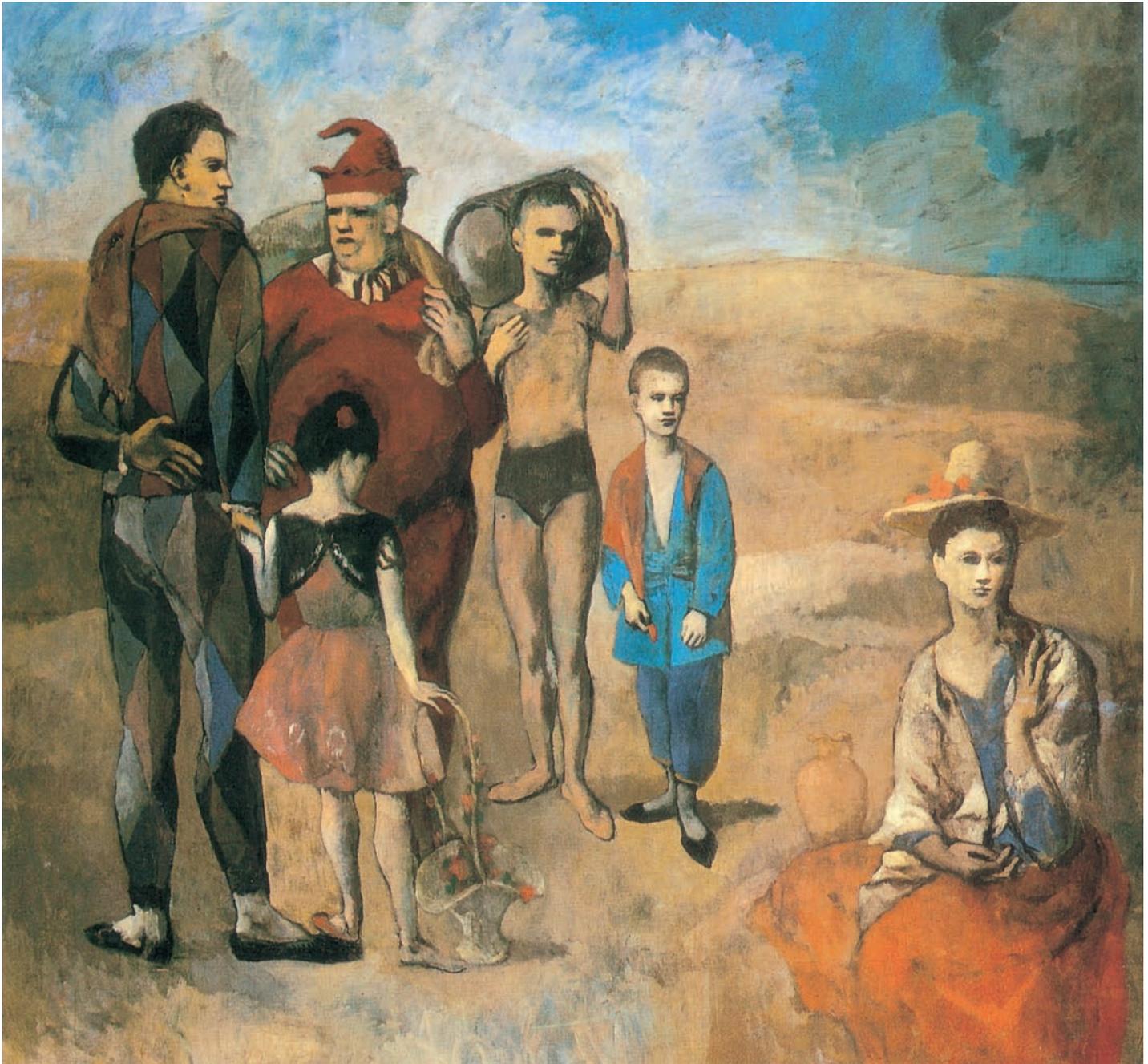
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

Entre-temps, l'acuité de sa crise morale commence à s'émuousser, et sa conscience cherche alors à trouver une issue en dehors, dans la réalité ; il en résulte que dans l'art de Picasso apparaît une tendance vers le concret qui se révèle par l'intérêt de l'artiste pour le paysage urbain (estompé, il est vrai, par l'obscurité de la nuit) et surtout, à partir du milieu de l'année 1903, pour le portrait. C'est alors que fut peint le *Portrait de Soler* (p.34) qui suivait de près celui de sa femme et celui de toute la famille Soler pique-niquant (p.38). De par leurs dimensions et la composition générale, les trois toiles forment assez bien un triptyque, et cela nonobstant le caractère plus amical et spontané du portrait de l'Ermitage qui le distingue des deux autres (le *Portrait de la señora Soler* et *Le Déjeuner sur l'herbe de la famille Soler*), dont le style rappelle, avec finesse, les photographies figées d'alors. Il est à présumer que Benito Soler Vidal, tailleur très en vogue à Barcelone, ami et mécène des artistes du cabaret « Els Quatre Gats », représentait à leurs yeux le type parfait d'un dandy. Et c'est exactement en dandy que le peint Picasso en utilisant la force mystique d'un bleu immensément profond pour arracher son mélancolique modèle à l'entourage prosaïque de tous les jours et le transporter dans un autre milieu qui convienne mieux à son air noble ; il place Soler dans une nuit cosmique où l'ovale allongé de son visage à peine touché de couleurs vives, est pareil à la face blême de l'astre de la nuit. Dans ce portrait, la volonté de l'artiste l'emporte manifestement sur la psychologie du modèle ; cependant le *Portrait de Soler* est significatif car il manifeste le désir du peintre de trouver une forme à un type humain incarnant une sensibilité psychologique. Considéré sous ce jour, le portrait de l'Ermitage nous amène droit aux chefs-d'œuvre incontestables de l'automne 1903, dont *Le Vieux Juif* (p.37).

Le thème de la misère humaine représentée dans les images dramatiques de la pauvreté et de l'infirmité – vieillesse, cécité, famine, vagabondage – se trouve







être concrétisé par le contact avec la réalité extérieure. Nombre d'auteurs notent que le spectacle des mendiants, clochards et estropiés était chose habituelle dans les rues barcelonaises du début du siècle ; ils disent également que Nonell, peintre et camarade de Picasso, s'était déjà intéressé à de tels sujets qui l'attiraient par le coloris particulier de *L'España negra*. Mais Picasso, une fois de plus, « atteint une note plus haute que celle écrite dans la partition » ; les infirmités de la chair ne l'intéressent que comme une métaphore de la spiritualité rendue plus intense par la souffrance. En hiver 1902–1903, à Paris, l'imagination de Picasso avait engendré une « tribu de Sisyphe » qui était trapue et de proportions doriques ; en automne 1903, à Barcelone, entraîné par le goût pour de pures lignes harmonieuses et immatérielles (s'adonnant à leur jeu musical, Picasso couvre des feuilles et des feuilles d'ébauches de nus, de profils, de gestes ou de poses), l'artiste dessine des figures allongées et maniéristes qui évoquent pour certains critiques le Greco, Morales, le graphisme des fresques romanes et celui des reliefs catalans. D'autres chercheurs rattachent ces nouvelles tendances de l'artiste aux idées de Nietzsche sur la tragédie naissant de l'esprit de la musique⁴⁵, idées qui jouissaient d'une grande popularité auprès des symbolistes barcelonais. Quoi qu'il en soit, la

Fille sur une boule
(*Acrobate à la boule*), 1905.
Huile sur toile, 147 x 95 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

Famille de Saltimbanques
(*Les Bateleurs*), 1905.
Huile sur toile, 212,8 x 229,6 cm.
National Gallery of Art, Washington.



Famille de Saltimbanques (Les Bateleurs), 1905.
Gouache, fusain sur carton, 51,2 x 61,2 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

mystérieuse logique qui guide l'instinct créateur de Picasso, agit de sorte que les mélodies linéaires de ses ébauches se cristallisent en des silhouettes anguleuses de figures ascétiques, des corps de femmes, des guitares espagnoles, des ovales purs de jeunes visages, des profils aigus aux bouches chantantes, des mains nerveuses et sensibles : les éléments de ses futurs tableaux *Le Repas de l'aveugle*, *L'Aveugle*, *Le Vieux Juif*, *Le Vieux Guitariste*, *Le Fou*. Ce sont les tableaux les plus bleus de la « période bleue » ; quant au *Vieux Juif*, par sa solution chromatique, il est le plus homogène et monochrome d'entre eux. Mais que signifie maintenant ce bleu coupé de blanc, illusoire, passé, plus froid que jamais et qui rend le corps desséché du vieillard et son jeune guide uniquement par le jeu de l'intensité tonale tantôt plus légère, tantôt plus épaisse ? Qui sont ces deux personnages, dont les prototypes catalans nous sont révélés par une quantité de dessins qui sont des souvenirs de l'artiste de son séjour à Horta de Ebro ? Quel est donc le sens de la sage et voyante cécité de l'un et du don passif et aveugle de voir de l'autre ? Quelle parabole nous dira pourquoi ils sont là, serrés l'un contre l'autre, assis à la dernière limite du monde ? ou bien des temps ?... de la vie ?... ou du sommeil ?...

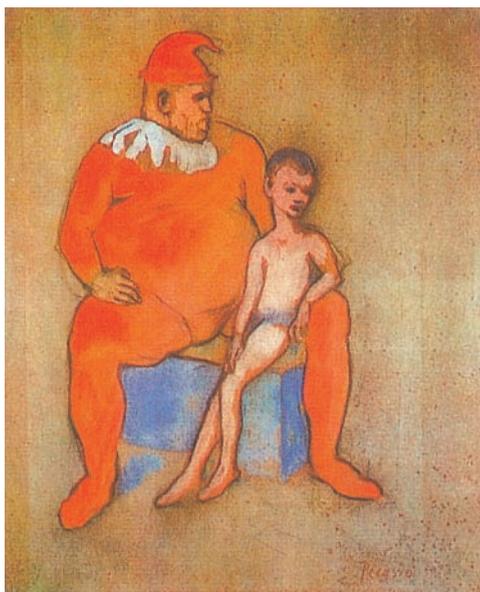
Il est d'éternelles images qui symbolisent différents états de la vie humaine, les relations entre les hommes, leurs conflits ; ces images ont une valeur générale, universelle et elles réapparaissent dans l'histoire de la culture de l'humanité en tant que « sujets ambulants ». Un vieillard aveugle assagi par ses malheurs, un homme

qui a perdu tous ses biens, un autre homme qu'une malédiction condamne à une errance, ne se sont-ils déjà pas appelés Œdipe, Job et Ahasvérus ? Mais il se peut d'ailleurs que ce ne soient là que différentes incarnations d'un seul archétype, qui prouvent que, à mesure que le charnel diminue, le spirituel augmente. Au XIX^e siècle, dans les romans de Dickens et de Dostoïevski, l'humanisme (compris à l'époque comme la suprême spiritualité) est exprimé avec une force poignante dans le personnage d'un vieux mendiant accompagné d'une petite orpheline, image infiniment touchante et, à la fois, marquée de la grandeur d'un symbole.

Dans *Le Vieux Juif*, Picasso traite un mythe humaniste du XIX^e siècle, mais il le fait avec un sentiment biblique de fatalité à l'égard de la destinée humaine. D'après ce tableau, on peut se faire une idée sur la façon dont sera résolue la crise éthique des « années bleues » de Picasso. C'est que la tendance vers le maximum d'expressivité – qui engendre une plastique tangible, une acuité de raccourcis, des rythmes linéaires compliqués, des contrastes dans la mimique des personnages et, finalement, un bleu cendre intensif au maximum –, bref cette exaltation de la forme poussée jusqu'au maniérisme, se base maintenant sur « la force pénétrante de son attitude » (Sabartés). Le thème de la cécité si finement analysé par Penrose et qui est présent dans *Le Vieux Juif*, a pour Picasso une importance particulière. « En considérant l'acte de perception, Picasso était toujours frappé par la divergence qui existe entre voir une chose et la connaître, car son apparence extérieure est pour lui absurdement inadéquate. La vue est insuffisante ainsi que l'aide que peuvent apporter les autres sens. Il existe d'autres facultés spirituelles qu'il faut faire entrer dans le jeu, si l'on admet que la perception est un instrument de compréhension. C'est quelque part au point de jonction de la perception sensorielle avec les plus profondes régions spirituelles qu'il y a un œil intérieur métaphorique qui voit et sent par l'émotion. Avec cet œil de l'imagination, il est possible de voir, de comprendre et d'aimer même sans la vue au sens physique, et cette vision intérieure peut être beaucoup plus intense lorsque les fenêtres sur le monde extérieur sont closes ». Et un peu plus bas, Penrose cite un mot énigmatique de Picasso qui remonte aux années 1930 : « Au fond, il n'y a que l'amour. Quel qu'il soit. Et l'on devrait crever les yeux aux peintres tout comme on le fait aux chardonnerets pour qu'ils chantent mieux »⁴⁶. Picasso pensait peut-être à son *Minotaure aveugle* conduit par une petite enfant frêle, cette réminiscence tardive de son tableau de 1903 où le vieillard aveugle et son guide sont des personnages unis par la spiritualité de l'amour.

Vers 1904, la « période bleue » avec son hermétisme pessimiste et sa brûlante soif d'absolu éthique entre dans sa phase finale. La crise de jeunesse allait être remplacée par un nouveau stade du processus d'individualisation, celui d'auto-formation. Et ce n'est pas sans raison que Picasso compte maintenant sur les circonstances extérieures, elles aussi, et envisage encore un nouveau voyage à Paris, afin de pouvoir, comme le dit Sabartés, respirer un autre air, parler une autre langue, changer de conversation, voir d'autres visages autour de soi, changer de mode de vie. Il arrive à Paris en avril 1904 et s'y installe pour toujours. Il s'établit au Bateau-Lavoir, c'est ainsi que Max Jacob baptisera plus tard une étrange baraque assise de façon insolite sur la pente raide de la Butte Montmartre qui, à l'époque, gardait encore son aspect campagnard. Le Bateau-Lavoir devient pour les cinq années à venir la maison de Picasso, et l'atmosphère de ce nid de bohème, la « facture » de sa misère, deviendront celles de ses toiles des années 1904–1908. Sous peu de temps, la vie de Picasso, réunie à celle de la belle Fernande Olivier⁴⁷, prendra une allure de famille : on fait de nouvelles connaissances, de nouvelles amitiés ; on a sa propre maison, sa propre famille, des accointances de son propre choix, et, d'ores et déjà, l'attitude à l'égard de la vie devient plus positive et stable. Bien plus que les relations avec ses compagnons de métier, lui importaient celles avec les gens d'autres professions que la sienne et tout particulièrement avec les poètes, dont André Salmon et Guillaume Apollinaire.

Parmi les tous premiers amis parisiens de Picasso, il y avait Suzanne Bloch, qui deviendra une cantatrice connue, et son frère Henri, un violoniste. En 1904



Bouffon et jeune acrobate, 1905.
Fusain, pastel et aquarelle sur papier,
60 x 47 cm.
The Baltimore Museum of Art, Cone Collection,
Baltimore (MD).

Picasso leur fait cadeau de sa photographie (p. 6), peint un magnifique portrait de Suzanne et fait présent à Henri d'une petite toile, *Tête de femme au mouchoir* (p. 40). Cette œuvre, exécutée au printemps 1903 à Barcelone, est l'une des premières où se font sentir les nouvelles tendances de l'art picassien du début de 1904, époque où il fait beaucoup d'aquarelles et de dessins. Le bleu y est raréfié, presque transparent, relevé de rouge ; quant au dessin, très accentué, il y joint une stylisation expressive au soin pour les détails. En même temps – et cela est un trait typique de la fin de la « période bleue » –, c'est la psychologie individualisée du personnage qui est maintenant la source d'inspiration. Cette femme aux cheveux coupés court, comme c'était le cas des détenues de Saint-Lazare, n'est vraisemblablement pas une personne concrète, mais le fruit de l'improvisation inspirée de Picasso ; c'est ce même type féminin que nous reconnaissons dans le nu de *La Vie*, tableau daté lui aussi de 1903 et représentant la maîtresse de Casagemas et dans la compagne affamée de l'aveugle du *Repas des pauvres*, une eau-forte datée de 1904. Vers 1905, parallèlement aux tendances naturalistes dans le graphisme, augmente le rôle de l'élément narratif. Le grand poète russe Alexandre Blok, également en 1905, parle d'une frappante interdépendance de ce genre : « Souvent les éléments principaux de la proposition qui sont le nom et le verbe, coïncident, le premier avec la couleur et le second avec la ligne »⁴⁸. Maintenant la ligne de Picasso est souple, sensible et soignée à la fois quand il s'agit des détails, et en même temps légère, raffinée et nerveuse, – on dirait qu'une voix à l'aigu facile chante les formes : figures en pied, souples et allongées, coudes aigus relevés, profils au trait sûr, lignes courbes, angles, plis de draperies. Comme c'est une ligne au timbre lyrique, elle veut des sujets qui correspondent, qui soient proches de ceux des poèmes en prose, c'est-à-dire intimes quant à leur caractère, philosophiques quant au fond. Les sujets sont tirés du monde du cirque ambulante, monde potentiellement riche en éléments qui se prêtent à des interprétations lyriques ou philosophiques. Cela est particulièrement juste pour Picasso : pour lui, le monde du cirque ambulante est une métaphore du milieu où il vit, de la bohème montmartroise qui, au dire de Max Jacob, vivait mal, mais merveilleusement, dans une excitation fiévreuse de l'esprit et l'acuité affamée des sens, dans une fraternité de gais compagnons et l'angoisse poignante de la solitude. La vision spiritualisée et imagée de Picasso est celle d'un poète ; par la variété des sujets et des émotions, elle est proche des petits poèmes en prose de Baudelaire, un des maîtres spirituels de Picasso et de ses amis poètes. Dans leur aliénation sociale, ces jeunes gens voyaient un signe de paternité avec le « poète maudit » et, jetant un coup d'œil rétrospectif sur l'histoire, ils découvraient fatalement Baudelaire, ce génie en révolte qui leur servait d'un de ces phares dont il avait jadis parlé lui-même. Il y a plus que cela : dans un certain sens le Montmartre de ces jeunes artistes – grenier et mansarde de Paris – rappelle la chambre sordide mais merveilleuse « légèrement teinté de rose et de bleu », dont il s'agit dans un des petits poèmes en prose de Baudelaire.

Le Garçon au chien (p. 39) de l'Ermitage semble être une illustration pour *Les Bons Chiens*, poème en prose de Baudelaire. « Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histriion, est merveilleusement aiguillonné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences ! ». Comme personne, Picasso comprend Baudelaire dans son désir de « chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel ». Le même instinct aiguë par la misère, le même sens juste des valeurs et la même attitude de philosophe à l'égard de la vie sont propres au compagnon du chien, c'est-à-dire au garçon de cette gouache de Picasso qui, vêtu de guenilles, est plein de cette grâce fragile et anguleuse dans le goût du Quattrocento. C'est par la pose calme de l'animal que flatte la main du garçon, par le mouvement de leurs têtes tournées du même côté, par l'harmonie des rythmes, que le peintre rend les liens



d'amitié unissant l'adolescent solitaire et le chien dont les yeux intelligents semblent dire tout comme dans le poème de Baudelaire : « Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur! ». Cet état émotionnel de mélancolie sereine et sentimentale est le leitmotiv des œuvres de la fin de l'année 1904-début de l'année 1905, c'est-à-dire de la « période rose » ou « période des saltimbanques ». Tout ce qu'il fait alors, y compris le *Garçon au chien*, se rattache, d'une façon ou de l'autre, à une énorme composition sur la vie des saltimbanques, conçue encore à la fin de l'année 1904. Au fond, la « période des saltimbanques », qu'on appelle parfois « période du cirque », ne comprend que cette seule composition, mais il ne faut pas oublier les précisions et changements apportés dans la première idée de l'œuvre, études et variantes à valeur de tableaux indépendants, autrement dit toutes les « racines et pousses » de ce cycle, pour en comprendre l'importance. Le tableau qui couronne l'ensemble de toutes ces œuvres, ce sont *Les Bateleurs* (p.45), toile achevée vers la fin de 1905. Un examen aux rayons X, effectué récemment dans les laboratoires du musée, a relevé la complexité de l'évolution à plusieurs étapes de l'idée première de l'œuvre et de sa composition : avant d'arriver à la solution définitive, Picasso avait peint sur la même toile pas moins de deux tableaux indépendants, fixés dans quatre états successifs⁴⁹.

Famille d'acrobates avec singe, 1905.

Gouache, aquarelle, pastel et encre de Chine sur carton, 104 x 75 cm.

Göteborg Konstmuseum, Göteborg.





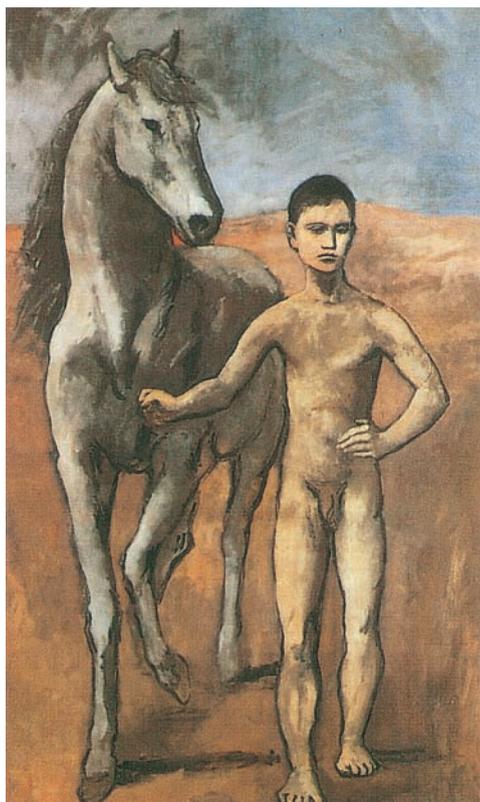
Dans le premier des tableaux peints sur cette toile, la *Famille de bateleurs*, connu d'après une esquisse à l'aquarelle du même nom (Baltimore, Museum of Art) et d'après une gravure à la pointe sèche, il y avait un motif représentant un jeune équilibriste sur une boule et son camarade aîné, habillé en Arlequin qui le regarde s'entraîner. Remanié, ce motif central de la composition primitive est repris dans le célèbre tableau *l'Acrobate à la boule*, appelé aussi dans les catalogues *Fillette sur une boule*. Quelques mois seulement séparent *l'Acrobate à la boule* (p.44) de la source dont elle provient, la *Famille de saltimbanques* (p.45), qui est la réponse de Picasso à la question de Gauguin : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? ». Pleine d'une poésie intimiste dans ses détails, cette composition, transformée en une large frise, ne présentait pas le caractère monumental que doit posséder une toile de ces dimensions, et elle fut repoussée par l'auteur.

Dans *l'Acrobate à la boule* Picasso, mû par le souci de rendre la composition centrée et compacte, la construit de sorte que les deux personnages principaux ainsi que les figures d'importance secondaire, occupent dans le paysage aride différents plans qui s'éloignent en profondeur. Pour la première fois l'espace apparaît dans son art : un espace concret et matériel et non pas les mystiques *rien ou n'importe où* de la « période bleue » et, portrait, surgit le problème de la forme comprise dans l'espace, de la forme plastique et non pas symbolique ou expressive. Une fois apparu, le problème de la forme s'empare de l'artiste à tel point que l'intérêt pour le sujet proprement dit s'en trouve éclipser. Dans *l'Acrobate à la boule*, une scène de genre tirée de la vie quotidienne d'une troupe de cirque ambulante devient une véritable arène où se joue un intense jeu des formes.

Femme de l'île de Majorque, 1905. Gouache, aquarelle sur carton, 67 x 51 cm. Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

Scène d'intérieur : femme nue couchée au chat et garçon nu, 1905.

Gouache, fusain sur carton, 52 x 67,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



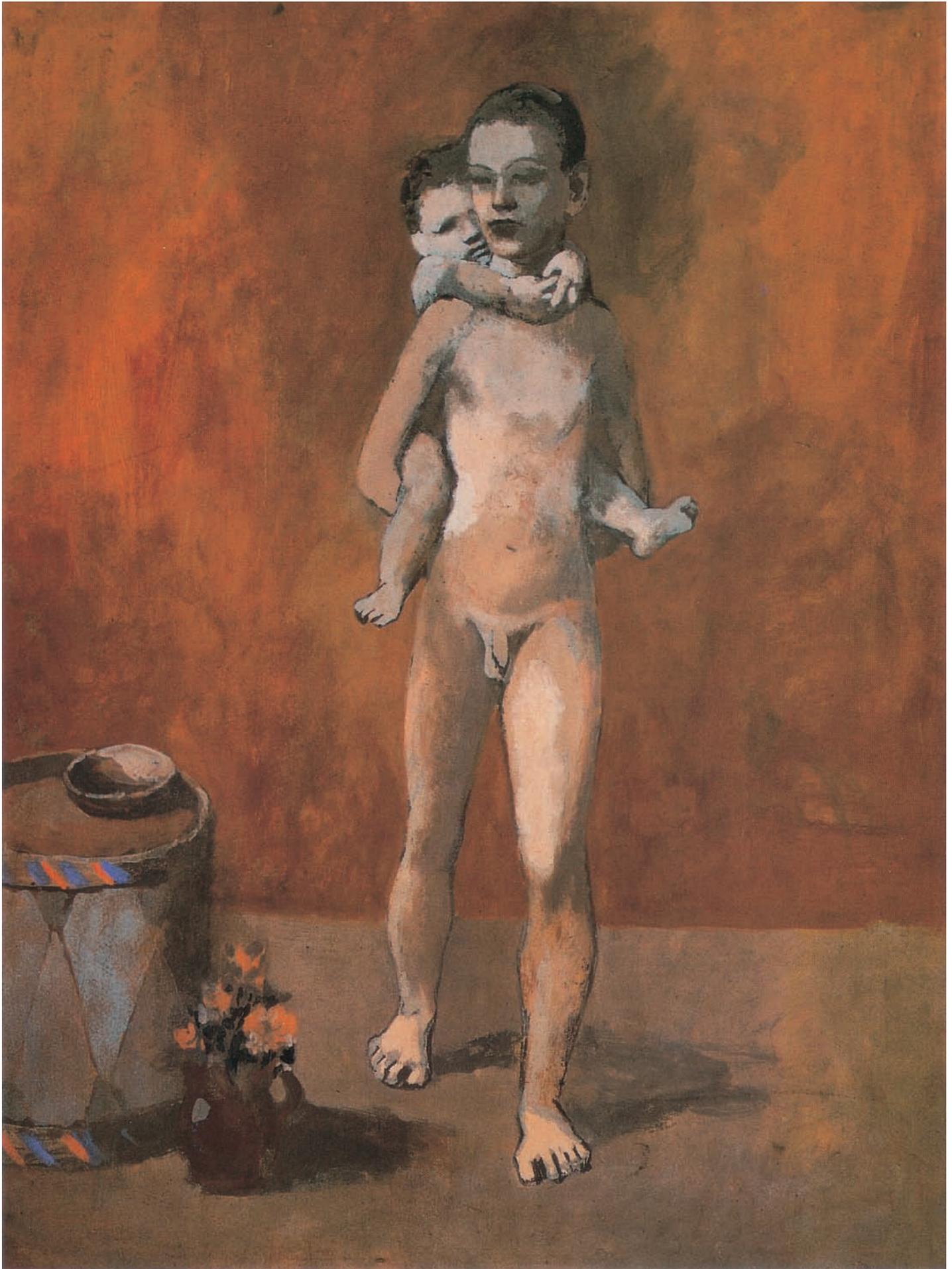
Meneur de cheval nu, 1906.
Huile sur toile, 220,3 x 130,6 cm.
Museum of Modern Art, New York.

Pour le moment l'idée première de l'œuvre reste encore tout à fait « littéraire » : l'espace philosophique de la même question de Gauguin « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? » y est déterminé par la figure de la mère qui, avec les enfants et le chien, s'éloigne sur le fond d'un paysage stérile, et par le cheval blanc qui rôde pareil à un fantôme. Mais la scène qui se passe au premier plan acquiert une importance considérablement plus grande que celle de la réponse : « De l'infini... Des artistes... Dans l'éternité », car Picasso, soucieux de donner une caractéristique exhaustive des personnages – un hercule forain et une fillette acrobate –, met en valeur leur contraste. Or le contraste de ces deux êtres humains – un puissant athlète solidement assis sur un socle cubique et une enfant svelte et fluette, se tenant en équilibre sur une boule –, ce contraste devient une antithèse, celle de l'essence même des formes : stabilité et glissement, pesanteur et légèreté. Et pour renforcer ce contraste, l'artiste n'a garde d'être fidèle à la réalité : il déforme les proportions et les raccourcis, exagère à dessein la masse de l'athlète et en fait un colosse, un bloc monolithe indestructible, qui occupe une bonne moitié du tableau. La toute jeune acrobate en tient l'autre moitié. Sur le fond d'un paysage désertique, incertaine dans son équilibre mouvant, elle n'est qu'une élégante ligne en S d'un tronc d'arbrisseau, et ses bras nerveux en sont les rameaux qui s'élancent vers le ciel dans une mélodie de gestes. Dans *Un Fantôme de Nuées* d'Apollinaire, il y a un personnage semblable, un jeune acrobate forain :

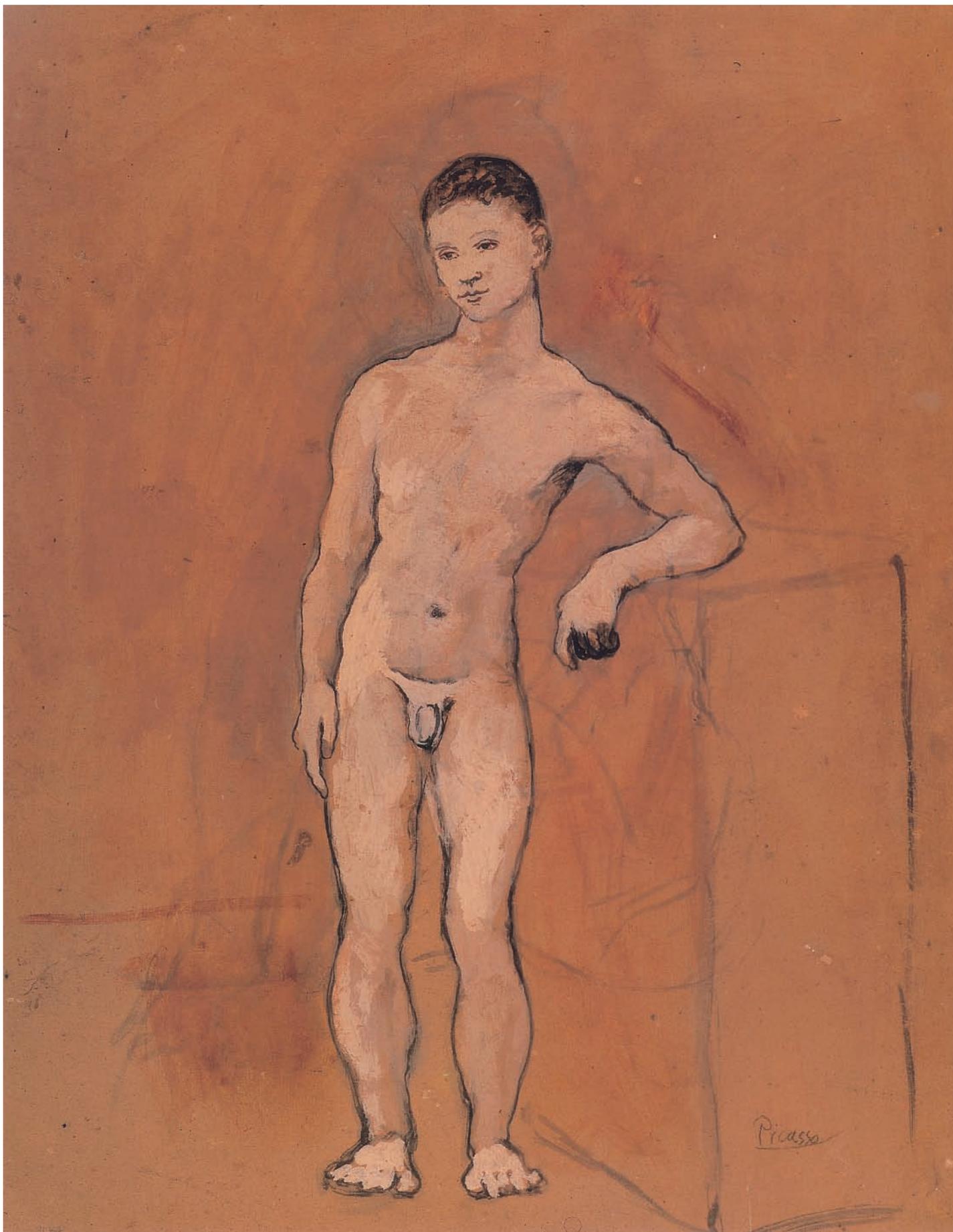
« ...Et quand il marcha sur une boule
Son corps mince devint une musique si délicate que nul
Parmi les spectateurs n'y fut insensible
Un petit esprit sans aucune humanité
Pensa chacun... »

Ce contraste des personnages est aisément transposé sur un autre plan plus abstrait : antithèse de la matière immobilisée par l'inertie et de l'esprit éthéré fluide. Et ce n'est pas par suite d'un jeu du hasard que le dos de l'athlète dans son maillot couleur « pulmonaire » (ainsi Apollinaire définissait-il cette nuance du rose) rappelle de par son relief l'aride paysage ocreux ; quant à la fillette, elle se rattache au ciel bleu fané qui s'étend au-dessus de ce désert, tant par le bleu passé de son tricot que par son geste de cariatide. D'ailleurs, l'opposition de ces deux personnages (tout comme celle du cube et de la boule) peut avoir différentes interprétations ; cela vient du fait que, le tableau n'ayant pas de sujet proprement dit, la scène représentée prend l'importance d'un rite mystérieux : le colosse athlétique, tel une statue, est d'une gravité impénétrable ; énigmatique est le demi-sourire de la jeune équilibriste avec sa fleur écarlate dans les cheveux ; abstrait est le site qui évoque les paysages montagneux du midi de l'Espagne.

Mais voilà que sur le fond de ces principes de son art, qui, pour le moment, restent encore parfaitement « littéraires », il naît du dedans du système imagé même de Picasso, de sa mentalité d'artiste, un impérieux besoin de rénover les formes de son langage pictural. Or, si le climat de mystère énigmatique du tableau résulte du fait que le sujet n'en est pas très clair, il en est tout autrement de cette poésie qui, à elle seule, crée l'unité de l'ensemble des éléments contrastants de cette toile : elle ne vient ni du sujet, ni des personnages représentés, mais bien des éléments linéaires, plastiques et spatiaux, c'est-à-dire de la vie des formes. Certes, dans ce tableau de la première moitié de l'année 1905, le problème de la forme, telle une pousse, commence seulement à percer, et pourtant on en sent déjà par anticipation toute l'importance énorme, la complexité et les richesses potentielles. Voilà pourquoi, dans l'ensemble des idées créatrices de Picasso, l'*Acrobate à la boule* est le germe de plusieurs évolutions ultérieures dans le domaine de la plastique et dans celui des éléments imagés. Le souci de la forme suscité par le projet de peindre un grand tableau possède Picasso durant toute la « période du cirque », soit jusqu'à la fin de l'année 1905, époque où le principal tableau, *Les Bateleurs* est achevé. *Les Bateleurs* de Moscou et la *Femme de l'île de Majorque* (p.50), esquisses faites pour ce tableau, nous montrent la transformation subie par le sujet, mais



Les Deux Frères, 1906.
Gouache sur carton, 80 x 59 cm.
Musée Picasso, Paris.



Garçon nu, 1905.
Détrempe sur carton, 67,5 x 52 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

aussi dans quelle direction vont les recherches de la forme. Dans *Les Bateleurs*, il y a cinq personnages qui, accompagnés de leur chien, sont sur le point de partir ; leur profession n'est indiquée que par leurs costumes de baladins. Il émane de cette œuvre quelque chose d'élevé qui transporte cette scène au-dessus de la vanité du monde ; cet effet est obtenu allégoriquement par la course effrénée des jockeys placés à droite en bas de la gouache. Mais le motif de l'hippodrome, dynamique et au rythme rompu, a aussi une autre fonction : il doit servir de repoussoir au groupe des bateleurs exécuté à une grande échelle. Et pourtant, la composition n'obtint son caractère vraiment monumental que lorsque, transposée sur une grande toile, elle fut libérée de l'allusion aux choses d'ici-bas présente dans l'esquisse, et marquée par cela d'une poésie de conte inachevé et du sentiment inquiétant de l'espace infini. En 1912, Ludwig Coëllen, critique d'art allemand, auteur d'une des premières études sur l'œuvre de Picasso, a donné une explication néoplatonique à l'intérêt que Picasso porte aux problèmes de l'espace ; l'espace pur, c'est ce d'où viennent toutes les couleurs et les formes, et où naît l'essence spirituelle de tous les phénomènes⁵⁰.

Mais ni en 1905, ni plus tard, Picasso – ses amis le notent expressément – ne s'embarrassait des théories de la connaissance philosophique ou physique ; pourtant, en tant qu'artiste qui a pour objet les formes visibles et tangibles du monde, en tant que poète lyrique qui part de l'expérience vécue, Picasso savait instinctivement le lien qui existe entre la profondeur comprise au sens physique du mot et la spiritualité, et considérait l'espace comme une arène pour le jeu des forces spirituelles (et ce n'est pas un hasard si Rilke, un des poètes les plus spirituels qui ait existé, a dédié aux *Bateleurs* une élégie où l'on entend les notes nostalgiques de la question de Gauguin : « D'où venons-nous ? que sommes-nous ? Où allons-nous ? »)⁵¹. L'intérêt pour la forme dans l'espace provenait chez Picasso des besoins mêmes de son art, de son mode d'expression. Et il n'y a pas que cela. Cet intérêt révélait une période de latence, où une nouvelle dimension de sa conscience, la dimension spatiale, allait apparaître ; maintenant, la question sacramentale « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? », il la pose de plus en plus souvent à lui-même. D'où suis-je ? À envisager les choses sur le plan du processus d'individualisation, le problème de l'auto-affirmation spirituelle est parfaitement régulier, il est typique d'une des phases du devenir de la personnalité ; Picasso la traverse à vingt-quatre ans. Et ce sont justement ces recherches inconscientes et intuitives de ses propres « racines intérieures » qui forment la base psychologique de ce nouveau courant de l'art picassien dans lequel on a voulu d'abord voir l'influence de l'Antiquité et qu'on a appelé « classicisme rose des années 1905–1906 », mais que l'on interprète de nos jours d'une façon beaucoup plus large et profonde comme un « retour aux sources méditerranéennes »⁵². Il n'y a rien de fortuit dans le fait que ce retour apparaisse en été 1905, c'est-à-dire après le séjour de Picasso en Hollande d'où il rapporta des images reflétant sa curiosité d'ethnographe (*Dutchwomen beside the canal*). L'un des premiers signes précurseurs du retour aux sources méditerranéennes peut être entrevu dans le paysage « espagnol » que l'artiste donna pour fond aux *Bateleurs* de Washington, ainsi que dans la figure de la *Femme de l'île de Majorque* ajoutée au même tableau et placée un peu à l'écart du groupe des saltimbanques.

Ce personnage énigmatique tient son appellation de l'étude de Moscou mentionnée plus haut – appelée ainsi, elle figurait déjà dans le catalogue de la collection (Chtchoukine, 1913). La fonction sémantique de ce personnage féminin dans le tableau de Washington peut avoir plus d'une interprétation, toujours est-il que la cruche en grès d'une belle forme classique, qui se trouve près de la mystérieuse compagne des baladins, atteste explicitement son appartenance à la civilisation méditerranéenne. Dans la *Femme de l'île de Majorque* de Moscou, cet accessoire antique ne figure pas encore, cependant cette étude avec ses couleurs ciel et ocre pâle, et cette demi-figure de femme donnent une parfaite image de la Méditerranée. Cette Espagnole si peu espagnole avec sa coiffure majorquine évoque les statuettes de Tanagra. L'harmonie de ses proportions, sa dignité

majestueuse, tout son charme distant, sont autant de traits propres à l'idéal antique. Mais dans son chromatisme raffiné et dans ses lignes trop recherchées, on ne sent pas encore que la forme y soit « vécue » de façon véritablement plastique, il en sera ainsi plus tard (et passionnément!) à mesure que Picasso s'engagera toujours plus profondément dans les sources méditerranéennes de sa nature d'artiste. Cette époque de sa vie verra disparaître de son art les figures énigmatiques et hiératiques de l'automne 1905 (à la famille desquelles appartient aussi la *Femme de l'île de Majorque*). Le désir de remonter aux sources l'amène aux thèmes de la nudité naturelle et de la jeunesse. Dans l'imagination artistique de Picasso, ces thèmes se trouveront réunis dans le projet de peindre dans une grande composition cinq jeunes garçons nus avec leurs chevaux sur une plage méditerranéenne. Mais au lieu d'une composition à plusieurs figures – elle est restée au stade d'esquisse détaillée connue sous le nom conventionnel de *Chevaux au bain* –, Picasso peint sur une grande toile de deux mètres (vraisemblablement destinée au tableau projeté) le *Meneur de cheval* (Z.1.264) (p. 52) dont il existe une grande quantité d'esquisses.

Le *Garçon nu* de l'Ermitage (p. 54), tout en appartenant au nombre de ces esquisses (ou de « post-scriptum »), semble en même temps être une étude de classe indépendante, mais d'un modèle imaginé ; c'est un jeune garçon ou, plus exactement, un adolescent qui est en passe de devenir nubile : sa chair déborde déjà de sève, alors que son énergie spirituelle sommeille encore, et c'est pour cela que tout son être accablé par la puberté, demeure dans la douce langueur de l'inaction. Picasso voulant fixer la figure dans un équilibre inébranlable, telle une statue, lui donne tout son poids, et cela nonobstant sa pose fluide, relâchée, son centre de gravité déplacé et son ton clair qui estompe la netteté des formes. Et il alourdit les proportions, accuse d'un contour net et élastique cette claire et fluide forme humaine, se sert d'une couche de gouache blanche dans toute son épaisseur matérielle. Et si la carnation de l'éphèbe nu rappelle, par sa chaude nuance rose, le marbre grec, et par sa clarté plastique l'idéal de l'harmonie antique, il en est tout autrement de son corps solidement bâti et de ses lourds membres : étrangers au type de la beauté classique, ils sont ceux des adolescents campagnards de notre temps, ces descendants de l'antique race méditerranéenne que Picasso verra en été 1906 dans les Pyrénées espagnoles au village de Gósol où il séjournera. Cette visite en Espagne, qui coïncide avec la période du retour aux « sources méditerranéennes », est fort significative ; quant au séjour à Gósol, un hameau perdu dans la haute montagne non loin d'Andorre, il l'est encore plus : il nous révèle tant la nature de ces sources que le fond émotionnel de l'engouement de Picasso pour la civilisation ibère archaïque, engouement qu'il éprouvera, déjà à Paris, en automne 1906.

Gósol joua dans l'évolution artistique de Picasso le même rôle que Horta de Ebro, endroit où, à l'âge de dix-sept ans, il avait passé presque une année et auquel il devait, selon son propre aveu, tout ce qu'il savait. La nature austère et sauvage des Pyrénées orientales, contrée de bergers et de contrebandiers, une vie qui a gardé son caractère invariable depuis les temps païens, de francs et forts caractères qui se lisent dans les traits des visages, une allure assurée, le maintien noble, des tailles bien faites – telle est l'image de cette Arcadie catalane de Picasso qu'il se fit aussitôt sienne (*les Adolescents, les Paysans, Paysanne portant des pains sur la tête, Homme, femme et enfant*). « Je l'ai vu en Espagne, si différent de lui-même, « se souviendra Fernande Olivier un quart de siècle plus tard », ou plutôt si différent du Picasso de Paris, gai, moins sauvage, plus brillant, animé, s'intéressant aux choses... avec aplomb et calme, à l'aise enfin. Il se dégageait de lui un rayonnement heureux, en contraste avec son attitude, son caractère habituels »⁵³.

Là, au milieu de ce paysage de montagne aux couleurs ocreuses et presque privé de verdure (si étonnamment deviné par anticipation dans *l'Acrobate à la boule, les Bateleurs* et les *Chevaux au bain*), sur un fond de masses informes, grandes et petites, engendrées par une nature sauvage, devient plus aigu le sentiment de la forme : simple, mais harmonieuse et bâtie avec logique, qu'il s'agisse d'une figure

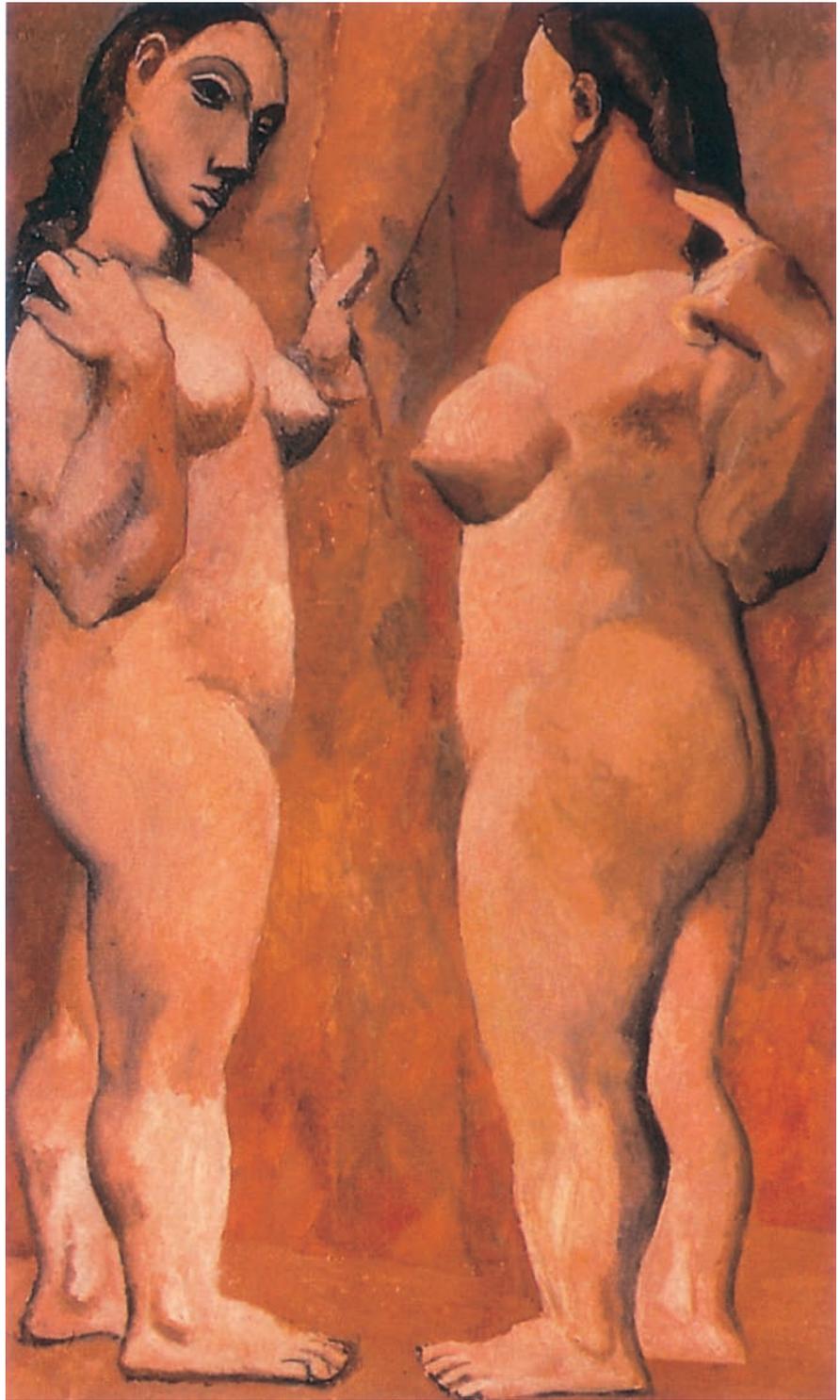


humaine ou d'une chose façonnée par l'homme. À Gósol, Picasso continue toujours à avoir pour thème la nudité juvénile, seulement maintenant ce thème se trouve approfondi, et Picasso part moins du type d'un éphèbe, que du principe architectonique de formes plastiques simplifiées qui sont conçues soit comme un adolescent, comme un garçon, comme une femme, un portrait, soit comme quelque ustensile en céramique. Et pourtant, chacune de ces idées plastiques vit la vie d'une image pleine d'un charme naturel et spontané.

Telle est la *Nature morte au porrón* (p. 57), petite toile sans prétention où sont représentés quatre objets ménagers ordinaires dont deux sont en verre et deux en céramique. Ce motif des plus simples – quatre objets disposés de front à la manière de Zurbarán – vit par le jeu dynamique de ses contrastes et de ses similitudes de facture, de volumes, de plastique, de rythme et de couleur. Mais en même temps, dans la juxtaposition des caractères individuels de ces objets – une élégante burette à huile et un porrón triangulaire, un petit pot trapu avec couvercle et une simple cruche de terre –, se trouvent recelés l'humour si propre à la fantaisie créatrice de Picasso et son désir de « jouer aux métamorphoses »; et voilà qu'une nature morte représentant, comme il se doit, des objets inanimés devient une scène de genre : la rencontre à l'avant-scène d'une table ordinaire de deux couples, l'un de verre et l'autre de terre.

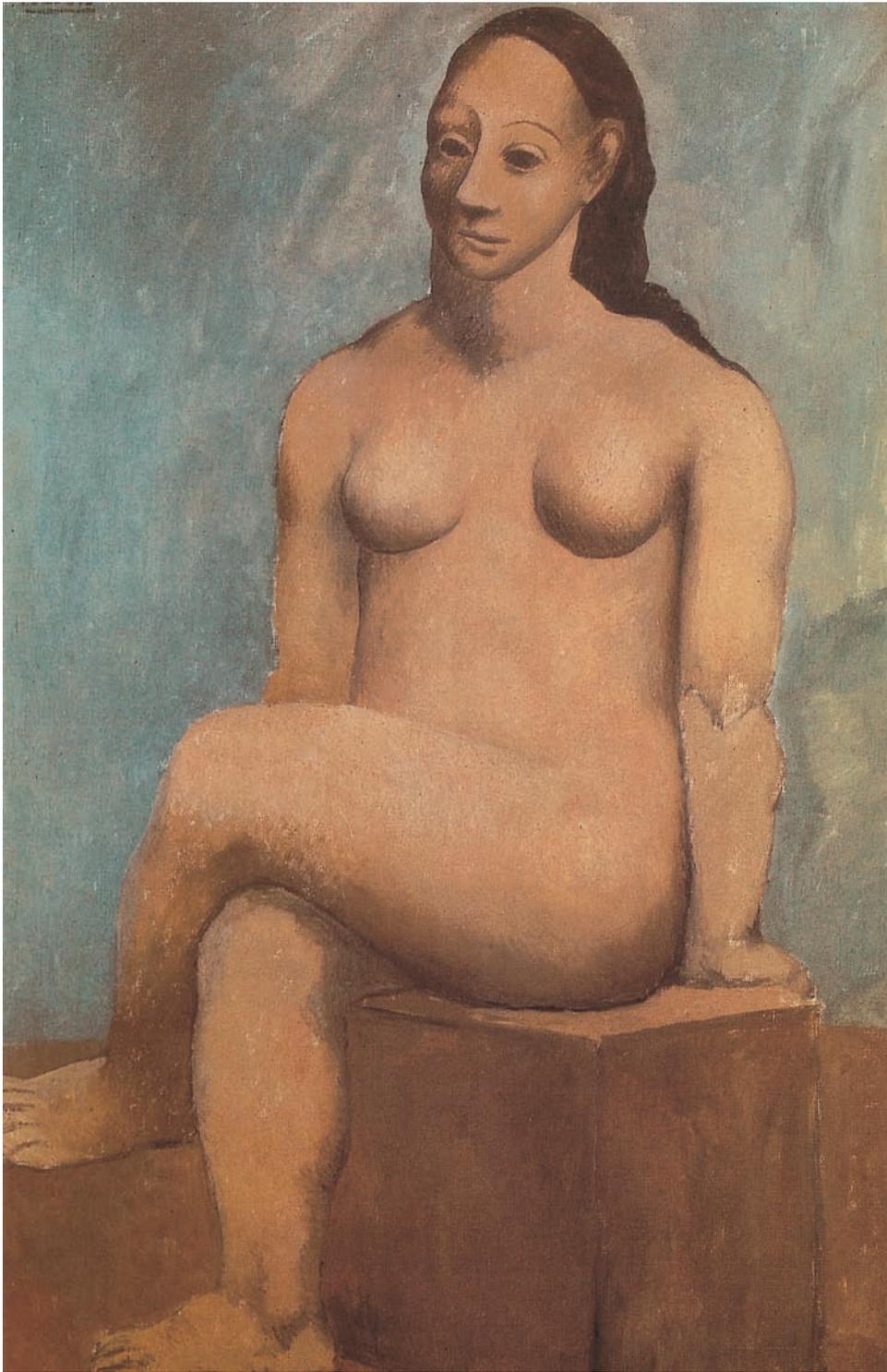
Déjà dans les travaux de Gósol (on peut le voir même dans la *Nature morte au porrón*), se trouvent à l'état de gestation (inconsciente mais logique) deux lignes principales du développement ultérieur de la conception formelle : mise en relief de la simplicité originelle des volumes et complication de la composition de l'ensemble. Du point de vue stylistique, ces lignes trouveront définitivement forme à Paris au cours de l'automne 1906, lorsque l'artiste

Nature morte au porrón (Vaisselle en verre ou *Nature morte aux vases*), 1906.
Huile sur toile, 38,4 x 56 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



Deux Femmes nues, 1906.
Huile sur toile, 151,3 x 93 cm.
Museum of Modern Art, New York.

prendra contact, d'un côté, avec la sculpture ibère archaïque du premier millénaire avant notre ère, découverte peu de temps auparavant par les archéologues et exposée depuis le printemps 1906 au Louvre⁵⁴, et, de l'autre, avec la peinture du Greco qu'il vit avec des yeux nouveaux comme un art visionnaire par excellence. Que ces deux sources – quoique polaires – soient espagnoles, devait avoir pour Picasso un sens particulier, vu l'intérêt qu'il portait à son origine ibérique et son désir de « retourner aux sources ». Pour Picasso, Gósol était le monde des premiers jours de la création. Là, loin des grands centres de la culture, il dut sentir qu'il n'y avait pas que les pratiques et habitudes artistiques inculquées par la formation académique qui soient relatives et arbitraires, mais aussi les normes culturelles universellement adoptées et toute la tradition européenne qui en constitue le fond. Dans ce



monde où tout avait gardé son caractère premier, où tout était mis à nu, chaque geste de l'artiste, chaque contact avec la matière informe étaient sentis par lui avec une force et une acuité extraordinaires; et c'est justement là que Picasso dut pleinement sentir que derrière la simplicité de la forme, il y avait la profondeur de l'expérience humaine, toute la tension de l'activité spirituelle que crée les formes. D'autre part, la pensée artistique de Picasso était très concrète, matérielle (il pensait, pour ainsi dire, par les choses), et les formes elles-mêmes n'étaient pas pour lui d'abstraites formes en soi : elles étaient une matérialisation de son attitude à leur égard. C'est en été 1906 à Gósol que la nudité féminine prit pour Picasso une importance exceptionnelle, il s'agit d'une espèce de nudité dépersonnalisée, originelle, simple comme le concept même de la femme (*Deux femmes nues* (p. 58); *Femme nue assise les jambes croisées* (p. 59),

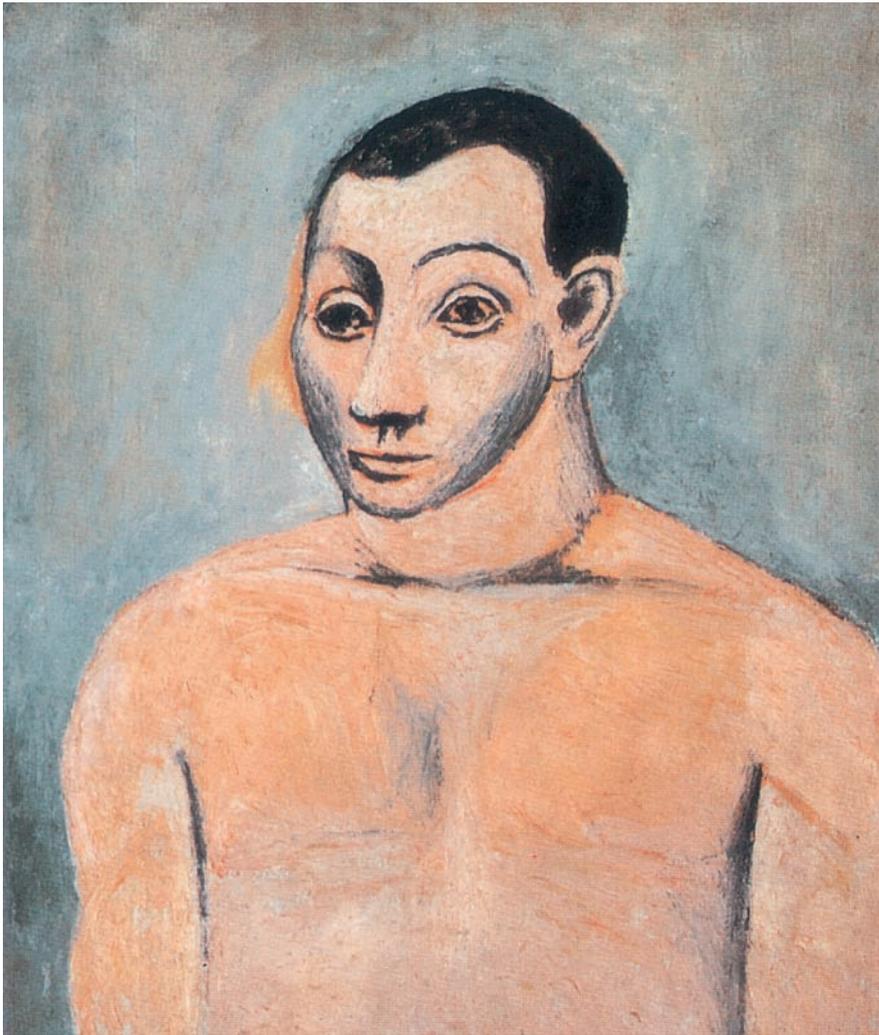
Femme nue assise les jambes croisées, 1906.
Huile sur toile, 151 x 100 cm.
Galerie Narodni, Prague.



Autoportrait à la palette, 1906.
Huile sur toile, 92 x 73 cm.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Nu). Que les nus de Gósol (par exemple *la Toilette*) soient la réponse de Picasso au *Bain turc* d'Ingres exposé au Salon d'Automne en 1905, cela reste jusqu'à présent à résoudre⁵⁵. Envisagés sur le plan du monde intérieur de Picasso, leur importance est indubitablement beaucoup plus profonde que celle d'une simple impression artistique ; et cela se trouve confirmé rien que par le rôle que les nus féminins joueront sous peu dans les sujets des tableaux qu'il projette de faire, dont en particulier une grande composition sur laquelle il travaille au printemps 1907, connue par la suite sous le nom des *Demoiselles d'Avignon*.

Ayant précipitamment quitté Gósol dans la crainte d'une épidémie de typhoïde, Picasso revint à Paris les cheveux coupés court. C'est peut-être là le motif qui le poussa à se représenter en peintre, jeune au point de paraître un enfant, en « peintre-Adam » (le célèbre *Autoportrait à la palette*) (p.60) ; il serait plus exact de dire qu'il se sentait tel. Le regard de ce « peintre-Adam » aux torse et bras pleins de force ne fixe rien : il est tourné au dedans de lui-même. La pensée de l'artiste est exprimée métaphoriquement par la palette avec quatre



couleurs dessus : noir, ocre, blanc et rose. La plus grande partie de la palette est encore vide : le gros du travail est à faire, alors que le credo chromatique est trop indigent pour pouvoir rendre les choses que l'on voit séduisantes et passagères. Picasso y ressemble à lui-même, mais tel qu'il était, à en juger d'après une photo, à l'âge de quinze ans ; et cette projection de soi-même en adolescent sur le présent actuel nous dit explicitement qu'il se sent nouveau, que c'est seulement maintenant, qu'il va commencer le grand ouvrage de sa vie. Tel fut, semble-t-il, le bilan de son « retour aux sources méditerranéennes », telles étaient les « racines ibériques » de sa nature d'artiste qu'il venait de découvrir. Le 25 octobre 1906 Picasso avait vingt-cinq ans. Et c'est à ce moment que s'achève le cycle complet du devenir de sa personnalité. Travaillant au printemps 1907 sur *Les Femmes d'Alger*, il venait de renaître comme peintre.

Dans les musées russes, il y n'a qu'une seule œuvre qui se rapporte à ce moment crucial de la carrière de Picasso, c'est le *Buste de femme nue* de l'Ermitage. La particularité de cette période est qu'il y a trop de facteurs importants qui sont concentrés dans un court laps de temps – quelques mois – ; et aucune de ces œuvres, prise isolément – qui, d'ailleurs sont moins des « œuvres d'art » dans le sens strict du terme, que des faits de la biographie de l'artiste –, ne peut donner la véritable idée de l'ensemble. L'authentique histoire de la « deuxième naissance » de Picasso, qui malgré de nombreuses tentatives est encore loin d'être comprise, ne peut être restituée que d'après l'ensemble de tous les tableaux, esquisses, dessins, ébauches dans les carnets, sculptures – et il y en a des dizaines –, c'est-à-dire d'après l'ensemble total de l'expression artistique de Picasso. La conception générale qui présida à ce brusque changement de 1907

Autoportrait, 1906.
Huile sur toile, 65 x 54 cm.
Musée Picasso, Paris.



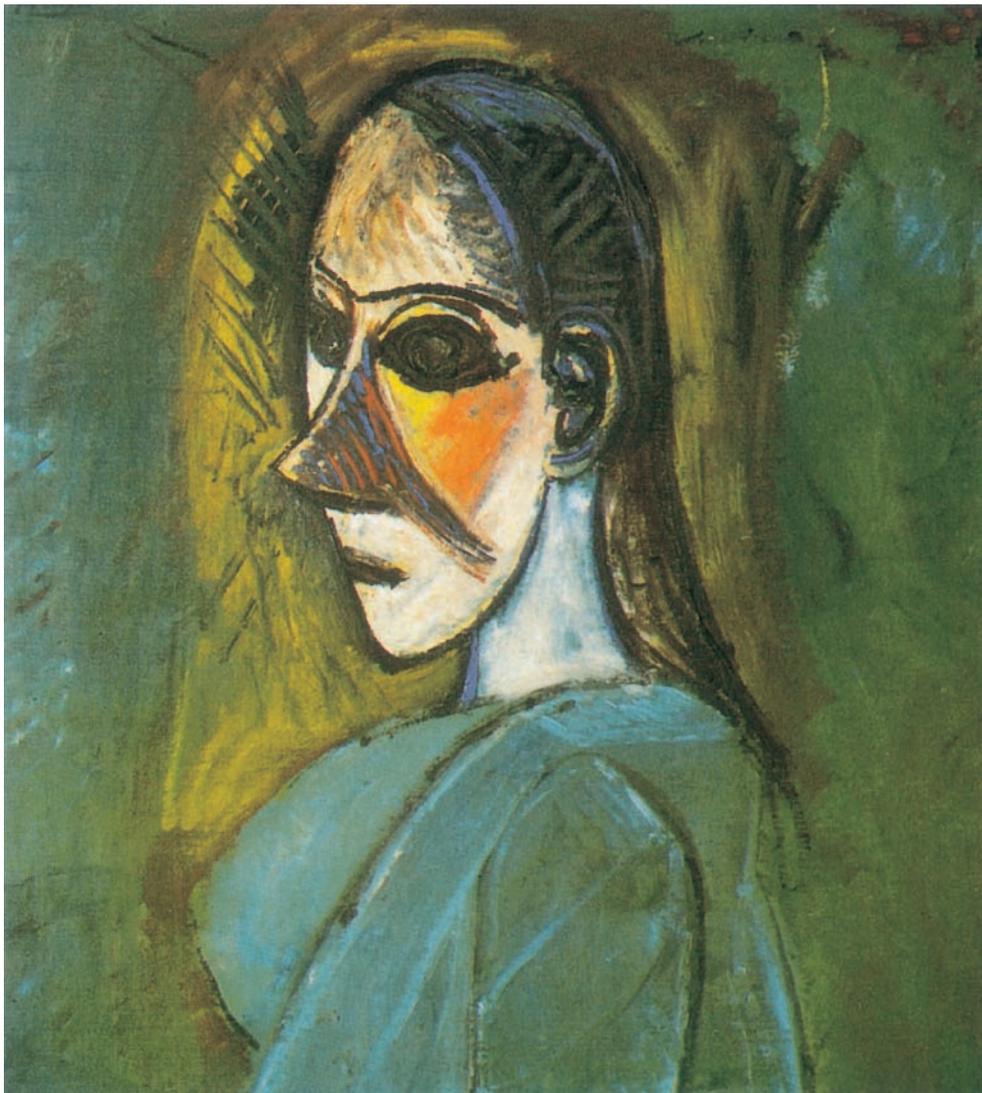
Tête.
Étude pour *Les Femmes d'Alger*, 1907.
Huile sur toile, 96 x 33 cm.
Kunstmuseum, Bâle.

et encore moins l'essence et la marche de ce changement ne peuvent être expliquées ni par des influences (ibérique, négro-africaine, celles de Cézanne, du Greco, d'Ingres), ni par les leçons de Derain ou la polémique avec le fauvisme de Matisse, ni par des courants philosophiques ou littéraires, ni par n'importe quels facteurs extérieurs d'ordre général.

Certes, un esprit d'« avant-gardisme », un certain radicalisme esthétique étaient propres à la jeune génération des peintres du début du XX^e siècle. Et pourtant, même le chef de file des Fauves, Matisse lui-même, éprouva un choc devant *Les Femmes d'Alger* (p.64), et comme il ne put trouver aucune explication qui en justifiait l'esthétique, il accusa Picasso d'avoir exagéré et fait tort à l'art moderne. Mais était-il seulement permis (du moins à l'époque) de faire entrer cette œuvre dans le cadre de l'« art moderne »? En tout cas, ceux qui la virent les premiers la qualifièrent de « quelque chose d'assyrien » (mot employé par Wilhelm Uhde, lorsqu'il en parla à Kahnweiler). Par ailleurs, on sait que le Douanier Rousseau trouva, en 1908, que Picasso travaillait « dans le genre égyptien ». Que Picasso eût deux sculptures en pierre ibériques et qu'il les « consultât » dans ses recherches lorsqu'il travaillait sur *Les Femmes d'Alger*, est un fait authentique. Mais pour ce qui est de la peinture parisienne, moderne au sens propre du mot, il en avait perdu tout contact dès 1901 : depuis la « période bleue », il suivait son propre chemin. Et même le triomphe scandaleux du fauvisme au Salon d'Automne en 1905 n'avait influé en rien sur son art qui entraînait justement dans la phase la plus harmonieuse et en même temps la plus avant-gardiste du « classicisme rose ».

Picasso fut toujours un artiste seul et unique : « ... Il était toujours libre, ne devant rien à personne sinon à lui-même » (Kahnweiler). À une distance de plus de quatre décennies, l'artiste lui-même explique ainsi les causes et la nature du brusque changement qui s'opéra en lui en 1907 : « J'ai vu que tout était fait. Il fallait rompre, faire sa propre révolution et repartir à zéro »⁵⁶. Pourtant ce brusque changement, cette révolution, ne fut pas chose aisée. C'était une nouvelle crise dans sa vie spirituelle et psychologique, plus profonde et générale que jamais, car il s'agissait des ressources techniques, spirituelles et imagées de la peinture (« j'ai vu que tout était fait »), donc il y allait de l'avenir de Picasso en tant qu'artiste et, partant, de son existence en tant que personnalité. C'était la révolution d'un homme seul, et il n'y eut alors personne – sauf Apollinaire, peut-être – qui l'ait bien comprise ; tout comme Picasso, il passa lui-même par une pareille crise un an plus tard. Dans son livre *Les Peintres cubistes* (1913), Apollinaire généralise l'expérience de Picasso et la sienne en une théorie de la création artistique qu'il bâtit sur un critère assez étrange : la fatigue.

« Il y a des poètes auxquels une muse dicte leurs œuvres, il y a des artistes dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument. Pour eux, point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous les jours, en tous pays et en toute saison, ce ne sont point des hommes, mais des instruments poétiques ou artistiques. Leur raison est sans force contre eux-mêmes, ils ne luttent point et leurs œuvres ne portent point de traces de lutte. Ils ne sont point divins et peuvent se passer d'eux-mêmes. Ils sont comme le prolongement de la nature et leurs œuvres ne passent point par l'intelligence. Ils peuvent être émouvants sans que les harmonies qu'ils suscitent se soient humanisées. D'autres poètes, d'autres artistes au contraire sont là qui s'efforcent, ils vont vers la nature et n'ont avec elle aucun voisinage immédiat, ils doivent tout tirer d'eux-mêmes et nul démon, aucune muse ne les inspire. Ils habitent dans la solitude et rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, balbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler. Hommes créés à l'image de Dieu, ils se reposeront un jour pour admirer leur ouvrage. Mais que de fatigue, que d'imperfections, que de grossièretés! Picasso, c'était un artiste comme les premiers. Il n'y a jamais eu de spectacle aussi fantastique que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds »⁵⁷.



En suivant l'une après l'autre toutes les étapes et les transformations de la conception générale et de la composition des *Demoiselles d'Avignon* – tableau qui fera date –, en observant quelle sera la solution de telle ou telle autre de ses parties composantes, en examinant toutes les idées et tous les « tableaux-post-scriptum » qui sourdaient parallèlement, on verra comment Picasso lui-même, « en formulant ce qu'il veut formuler », analyse en critique le processus de création, comment il réédue obstinément sa main déjà trop rompue à la virtuosité et à un certain « automatisme de maîtrise ». « Jamais labeur ne fut moins payé de joies », écrivait Salmon⁵⁸, qui voyait Picasso dans un état d'accablement, de trouble et d'excitation ; Derain, lui, n'excluait pas la possibilité du suicide⁵⁹. Mais dans l'isolement et l'incommunicabilité de Picasso, il n'y avait rien de morbide. Plus tard, il dira en se souvenant de cette période que c'est le travail qui l'a sauvé ; et en effet, la volonté (ou peut-être l'inertie propre au processus créateur?) opérait de sorte qu'il ne se faisait rien sans but précis, mais, au contraire, prenait un sens, et chaque étude, même la plus simple, chaque académie, marquait une nouvelle étape dans la marche ascendante vers l'inconnu, chaque pas rompait le *statu quo*, franchissait les limites du problème posé, élargissait le cercle des possibilités artistiques. « Mais que de fatigue, que d'imperfections, que de grossièretés ! » Mais qu'a donc gagné Picasso au prix d'un si pénible « oubli » (Apollinaire) de la vieille vision du monde, cultivée sur la tradition classique ? Une nouvelle façon de concevoir les arts plastiques selon laquelle leur langage formel se rapporte aux formes du monde réel et visible, tout comme le langage poétique se rapporte au parler commun.

Buste de femme.

Étude pour *Les Femmes d'Alger*, 1907.

Huile sur toile, 65 x 58 cm.

Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Les Femmes d'Alger (O.J.), 1911-12.
Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm.
Museum of Modern Art, New York.

En 1907 Picasso, effectivement, découvrit ce qui n'avait été que pressenti dans le thème de la cécité de la « période bleue » : un artiste possède intérieurement un œil d'imagination qui voit et sent par les émotions (Penrose), et c'est à cause de cela que pour l'artiste (il le dira à Kahnweiler bien des années plus tard) « l'essentiel est de comprendre que le monde que nous voyons n'est rien »⁶⁰. Ayant condamné la porte de son atelier, travaillant, d'habitude la nuit, Picasso cherchait avec concentration et obstination à se former à nouveau, à refaire son goût, à rééduquer ses propres sens. C'est ce qui explique que presque tous ses travaux de 1907 ont un caractère de travaux d'élève : études de nus, de demi-figures, de têtes, de natures mortes. Fait significatif : toutes ses académies sont faites non pas d'après nature, mais par imagination seule. « Je ne me servais plus de modèle depuis Gósol. Et justement, à cette époque, je travaillais complètement hors de tout modèle. Ce que je cherchais était tout

autre chose... », dit-il à Daix⁶¹. Ce n'est pas dans le sujet, le motif ou l'objet comme tel qu'il cherchait la force de l'expression, mais bien dans le caractère énergétique de l'« écriture picturale » : lignes, couleurs, formes, touches et traits, facteurs qu'il ne considérait pas comme seulement imitateurs ou représentatifs mais ayant un sens en eux-mêmes. Là, il s'appuyait sur les systèmes imagés acquis avant ou hors de l'expérience classique, c'est-à-dire sur les systèmes archaïques, primitifs ou barbares qui correspondaient à son état d'esprit, à son moi « adamique » d'alors. La grossièreté, voire la monstruosité de certaines de ces créations de 1907 servaient à rééduquer les sens, d'un côté, et, de l'autre, correspondaient à l'idée que Picasso se faisait alors du système imagé ; elles ne faisaient pas qu'aiguiser l'élément émotionnel de l'image, elles y apportaient aussi – grâce aux associations archaïques ou barbares – un certain climat « antétemporel », d'avant le commencement des temps, un certain fond d'éternité. Mais dans une grande mesure cette grossièreté peut être rapportée sur le compte du pathétique propre à la destruction expressive, ainsi que de l'esprit révolutionnaire si typique du Picasso de 1907. André Malraux se souvient du mot de Picasso sur la nécessité de « ...seulement travailler contre, même contre soi »⁶² ; il semble que ce soit aussi une découverte de la même époque.

Ici il serait à propos de faire une comparaison avec Arthur Rimbaud qui, au prix du dérèglement de tous les sens et faisant d'héroïques efforts, voulait sortir de sa peau et de son temps afin d'obtenir la *voyance*, soit la puissance et la liberté de l'esprit créateur affranchi des formes routinières de la vision poétique. L'inconnu aussi, était pour lui un domaine d'aspirations, et il tenait le nouveau pour la plus grande des valeurs (n'oublions pas non plus que Maïakovski définit la poésie comme un « voyage dans l'inconnu »). Seulement à la différence de Rimbaud – « un enfant touché trop prématurément par l'aile de la littérature » (Mallarmé) qui ayant traversé une crise renonça à l'art –, Picasso, lui, arrive à sa révolution comme s'il avait déjà vécu la vie de plusieurs artistes et après être passé par différentes phases de croissance, et laissé derrière lui ses « périodes » (c'est à ce propos qu'Apollinaire parle de « l'oubli après l'étude »). Et puis, le langage de Picasso, ce sont des formes visibles concrètes et non pas la substance éphémère de la parole qui réagit tout aussi facilement aux sensations qu'aux concepts et qui emmène sans cesse l'imagination dans le domaine de la théorie et de pures abstractions spéculatives. Et pourtant, il paraît que c'est précisément à ce moment que Picasso méditait sur l'effet que produit la parole sur l'imagination : en voyant les lettres et en entendant les mots – en tant que réalités objectives –, nous percevons par notre œil intérieur les images, nous éprouvons les émotions qu'elles engendrent. Partant du principe que, quant au fond, la peinture et la poésie ne font qu'un, il faut admettre que les éléments visuels, épurés de leur fonction narrative commune, pris dans toute leur force suggestive peuvent, eux aussi, produire des métaphores, pareilles à celles créées avec des mots, faire naître dans notre perception poétique intérieure des images comme on n'en a jamais vu, de nouvelles sensations.

En 1918 Apollinaire écrira : « Les recherches dans la forme ont repris désormais une grande importance. Elle est légitime. Comment cette recherche n'intéresserait-elle pas le poète, elle qui peut déterminer de nouvelles découvertes dans la pensée et dans le lyrisme ? »⁶³. En 1907, Picasso, s'adonnant à des recherches qui paraissent être purement formelles, ne cesse de découvrir, dans les éléments de son nouveau langage pictural, différentes nuances de sens des images visuelles frappant par leur vitalité, on dirait presque par leur psychologie. Le visage du *Buste de femme nue* de l'Ermitage est impersonnel et schématique comme un masque, mais en même temps, la tête légèrement inclinée, les paupières baissées, ainsi que d'autres éléments de la mimique encore plus subtils, rendent le profond recueillement lyrique et la quiétude somnolente du modèle.



Le chromatisme harmonieux et calme des tons chauds et l'épaisseur unie et pâteuse de la matière colorante sont en parfait accord tant avec l'« état psychique » du personnage qu'avec l'agencement plastique, clair et géométrique, du tableau entier.

Aux grandes révélations dans le domaine du langage imagé faites en 1907 appartiennent *La Danse aux voiles (Nu à la draperie)* et la *Composition à la tête de mort*, deux célèbres chefs-d'œuvre se trouvant dans la collection de l'Ermitage. Le titre de *La Danse aux voiles* n'est rien d'autre qu'une fantaisie poétique, le tableau n'étant qu'un nu représenté sur un fond de draperies académiquement conventionnelles et dans une pose tout aussi académiquement conventionnelle, comme on en voit dans toutes les classes de dessin d'après nature. Mais en dépit du caractère statique de la pose relâchée et même un peu langoureuse du modèle, tout le tableau est chargé de courants d'énergie si différents et dynamiques que cela fait immédiatement penser à une danse :

« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence. »

(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. XXVII)

Au fond, dans ce tableau Picasso revient (sans le savoir, peut-être) à l'idée plastique de *l'Acrobate à la boule* : un triangle renversé, à peine mis en équilibre sur une forme ronde (là, une boule; ici, un arc concave); mais alors que dans le

Buste de femme. Étude pour Les Demoiselles d'Avignon, 1906–1907.
Huile sur toile, 58,5 x 46 cm.
Musée Picasso, Paris.



Buste de femme nue, 1907.
Huile sur toile, 61 x 47 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

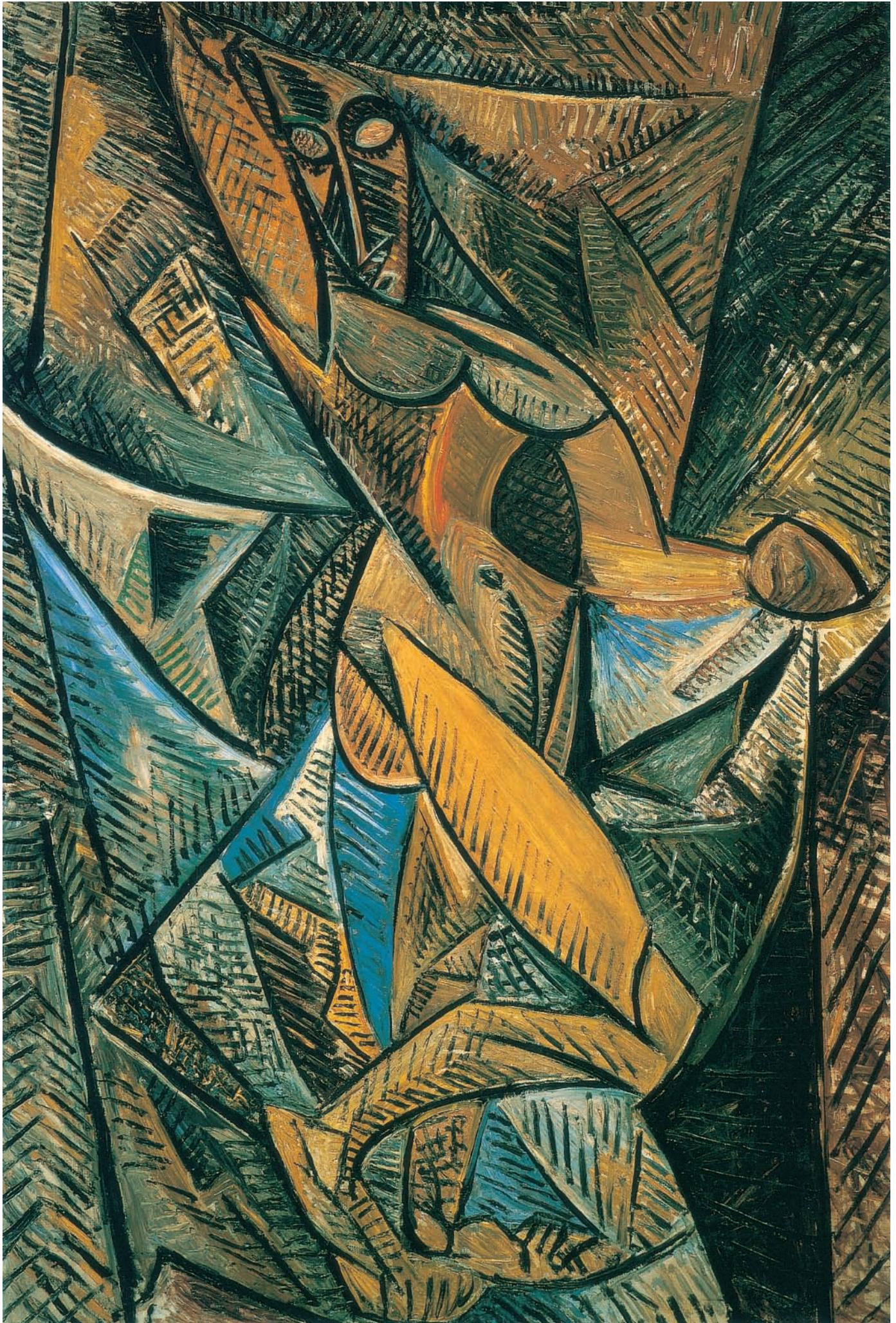
tableau de 1905, il n'y a que la jeune acrobate qui se trouve dans un équilibre instable, dans le tableau de 1907, c'est la tectonique même de tout le tableau, les rythmes inquiétants des lignes, la facture même et le coloris, en un mot, la forme qui est entraînée dans l'intense dynamisme de l'équilibre. Allant à l'encontre des lois de la tectonique classique, Picasso recourt à un mode d'expression dont l'effet frappe tout particulièrement : un caractère d'instabilité qui suggère une inquiétude profonde et organique. Mais d'autre part, c'est justement la forme qui assure l'effet de l'unité picturale et dynamique de la figure avec le fond, et cela nonobstant la nature destructive des idées plastiques et de la polychromie inharmonieuse qui président à la solution du tableau, malgré tous ses conflits intérieurs. Cette extrême tension de la forme empoigne d'emblée le spectateur et c'est elle qui, au fond, constitue le vrai sujet du tableau. Ce sujet est essentiellement visuel; certes, on pourrait l'analyser en ayant recours à des termes formels, mais on ne saurait jamais rendre verbalement l'impression que produit cette forme-sujet ingénieusement tressée comme un panier d'osier et qui vit en même temps de la vie raffinée d'un diamant frappant par sa « puissance lumineuse » (Salmon).

Dans *La Danse aux voiles* (p.69), on décèle traditionnellement (sans fondement, d'ailleurs) l'influence stylistique négro-africaine, et l'on appelle toute l'année 1907 « période nègre ». Mais la nature de la « barbarie » du Picasso de 1907 n'est pas ethnographique, mais bien négativiste : il s'agit de ce même « travailler contre, même contre soi » qu'il formulera plus tard. Etant orientée – sur le plan polémique – contre la tradition picturale européenne, *La Danse aux voiles* est littéralement pénétrée d'associations de toutes sortes qui évoquent cette tradition, mais qui le font le plus souvent par antithèse. Ainsi, sans savoir même que Picasso, tout en travaillant sur la toile de l'Ermitage avait exécuté dans la même manière (traits de couleur parallèles) une copie de la *Grande Odalisque* d'Ingres, on peut y reconnaître une réminiscence de *La Source*, œuvre du même maître, célèbre par sa grande ligne. Quant à la facture énergique du graphisme polychrome, elle fait aussitôt penser à l'extraordinaire technique picturale, spontanée et expressive, de van Gogh.

Les rapports, directs ou inverses, qui existent entre la tradition plastique européenne et le sujet de la *Composition à la tête de mort* (p.70) ne sont pas que visibles, ils sont, pour ainsi dire, « programmés », et c'est pour cela l'on voit dans cette œuvre une variation sur le thème de la *vanitas*, si répandu dans la vieille peinture. En effet, la palette avec les pinceaux, le tableau et les livres, ainsi que la pipe, quand ils sont mis à côté d'une tête de mort – cet emblème traditionnel de la vanité des choses humaines –, deviennent aussitôt les attributs des plaisirs intellectuels et sensuels, propres à ce genre. Mais d'autre part, ces mêmes pipes, livres, palette, pinceaux et tête de mort sont autant d'objets familiers dans un atelier d'artiste, et le pêle-mêle qu'ils présentent dans le tableau est typique du propre atelier de Picasso au Bateau-Lavoir, et de tous les autres qu'il a jamais occupés. Or le sens de cette nature morte, ce n'est pas du tout un sage précepte ou quelque sentence philosophique dans le genre de *memento mori* ou de « tout est vanité ». C'est une douloureuse exaltation d'expression foncièrement personnelle; elle émane des inquiétants tons froids, à la fois crus et sombres, des heurts et des brisures des surfaces planes, aiguës au point de piquer, ainsi que des chutes précipitées des diagonales. Quant au crâne, tel un lingot de vieil or, il ne fait que préciser définitivement le sens métaphorique de la forme : c'est un requiem.

Ce requiem est, certes, assez extraordinaire : n'y a-t-il pas au tout premier plan et vis-à-vis de la tête de mort un ustensile de grès? Cet objet, qui dans l'esquisse est représenté d'une manière plus nette et imposante, est non moins important du point de vue de la composition que la tête de mort; mais l'est-il seulement sous ce rapport? Dans l'iconographie traditionnelle du thème de la *vanitas*, de pareils récipients ne sont pas prévus; par ailleurs, une telle extravagance dans un contexte aussi sérieux qu'est un requiem semble insolite

La Danse aux voiles
(*Nu à la draperie*), 1907.
Huile sur toile, 150 x 100 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.





Composition à la tête de mort, Esquisse, 1907.
Aquarelle, gouache, crayon sur papier,
32,5 x 24,2 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

même de la part d'un artiste aussi peu orthodoxe que Picasso, donc elle doit avoir une signification particulière. Et en effet, si la gravité du sujet et l'intonation émue de l'auteur prouvent que la *Composition à la tête de mort* est une espèce de dédicace à un être cher, c'est peut-être ce récipient qui permettrait de la déchiffrer par le moyen d'un jeu de mots : le récipient serait une jarre et jarre évoque Jarry, l'écrivain, dont la mort prématurée survenue le 1^{er} novembre 1907 ne put laisser Picasso indifférent. Ce procédé voulu d'opposer et en même temps de juxtaposer dans une œuvre commémorative une tête de mort



et un pot de terre, en tant que deux réceptacles vides, comporte un grotesque tragique et un pathétique douloureux. Aux sentiments de deuil personnels de l'artiste, vient s'ajouter une allusion à la personnalité peu ordinaire du défunt, à la mentalité et à la mort même d'Alfred Jarry, cet enfant terrible de la littérature.

Les recherches de solutions formelles non-traditionnelles à des thèmes d'art traditionnels, le désir d'innover les arts plastiques ne sont qu'un aspect des changements révolutionnaires qui se produisirent au cours de 1907. La poétique

Composition à la tête de mort, 1907.

Huile sur toile, 115 x 88 cm.

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



L'Amitié, Esquisse, 1908.
Aquarelle, gouache sur papier, 63 x 47,7 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

des métaphores, c'est-à-dire la possibilité de bâtir une image sur des associations aussi audacieuses que possible, le libre jeu et la force de l'imagination, voilà la principale conquête de l'esprit créateur de Picasso advenue par suite de cette révolution et qui s'avéra le fondement de toute son œuvre à venir. Ainsi, déjà à l'époque de cubisme tardif, le développement ultérieur de cette nouvelle poétique aura pour résultat des trouvailles aussi inattendues que l'introduction de mots en guise d'images verbales dans la contexture visuelle. C'est alors précisément que Picasso – il le dira plus tard lui-même – commencera à peindre avec des mots. Et il n'est pas exclu que son requiem à la mémoire de Jarry, sa *Composition à la tête de mort* ait été le premier pas fait dans cette direction. L'apparition de ce tableau à programme – nature morte sur le thème de la mort – à la veille de 1908 montre que Picasso, après une longue période de « revalorisation des valeurs », avait besoin d'exprimer sa conscience d'artiste dans des œuvres conceptuelles. Mais bien que dès le début de l'année 1908, Picasso ait ébauché dans ses albums une quantité de sujets différents qui auraient pu devenir d'importantes compositions, presque rien de ces projets ne dépassa le stade de travail préparatoire. Et ce qui fut pourtant réalisé, le fut *autrement* que dans ses projets.

Malgré l'attention que l'on prête durant la dernière décennie à la dite « première cubiste » et malgré les considérables efforts faits pour y mettre de l'ordre⁶⁴, la clarté n'est pas encore totale en ce qui concerne l'évolution de la période 1907–1908. Dans le domaine de la chronologie règne un désordre qui résulte de la confusion dans les notions que l'on se fait des idées de Picasso sur l'art, des corrélations et de la progression de ces idées. Le problème du système imagé picassien de cette période reste presque intact et, jusqu'à présent, n'est pas dûment compris. L'habitude d'analyser l'art de cette période sur un plan purement formel et le parti pris de ne le considérer que comme *protocubisme ou précubisme* (soit seulement comme la première phase du cubisme proprement dit), font en sorte que les chercheurs ne sont pas à même de l'embrasser et de l'apprécier dans toute son importance. Et cependant, c'est précisément en 1908, c'est-à-dire en plein protocubisme, qu'un visiteur de l'atelier de Picasso l'entendit parler de vive voix non pas « de valeurs et de volumes », mais bien « du subjectif, d'émotion et d'instinct... »⁶⁵.

En faisant abstraction de la notion de protocubisme et en prenant globalement tout ce qui se rapporte à l'activité de 1908, sans égard aux dimensions ni à la technique des œuvres – qu'il s'agisse de la peinture, de la sculpture ou de la moindre ébauche –, leur unité nous apparaît dans un grandiose ensemble, moins d'œuvres proprement dites que d'idées créatrices de Picasso. Et, involontairement, vient à l'esprit l'image d'un grandiose projet qui n'a pas été réalisé : quelque chose dans le genre du tombeau de Jules II, dont certaines sculptures, détails souvent inachevés de l'œuvre projetée, vivent depuis longtemps leur vie de musée et ne jouent pas le rôle que leur auteur leur prédestinait : d'énigmatiques choses en soi qui ont leur propre valeur, des fragments d'un tout qui n'existe pas. Il en est de même des œuvres de Picasso de 1908 qui du premier coup d'œil frappent par leur importance, par leur puissance d'expression ; mais pour que ces œuvres dispersées et considérées isolément recouvrent tout leur sens, il faut restituer le contexte d'idées de cet art. Tout comme Goethe, Picasso aurait pu dire (il le disait d'ailleurs, mais en d'autres termes) : « Toutes mes œuvres ne sont que les fragments d'une grande confession ; pour les comprendre, il faut savoir leur origine, saisir le moment où elles ont été conçues »⁶⁶.

Si l'on remonte des tableaux aux idées qui les ont engendrés – projets, ébauches, esquisses –, on verra partout, en plus simples compositions à figures, quelque chose comme la représentation de ce qu'on pourrait appeler des « événements », quelque chose comme des projets d'œuvres à sujet, dont chacune a sa propre dramaturgie intérieure. Il semble que la nouvelle forme, bâtie sur les rythmes expressifs de lignes fortes et intenses, sur des plans nets et

tranchants, sur l'équilibre intérieur de la structure picturale de l'unité, et qui est tellement claire morphologiquement, tellement monumentale et impressionnante, que c'est cette forme qui engendre dans l'esprit de l'artiste des images impersonnelles, intemporelles et remplies d'une puissance primitive. Ce qui dans les œuvres de 1907 est vaguement senti comme « fond d'éternité », comme quelque chose d'« intemporel », maintenant – et cela grâce aux propriétés particulières de la forme – devient « objectif », revêt un caractère d'œuvre à sujet. Mais ce n'est pas d'hier que la mentalité créatrice de Picasso a franchi la barrière psychologique pour entrer dans un domaine où il n'y a plus d'histoires qui se racontent – nouvelles poétiques faites sur des rapports psychologiques et sur une trame de narration –, domaine où, dans la conscience, apparaissent des images originelles d'ordre universel, telles qu'elles sont dans les mythes. Absorbé tout le long de l'année 1907 par le souci d'élaborer une nouvelle anatomie plastique de sa peinture sur la base du corps humain, Picasso cherche à comprendre et à rendre évidentes les différences physiologiques et psychiques des archétypes masculin et féminin, soit la quadrature (la symétrie et le caractère statique) de l'un et l'aspect rhomboïdal (la sujétion aux déformations plastiques, le principe passif et le gothique) de l'autre. Dans les principes morphologiques de la structure, il détecte la vérité substantielle des phénomènes du monde exprimée métaphoriquement.

À cette époque, Picasso avait déjà découvert, dans le département ethnographique du Trocadéro, la sculpture négro-africaine et, pareillement à beaucoup d'autres artistes, il possède maintenant quelques statuettes et masques. Ce n'étaient pas pour lui uniquement des œuvres d'une extraordinaire expressivité extérieure, dans l'imitation de laquelle on voulait voir le sens de ses innovations. André Malraux rapporte les propres mots de Picasso : « Leurs formes n'ont pas eu plus d'influence sur moi que sur Matisse ou sur Derain. Mais pour eux, les masques étaient des sculptures comme les autres. Quand Matisse m'a montré sa première tête nègre, il m'a parlé d'art égyptien »⁶⁷. Pour ce qui est de Picasso, il y vit aussitôt des choses magiques, pleines d'un sens imagé. La découverte de l'art nègre le bouleversa par ce qu'il y avait de commun dans cet art avec sa propre attitude à l'égard de l'art, sa propre façon d'interpréter la vie en voyant le fond même des choses. Tout comme un an auparavant, le besoin de connaître son soi-même intérieur amena Picasso à l'ancienne sculpture ibérique, maintenant, poussé par le côté irrationnel et superstitieux de sa propre nature complexe : c'est à travers ces figurines magiques représentant des esprits qu'il veut concevoir le but universel de l'art. À partir de l'automne 1907, l'artiste s'occupe beaucoup de la sculpture sur bois en faisant lui-même d'étranges figures-fétiches, des poupées primitives, dessine des sculptures qu'il projette de faire. Il n'était pas seul à avoir la rage de sculpter sur bois ; en même temps que lui, Derain s'adonne à la même occupation. Mais à la différence de ce que faisait Derain, les œuvres sculptées de Picasso n'ont pas la moindre trace de caractère décoratif. Ce sont en effet des figures-fétiches, dont il émane quelque chose d'orageux, de dramatique. Et à partir de début de 1908, de pareilles figures deviennent les personnages de ses tableaux.

Telle est *L'Amitié* de l'Ermitage (p. 76), tableau dont le motif (deux figures) était destiné à une composition connue d'après une quantité d'esquisses et de variantes et représentant une baignade au bord d'un lac de forêt. Dans les esquisses à la gouache se trouvant à Moscou sont déjà ébauchées les caractéristiques principales des personnages : la figure de femme avec une draperie jetée sur le bras est faite avec des tons d'ocre clair ; derrière elle et appuyée sur son épaule, se fait voir une figure d'homme basané. Les deux figures ne font qu'un seul bloc, comme si elles étaient taillées dans un seul morceau de bois. Picasso fait son tableau comme une sculpture : il imagine l'anatomie du corps humain telle une construction plastique, il « pense » un tableau comme une sculpture. Voilà ce que dit le sculpteur Julio Gonzales parlant justement de ces

Femme assise
(Femme nue assise), 1907–1908.
 Huile sur toile, 150 x 99 cm.
 Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.





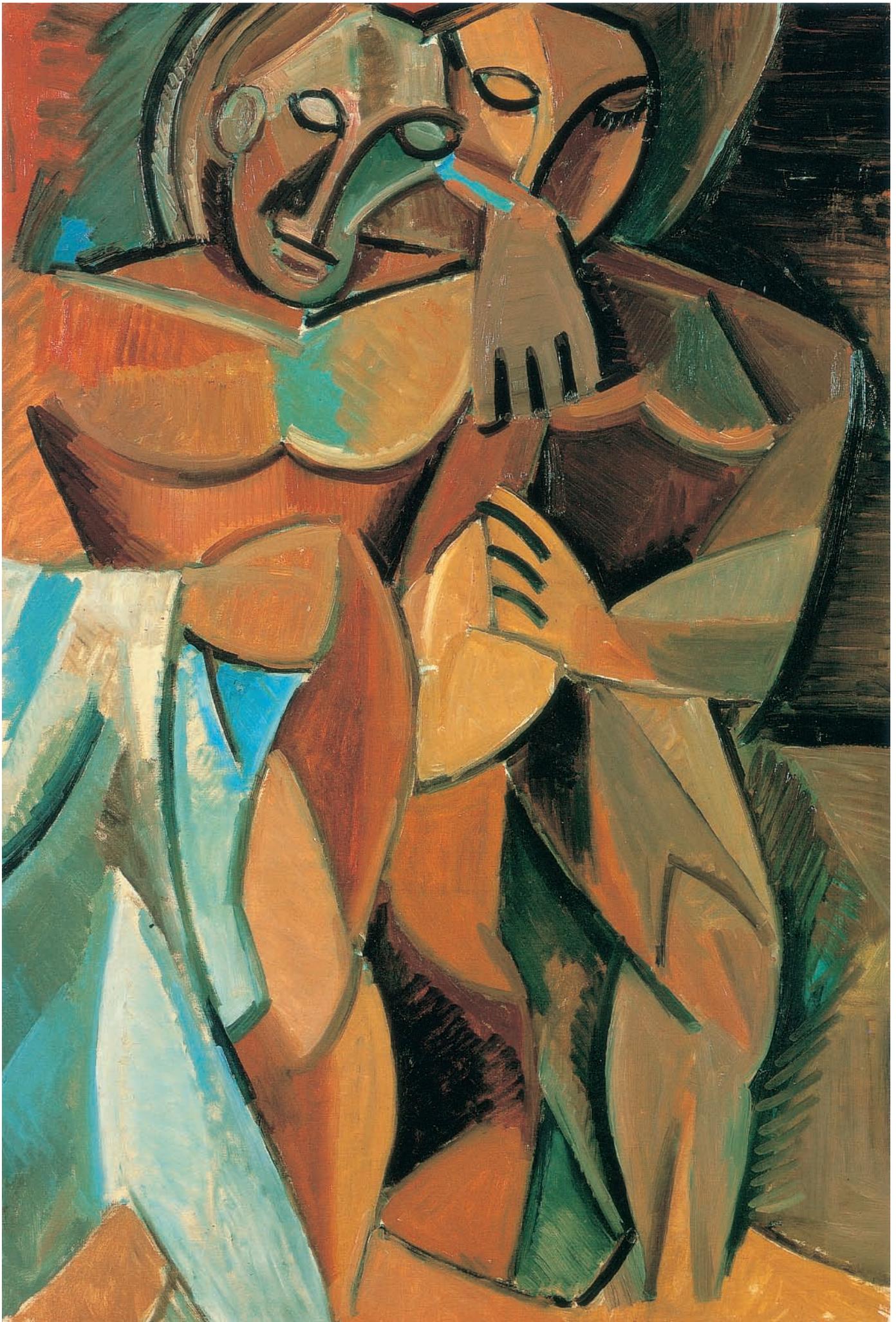
L'Amitié, Esquisse, 1908.
Aquarelle, gouache sur papier, 61,9 x 47,6 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

L'Amitié, 1908.
Huile sur toile, 152 x 101 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

œuvres de 1908 : « Les peintures, me disait Picasso, il suffirait de les découper – les couleurs n'étant somme toute, que des indications de perspectives différentes, de plans inclinés d'un côté ou de l'autre – puis les assembler selon les indications données par la couleur, pour se trouver en présence d'une « sculpture ». La peinture disparue n'y manquerait point »⁶⁸. Dans le tableau achevé, Picasso a seulement donné un peu plus d'épaisseur aux corps, rendu plus nette la corrélation des formes et des plans, assourdi les teintes qui sont devenues plus sobres, en contribuant par là même à l'effet d'une unité puissante, du pas cadencé des deux personnages.

Ayant médité le tableau comme une sculpture, Picasso en aborde le sujet en sculpteur. Si une peinture est toujours une illusion, une projection sur un écran ; une sculpture, c'est une entité dans sa réalité, un objet concret ; l'image qu'évoque une sculpture est le caractère même de cet objet, de cet être. *L'Amitié* est un titre manifestement conventionnel, cependant on lit dans ce tableau des gestes d'appui et un attouchement tendre et amical, on y sent un accord commun des rythmes dans l'état somnambulesque des personnages. Ce sont là des facteurs qui confèrent au caractère impersonnel de cette œuvre une note de psychologie, quelque chose qui en fait presque un tableau de genre. Il y en a trop peu pour un tableau à sujet, mais assez pour donner lieu à des associations qui mènent au système imagé du Picasso de cette période protocubiste.

D'habitude, on voit la cause et le sens du protocubisme de Picasso dans la tendance à simplifier radicalement la vision picturale du monde objectif, en le



débarrassant de ce qu'il y a d'illusoire et en en décelant l'essence constructive physique. À ce propos, on cite toujours le célèbre mot de Cézanne de sa lettre adressée au peintre Emile Bernard, qu'on venait justement de publier en automne 1907 : « Traiter la nature par le cylindre, par la sphère, par le cône ». On voit un autre point de départ du dit protocubisme dans l'influence nègre qui apporta une grossière anatomie primitiviste et d'autres éléments d'expressivité. C'est donc par l'union de ces deux influences diamétralement opposées – l'art perceptuel de Cézanne et l'art conceptuel de l'Afrique noire – que l'on explique habituellement le phénomène stylistique du protocubisme en le qualifiant d'art d'un seul problème : le problème spatial.

Mais si l'on remonte aux sources de la pensée artistique de Picasso, si l'on étudie ses albums d'esquisses du début de 1908, on verra non pas une réalité objective ayant subi une géométrisation uniquement pour être géométrisée, mais bien le désir de rendre de façon adéquate la vérité subjective que l'artiste se fait sur l'essence première du monde des humains. Ces mêmes choses et en ce même temps, Apollinaire, cet *alter ego* de Picasso, les formule par le langage des mots : « Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme », répète-t-il par quatre fois dans son *Onirocritique*, petit poème en prose et en vers, obscur et énigmatique, paru en janvier 1908. Le protocubisme de Picasso commence en 1908 avec les œuvres où il cherche à exprimer « les éternités différentes de l'homme et de la femme ». Dans ses albums, il y a des projets de deux tableaux faisant pendant : un homme assis et une femme assise. L'homme, tel une statue aztèque d'un caractère frontal et symétrique accentué, est d'un cubisme monolithe : bras croisés sur le torse, tête légèrement inclinée en bas, yeux clos ; dans toute la figure qui respire une force primitive, il y a quelque chose de bourru. La plastique de la femme est plus compliquée : dans le hiéroglyphe qui la représente sont soulignées l'asymétrie et les brisures, c'est-à-dire le principe passif de la femme, son « côté souffrances » (il est remarquable que Picasso exprima plus tard d'une manière hiéroglyphique la différence entre l'essence de l'homme et celle de la femme dans une plaquette en céramique). Les esquisses de l'homme se réalisèrent en un tableau peint à l'huile seulement à la fin de 1908 : *Homme nu assis*. La *Femme assise* (p. 75) fut peinte directement sur une toile grande d'un mètre et demi.

On a de la peine à admettre que dans ce tableau Picasso résolve « le problème spatial dans une géométrisation brutale qui donne à la femme ici l'allure d'une statue mécanique » (Daix)⁶⁹ : tout dans la *Femme assise* est subordonné à l'expression ; et il n'y a pas que la pose abattue de la figure, mais aussi les formes même, grossières à dessein, la netteté aiguë de l'écriture graphique », l'accablant coloris brun, le dramatisme du contraste des tons et finalement la fonction « cicatrisante » du pinceau – qui sont autant d'éléments composants de la métaphore de la souffrance, cette essence éternelle de la femme. Les déformations corporelles et celles de la mimique ont ici une valeur de tropes imagés : dans ces « contrefaçons », on devine le désir d'exprimer une des éternités de la femme en tant que « machine à souffrir », selon la propre définition de Picasso, formulée quelque trente ans plus tard à l'époque des *Femmes qui pleurent* et de *Guernica*.

Sortie du même album d'esquisses, la *Femme tenant un éventail* (p. 80) est une deuxième antithèse de *L'Homme nu assis* et une autre éternité de la femme – plastique –, mais sans son « côté souffrances », celle-ci. Un principe harmonieux d'équilibre règne à l'état latent dans le tableau : celui de réflexions réciproques, de formes et de rythmes qui se répercutent, de graduations calmes de tons ocreux, blancs et gris. Ce tableau, conçu comme le portrait de Fernande Olivier, a dans son agencement formel des traits propres à la nature et au type physique du modèle : calme, sérénité classique et caractère statique majestueux. Par sa composition compacte et « refermée », le tableau évoque quelque statue égyptienne ; mais dans ses proportions monumentales on pressent déjà l'« ordre colossal » du *style classique* de Picasso de l'année 1920.



D'après une troisième variante du motif de la femme assise qui provient toujours de cet album d'esquisses du printemps 1908, fut peint, au bout de quelques mois, un tableau *Nu dans la forêt (Dryade)* (p. 79) dans lequel est traitée une troisième éternité de la femme : le ténébreux élément originel du sexe. La pose de la femme devient dans le tableau un mouvement rempli d'agression sexuelle, alors que dans l'esquisse ce n'est qu'un glissement qui se fait passivement, comme par inertie. Cette figure de femme qui sort du fond d'une forêt comme d'une niche semble être une partie – plus que cela – l'incarnation même de la nature puissante et aveugle qui porte en elle non seulement les forces productrices de la vie, mais aussi l'énergie irrationnelle de la destruction. Ce nu effarant, souvent appelé *Dryade*, est plus archaïque que les divinités

Nu dans la forêt
(*Dryade* ou *Paysage avec un nu féminin*), 1908.
Huile sur toile, 185 x 108 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



forestières de l'Antiquité grecque : il entre dans la lignée des déesses des plus anciennes mythologies. On dirait que ce n'est pas une femme que peint Picasso, mais une statue de femme préhistorique avec tout le caractère grossier que peut comporter ce genre de sculpture et avec toutes ses altérations expressives et barbares. Quant à la solution picturale, Picasso semble rechercher l'effet dramatique que produit la nudité éclairée sur fond sombre, procédé propre au *ténébrisme* austère et pathétique de la peinture religieuse du XVII^e siècle. Ce n'est donc pas sans raison que les premiers qui en Russie virent ces tableaux les tinrent pour des œuvres d'un art culturel (peu importe de nos jours qu'il s'agisse d'art « diabolique » ou « sauvage ») ; il n'y a rien de fortuit non plus dans le fait que Pierre Daix, lorsqu'il analyse le cubisme picassien (même du point de vue purement formel), se souvienne plus d'une fois des ouvrages de Claude Lévi-Strauss sur les mythes⁷⁰. Le protocubisme de Picasso, qui vient non pas de l'apparence des phénomènes et des choses, mais bien d'intenses émotions et de facteurs d'ordre instinctif (comme le disait l'artiste lui-même), qui apparaît par suite de la pénétration dans les plus profondes sphères de la vie psychique – d'une façon *voyante* (aurait dit Rimbaud) – ce protocubisme dépasse manifestement tout caractère personnel et s'approche de la conscience mythologique archaïque.

Du point de vue formel, le *Nu dans la forêt* peut être interprété comme une figure de baigneuse sur le fond d'un paysage, motif traditionnel dans la peinture du XIX^e siècle. Mais Picasso, pénétrant au plus profond de l'essence des choses, découvre derrière l'apparence bucolique du motif les liens mythologiques de la femme avec le monde végétal, avec les forces germinatives, avec l'inconsciente énergie onirique et avec tout le domaine ténébreux de l'irrationnel, à la fois inerte et agressif. Les *Trois femmes* (p. 85), la plus importante toile de 1908, sont devenues une œuvre-clef où convergent les problèmes de la forme et du système imagé du protocubisme picassien. En ce qui concerne ce tableau, c'est aussi le thème des baigneuses qui en est le point de départ ; Picasso élabore ce thème approximativement à partir de la fin de 1907 et, vraisemblablement, non sans l'influence des *Baigneuses* épiques de Cézanne. À cette époque, il eut l'idée de faire une composition sur le thème de la baignade au bois, représentée comme une scène de théâtre : de derrière les arbres qui font fonction de coulisse à gauche du tableau, apparaissent les deux figures de *L'Amitié* s'avançant vers le bord d'un petit lac, ou d'un cours d'eau ; là, réunies en un groupe compact, se trouvent dans un canot encore trois baigneuses nues. Les quelques bribes de « narration », qui sont tout aussi bien sensibles et dans le motif de *L'Amitié*, et dans cette scène à l'embarcation, et dans le scénario général de l'œuvre projetée, ne sont en fin de compte qu'une espèce de tremplin pour l'imagination qui s'engage non pas dans une anecdote ou un récit, mais dans les « dimensions anonymes et intemporelles du mythe ».

Mais étant passé par plusieurs étapes préparatoires qui sont restées à l'état d'esquisses, Picasso supprime tout élément narratif et renonce à la composition en frise. Dans les *Trois femmes*, il ne reste du projet primitif de la baignade au bois que l'agencement du groupe des trois figures et la solution chromatique : tons rouges des carnations, vibrants tons émeraude de la verdure, couleur gris argenté de l'eau, transportée maintenant sur la fluide draperie de la figure qui est à gauche. Ces trois nus gigantesques qu'on dirait se détacher à peine de la roche mère et être taillés dans quelque chose de plus épais que la chair, rappellent par leur complexion et leur esprit beaucoup plus les esclaves de Michel-Ange qui sortent péniblement du chaos primitif, que des baigneuses se prélassant au sein de la nature. Leur être est à la limite du sommeil, leurs poses somnambulesques évoquent les forces inconscientes et instinctives qui les gouvernent ; ils ne sont pas libres dans leur être, étant soumis à quelque intention secrète. Si l'on regarde attentivement ces figures, on ne manquera pas d'y déceler ce qui les distingue, car malgré leur homogénéité apparente, il y a de subtiles mais très nettes distinctions entre ces trois personnages. Ces différences ne sont pas seulement la conséquence

Femme tenant un éventail
(*Après le bal*), 1908.

Huile sur toile, 150 x 100 cm.

Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



De haut en bas : Versions et projets pour « Trois Femmes ».

du fait que chaque personnage a été peint à une époque différente, elles sont aussi un signe certain que chacune de ces figures doit constituer, à elle seule, une image ; c'est sur leurs corrélations que se basent l'unité de l'ensemble – unité de composition et de sens –, ainsi que la dramaturgie intérieure de cette étrange scène dont les personnages sont dans un état de torpeur. Et quelles sont donc ces différences ?

La figure de droite est d'une constitution manifestement féminine, alors que celle de gauche qui lui est opposée, est manifestement masculine. Steinberg, qui le fait remarquer dit qu'il serait plus juste de donner à ce tableau le titre de « Deux ou Trois femmes »⁷¹. Mais en poursuivant son raisonnement, il postule que le personnage du milieu n'est pas non plus une femme, mais qu'il personnifie le préconscient *hominide*, les mystérieuses entrailles dont sort le genre humain, les futures lui et *elle*. Donc, cet auteur américain interprète le sujet du tableau à la manière freudienne, comme un « mythe de la création, un psychodrame de la formation de la vie humaine », où la différenciation de sexe est censée être le principe dominant. Pourtant, c'est justement le caractère catégorique et rationnel d'une semblable interprétation qui soulève des doutes lorsqu'il s'agit des images « polyvalentes » de Picasso qui, si l'on emploie le mot de Goethe, ne peuvent pas être divisées par la raison, il y aura toujours un reste. Ici, il serait plus utile de se tenir plus près de l'objet. Ayant renoncé à la conception initiale de faire des *Baigneuses dans la forêt* une composition à cinq figures, Picasso renonce en même temps à tout sujet à collision, quelque vague qu'elle fût, il renonce au drame, élément qui lui est pourtant toujours si important. Il se met à développer un motif à trois figures, les *Trois femmes*, dont la version rythmée (terme de Daix) avec la puissante dynamique du tourbillon en spirale centrifuge, version qui est presque une abstraction, en est une étape intermédiaire. Et même dans cette image fortement stylisée, il y avait, semblait-il, son sujet, son drame.

En rétablissant certains faits et liens, ce drame devient apparent. Dès le début de 1908, Apollinaire, influencé par Picasso, se met à révolutionner sa conscience d'artiste. Il s'inspire de l'expérience faite dans le domaine de la peinture, c'est-à-dire de l'expérience de Picasso, et on en trouve de nombreux témoignages dans ses poésies et *méditations esthétiques* du printemps 1908⁷². C'est alors que dans son imagination apparaît pour la première fois une grandiose image qui, avec le temps, occupera dans sa poétique une place centrale et deviendra l'image-clef de son art renouvelé. C'est *L'Enorme flamme* avec tout son éventail de significations et de métaphores à partir des yeux-étoiles de l'ami (c'est-à-dire de Picasso à qui le poète croit sans réserve), du brasier de la volonté et de la foi consumant toute vieillerie et faisant renaître pour une nouvelle vie le Phénix poétique, et jusqu'à la raison flamboyante dont la lumineuse puissance créatrice égale la divine force vivifiante du Soleil, – que se trouve n'être autre que la *jolie rousse* du poète. Mais c'est dans l'article intitulé *Les trois vertus plastiques*, inspiré par les nouvelles tendances de Picasso et consacré aux principes de la peinture que cette image vit le jour. Apollinaire y postule notamment : « La flamme est le symbole de la peinture et les trois vertus plastiques flambent en rayonnant », et puis il les analyse toutes les trois à tour de rôles : la pureté, l'unité, la vérité. « La flamme a la pureté qui ne souffre rien d'étranger et transforme cruellement en elle-même ce qu'elle atteint. Elle a cette unité magique qui fait que si on la divise, chaque flamèche est semblable à la flamme unique. Elle a enfin la vérité, sublime de sa lumière que nul ne peut nier »⁷³. Tout au long de l'article, le poète développe et prouve par arguments cette métaphore, et il le fait dans une langue allégorique, pythienne qui lui est propre, mais se laisse néanmoins déchiffrer.

Mais ce qui importe ici, c'est le frappant parallélisme historique et typologique qui existe entre l'image apollinaire de *L'Enorme flamme* en tant que métaphore de la peinture (« art étonnant et dont la lumière est sans limites ») et la version rythmée des *Trois femmes* en tant que métaphore éventuelle d'un tourbillon



de feu qui transforme cruellement en lui-même trois corps de femme, qui a l'unité magique du style et qui possède enfin la sublime vérité convaincante d'une œuvre d'art. Sous ce rapport il suffit de mentionner et la chaude couleur rouge terre cuite des figures qui reste inchangeable dans les études en atteignant parfois l'intensité de la flamme, et la triple unité des formes ogivales s'élançant en haut, et la lourde langueur des poses des figures qui, réunies, rappellent à la fois – tout comme dans l'article d'Apollinaire – un grand feu à trois flamèches et le lys héraldique, symbole de chasteté.

Picasso ne pouvait pas ignorer cet article et les vers de son ami poète. De son côté, Apollinaire vit certainement dans l'atelier du Bateau-Lavoir une énorme toile avec trois gigantesques nus incandescents que l'on dirait languir sous le poids de l'énigme de leur être. Au cours de 1908, grâce à un nouveau rapprochement, Picasso et Apollinaire se trouvent reflétés réciproquement dans leurs œuvres ; tout comme dans la « période des saltimbanques », ils choisissent les mêmes sujets, leurs procédés stylistiques sont semblables : peindre en partant de l'intérieur de soi-même, construire l'image sur des associations subjectives qui se superposent, sur le jeu des métaphores, sans égard pour le caractère ésotérique de l'expression. Et lorsque, au moment où l'artiste passe des études rythmées des *Trois femmes* à la toile monumentale et que réapparaissent les tons émeraude des esquisses de la *Baignade dans la forêt*, lorsque prennent forme les différents types de complexion de ces figures incandescentes, que se concrétise leur image préhistorique et barbare, réapparaissent également les associations et les parallèles avec les poésies d'Apollinaire de 1908 et, en particulier, avec son *Enchanteur pourrissant* qu'il allait publier. Là il y a aussi le motif d'une « forêt profonde et obscure » avec ses événements pareils à de somnambulesques mystères se développant autour d'une idée magistrale : la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Quant à l'œuvre elle-même, elle a la forme d'un mythe « dont les racines s'étendent très loin, jusqu'aux profondeurs celtiques de nos traditions »⁷⁴.

La Baignade, 1908.

Huile sur toile, 38 x 62,5 cm.

Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

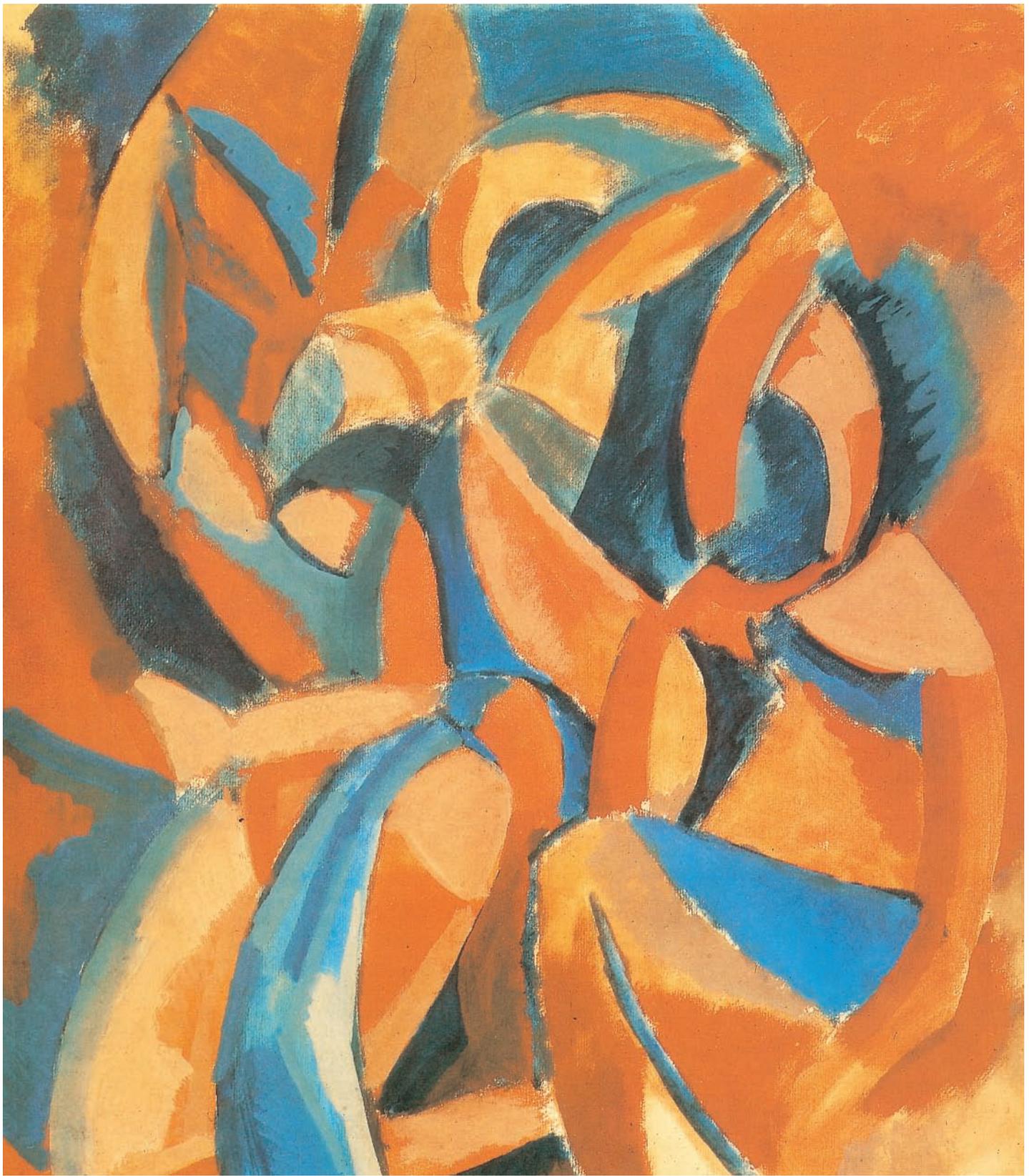


Les *Trois femmes* appartiennent à ce genre de compositions qui se prêtent difficilement à des interprétations verbales : leur noyau est un mystère qui « irradie » vers notre activité intellectuelle et émotionnelle. Parmi les feuilles des *347 Gravures* – cycle de travaux d’une période tardive au cours de laquelle Picasso se laissa aller au gré de sa mémoire et de libres associations imagées –, il y en a une (N°38) portant la date du 14 janvier 1968, où le lointain écho de 1908 semble se faire sentir. Dans la pénombre de son atelier, devant une énorme toile, un vieil artiste scrute son ouvrage ; là, indépendamment de lui, trois gigantesques nus vivent dans leur réalité autonome ; l’une de ces figures qui a les coudes levés et qui par le dessin et la structure trahit certains éléments du cubisme, scrute le vieux peintre qui à côté d’elle a l’air d’un petit spectre falot... Selon l’opinion de certains critiques, l’artiste mit plusieurs mois de l’année 1908 à peindre les *Trois femmes*⁷⁵ (p.86), le travail se faisant avec des intervalles ; à l’époque toute l’activité de Picasso avait pour fond ce tableau qui dominait dans l’atelier et accumulait les résultats de plusieurs œuvres peintes et sculptées, exécutées en même temps.

Ainsi en 1908, l’intérêt pour le rendu des volumes sur la surface à deux dimensions est chez Picasso inséparable de son engouement pour la sculpture, et ce n’est qu’en 1909 que l’artiste découvre l’expérience picturale de Cézanne dans ce domaine, et, renonçant à colorier « des surfaces planes inclinées dans une direction ou une autre », il se met à moduler le volume au moyen d’une quantité de menus touches – passages de couleur – qui modèlent la forme. La forme des *Trois femmes* est faite par un sculpteur : en effet, il est facile de s’imaginer ce tableau découpé d’après les lignes de sa « coupe », et restitué ensuite comme une sculpture. Pour ce qui est de *La Fermière* (p.88) avec ses volumes puissamment taillés et sa masse chargée d’énergie comme de la dynamite, ce tableau provient directement d’un projet de sculpture, comme on peut le voir d’après des feuilles d’études de ses aspects en trois dimensions. Le véritable « tempérament de sculpteur », reconnu chez Picasso par Julio Gonzáles, l’incite à être lapidaire, à supprimer tout ce qui est fortuit afin de mettre à nu l’essence plastique de l’image et de déceler sa vraie réalité. Cela, Picasso l’appelait *surréalité*, car même en plein cubisme, il se tenait pour peintre réaliste. La sculpture est aussi un moyen de vérifier le sentiment de la réalité dans le sens de son authenticité physique, puisque pour Picasso « la sculpture est le meilleur commentaire que le peintre peut donner à la peinture »⁷⁶.

La Fermière, buste qu’on dirait être un portrait peint d’après une statue, représente la même personne : la propriétaire d’une ferme à La Rue-des-Bois, aux environs de Paris, où l’artiste passa quelques semaines à la fin de l’été 1908. On sait son nom, il se peut qu’il existe quelque part sa photo, mais saura-t-elle seulement nous convaincre de la réalité de Mme Putman plus que ne le fait *La Fermière* de Picasso avec son visage absent, sa taille grossière formée par le dur labeur de la terre. Van Gogh nous a laissés de semblables types de paysans balourds, dessinés avec un réalisme poignant ; mais il y a, en vérité, dans le monolithe juste et sobre de la paysanne de Picasso ce « supraréalisme », grâce auquel *La Fermière* nous apparaît en grande divinité chtonienne qui, immobilisée par la gravitation, tourne sa face aveugle vers le ciel. « Une bouteille sur une table a autant de signification qu’un tableau religieux » : on ne saurait mieux exprimer l’essence des natures mortes de Picasso de 1908, qu’il ne l’a fait lui-même dans une conversation avec Yakov Tugendhold au début des années 1910⁷⁷. Et si les critiques d’art relèvent de nos jours, non sans circonspection, dans les œuvres de Picasso telles que *Bol vert et flacon noir* (p.90) et *Carafon et bols* (p.91) non seulement un retour vers le concret, mais aussi une « dramatisation de l’espace ambiant » (Daix), dans la Russie des années 1910, ces natures mortes de la collection Chtchoukine produisirent l’effet d’une véritable révélation, on y vit des espèces d’« icônes noires » composées non pas d’objets symboliques ou mystérieux mais bien de vulgaires ustensiles, ces tableaux semblent être dictés moins par l’intérêt pour le monde objectif des choses que par le besoin de

De haut en bas : Versions et projets pour « *Trois Femmes* ».



s'exprimer. Tout au moins, il en fut ainsi des premières de ces natures mortes. Il y a tout lieu de supposer que ce n'est pas d'après nature qu'elles furent peintes (de même que toutes les compositions, figures et paysages exécutés par Picasso en 1908 dans son atelier de Paris).

C'est par une exaltation dramatique, digne des scènes de passion et de martyres, que frappe la nature morte *Bol vert et flacon noir* avec son étonnant effet pittoresque du fond (qui prédit avec quarante ans d'avance et épuise peut-être l'expressionnisme abstrait) et avec son « deuil des derniers jours » auquel

Trois Femmes, Esquisse, 1908.
Aquarelle, gouache sur papier, 54 x 47,7 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.



Trois Femmes, 1908.
Huile sur toile, 200 x 185 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

les critiques post-symbolistes russes de Picasso furent si sensibles. Ce dramatisme d'une force si exceptionnelle ne pouvait être provoqué que par des circonstances psychologiques extraordinaires. Or, nous savons d'après les souvenirs de Fernande Olivier quelle était l'impression que produisit sur Picasso le suicide de peintre allemand Wiegels, son voisin au Bateau-Lavoir, survenu le 1^{er} juin 1908. Appartenant par ses caractéristiques stylistiques aux œuvres faites en été de cette année, cette nature morte exprimerait par son

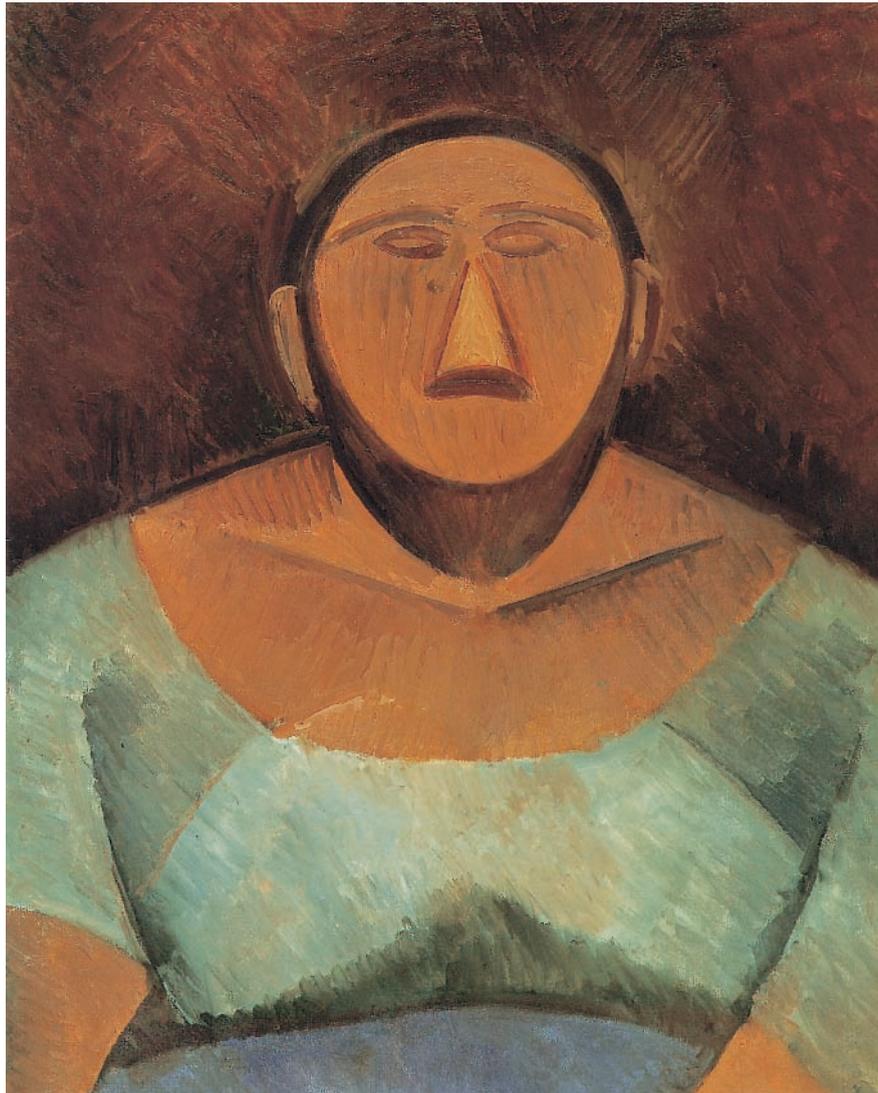
coloris rouge-noir la douleur encore vive de Picasso. Cependant, le dramatisme des émotions se trouve déjà dominé par la maîtrise de soi dans un tableau tel que *Carafon et bols*. Cet acte volitif est sensible dans tout : dans la logique immuable avec laquelle est résolu le problème de l'espace par des moyens plastiques et non pas selon les lois de la perspective visant à créer l'illusion ; dans la manière monumentale de grouper les formes en les concentrant en spirale autour de l'axe unique ; dans l'ostensible répétition rythmée des arcs et des ovales ; dans l'équilibre stable et tendu de la tectonique du tableau tout entier ; enfin dans l'énergie de la touche et le désir d'une absolue perfection de l'exécution.

À la fin de l'été 1908, malgré sa prévention contre l'Île-de-France, contrée boisée où « ça sent les champignons » et où l'on croit voir partout les nymphes du père Corot (Picasso), le calme du petit bourg de La Rue-des-Bois rend à la vision de Picasso son équilibre et une simplicité presque ingénue. Dans le paysage *Maisonnette dans un jardin* (p.93), « une maison est sans aucun doute une maison, et un arbre est un arbre »⁷⁸. Pareillement aux sculpteurs de bas-reliefs, Picasso rend l'espace de son paysage par une juxtaposition de larges plans inclinés les uns par rapport aux autres, fait sentir la profondeur tridimensionnelle par la hauteur différente des arbres qui, majestueux comme des obélisques, reculent dans un rythme mesuré. Mais grâce à l'agencement calme et bien équilibré de la composition et à une palette de couleurs sombres et naturelles, on a l'impression d'une vision du monde plus objective que par le passé : il y a un chemin et une maison derrière une clôture, un champ labouré derrière l'arbre qui est à droite du tableau et, au loin, une petite colline sous un ciel couvert.

Tout aussi objective et simple est la nature morte *Pot, verre et livre* qui, vraisemblablement, fut exécutée également à La Rue-des-Bois. Il en émane un sentiment de contemplation sereine provoqué tant par le motif même des objets qui y figurent que par les corrélations formelles que l'artiste crée sur la toile. L'œil y lit facilement formes, lignes et surfaces – qui, tracées d'une main sûre, ne sont pas pour autant trop accusées –, révèle le principe guère compliqué de la composition, grâce auquel se trouvent liés en un tout trois objets et trois surfaces. Dans l'espace qu'ils forment, il y a quelque chose qui rappelle le caractère irréel des « proto-natures mortes » des icônes byzantines d'une part, et les natures mortes taciturnes et ascétiques de Zurbarán, de l'autre. Cependant dans la nature morte de Picasso, étrangère à tout symbolisme et à toute métaphysique, la réfraction prismatique de la paroi du pot par le verre apporte immédiatement une note de merveilleux dans la prose du monde inanimé qui se métamorphose sous le regard de l'artiste inlassablement capable de s'étonner et sachant trouver dans la réalité même une nouvelle syntaxe formelle.

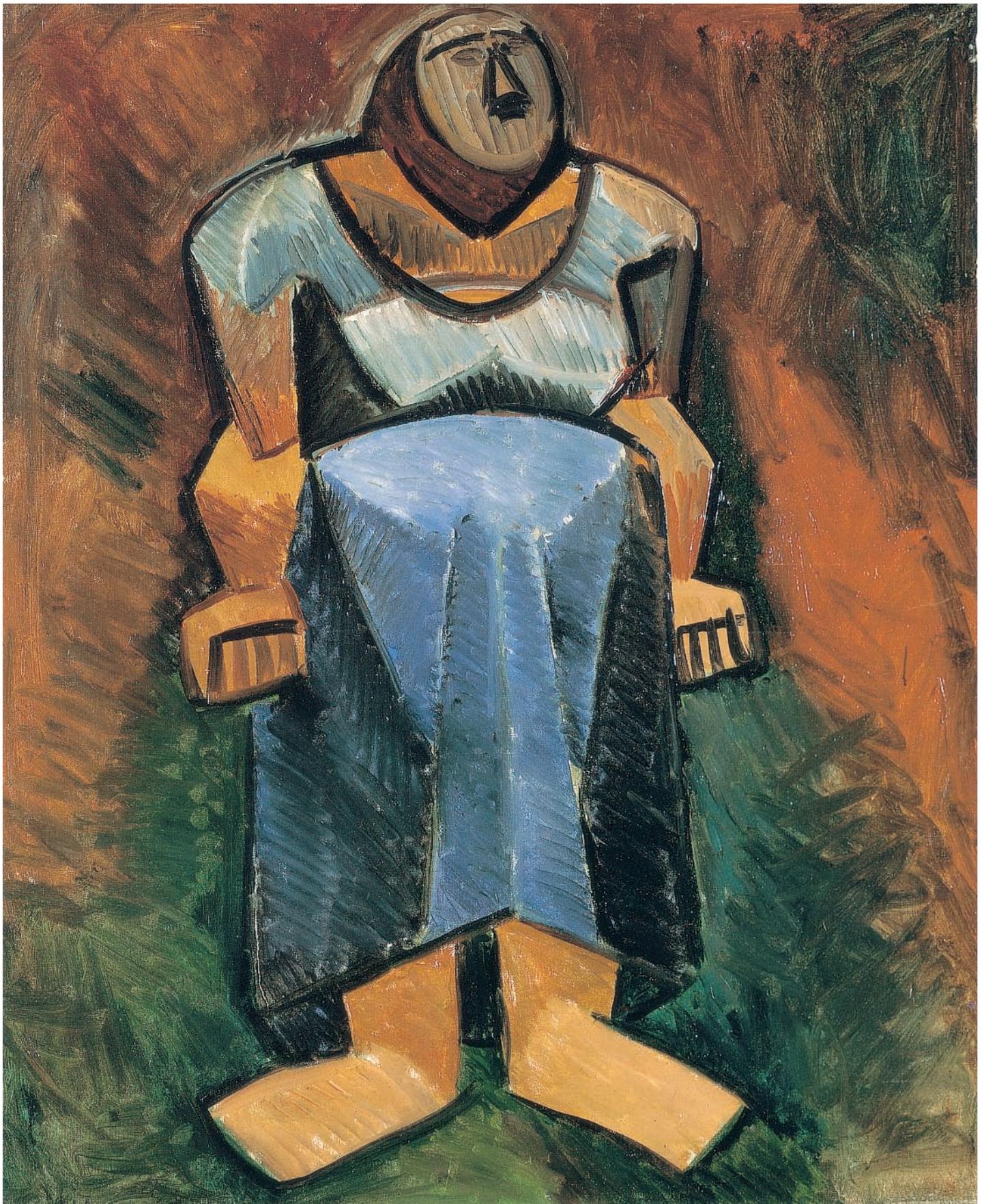
Au début, soit en été 1908, Picasso se met à peindre des natures mortes uniquement mû par le besoin de trouver un appui dans le monde des réalités simples, ce qui s'explique en partie par son état de dépression psychique d'alors ; mais ensuite, ses investigations dans le domaine des particularités spécifiques du monde des choses par les moyens de la peinture, le mirent sur une voie menant vers une toute nouvelle façon de penser plastiquement qu'on a appelée *cubisme*. Et il ne faut pas voir un effet du hasard dans le fait que c'est justement la nature morte avec son espace tactile, presque « manuel » (Georges Braque)⁷⁹, qui soit devenue le genre par excellence de la peinture cubiste. C'est qu'aucun autre genre ne prédispose autant à la pénétration analytique dans les principes structuraux de l'ensemble des formes stables, surtout lorsque ce dernier est soumis aux rigueurs rythmiques de la surface rectangulaire. Or, le passage des formes de la sculpture tridimensionnelle aux valeurs tactiles des objets figurant dans les compositions des natures mortes, fut pour Picasso naturel et logique. Mais, à son tour, cela porta fatalement son intérêt d'artiste non plus sur des problèmes purement sculpturaux, mais sur ceux de l'expression picturale.

L'absence de dates de repère qui permettraient d'établir une chronologie exacte du proto-cubisme de Picasso se fait sentir le plus là où il s'agit de la période



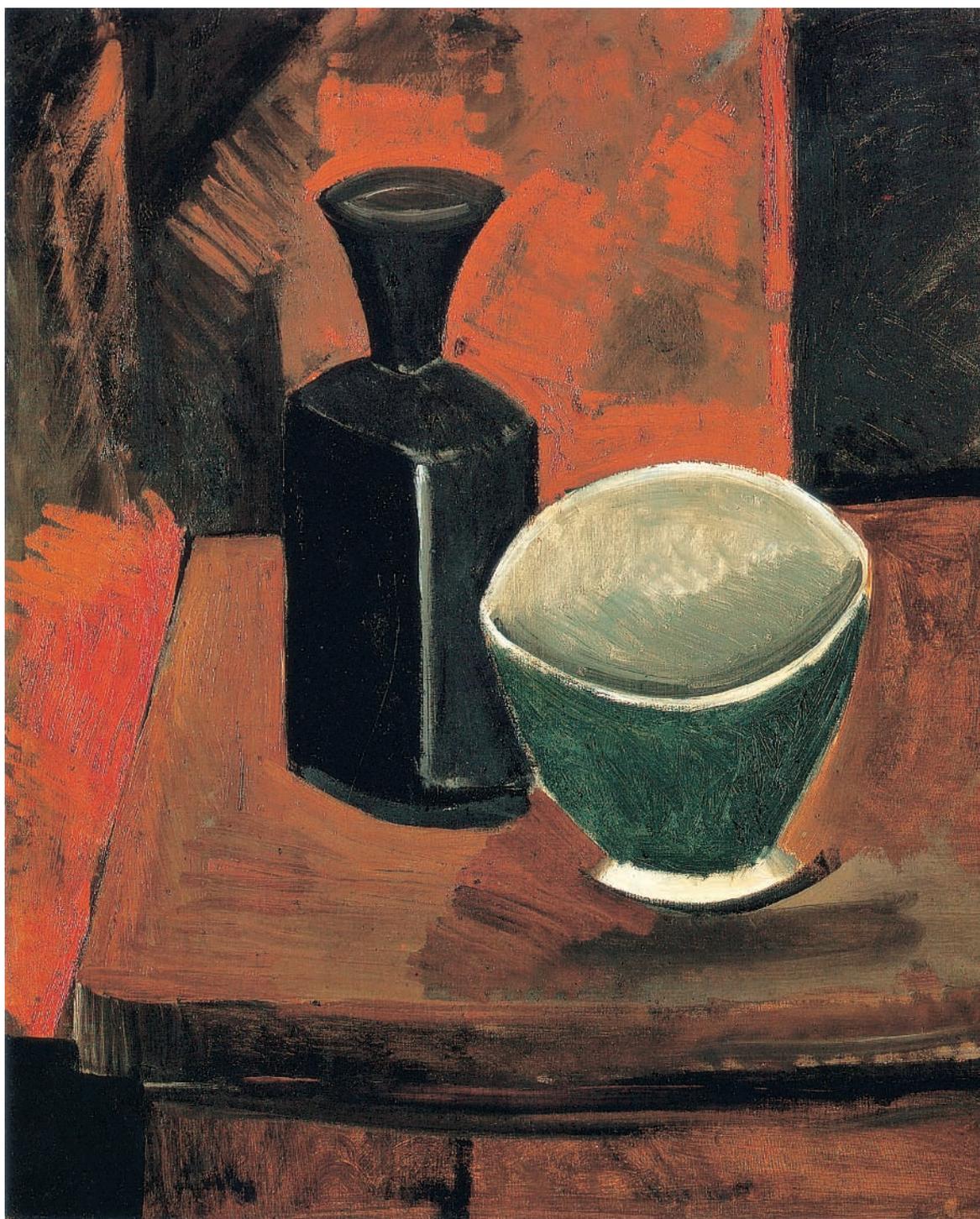
La Fermière, buste, 1908.
Huile sur toile, 81 x 65 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

comprise entre son séjour en août 1908 à La Rue-des-Bois et son départ à la fin du printemps 1909 pour Horta de Ebro⁸⁰. Si l'on examine toute la production de ces huit mois prise globalement, soit tout ce qu'il fit au seuil même du cubisme, on voit que les recherches artistiques de Picasso vont dans plusieurs directions à la fois, se divisant en divers courants qui tantôt se croisent, et leur synthèse donne alors de nouvelles solutions, tantôt s'en vont sous terre en attendant leur temps. Une théorie de l'évolution est nécessaire, qui présenterait toutes ces œuvres dans un système ; mais avant tout il faut établir de quelle nature était l'impulsion du mouvement entier. Sachant *post factum* que ce fut le cubisme qui fut le but idéal vers lequel tendait tout ce processus progressif, les critiques constatent dans la production de la période automne 1908-printemps 1909 une accumulation de signes formels qui sont les symptômes de « la plus complète et radicale révolution artistique depuis la Renaissance »⁸¹. Tout comme on voit habituellement dans l'art nègre un facteur qui, en 1907, contribua à détruire l'esthétique classique, on considère maintenant les préceptes de Cézanne comme la pierre angulaire du nouveau courant. Il est avant tout question de la conception spatiale de la toile comme d'un tout composé (M. Denis) soumis à un système constructif. Georges Braque – avec qui Picasso, frappé par la coïncidence de leurs recherches picturales, se lia d'amitié en automne 1908 et avec qui il « guida » le cubisme durant les six ans de son épopée – disait que « la direction maîtresse du cubisme, c'était la matérialisation de l'espace »⁸². Non pas de l'espace traditionnel de la Renaissance, optique et illusoire, fait par les moyens de la perspective classique, mais d'un nouvel espace qu'il appelait « tactile... manuel » et qu'il cherchait à rendre dans ses natures mortes par la composition, par les tons du



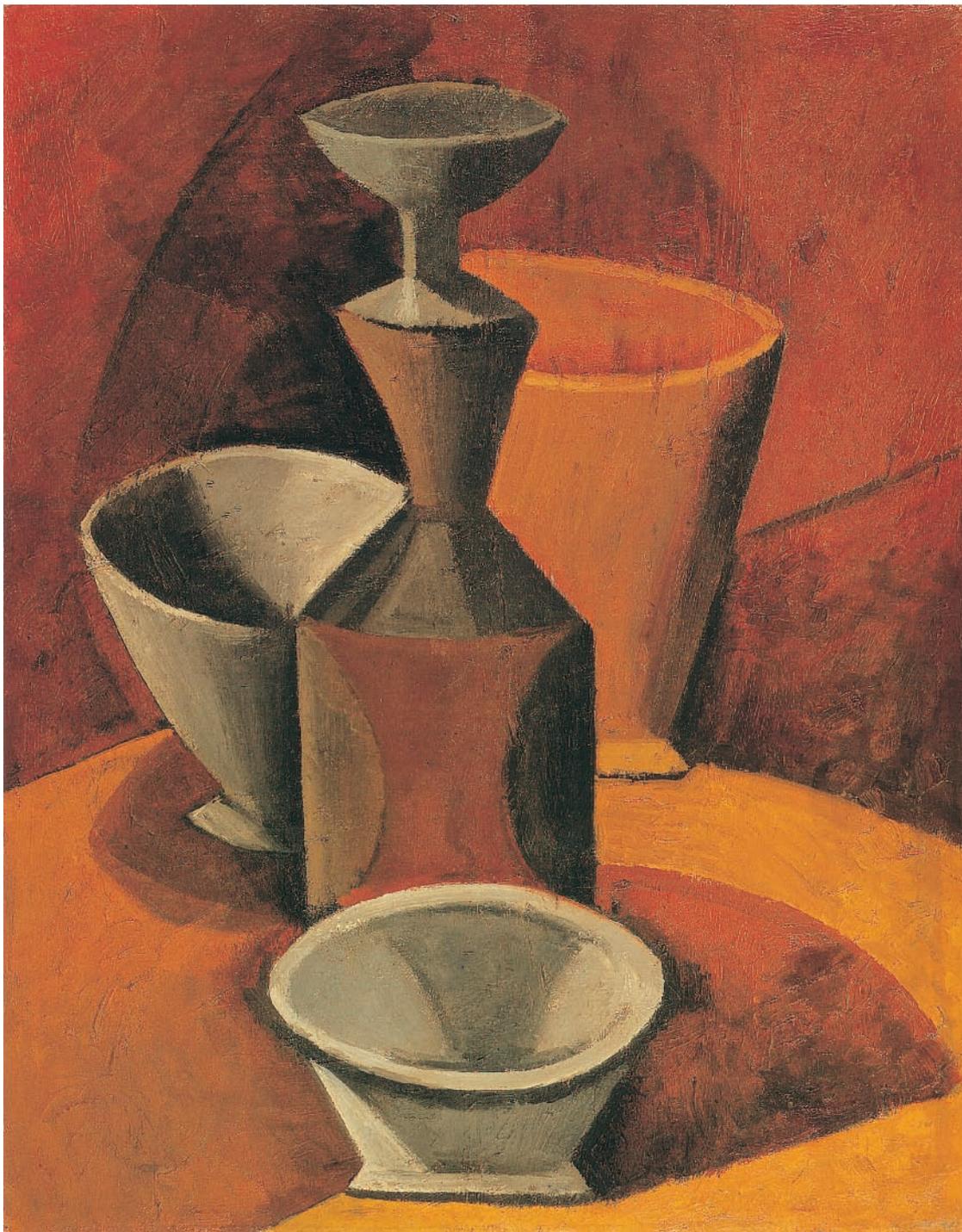
chromatisme et les touches cézanniennes. « À l'origine de tout, disait Braque, le contact avec Cézanne. Ce fut plus qu'une influence, une initiation. Cézanne, le premier, avait rompu avec la perspective savante, mécanisée, qui avait été pratiquée par les artistes pendant des siècles et qui avait fini par dispenser de l'intervention de toute possibilité »⁸³.

La Fermière en pied, 1908.
Huile sur toile, 81 x 56 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



Bol vert et flacon noir, 1908.
Huile sur toile, 61 x 51 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Mais si pour Braque les paysages et natures mortes du Maître d'Aix servent avant tout de leçons d'espace bien tempéré où les objets ne sont que des comparses plastiques, il en est autrement pour Picasso qui, en plus, sentait dans les œuvres de Cézanne la force des sentiments à l'égard de ses sujets, ce drame romantique d'émotions et de sensations dompté par la méthode picturale doublée de volonté dans lequel se trouvent entraînés les poires sur une assiette, un puissant pin branchu, la Montagne Sainte-Victoire, les femmes nues qui se baignent dans un petit lac de forêt. Or, dans le dit cézannisme de Picasso – à la différence de celui de Braque, et cela malgré tout ce qu'ils ont de commun dans la technique et le style –, il y a toujours une attitude romantique à l'égard de la réalité du motif représenté, et il en est ainsi indépendamment du genre : nature morte, paysage, figure humaine – qui, celle-ci, n'intéressait guère Braque, pas plus d'ailleurs que le portrait. Parlant de lui-même, Cézanne disait



qu'il était un primitif de l'art nouveau (tout comme il y a des « primitifs » dans les musées). Charles Camoin, qui s'était lié d'amitié avec Cézanne déjà en 1904, appelait le vieil artiste « primitiviste du plein air »⁸⁴; et c'est justement cet élément primitif de la nature cézannienne « sauvage et à la fois raffinée » (C. Pissarro) que Picasso – toujours sensible à ce qu'il y a d'instinctif et de préconscient dans le processus de la création – devait sentir d'une façon particulièrement aiguë. C'est pour la même raison qu'il acquit moyennant quelques francs, dans la boutique d'un médiocre marchand de tableaux, un grand portrait de femme, dû au pinceau d'Henri Rousseau dont lui avait peut-être parlé Alfred Jarry, une de ses anciennes connaissances. Cette acquisition servit de prétexte à Picasso pour offrir au Douanier un banquet, rendu célèbre par les mémorialistes, qui eut lieu au Bateau-Lavoir en novembre 1908. La soirée, qui eut d'abord le caractère d'un hommage touchant et sincère, dégénéra ensuite en une fête populaire, voire en une farce. C'est apparemment

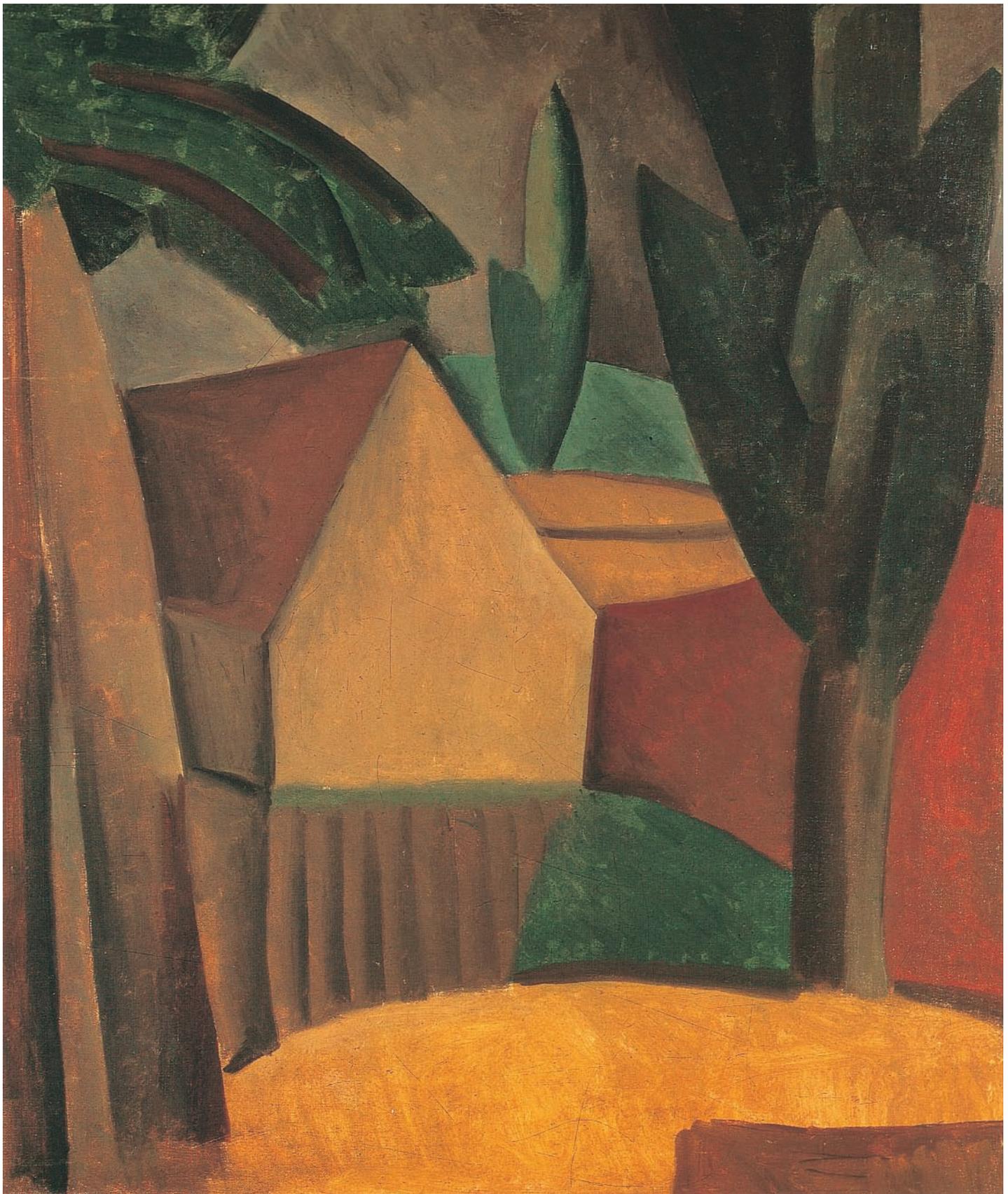
Carafon et bols, 1908.
Huile sur carton, 66 x 50,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

à cette époque que Picasso fit quelques natures mortes témoignant son engouement pour l'art de Rousseau, dont le *Bouquet de fleurs dans un pot gris et verre avec cuillère* (p. 94).

Le bouquet de cette nature morte semble être cueilli dans les luxuriantes forêts du Douanier : dans les corolles et les pétales de formes diverses, dans les feuilles luisantes de ces plantes, il y a le même mystère exotique et sinistre. Mais dans la simplicité de l'entourage ordinaire et prosaïque à souhait, il y a l'objectivité raisonnable et saine d'un fait réel ; par leurs détails agrandis et simplifiés, par la maladresse voulue des proportions, par leur polychromie fanée, ces fleurs rappellent nettement des fleurs de cire fabriquées par des artisans de province (tels les parents de la belle Fernande Olivier). Et voilà Picasso charmé, hypnotisé par la vie factice de ces plantes artificielles. Il devine en elles, comme dans les personnes sur lesquelles on a jeté un sort, cette autre spiritualité qu'elles possèdent, et il la souligne en y juxtaposant un contour diaphane comme de la glace : la coupe, accessoire franchement abstrait, mais rappelant pourtant une fleur sur sa tige. Par l'effet même d'une représentation presque solennelle, l'artiste affirme la valeur du motif choisi, et le bouquet – qui, au fond, possède le charme décoratif d'une image d'Epinal –, placé sur une commode massive comme sur un piédestal, n'est pas privé de vie : il vit par le dynamisme nerveux des yeux et des oreilles de ses fleurs tournées dans toutes les directions, par les gestes que font les feuilles, il vit par le muet accord des couleurs dans la sobre et triste atmosphère « espagnole » du fond.

Paul Valéry, caractérisant la vision de l'artiste, écrit que savoir voir, c'est oublier le nom des choses⁸⁵. Quant à Picasso, tout en sachant voir, il n'oublie cependant pas le nom de ce qu'il représente obéissant à une profonde inclination : il se laisse pénétrer par les réalités de ses objets et sait leur trouver des équivalents plastiques. Jamais il ne choisit indifféremment ou arbitrairement l'objet, le motif, car c'est de ce dernier que vient l'impulsion poétique de la création. Et si pour les deux pionniers du cubisme la méthode cubiste de l'examen de l'objet sur toutes ces faces – méthode tactile – est un moyen de connaître pleinement l'objet, il y a pourtant une différence : pour Braque c'est un objet d'intérêt artistique, pour Picasso celui de son amour. Donc, Picasso pouvait-il négliger les principes plastiques pour un but uniquement esthétique ? Pouvait-il se laisser séduire par l'abstraction ? Ce qui règne toujours dans son imagination, ce sont des objets d'amour et, au seuil même du cubisme (l'hiver 1908–1909), les éléments représentatifs dans son art dominant nettement le problème de l'unicité de la structure de la surface peinte.

Pendant cette période de diverses recherches qui se ramifient, Picasso ne paraît même pas être trop embarrassé par le souci de « faire un tableau » (ce qui, également, le distingue de Georges Braque), il est comme possédé par ses images, mais au cours du travail elles deviennent un matériau qui, telle une cire malléable, se trouve modifié, transformé par ses mains en solutions toujours nouvelles. Il faut se figurer (et les quelques rares photographies y sont de grande utilité) l'atmosphère de fièvre qui régnait dans l'atelier de l'artiste, se représenter comme il travaillait sur plusieurs toiles à la fois, tantôt rejetant ou reprenant ce qu'il venait de découvrir, tantôt en le refaisant... Et c'est ainsi que se forment des cycles ou, il vaut mieux dire, des familles de tableaux, de dessins, d'esquisses : natures mortes, natures mortes dans un intérieur, têtes, figures, figures dans un intérieur avec nature morte, scènes à sujet, paysages, paysages avec figures formant également des compositions à sujets. Cependant, le fait de passer des problèmes sculpturaux à la picturalité pure, la découverte du Douanier Rousseau considéré comme un précieux vestige de la conscience primitive (ou naïve) qui ne serait pas entamé par l'esthétique académique, le début de l'amitié avec Braque (« C'était comme si nous étions mariés », disait Picasso⁸⁶), amitié qui rompit son isolement d'artiste en apportant un élément de tempérance et de sérénité d'esprit – qualité propre à l'école française –, tout cela amena Picasso à être plus ouvert aux solutions picturales des artistes passés et



présents. D'ailleurs, cela paraît naturel pour une période de recherches et expériences actives.

Ainsi, le *Nu* (*Femme nue assise*) de l'Ermitage (p.97) – qui appartient au même groupe de tableau que la *Femme nue au bord de la mer* peinte en hiver 1908–1909, tableau-clef pour le cubisme analytique qui va suivre –, semble engager une polémique avec Matisse (par exemple avec *le Luxe II*, 1908) et

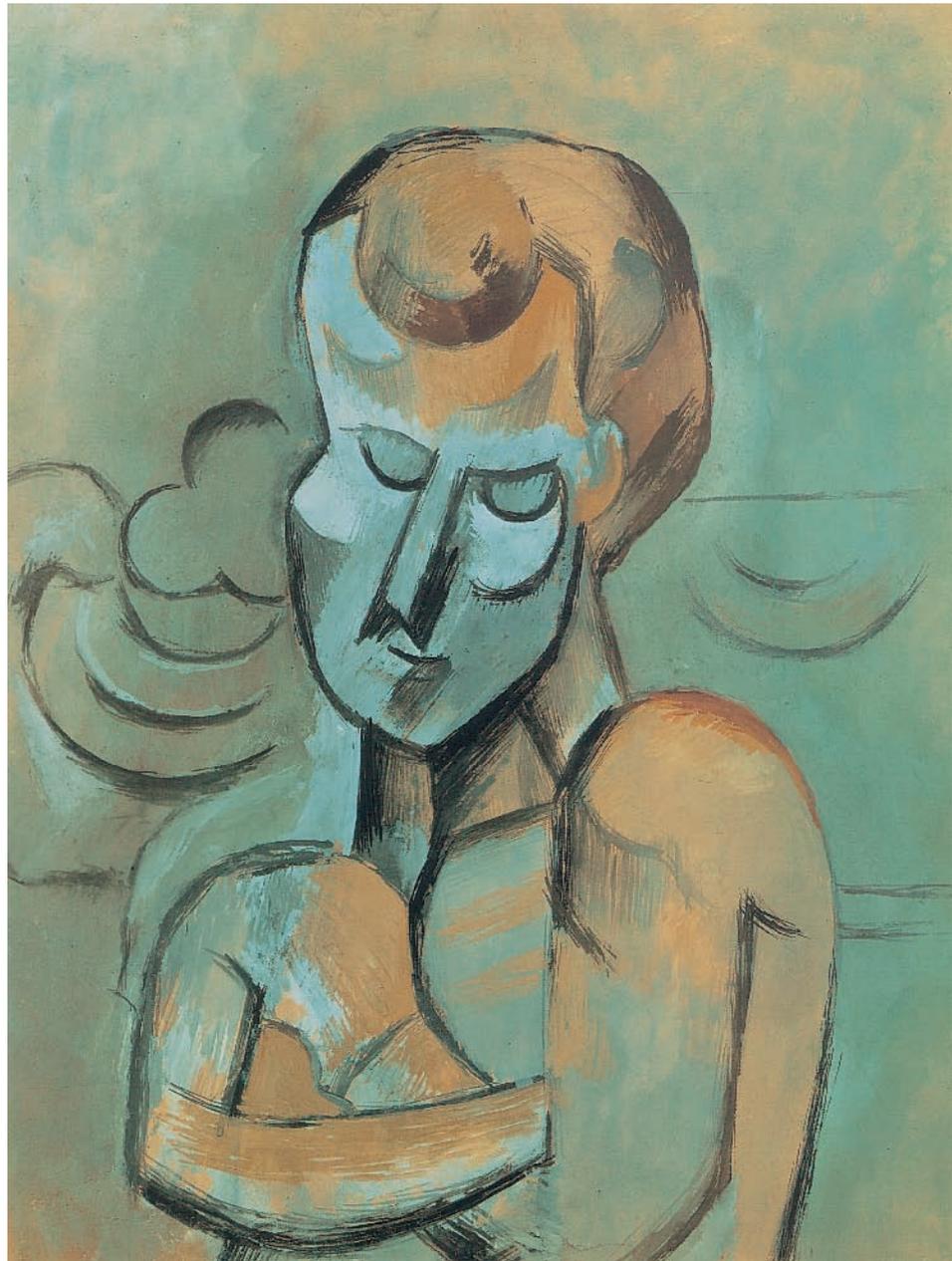
Maisonnette et arbres
(*Maisonnette dans un jardin*), 1908.
Huile sur toile, 73 x 61 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



*Bouquet de fleurs dans un pot gris
et verre avec cuillère (Vase de fleurs
et verre avec cuillère), 1908.
Huile sur toile, 81 x 65 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.*

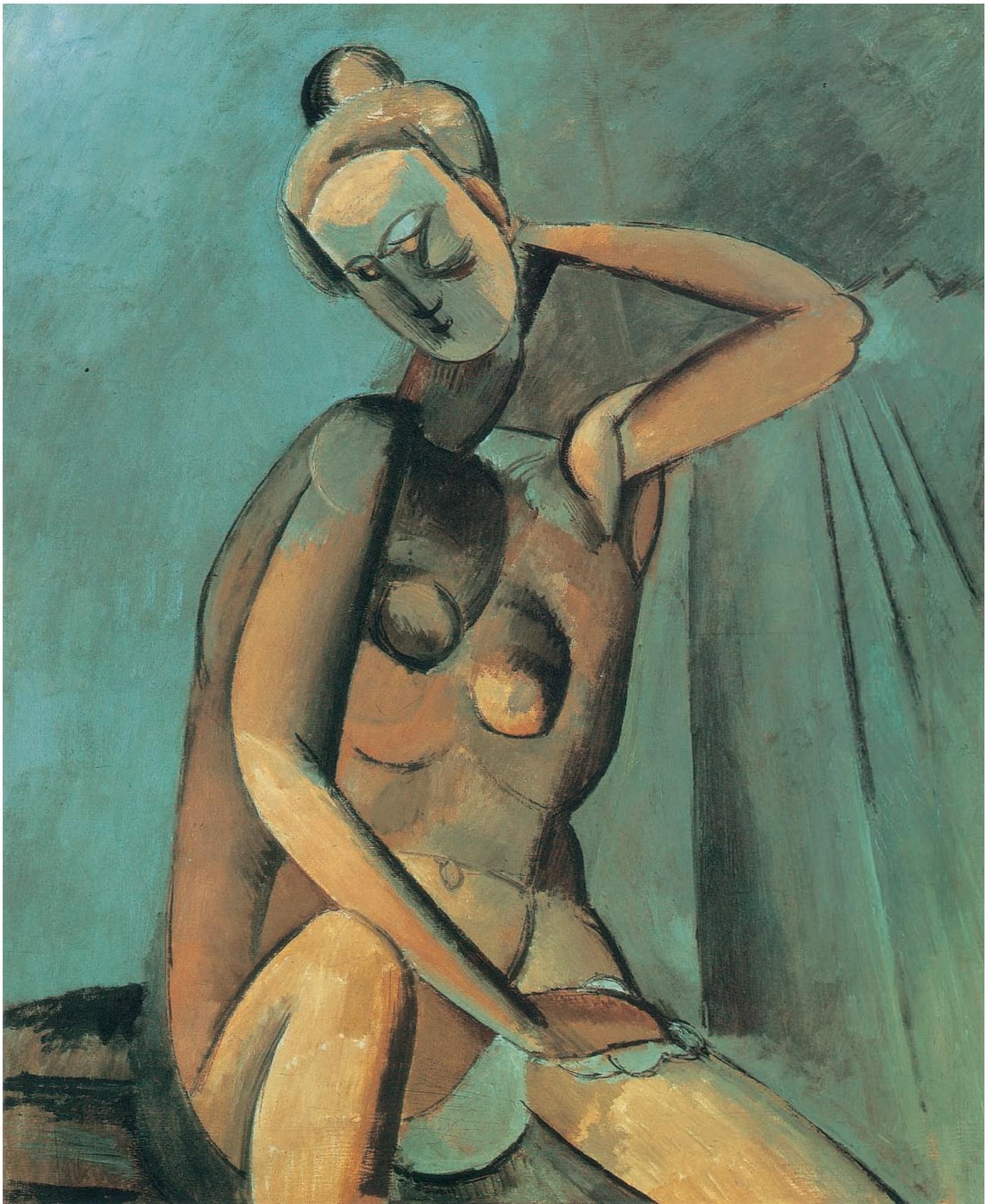
notamment avec sa tendance à transformer les figures en arabesques de couleur plates, procédé qui allait devenir l'élément essentiel d'un grand style décoratif. Il en est tout autrement de Picasso : ce qui l'intéresse, c'est la figure elle-même, figure en tant qu'appareil charnel qui, tel quel, est déjà un « puissant mécanisme expressif », selon le mot exact de Tugendhold. Pour paradoxal que cela puisse paraître à première vue, le *Nu* de l'Ermitage semble, sous ce rapport, être l'héritier de certaines tendances de Degas : dans des dessins et études faits par cet artiste à l'œil précis et objectif d'analyste, qui représentent « femmes nues, femmes qui se baignent, se lavent, se séchent, s'essuient, se coiffent ou se font coiffer », ainsi que dans ses danseuses, il y a une espèce de rythme géométrique lorsqu'il représente les éléments du corps humain dans leur corrélation réciproque et se mouvant dans l'espace. En parlant de ces œuvres de Degas, Paul Valéry avait bien raison de mentionner un dessin « analytique » de Holbein représentant une main : « ...les doigts sont déjà rapprochés, à demi ployés, mais non encore dégrossis, tellement que les phalanges sont autant de dés allongés à section carrée »⁸⁷. Il est vrai que le *Nu* précubiste de Picasso est moins cubiste que ne l'est le dessin de Holbein ; sa déformation anatomique relève de la nature sensuelle de l'inspiration, d'une impression d'ordre empirique que produisent les détails, et non pas d'une conception constructive préméditée. Il n'y a que l'intention artistique de Picasso qui y soit constructive : elle réunit en un tout, conformément à la loi universelle de l'harmonie plastique intérieure, les formes disloquées du mécanisme charnel de la femme, ses différents aspects spatiaux. Cette étonnante nouveauté – qui pareillement à pas mal d'autres choses nouvelles n'était rien d'autre qu'une chose bel et bien oubliée (elle remonte aux procédés pictographiques des artistes de l'Égypte et d'Assyrie) – ne fit pas que donner le jour à la méthode analytique du cubisme, elle ouvrit aussi la voie vers un domaine inconnu jusque-là, celui des possibilités de la métaphore plastique ; à cet égard le *Nu* de l'Ermitage, peint en 1908, regarde l'avenir, étant, selon le mot judicieux de Zervos, le point de départ de toute la poétique picturale ultérieure de Picasso. Etant tissée de contradictions formelles – présentation frontale, contours du torse vus de profil, la moitié droite et la moitié gauche du corps, volumes modelés par l'éclairage et la netteté linéaire de la charpente du corps –, cette figure de femme nue comporte forcément une empreinte de maniérisme avec son déséquilibre stylistique. Son anatomie peu orthodoxe, avec ses articulations en charnières d'un insecte, avec ses proportions allongées et ses membres effilés semble « citer de mémoire » soit les corps anguleux des *Vénus* de Cranach, soit l'élégance raffinée des *Dianes* de l'école de Fontainebleau, soit les courbes voluptueuses des Angéliques et des odalisques d'Ingres.

Lorsqu'on lui reprocha la laideur des femmes de ses tableaux, Matisse se justifia en disant que ce n'étaient pas des femmes qu'il faisait, mais des tableaux. Picasso, lui, fait une femme en peignant ce tableau. Il construit délibérément une figure humaine de sexe féminin aux formes jeunes, puis il anime sa créature par la dynamique du mouvement et par la fraîche lumière grise qui, descendant d'en haut à gauche, forme un accord calme et chaud avec les tons ocre du corps de la femme qui semble se baigner dans ce flot lumineux. L'autre nature, celle de l'homme, Picasso la crée dans sa gouache *Homme nu aux bras croisés* en recourant à des procédés plastiques qui ressemblent à ceux de l'hiver 1908–1909. Tout dans cette demi-figure disgracieuse, à la charpente solide – à partir de la tête au front haut, modelée par de brusques déplacements des masses, grossie et posée sur un cou puissant, jusqu'aux bras croisés dans un geste si énergique que les épaules s'en trouvent rapprochées (détail appelé à souligner le caractère athlétique et monolithe du torse) –, tout y parle moins de recherches formelles abstraites que du désir d'atteindre au maximum l'expressivité du caractère, de montrer le principe masculin dans son concret physique. La polarisation sémantique du monde imagé de la peinture picassienne de 1908, les principales significations de sa mythologie à lui se trouvent maintenues jusqu'au seuil d'une nouvelle étape dans le développement de ses conceptions formelles.



Homme nu aux bras croisés, 1909.
Gouache, aquarelle, crayon (fusain), papier collé
sur carton, 65,2 x 49,2 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Mais Picasso ne savait pas alors qu'il entrait dans la période cubiste. « Pour savoir qu'on faisait du cubisme, il eût fallu en avoir la connaissance, or personne ne savait ce que c'était »⁸⁸. Vivant son art intérieurement, étant et le centre et la source de son œuvre, Picasso avait la notion du but de son activité de façon plus complète et moins conventionnelle que ne le font actuellement ses historiens. Le but qu'il se proposait en faisant du cubisme, c'était de peindre, et rien d'autre ; peindre en cherchant à découvrir une nouvelle expression, libérée du réalisme inutile, avec une méthode qui ne soit liée qu'à sa pensée, sans se soumettre ou s'associer à la réalité objective⁸⁹. Or, si l'artiste parle de la recherche d'une nouvelle expression, c'est parce que cela constituait son premier souci professionnel : trouver des moyens d'expression adéquats, un vocabulaire adéquat à certaines impulsions importantes propres à sa conscience. Il est vrai qu'il disait également que dans les premiers jours du cubisme, ils expérimentaient, que faire des tableaux était moins important que de découvrir sans cesse des choses⁹⁰. Cependant, de nos jours, trois quarts de siècle après, lorsque le phénomène formel du cubisme (et en particulier du cubisme de la première période) est étudié d'une façon suffisamment détaillée, l'on peut considérer cet art non seulement du point de vue de l'auto-



développement de la forme, mais le regarder aussi d'un œil plus sensible aux valeurs de son contenu.

En effet, presque chaque ouvrage réalisé pendant la période hiver 1908–printemps 1909 comporte un sujet à lui, ou bien est lié à l'élaboration d'un sujet, ou bien – dans le cas des natures mortes – cristallise son motif des choses

Nu (Femme nue assise), 1908–1909.

Huile sur toile, 100 x 81 cm.

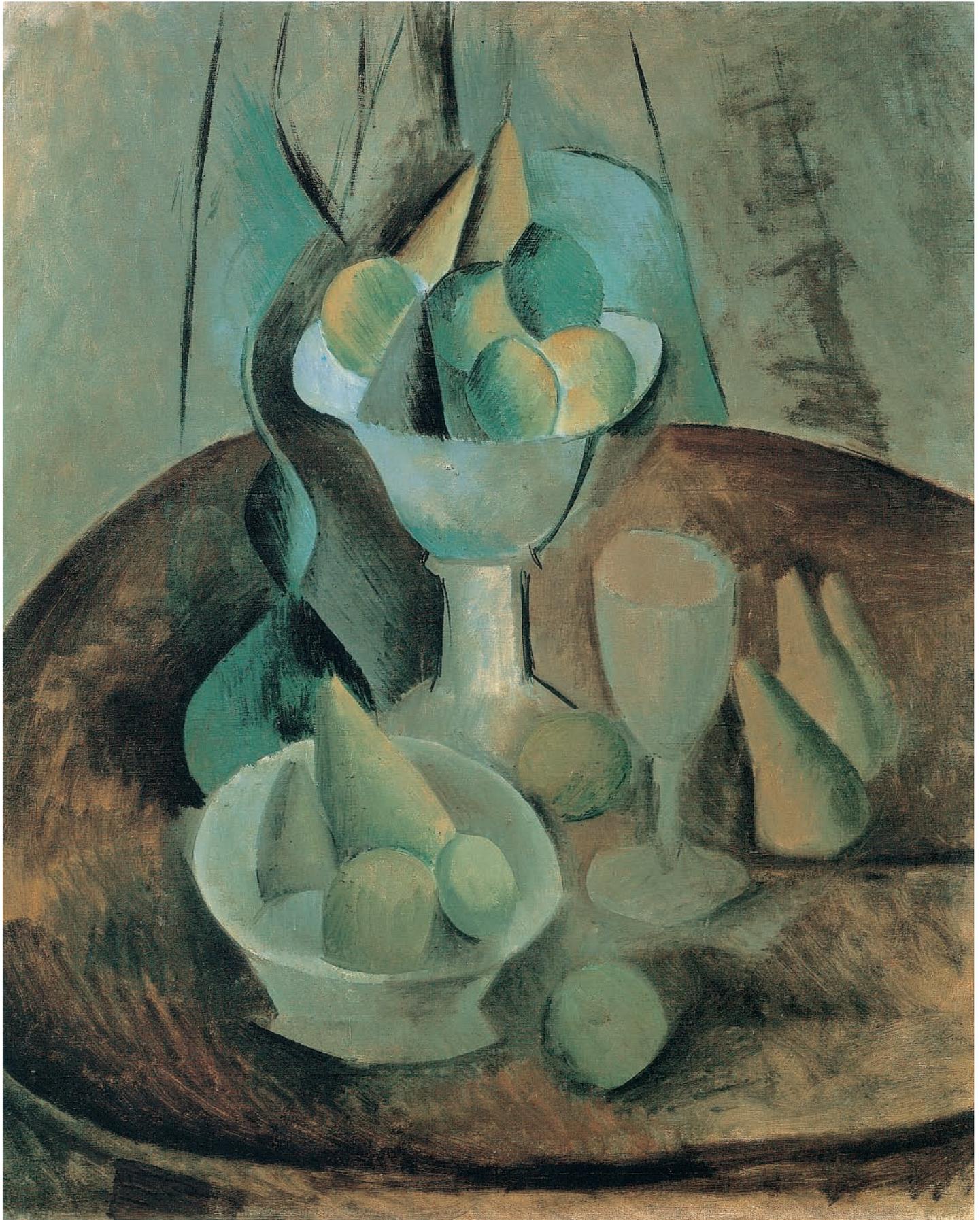
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

dans une atmosphère bercée de sortes de courants imbus de sujets. C'est justement pendant cette période qu'est peint le tableau *Pains et compotier aux fruits sur une table*, où l'artiste reprend, masquée sous l'aspect d'une nature morte, une composition élaborée dans plusieurs esquisses et connue sous le titre de *Carnaval au bistro*. Dans une autre nature morte, Picasso, comme s'il rendait hommage à Cézanne, représente une poire, un citron et un chapeau cézannien sur le fond des grands plis d'une draperie aux somptueux et sobres ramages à la Cézanne. Les natures mortes peintes à cette époque s'adressent au sentiment de la réalité, au sentiment artistique et, en même temps, à l'imagination du spectateur ; il en est ainsi parce que, bien que composées d'objets réels, voir prosaïques (fruits, vaisselle, ustensiles), elles sont construites aristocratiquement et qu'il y a toujours en elles une énergie d'expression qui est propre aux paysages (épiques, dramatiques ou intimes).

Ainsi la nature morte de l'Ermitage *Compotier, fruits et verre* (p.99) est construite comme une vue panoramique (prise « du haut d'une colline ») d'un groupe d'objets se trouvant dans la plaine désertique d'une table. Cette impression trompeuse de « nature morte-paysage » étant, peut-être, chère à Picasso, il ne concrétise pas jusqu'au bout la matérialité des choses et laisse le tableau inachevé, afin d'en maintenir le caractère illusoire. Et si l'effet général d'une nature morte ainsi conçue – avec les pauses formées par les espaces vides et l'alternance logique des plans – rappelle l'espace illusoire d'un paysage, il en est autrement dans le tableau *Maisonnette dans un jardin* (p.100) où Picasso obtient l'impression des trois dimensions et de la profondeur partant des principes de l'espace « tactile et manuel » des natures mortes de Braque. Pourtant, l'absence d'esprit analytique, la profusion de formes confuses dans le motif qui ne se prêtent pas à être analysées, le caractère étudié des arabesques ingénieusement rythmées que forment les lignes, tout cela prouve qu'il ne s'agit pas de la solution du problème de l'espace en tant que catégorie matérielle, mais que l'artiste crée une limitation spatiale afin de rendre plus intense le dramatisme du choc des forces adverses. L'une d'elles est la force inextinguible de la nature rendue par l'impétueuse énergie de croissance des frondaisons vertes et par la gesticulation pathétique de l'arbre sec ; l'autre, c'est une force dirigée par l'intellect, celle-ci est exprimée par les murs aveugles et les arêtes coupantes des constructions. Ce dramatisme, servi par un coloris sobre et froid des couleurs minérales, de même que le caractère tendu de la composition qu'on dirait balancée sur une lame, l'emportent sur l'inactivité de ce pur paysage, où l'on croit entendre l'écho des conflits du monde animé. Or cette impression est celle qui correspond à la conception initiale de Picasso : faire de ce coin de la nature le fond d'une composition avec figures, qu'il avait l'intention de peindre en hiver 1908–printemps 1909.

Parlant de la métamorphose de la composition *Carnaval au bistro* en nature morte *Pains et compotier aux fruits sur une table*, Pierre Daix conjecture qu'« il [Picasso] n'aurait pu mieux exprimer qu'à ce stade chaque objet ou personnage est d'abord un certain rythme spatial, une structure à trois dimensions qui jouera sa partie dans la composition par son apport à la structure picturale d'ensemble et non pas par sa réalité propre. Le revoici en somme aux frontières de l'abstraction. Il va traiter la *Dame à l'éventail* (p.103) ou *La Reine Isabeau* (p.101) exactement comme des natures mortes »⁹¹. Mais il est difficile de tenir les sentences de ce genre pour justes, car à ce stade Picasso était encore fort loin de l'abstraction. Effectivement, sa tendance vers l'unité et la plénitude de la structure plastique du tout pictural (en quoi il s'appuie sur les modulations de tons cézanniennes qui donnent du relief aux formes) ne contredit en rien son aspect *littéraire* fondamental, ni ne porte préjudice aux réalités propres des choses et des personnages.

Justement, la métamorphose d'une scène à figures humaines en une nature morte (le tableau de Bâle) révèle la valeur sémantique, et non seulement plastique, qu'ont les objets dans ce tableau de Picasso : ainsi le compotier aux fruits remplace la figure de femme de la composition, alors que les pains et la tasse



Comptoir, fruits et verre (Nature morte au comptoir, Vase avec des fruits), 1908–1909.
Huile sur toile, 92 x 72,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



Maisonnette dans un jardin
(*La Rue-des-Bois*), 1909.
Huile sur toile, 92 x 73 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

renversée le font avec les rythmes et formes des deux figures masculines. Serait-ce là une *nature morte-allégorie*? Quoi qu'il en soit, chez Picasso le caractère typique des choses et des personnes est toujours en corrélation avec le sens intérieur, et cela est visible, par exemple, dans *La Reine Isabeau*, la *Dame à l'éventail* en dans la *Femme jouant de la mandoline*. *La Reine Isabeau*, personnage pseudo-historique issu directement du cercle des images du *Carnaval au bistro* fait pendant, quant au sens, à *Arlequin*, l'un de ceux qui figurent au bistro, personnage qui à cette époque réapparaît dans les œuvres de Picasso après trois ans passés dans le néant. Cette



Arlequine pensive vêtue d'une robe d'apparat verte au motif de feuille, et portant une coiffure pseudo-moyenâgeuse, a, en guise d'accompagnement, un compotier d'un galbe capricieux inspiré de motifs également végétaux et qui est « gothiquement » rempli de fruits. Les allusions végétales dont abonde le tableau symbolisent l'éternité de la femme qui, cette fois-ci, se présente costumée en Belle Dame de quelque légende médiévale. Le tableau fait penser aux anciennes tapisseries tant aimées par Picasso pour le caractère généralisé de leurs formes et pour la gradation des tons ; et il n'y a pas que le personnage lui-même qui évoque

La Reine Isabeau, 1908–1909.
Huile sur toile, 92 x 73 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

ces associations, mais aussi le caractère stylisé des arabesques et des surfaces planes, le côté décoratif légèrement mélancolique du tableau et une certaine fraîcheur qui en émane. Pour Picasso, le sommeil, les rêves sont également des attributs de l'éternité de la femme; mais en l'occurrence les pensées rêveuses de cette Arlequine-Isabeau penchée sur un livre sont appelées à motiver ce qu'il y a de rétrospectif et livresque dans cette image.

Mais pourquoi donc le Moyen Âge? Il va de soi qu'il ne s'agit point d'un nouveau courant, mais du fait que Picasso trouvait une certaine ressemblance entre les traits stylistiques du cubisme de la première période avec les formes ogivales et les structures mises à nu du gothique, d'un côté; et de l'autre, cet engouement pour le Moyen Âge était inspiré, en partie, par l'atmosphère mystique des légendes médiévales entourant son ami Apollinaire qui préparait alors pour la presse son *Enchanteur pourrissant*. Il est à noter que c'est justement pendant l'hiver 1908–1909 qu'apparaissent dans l'art de Picasso encore d'autres motifs et scènes moyenâgeux tout aussi inventés que *La Reine Isabeau*⁹².

La *Dame à l'éventail* représente aussi une Belle Dame, mais d'une autre époque; certains contemporains reconnaissaient en elle une Américaine, grande amateur de peinture. Au fond, la ressemblance est plutôt fortuite, quoique le tableau ait, certes, quelque chose d'un portrait mondain. Installée dans un fauteuil, cette élégante à la coiffe pointue, au grand jabot tuyauté, qui tient un éventail déployé dans une main et un parapluie dans l'autre, semble en effet poser devant un peintre. Malgré le vocabulaire pictural manifestement novateur, toutes les solutions formelles du tableau se trouvent coordonnées dans une parfaite unité, ce qui fait oublier le caractère peu orthodoxe de la manière dont le tableau est exécuté. L'espace pictural même – tout empreint du jeu et des rimes des surfaces rythmées, des gradations tonales des plans et des couleurs froides vert malachite et gris argenté – est déjà un attribut de cette image féminine. Le regard scrutateur de la *Dame à l'éventail* hypnotise froidement le spectateur; le visage, dont les traits réguliers ne sont guère altérés par la légère déformation, est traité comme un masque taillé et poli par la lumière; le geste anguleux de la main qui tient le parapluie est d'une grâce affectée; toute cette figure trahit la stylisation correcte d'une dame du monde et semble être la sœur de la mystérieuse et séductrice *Inconnue* des poésies d'Alexandre Blok (c'est ainsi que lit ce tableau le poète symboliste russe Gueorgui Tchoukov⁹³). Et si la tête penchée et appuyée sur la main, le regard baissé et les détails pseudo-historiques d'*Arlequine-Isabeau* sont là pour peindre l'image d'une reine issue de quelque rêve romantique, d'un « monstre adorable » (Tchoukov), il en est tout autrement dans la *Dame à l'éventail*: deux regards (d'expression différente) qui viennent des deux moitiés d'un seul masque et le maintien maniéré de citadine, unis aux rythmes anguleux qui sont privés de plasticité et qu'on dirait crépitants, ne font pas naître une image de l'éternité de la femme, mais créent une espèce de mannequin qui a, pour toute essence, son apparence extérieure. Et alors que la féminité de *La Reine Isabeau* est soulignée et « métaphorisée » par une profusion d'allusions florales (dessin de la robe, compotier plein de fruits, vert émeraude des tons), ici c'est un vase vide aux contours brisés qui caractérise sous une forme allégorique la dame à l'éventail.

Dans la *Femme jouant de la mandoline* (p.104), le lien qui unit les objets et le personnage est à la surface, car il vient du sujet même: la femme joue d'un instrument de musique, et les livres font fonction d'attribut de l'atmosphère intellectuelle propre à la musique qui se fait « en chambre ». D'autre part, les rayons où les livres sont rangés selon une stricte ordonnance forment un contraste avec le flot écarlate, impétueux et romantique, du rideau qui descend en flamboyant, ainsi qu'avec les plis fluides du tissu blanc recouvrant le dossier du fauteuil; ce sont là deux facteurs qui correspondent à l'état émotionnel de la musicienne qui est entièrement sous le pouvoir du flot des sons. La fusion de la musique avec l'émotion qu'elle fait naître, Picasso la rend aussi par l'assimilation de la figure de la femme à la configuration d'un instrument de musique – en



Dame à l'éventail, 1909.
Huile sur toile, 101 x 81 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.



Femme jouant de la mandoline, 1909.
Huile sur toile, 92 x 72,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

l'occurrence il s'agit plutôt de quelque chose d'intermédiaire entre un luth et une guitare que d'une gracieuse mandoline –, et même par l'analogie entre la structure de la tête du personnage et le corps hémisphérique de la mandoline. C'est dans l'intention de rendre cette analogie évidente que Picasso analyse la plastique sculpturale de la tête de la musicienne pour la reproduire ensuite en lignes fermes et surfaces simples ; et, en la recréant il la fait, à la différence du corps, non pas « couleur chair », mais bien « couleur bois ». Il assimile la tête de la femme à une mandoline, et la femme à un instrument de musique ; et maintenant cela se fait non pas avec des moyens « littéraires », mais avec des moyens plastiques. Notons ceci qui est de la plus grande importance. Dans la *Femme jouant de la mandoline* Picasso est déjà au seuil d'une découverte qui, par la suite, transformera les principes mêmes de son art et que l'on pourrait formuler comme suit : une image construite comme une « métaphore visible ». Il est au seuil de la découverte de la « poésie plastique ». Il s'écoulera dix ans, et Blaise Cendrars, en jetant un coup d'œil rétrospectif sur l'époque cubiste déjà révolue, fera remarquer : « Je ne dis pas que Picasso fasse de la littérature (comme Gustave Moreau), mais je prétends qu'il a été le premier à introduire en peinture certains "procédés" considérés jusqu'alors comme exclusivement littéraires »⁹⁴. Or, il est question, ici de la « métaphore visible » que Picasso lui-même appelait « trompe-l'esprit » et qui prendra le dessus, un peu plus tard, lorsque apparaîtront les lettres d'imprimerie et les papiers collés. Dans un tableau tel que la *Femme jouant de la mandoline*, beaucoup de choses tiennent encore du « trompe-l'œil », de la tendance vers les formes concrètes, toutes les corrélations des masses dans l'espace y étant convaincantes. Tout cela permettait à Matisse de considérer, non sans fondement, le cubisme comme « une variété du réalisme descriptif »⁹⁵. Du point de vue du développement des procédés littéraires, la direction dans laquelle évoluera le cubisme de Picasso n'est au fond pas autre chose que le chemin qui mène du « trompe-l'œil » au « trompe-l'esprit ». Parallèlement au processus du devenir de ce nouvel esprit créateur s'opérait le remaniement des moyens d'expression mêmes, compris maintenant dans toutes leurs pureté et force expressive. Chez Picasso, le cubisme affranchissait pas à pas la peinture de fictions optiques, afin de rendre le vocabulaire plastique capable de créer des métaphores visibles, de le transformer en vocabulaire poétique.

La divergence et parfois même la contradiction stylistique des travaux de la période automne 1908–printemps 1909, dont nous venons de parler, témoignent de l'absence de direction unique dans l'évolution formelle du cubisme de Picasso à son premier stade (chez Braque tout est dans ce sens plus homogène et logique, mais plus formel aussi). C'est que, à cette période encore, Picasso trouve l'impulsion pour son activité d'artiste dans le sujet qui, d'ailleurs, ne s'exprime pas toujours par des mots. Dans une interview donnée à Marius de Zayas, Picasso reconnaissait que si les sujets qu'il voulait exprimer suggéraient différents moyens d'expression, il n'a jamais hésité à les adopter⁹⁶.

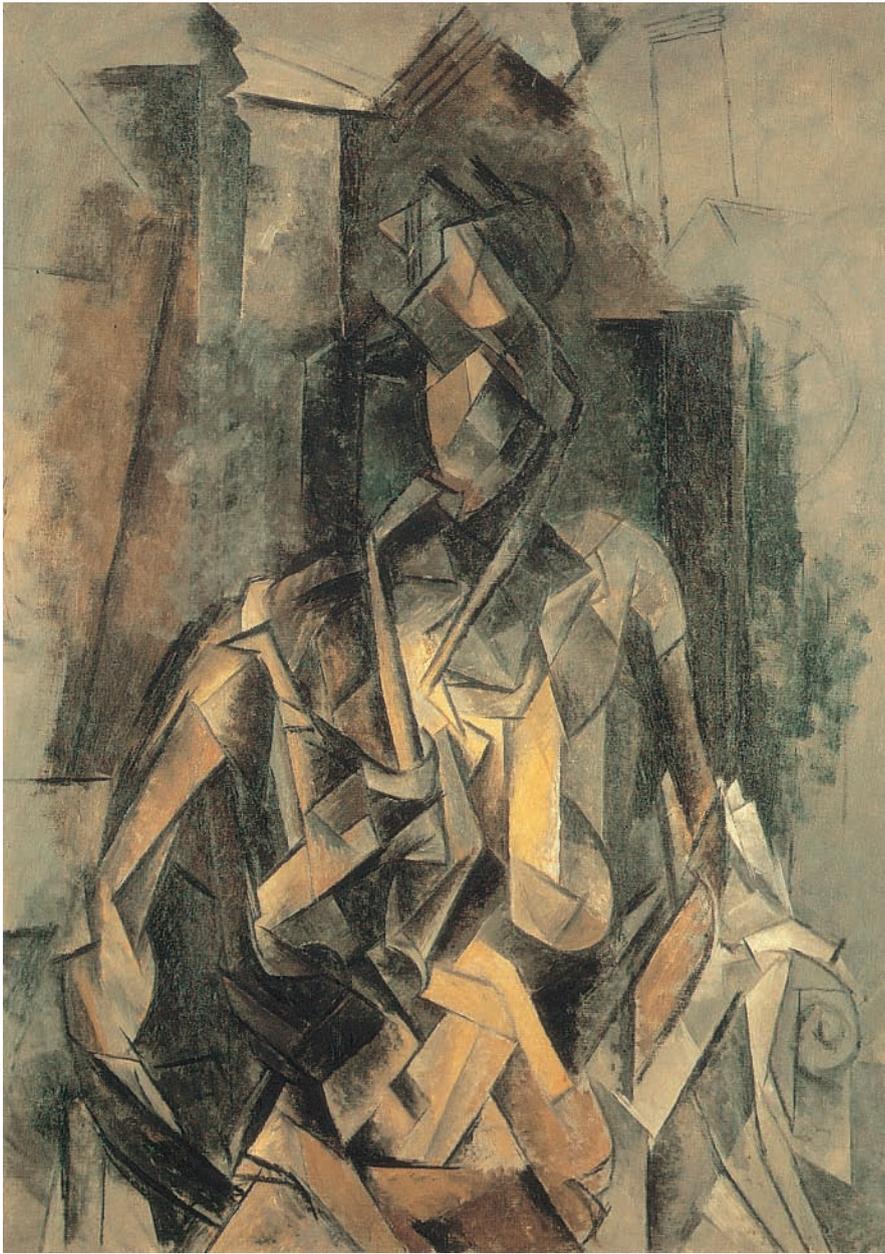
Le cubisme de Picasso n'aura une certaine régularité et un caractère logique dans son évolution formelle qu'à partir des toiles qu'il fit pendant ses vacances à Horta de Ebro, endroit où dix ans auparavant il avait vécu les plus heureux moments de sa jeunesse. À Horta, Picasso, de tout son corps, de tous ses sens et de toute sa conscience, se retrempe dans le réel ; et alors, dans son art, se rétablit le contact avec la réalité environnante. Ce processus se fait moyennant une nouvelle « optique », dont il est maintenant muni lorsqu'il contemple en artiste cette aride contrée montagneuse avec son air limpide, sa lumière crue, ses bâtiments de forme cubique escaladant les pentes rocheuses. Cette optique se distingue par une surprenante netteté puriste et par une parfaite clarté : elle fait disparaître tout ce qui est fortuit, informe, menu, met de l'ordre dans tout ce qu'il y a de chaotique dans la nature sauvage et, en même temps, elle rend aiguë au possible la vision des formes qui sont comprises en tant que jeu de contrastes spatiaux ; il en résulte que ce qu'on voit prend l'aspect d'un riche panorama de fragmentations organisées dans un rythme correspondant au caractère du motif.



L'Usine (Usine à Horta de Ebro), 1909.
Huile sur toile, 53 x 60 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

C'est exactement ce qui se trouvera à la base du vocabulaire pictural formel du cubisme. Il importe aussi de souligner que la précision des volumes au moyen des facettes destinées à détailler les formes, venait non pas de l'intention préméditée de les analyser afin de faire de l'analyse pour l'analyse, mais du fait d'avoir profondément « vécu et fait sienne » cette contrée dardée par l'impitoyable soleil espagnol et où les contours ne sont pas mous. L'homogénéité du style propre aux tableaux (paysages, figures humaines et natures mortes) exécutés à Horta de Ebro, vient justement de ce dernier facteur.

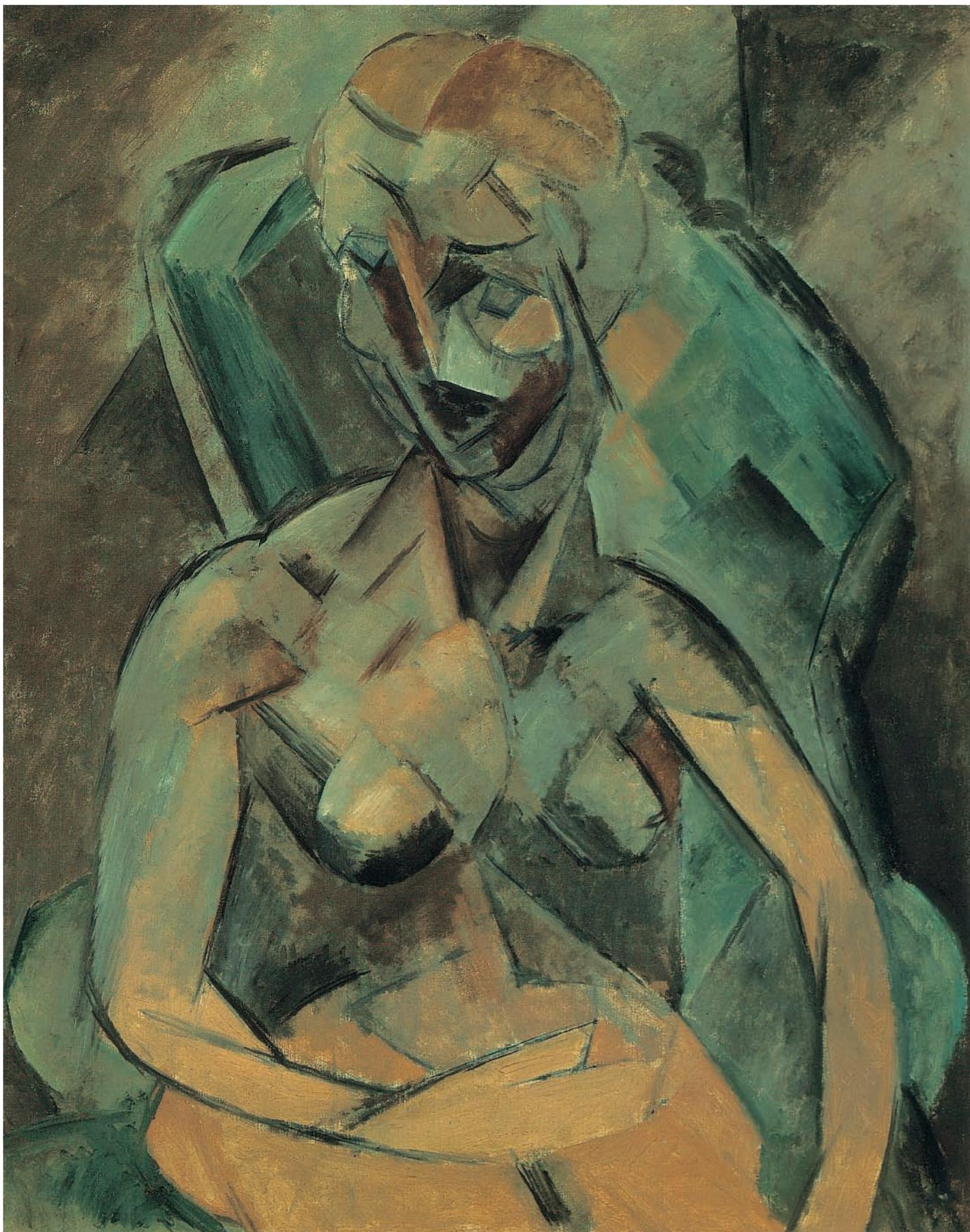
Le musée de l'Ermitage possède un des paysages peints pendant cet été 1909, *L'Usine à Horta de Ebro*. Le caractère documentaire du titre du tableau témoigne que le motif est parfaitement réel et concret ; seulement il apparaît épuré par l'imagination de Picasso et embelli par son rêve ; ainsi les palmiers verts qui atténuent l'austérité du paysage sont, selon l'aveu de l'artiste, inventés : ni à Horta ni dans la région en général, il n'y en a. Le groupe de bâtiments géométriques irradie ses rythmes angulaires, fractionnés, tel le thème d'une fugue spatiale qui se développe en profondeur et en hauteur. Grâce au jeu envoûtant de ces facettes polies gris argenté et ocreuses, un prosaïque paysage à l'usine se métamorphose en un mirage prismatique qui surgit de l'essence même de l'air pur des montagnes catalanes, air saturé d'une lumière crue. La vie de cet éther



lumineux, qui n'enveloppe ni n'estompe les formes – comme il en est au nord – mais vient se briser contre elles, est rendue par de surprenantes réfractions tonales du ciel qui est partie prenante de la solution structurale générale.

Les tableaux exécutés à Horta de Ebro appartiennent aux œuvres classiques du cubisme analytique. Voulant faire le bilan de leurs solutions formelles, Picasso, dès son retour en automne à Paris, se tourne du côté de la sculpture ; il y voit, selon lui, le meilleur commentaire qu'un peintre puisse donner à la peinture au cas où il s'avise de modeler dans une manière analytique une *Tête de femme*. Sans rompre le principe traditionnel de la masse sculpturale continue, Picasso en modèle la surface avec des arêtes extrêmement saillantes formées par des surfaces inclinées ; on dirait que ces forts accents musculaires d'éléments constructifs aboutés s'engagent dans le jeu de leurs propres rythmes ; or il en résulte des taillades dans l'« épiderme » (Kahnweiler) de la surface sculpturale. Parlant des *Têtes de femmes* quelques décennies après, Picasso dira à Penrose : « Je croyais que les courbes que l'on voit à la surface devraient se prolonger à l'intérieur. J'ai eu l'idée de les faire en fil de fer ». Et Penrose ajoute : « D'ailleurs, la solution ne lui a pas plu, car il a dit : "C'était par trop intellectuel, cela ressemblait trop à de la peinture" »⁹⁷. C'est justement cette atmosphère intellectuelle d'atelier d'artiste concentré sur soi-même qu'évoque la *Jeune dame*,

Femme assise dans un fauteuil, 1909–1910.
Huile sur toile, 100 x 73 cm.
Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris.

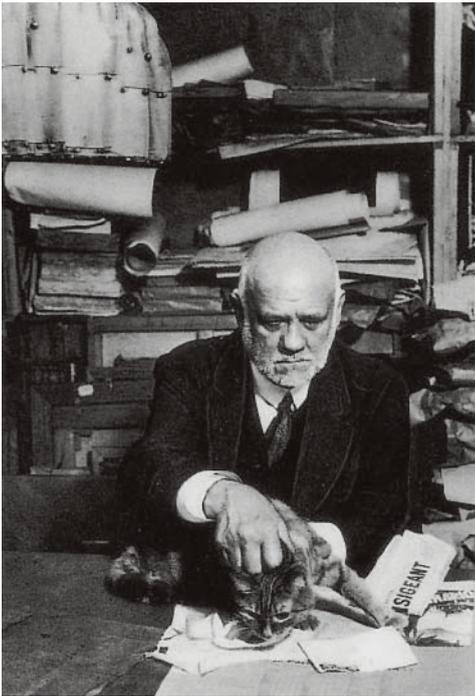


Femme nue assise dans un fauteuil
(*Une Jeune Dame*), 1909–1910.
Huile sur toile, 91 x 72,5 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

peinte en hiver 1909–1910. À l'époque, Picasso avait déjà quitté le Bateau-Lavoir et habitait un appartement confortable, boulevard de Clichy, au pied de la butte Montmartre. Par une grande fenêtre orientée au nord, l'atelier était éclairé de cette lumière argentée unie qu'avaient aimée Corot et Cézanne – c'est en partie de là que viendrait ce goût inattendu pour les valeurs que révèle le tableau de l'Ermitage. Mais cette technique tonale vient donner vie à une solution du nu qui est loin d'être traditionnelle : la femme assise dans le fauteuil est plutôt un cristal charnel *féminoïde* qui, tout d'abord, frappe par ses « déformations ». Picasso peint ses tableaux se tenant tout contre la toile, sans prendre de recul pour juger de l'effet de l'ensemble qui ne l'intéresse guère. Son œuvre n'est pas décorative, mais plutôt psychologique. Innokenti Axionov, critique russe, note avec finesse : « Picasso regarde de très près les objets qu'il peint, tout comme on regarde le visage de son amante. Pour pouvoir voir deux objets, il doit tourner la tête, et alors la largeur de sa composition, il a transféré sur la toile en profondeur »⁹⁸. De là, chez Picasso – « peintre de vocation, novateur de nature, contradictoire de tempérament » (Sabartés) – ces déformations par lesquelles il semble vouloir dire qu'« il n'y a pas de beaux objets, il y a l'art », (Axionov). Ce qui constitue l'objet de ses recherches picturales n'est pas à la surface. Braque se souvenant de lui même et du Picasso d'alors, disait : « Nous étions surtout très concentrés⁹⁹. Parfois Picasso allait chez des amis pour dessiner dans leurs ateliers d'après un modèle vivant, afin de s'imprégner du sentiment de la nature, du caractère intérieur de tel ou tel modèle, de telle ou telle femme aux traits, rythmes et proportions individuels. Revenu chez lui, dans la solitude de son atelier, il reportait ensuite ses souvenirs sur la toile, en précisant les détails selon sa méthode. Donc, on n'a pas à s'étonner que les personnages de ses œuvres soient si concrets et gardent leur individualité. Ainsi, on devine infailliblement dans la *Jeune Dame* de l'Ermitage une habitante de ville moderne pratiquant le métier de modèle ; et plus on la regarde, plus on s'en persuade. Comme œuvre cubiste, ce tableau n'est qu'un stade intermédiaire dans le grand ensemble des tableaux faits à cette époque ; ils sont tous des travaux d'étude par excellence qui, de chaînon en chaînon, mènent à la discontinuité du volume toujours plus accusée, obtenue au moyen des valeurs et de la dissociation en menues surfaces géométrisées, – soit à la création d'un certain vocabulaire ésotérique du cubisme analytique.

Picasso n'utilise comme moyens d'expression que les effets d'éclairage dans l'espace, c'est-à-dire les valeurs et les plans. Et les uns et les autres sont les éléments conventionnels de la vision des peintres, des moyens de ramener à un système leurs sensations visuelles afin de rendre la profondeur sur la surface plane. C'est un problème extrêmement difficile. Cézanne ne se plaignait-il pas que les plans lui échappaient ; dans ses tableaux il construisait la profondeur avec des plans de couleur étagés qu'il tressait, tel un panier d'osier, en un tout pictural, imprégné de la vie vibrante et volitive des formes. D'ailleurs, le chromatisme, c'est un problème à part. « De la couleur, il n'y avait que le côté lumière qui nous préoccupait, disait Braque. La lumière et l'espace sont deux choses qui se touchent, n'est-ce pas ? et nous les menions ensemble... On nous appelait abstraits ! »¹⁰⁰. Donc, la lumière et l'espace sont aux yeux de l'artiste le concret, alors que les valeurs et les plans sont l'abstrait, presque dans la même mesure que le sont les lettres que l'on compose pour faire les mots qui expriment soit les pensées, soit les choses.

Des surfaces planes gris fumée et demi-transparentes de forme anguleuse, différemment inclinées, adhèrent les unes aux autres, telles de fines plaques de fer dans un champ magnétique, pour composer (inconcevablement !) le *Portrait d'Ambroise Vollard* (p.111) identifiable du premier coup d'œil. Les contours des petites surfaces planes deviennent les éléments du dessin et reproduisent les traits caractéristiques du visage, les détails du vêtement : le bouton, le col de la veste, la pochette, et de l'intérieur : la bouteille sur la table. Avec les mêmes petites surfaces planes imbriquées, Picasso érige la coupole de la tête, comme s'il résolvait le



Ambroise Vollard. Photographie 1932.

Portrait d'Ambroise Vollard, 1910. Huile sur toile, 93 x 66 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

problème de la quadrature du cercle. Il taille à grands coups les principaux traits et masses du visage lourd et endormi de Vollard, avec son court nez cassé et la ligne dure de la bouche. Malgré le caractère foncièrement non-imitatif du vocabulaire plastique de Picasso – déjà au début de 1910 (!), il ne travaille pas d'après nature, mais « devant la nature, avec elle »¹⁰¹ –, on ne peut pas ne pas sentir la formidable justesse des gradations tonales qui donnent au portrait un caractère convaincant de vie authentique, et cela nonobstant tout le conventionnel de la forme (ou, peut-être, qui sait, grâce à elle?). Le visage de Vollard attire l'attention. Lorsqu'on en voit les plis durs, pleins de volonté, on commence à comprendre pourquoi Cézanne, qui avait peint son portrait dix ans auparavant, appelait le célèbre marchand de la rue Laffitte « marchand d'esclaves ». Mais il y a dans la léthargique de ce masque de Vollard quelque chose de tragique – certaines de ses photos prises plus tard le montrent –, d'ailleurs, cela apparaissait, parfois, avant aussi, et notamment dans des moments de dépression et de torpeur quasiment somnambulique qui lui étaient propres ; c'est dans cet état, paraît-il, qu'il posa pour Picasso. Étant universellement reconnu comme un chef-d'œuvre du réalisme psychologique, et ce phénomène nous explique ce qui, en 1910, était considéré comme un des paradoxes de l'artiste espagnol et fit dire à Metzinger : « Picasso se déclare ouvertement être un réaliste »¹⁰².

Déjà dans le *Portrait d'Ambroise Vollard*, l'attention que l'artiste prêtait aux nuances tonales exigea une technique « mosaïste » pareille à la manière des divisionnistes ; grâce à elle, la substance colorante semble irradier une vibration lumineuse qui n'est gouvernée que par l'armature constructive des lignes verticales, horizontales et diagonales du dessin, qui, d'ailleurs, ne se laisse pas toujours interpréter de façon concrète. Dans les années 1910–1911, Picasso et Braque pratiquaient coude à coude cette peinture hermétique dont chaque tableau présente une entité autonome où se trouve concentrée la « réalité pure », sans imiter pour autant la réalité ambiante. En règle générale, ces tableaux ont leur sujet : natures mortes ou figures de musiciens ; pourtant la réalité de cette peinture se base sur des sentiments plus compliqués qui ne sont pas toujours concrets et parfois d'un ordre non-visuel. Des dizaines d'années après, Picasso, en parlant de cette peinture, s'exprima ainsi : « On ne saurait pas exprimer toutes ces figures par la raison. Cependant tout le monde disait qu'il y avait dans le cubisme beaucoup de réalité. Seulement, ils ne comprenaient pas. Ce n'est pas une réalité qu'on puisse prendre dans sa main. Cela ressemble beaucoup à un parfum : il est devant vous, derrière vous, tout autour. L'odeur est partout sans qu'on puisse préciser d'où elle vient »¹⁰³. Dans ces tableaux hermétiques, Picasso ne rendait pas la réalité même, mais ce qui en émane, ce qu'on pouvait en saisir grâce à des allusions lisibles : contour d'un verre à boire, pipe de fumeur, accoudoir d'un fauteuil, manche ou ouïes de violon. C'est cette réalité concrète qui était autour de lui, toujours à sa portée – dans son atelier, dans la rue ou dans un café. Sous peu de temps, en été 1911, un autre élément allusif de la réalité ambiante s'introduit dans l'art de Picasso : il s'agira d'inscriptions d'enseignes, de titres de journaux, de mots lus sur la reliure de livres, sur les étiquettes de bouteilles, les paquets de tabac, de notes de musique, etc., autant d'éléments graphiques qui sont toujours en liaison avec le sujet traité.

Les lettres d'imprimerie et les inscriptions avaient déjà figuré dans les tableaux de Cézanne ou de van Gogh (pour ne parler que des précurseurs immédiats de Picasso) en tant qu'attributs d'un journal, d'un livre ou d'une enseigne, mais l'utilisation d'éléments verbaux par Picasso et Braque a un autre caractère et poursuit d'autres buts. D'abord, pour les deux maîtres du cubisme analytique, les lettres sont des formes planes qui aident à établir les corrélations spatiales dans le tableau. Elles sont aussi des éléments de la réalité ambiante qui prennent part au sujet du tableau, viennent en consolider le côté concret ; le plus souvent elles y figurent sans être modifiées. Outre cela, pour les peintres étroitement liés avec les poètes, et pour Picasso en particulier, les mots et les phrases entières, les mots tronqués et les syllabes sont des images verbales ayant





trait aux réalités plastiques et sémantiques du tableau, grâce auxquelles le tableau acquiert plusieurs sens¹⁰⁴. Représentées sur la toile, les lettres d'imprimerie acquièrent une valeur de formes plastiques et, en même temps, contribuent à augmenter la signification associative des choses qui servent de motifs ; finalement elles rendent les choses plus *reconnaissables*. Cependant, la combinaison de deux plans d'expression différents – plastique et verbal – finit par transformer le tableau en une espèce de charade à plusieurs sens, de calembour ou en une grande métaphore totale, effet hautement apprécié par Picasso.

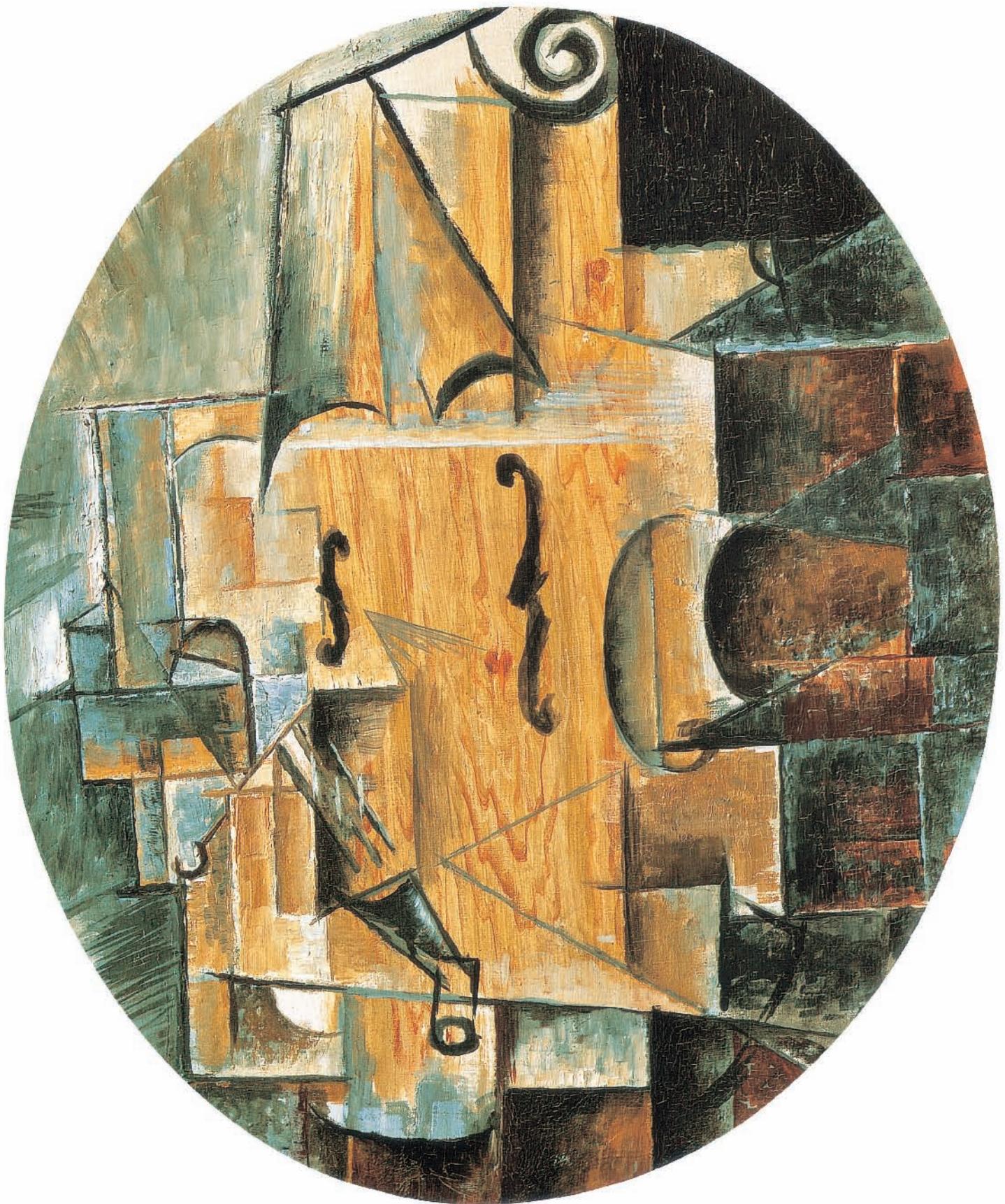
Dans le tableau *Bouteille de Pernod et verre (Table dans un café)* (p.112) exécuté au printemps 1912, les lettres traversant le fond doivent faire partie des inscriptions portées sur la vitrine invisible du café qui constitue l'arrière-plan de la nature morte. Grâce à ces lettres, le tableau abonde en indices certains de la vie moderne urbanisée ; quant au motif même de la composition – une bouteille de Pernod et un verre à pied recouvert d'une cuiller avec un morceau de sucre posés sur une table de bois ovale –, il révèle le nouveau goût de Picasso pour le caractère concret et matériel du monde. L'artiste se plaît évidemment à mettre en valeur l'effet de contraste entre les réfractions prismatiques des objets en verre « immatériels » et la compacte texture fibreuse du bois d'un ton chaud. Quant à l'imitation des caractères de réclame publicitaire de la vitrine, il faut y voir non seulement un élément de la réalité objective, mais aussi celui d'une nouvelle poétique : ces bribes d'inscriptions – tant par leur caractère chaotique que par leur appartenance spatiale et sémantique à la sphère des boissons spiritueuses – évoquent la vie contemporaine, dure et à la fois enivrante par ses faits les plus communs. Des idées de ce genre n'étaient pas tout à fait étrangères à Picasso, déjà pour la simple raison que, justement en 1912, Apollinaire préparait son recueil de poésies *Alcools*, qui devait d'abord s'intituler *Eau-de-vie* et pour lequel Picasso fit, au début de 1913, un portrait cubiste du poète. Dans *Zone*, poème qui ouvre le recueil, il y a des lignes bien caractéristiques :

« Tu lis les prospectus, les catalogues,
 Les affiches qui chantent tout haut
 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
 Il y a les livraisons à 25 centimes...
 Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
 Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie... »

Citons ici, une fois de plus, cet aveu de Picasso : « Nous ne sommes pas de simples exécutants, nous vivons notre travail », qui nous rappelle que l'art de cet artiste est toujours une expression de son être, de son expérience, de son développement intellectuel et spirituel, ou, pour mieux dire, l'expression du déploiement, de la révélation et du libre devenir de la personnalité. Selon la classification adoptée, c'est au cours de la première moitié de 1912 que le cubisme de Picasso évolua de l'analytique vers le synthétique ; déjà tout au début de la même année, Picasso commença à éprouver le besoin de travailler avec des formes tangibles de la réalité, soit de faire de la sculpture. D'un autre côté, l'introduction dans les tableaux des lettres et des inscriptions en tant que faits de la réalité, ouvrit aussi la voie à d'autres faits de la même réalité : à toutes sortes de fragments de textes imprimés, collés avec leurs caractères de types différents, vignettes, éléments graphiques divers, etc. C'est ainsi que naquit la technique du collage. Tels sont les indices de cette période de transition déterminée par le concours d'une foule de circonstances, dont ceux de nature interne ne sont pas les moindres.

L'introduction aussi directe d'éléments de la réalité marque la fin du cubisme analytique hermétique et anonyme que Picasso pratiqua durant un an et demi dans la plus étroite collaboration avec Braque, dont il devint presque un *alter ego* : il est plus facile de confondre que de distinguer leurs tableaux de 1910–1911. Le changement de buts à poursuivre se basait sur une perception sensorielle aiguisée du monde extérieur, sur la revalorisation de ses stimulants : variété des couleurs et richesse des qualités matérielles. Et ce renouveau de la

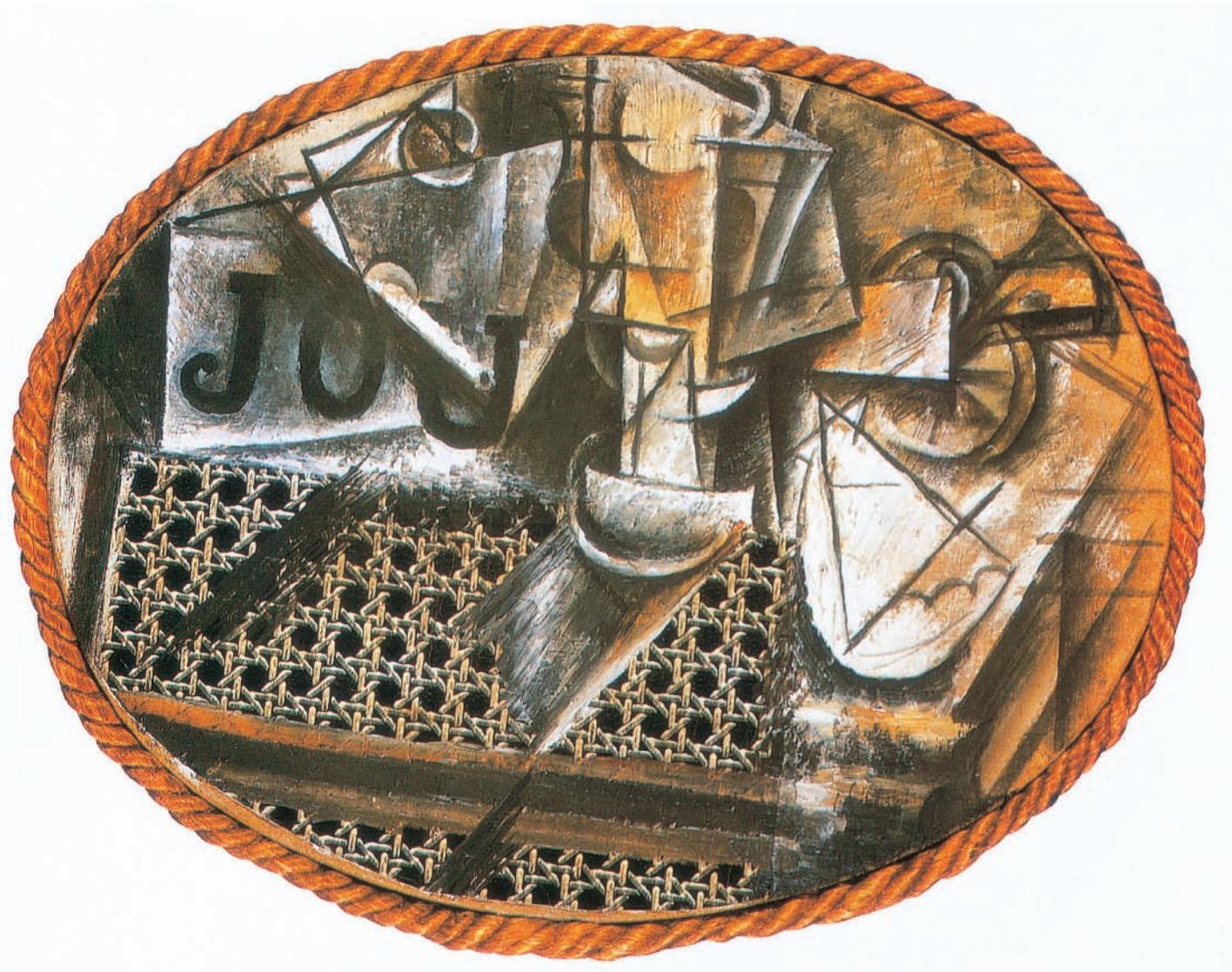
*Bouteille de Pernod et verre
 (Table dans un café), 1912.
 Huile sur toile, 45,5 x 32,5 cm.
 Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.*



Violon, 1912.

Huile sur toile (ovale), 55 x 46 cm.

Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.



vision artistique n'était que le reflet d'un événement de la vie intime, capable de changer totalement la façon de percevoir et de penser, reflet d'un nouveau sentiment à l'égard de la femme. Que l'amour apporte des changements dans l'art de Picasso soit une chose régulière, on s'en est depuis longtemps aperçu. C'est de là que viennent la délectation de la facture et des effets de contraste, ainsi que l'apparition d'un coloris plus vif et joyeux. Avec celle dont le nom d'Eva lui paraît être symbolique, Picasso commence une nouvelle vie qui apportera dans son art de nouveaux timbres.

L'été et l'automne 1912, vivant avec Eva à Sorgues, Picasso est littéralement obsédé par un seul sujet : une quinzaine de tableaux de cette saison est consacrée à la représentation de violons et de guitares. C'est une peinture lyrique, concentrée sur l'émotion que provoquent les qualités corporelles de ces instruments allégoriquement féminins, et qui cherche à construire une image harmonieuse et tangible avec divers éléments contradictoires de la forme, du rythme, de la texture du matériau, de la facture de la surface peinte et des couleurs. Cette peinture comporte la diversité du monde sensoriel, il n'est donc pas fortuit que certaines de ces natures mortes contiennent des aveux d'expression verbale : « J'aime Eva ».

Le *Violon* (p.114) est une des premières et des plus harmonieuses œuvres de cette période. Dans ce tableau où, selon un cubiste russe (Alexeï Grichtchenko) « Le problème de la nouvelle conception du tableau est résolu avec une maestria étonnante ; les formes de l'objet, essentiellement remaniées

Nature morte à la chaise cannée, 1912.
Huile sur toile cirée sur toile encadrée
de ficelle, 29 x 37 cm.
Musée Picasso, Paris.

par l'artiste, sont réunies en une composition claire, parfaite quant au style et vivement émouvante ; les éléments obtenus analytiquement forment, par le miracle de la peinture, un tout constructif et synthétique ; la perspective, rendue avec des coupes de l'objet en profondeur, est authentique ; chaque morceau de la surface peinte est exécuté d'une main de maître »¹⁰⁵. Ce tableau qui représente un violon sur une table, on ne saurait le qualifier de nature morte au sens propre du mot : l'idée qui présida à sa conception est plutôt celle de la notion *tableau objet*, terme dont Picasso se servait lui-même à l'époque. En effet, l'image picturale d'un violon y est déjà comme postulée par la belle forme ovale du tableau ; quant à l'instrument qui tient la partie centrale du tableau et fait fonction de noyau à toute la composition, il est représenté de façon à être parfaitement reconnaissable avec ses qualités matérielles (texture fibreuse et couleur miel du bois) et avec ses détails gracieux (ouïes, surface incurvée de la table d'harmonie). Grâce aux passages des éléments fractionnés qui s'en vont, rythmés, vers le bord de l'ovale, ce noyau matériel forme une avancée, presque comme le ferait un corps sphérique. De cette façon, toute la composition est bien équilibrée, et cela non pas du fait que l'objet lui-même est présenté dans une position stable ou que la charpente de la construction est pyramidale, mais parce que le tableau est audacieusement conçu de forme ovale (c'est-à-dire la plus difficile du point de vue tectonique), maintenue par son noyau comme l'est une voûte par sa clef.

La forme ovale instable (verticale ou horizontale) qui rend le tableau incapable de se tenir debout (il ne peut être qu'accroché ou appuyé au mur), incite l'artiste à trouver de nouveaux principes de composition pour des structures qui paraissent être suspendues ou flottant dans l'espace limité par le format ovale de la toile même. Ainsi dans le tableau *Instruments de musique* que Picasso peignit le même été à Sorgues, une cascade de formes, différentes de contour, de couleur et de facture, se trouve solidement fixée au croisement de deux larges bandes noires servant de bâti à toute la composition. Les signes distinctifs des instruments permettent de rapporter les éléments formels qui sont donnés en une riche abondance, respectivement à un violon rose blanc, à une guitare jaune brun et à une mandoline vert sombre et bleu crème. Les instruments sont représentés par des signes dissociés de leurs traits réels typiques – masses, plans et surfaces, contours et détails techniques – soit par une sorte d'hiéroglyphes. Cependant, pour Picasso, ces signes sont en même temps des équivalents de perceptions sensorielles ; cela est évident en prenant en considération d'abord la façon essentiellement subjective dont ils sont colorés (rose vif, bleu et vert velouté, brun foncé et jaune sable), et l'introduction d'un fort « irritant » tangible, le plâtre, dont la facture en relief fait l'effet d'un « bruit ». C'est justement à Sorgues – on le sait d'après une note faite dans un album d'études – que Picasso commença à éprouver le besoin de « trouver l'équilibre entre la nature et l'imagination »¹⁰⁶.

Sujet lyrique entre autres aux yeux de Picasso, les instruments de musique continuent à le préoccuper durant encore quelques mois. Cherchant à donner une forme matérielle à sa nouvelle façon de voir les choses, il se tourne de nouveau (en automne 1912, déjà revenu à Paris) vers la sculpture à trois dimensions et crée toute une « famille » de constructions spatiales : des guitares. Découpées dans du carton gris, ces nouvelles « sculptures » sans imiter les instruments réels, en reproduisent l'image par le moyen de plans simples traités en silhouettes et liés par leur fonction dans l'espace ; se recouvrant en partie, ils forment des volumes ouverts. Ce sont justement ces nouveaux objets *lyriques* (et non, comme on le pense souvent, de réels violons et guitares soumis à une impitoyable vivisection et puis restitués tant bien que mal), ainsi que les tableaux-objets ovales destinés seulement à être pendus au mur, qui donnent une impulsion à d'innombrables interprétations nouvelles d'instruments de musique à la limite des années 1912 et 1913, dans diverses compositions avec des papiers collés de couleur.



Instruments de musique, 1913.
Huile, ripolin, plâtre, sciure de bois sur toile
cirée (ovale), 98 x 80 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



Violon et verres sur une table
(*Violon et guitare*), 1913.
Huile sur toile, 65 x 54 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

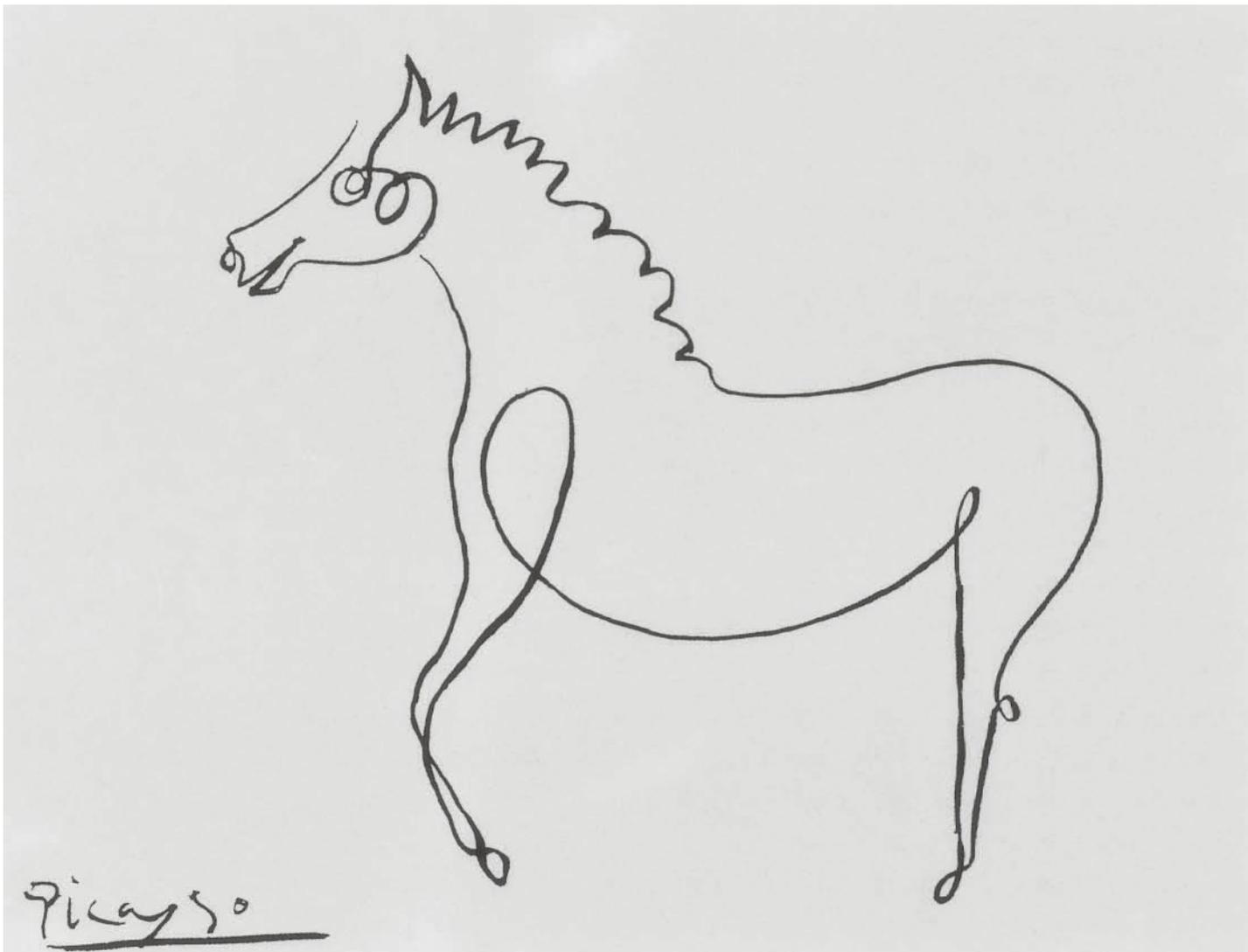
Aux œuvres de cette période appartient *Violon et verres sur une table* (p.118) et *Violon et clarinette*, tableaux dans lesquels le principe dominant de structuration au moyen de plans simples disposés de front révèle la liaison avec la technique des papiers collés et les constructions sculpturales. Mais alors que le premier tableau ne semble être qu'une version du *Violon et clarinette*, toile modeste

en apparence, est, d'un côté, une étude dont la composition faite d'une main de maître énonce de nouveaux principes structuraux, et, de l'autre, une formule succincte de la nouvelle conception imagée de la peinture (et, pour parler d'une façon plus large, de l'art plastique) qui germa durant les six années du cubisme picassien. Une surface noire absolument plane se trouve repoussée en arrière par une surface brune à laquelle elle est fixée par un petit carré crème. Cet effet de profondeur, obtenu avec simplicité et maîtrise, est là afin de rendre clair le rapport spatial entre les deux instruments, sommairement rendus par un dessin peint au pinceau. Quant aux couleurs respectives des instruments (ébène de la clarinette, et brun café veiné de bois du violon), quoique prises en masses proportionnées, elles sont dissociées du contour de leurs propriétaires et sont disposées dans l'espace d'une manière inverse. Les couleurs et les formes des objets, leurs masses et contours sont là, mais désunis, ce qui les fait percevoir comme des forces agissant indépendamment et entrant en jeu les unes avec les autres ou avec notre imagination. Cet étonnant procédé montre explicitement l'anatomie de cette métaphore plastique que Picasso appelait « trompe-l'esprit » et qui n'est rien d'autre qu'un trope poétique fondé, selon l'explication donnée par Garcia Lorca, « sur un échange réciproque d'apparence, de destination et de fonction entre différents objets de la nature et de ses idées »¹⁰⁷.

C'est avec une extraordinaire aisance, ingéniosité et grâce que Picasso met en pratique la loi de la métaphore plastique en employant la technique du papier collé qui élargit immensément les possibilités de la peinture. Il en parle lui-même comme suit : « À part le rythme, la différence des textures est une des choses qui nous frappent le plus dans la nature : la transparence de l'espace opposée à l'opacité de l'objet dans cet espace, la matité d'un paquet de tabac à côté d'un vase de porcelaine, et, en plus, le rapport de la forme, de la couleur et du volume à la texture. Pourquoi évoquer ces différences avec de monotones touches de peinture à l'huile et chercher à "rendre" le visuel grâce à des inventions torturantes et rhétoriques : perspective, etc. ? Le but du papier collé était de montrer que des matériaux différents pouvaient entrer en composition avec la nature. Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le "trompe-l'esprit" »¹⁰⁸. Pas un seul élément qui fait partie du papier collé n'est employé dans son sens propre, ce ne sont qu'allégories et métaphores.

Dans le *Compotier avec grappe de raisin et poire coupée* (p.123), le morceau de papier qui est collé verticalement sert à rendre la masse et la couleur du compotier désigné graphiquement par des contours ; quant au papier peint en faux marbre gris, il est là pour situer le compotier, la grappe, la poire et la carte de visite de Picasso sur une tablette de cheminée à moulures. La surface polie de la cheminée et des fruits est rendue – par contraste – au moyen de la facture veloutée de la sciure de bois, alors que la transparence de l'espace, l'air et la lumière du soleil sont traités presque d'une manière impressionniste : c'est une véritable féerie de légères surfaces planes géométrisées qui s'interpénètrent, constituées de minimes parcelles de couleurs éclatantes et joyeuses. Sans donner dans l'imitation directe de la nature, l'artiste sait obtenir l'effet de bien-être d'une chambre intime et ensoleillée.

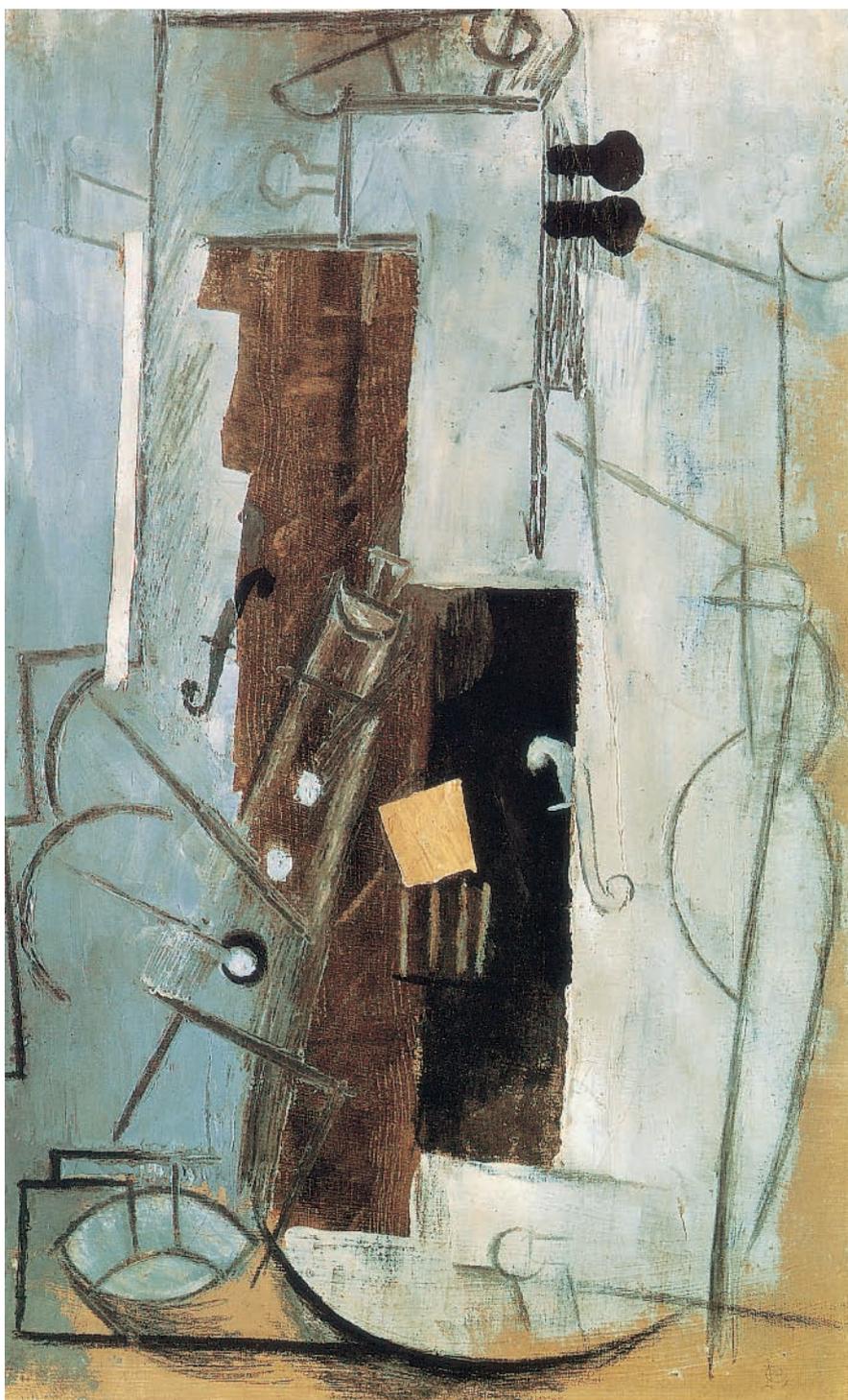
C'est sur de tout autres sentiments qu'est fait le tableau *La Guinguette* (*Couteau, fourchette, menu, bouteille, jambon*) (p.125), nature morte évoquant quelque enseigne de restaurant de province. La forme ovale épargne à l'artiste le souci de s'occuper du haut et du bas de la composition, ainsi que de celui d'en garnir les quatre coins, mais, par contre, lui permet de faire avec une frappante facilité une nature morte représentant une table de restaurant chargée de nourritures : au centre, un superbe jambon rose ; à droite, une bouteille de bière ; à gauche, un verre à pied à travers lequel se font voir les noms des plats écrits à la craie sur une ardoise ; au premier plan, un citron, un couteau et une fourchette sur une serviette froissée ; il y a également un feuillet, où l'on lit : **Menu**, et une inscription faite en lettres bleues sur la vitrine : **Restaurant**. Tout y parle, et même plus que cela : est palpable. Le motif est approché au maximum du



Petit Cheval, 1924 (?).
Encre de Chine sur papier, 21 x 27,2 cm.
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

spectateur, déborde de la surface peinte et rend encore plus palpables les qualités matérielles du jambon et du citron, de la serviette sur la table de bois, du couteau tranchant et de la lourde fourchette. Par effet de contraste avec la facture tangible de la sciure de bois, la bouteille et le verre (ils sont schématiquement représentés) semblent être dépourvus de leur propre réalité et deviennent des fantômes transparents (ne le sont-ils d'ailleurs pas quand ils sont vides?). Evoquant, sans le vouloir, les motifs de l'abondance des dons de la nature, si chers aux joviaux Flamands, *La Guinguette* de Picasso en est pourtant un antipode : elle nous appelle à nous affranchir de la vision artistique traditionnelle et routinière qui entrave la liberté, et de participer au banquet de l'esprit.

Exécutés au printemps 1914, *La Guinguette* et le *Comptoir avec grappe de raisin et poire coupée*, ainsi que le papier collé *Verre et poire coupée sur une table* (p.122) figurèrent parmi les dernières acquisitions de Sergueï Chtchoukine (1854–1937) faites à la veille de la Première Guerre mondiale. Gros industriel moscovite, collectionneur passionné pour le nouvel art, esprit libre, homme doué d'une grande intuition dans le domaine des arts, Chtchoukine, selon son propre aveu, n'était pas toujours à même de comprendre l'art du jeune Espagnol, qui à l'époque paraissait déconcertant. Pourtant, il était toujours parmi ceux qui, peu nombreux alors, savaient que l'artiste aurait en fin de compte raison. À l'ardente polémique provoquée par l'art révolutionnaire de Picasso, il répondit à sa façon : il acheta cinquante œuvres importantes de l'artiste. Et quand il eût parlé en critique d'art, il se fût exprimé comme le fit cet Anglais en disant : « Je renonce



franchement à toute prétention à comprendre ou même à apprécier Picasso. Il me bouleverse. Je ne le tiens pas, comme d'autres critiques inclinent à le faire, pour un aliéné. Ce qu'il fait n'est pas du bluff. J'en suis certain ; quiconque a parlé avec lui partagera ma certitude. (...) Picasso a fait de tout. Il a fait de délicates aquarelles d'une finesse et d'un charme infinis. Il a fait des dessins dont la merveilleuse ligne étonne par ses pureté et simplicité, – et maintenant, il a atteint un point où rien n'est expliqué ni n'est, autant que je le sache, compris. Et pourtant il déclare : "J'irai jusqu'au but". Et comme je suis convaincu que cet homme est génial, puisque je connais tout ce qu'il a fait par le passé, je n'interviens pas : je sais trop pour blâmer et trop peu pour louer ; or louer nécessite une compréhension, à moins qu'il ne s'agisse de paroles vides de sens. (...) Je sens que Picasso est, dans un certain sens, plus grand que les plus grands, car il tâche de faire encore quelque chose »¹⁰⁹.

Violon et clarinette, 1913.
Huile sur toile, 55 x 33 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



Verre et poire coupée sur une table, 1914.
Papier peint, papier blanc et papier noir collés
sur carton, gouache, crayon, 35 x 32 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Ouverte à tout le monde, la galerie particulière de Chtchoukine devint en fait, déjà avant la Première Guerre mondiale, le premier musée public d'art moderne. Trois tableaux seulement – tous les trois, il est vrai, de tels chefs-d'œuvre de Picasso comme *Arlequin et sa compagne*, *Acrobate à la boule* et le *Portrait d'Ambroise Vollard* – proviennent de la collection d'un autre grand mécène, également moscovite, Ivan Abramovitch Morozov (1871–1921). Dans la galerie de Morozov, les œuvres de Picasso devaient occuper, selon l'idée du propriétaire, des places strictement assignées, comme dans une anthologie d'art français moderne, systématisées par périodes et courants. La salle réservée aux œuvres de Picasso dans la galerie de Chtchoukine témoignait plutôt des sympathies personnelles du collectionneur. B.N. Ternovetz, qui connaissait très bien la galerie de Chtchoukine telle qu'elle était initialement, la décrit dans les termes suivants : « Toute la collection est pareille aux crêtes d'onde figées des



Comptoir avec grappe de raisin et poire coupée, 1914.

Papiers collés, gouache, détrempe, crayon, sciure de bois sur carton, 67,6 x 57,2 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

sympathies du collectionneur pour Monet, Gauguin, Matisse, Picasso, Derain »¹¹⁰. Ces engouements, si opposés en apparence, venaient comme des ondes se recouvrant parfois. Mais jamais Chtchoukine ne renia ses anciennes idoles au nom de nouvelles ; ainsi, tout en continuant à suivre de près l'œuvre de Matisse, il complétait en même temps ses collections d'abord avec les tableaux de Picasso, puis avec ceux du Douanier Rousseau et de Derain.

L'engouement de Chtchoukine pour Picasso, ce jeune maître de l'avant-garde artistique parisienne ou, plus exactement, de son aile « antimatissienne », est facile à comprendre, si l'on tient compte du « tempérament vagabond de Chtchoukine qui le poussait vers d'inconnus rivages » (Ternovetz) et de son amour pour les extrêmes. Cet engouement ne put d'aucune façon se manifester avant 1909¹¹¹. Encore en automne 1908, Chtchoukine et Morozov, étant ensemble à Paris, achetèrent tous les deux quelques tableaux de Matisse ; il est vrai que Morozov acquit alors aussi *Arlequin et sa compagne* de Picasso, œuvre à proprement parlé post-impressionniste, le premier « Picasso russe ». Toujours est-il qu'aux environs de 1913, la collection de Chtchoukine comptait trente-cinq tableaux et gouaches de Picasso, vers le début de 1914, il y en avait déjà quarante et, une demi-année après une cinquantaine.

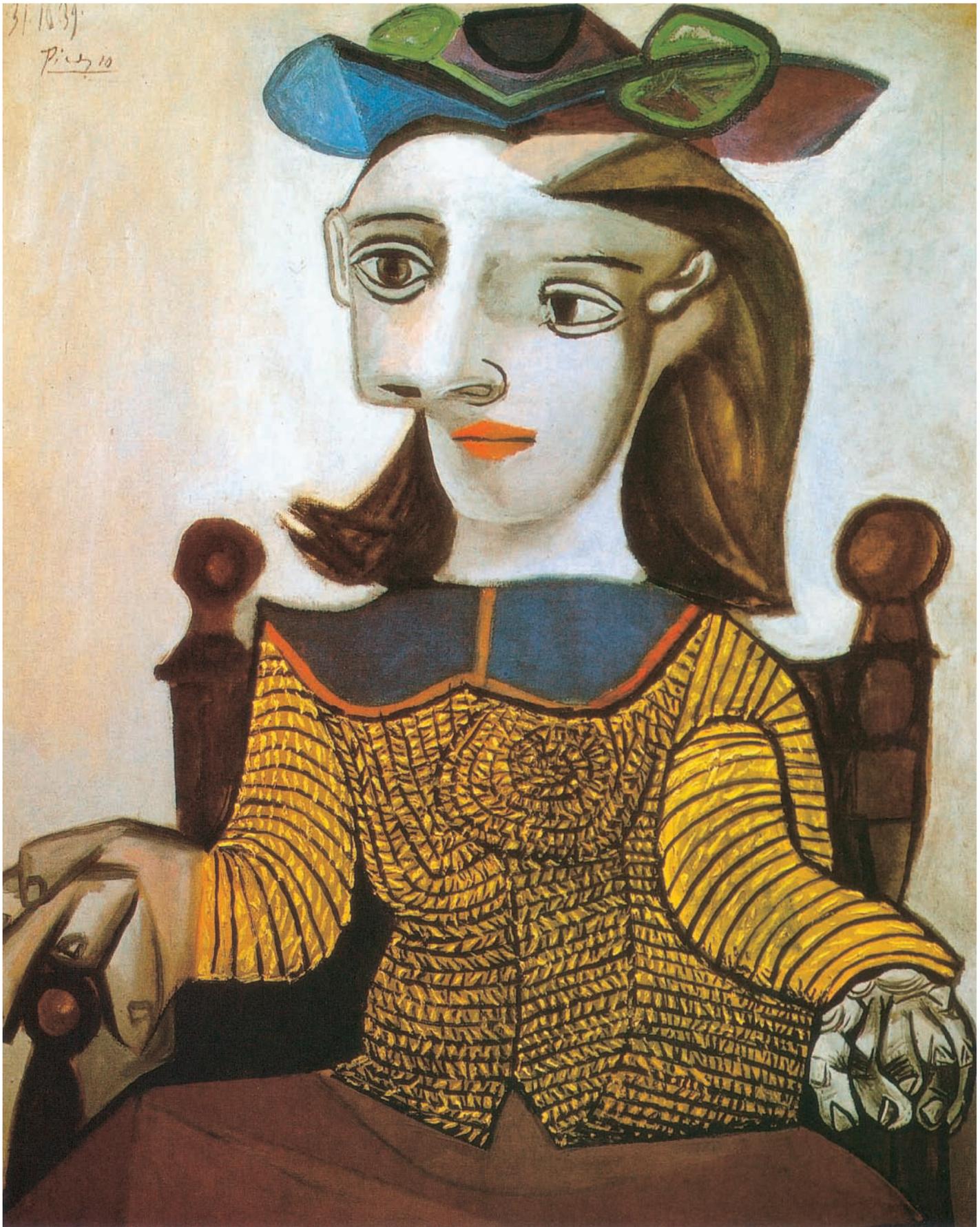
L'importance de la collection de Chtchoukine, évidente déjà pour ses premiers visiteurs, reste incontestable jusqu'à présent. Il ne serait ni erroné, ni exagéré d'affirmer également que, à l'époque, les visiteurs de sa galerie particulière pouvaient connaître l'art du jeune Picasso mieux et de manière plus complète que les habitants des autres grandes villes d'Europe, Paris y compris. Cela s'explique par le fait que Picasso n'envoyait pas ses tableaux dans les Salons, ni ne cherchait à participer à des expositions de groupes d'artistes. Son métier seul l'intéressait ; il ne fréquentait que le cercle étroit de ses amis et vendait ses œuvres par l'intermédiaire d'un marchand de tableaux, sans se soucier de la gloire due à la publicité.

Quoique Chtchoukine admirât Picasso et eût pleinement confiance en lui, tout ce qui sortait de son atelier, toutes ses solutions artistiques n'étaient pas acceptées sans réserve par le mécène russe. Ainsi dans sa collection, il n'y avait aucun ouvrage des années 1910–1911, soit de la phase la plus hermétique et abstraite du cubisme, qu'il devait vraisemblablement considérer comme trop alambiquée. Par contre, le protocubisme de 1908, monumental et archaïque, ainsi que le style cézannien raffiné de 1909, dans lesquels le collectionneur pouvait voir une sorte de suite de la « période bleue » qu'il appréciait beaucoup, y étaient représentés avec une exceptionnelle plénitude et par des œuvres dont le rôle est décisif. Ce choix de travaux reflète bien la notion que se faisait Chtchoukine de Picasso : pour lui, c'était avant tout un artiste espagnol, ascète austère, une espèce d'illuminé qui avait en même temps quelque chose de démoniaque. Comme Chtchoukine aimait faire usage d'antithèses, il formula cela dans un aphorisme laconique : « À Matisse de peindre des fresques de palais ; à Picasso des fresques de cathédrales »¹¹². Et voici que Sergueï Ivanovitch, dans son élégant hôtel Empire, fait mettre les tableaux de Matisse dans le grand Salon rose, alors que pour les œuvres de l'Espagnol, il réserve, à l'écart, une pièce au plafond en voûte, que Tugendhold désigna de façon simple et expressive : « la cellule de Picasso ».

C'est justement comme l'antithèse « palais-cathédrale » qu'apparurent au public russe Matisse et Picasso, et cela eut ses conséquences. Mais il y a aussi autre chose qui importe : la formule succincte de Chtchoukine reflète une certaine pré-disposition à accepter Matisse et Picasso, propre aux milieux intellectuels russes de la période post-symboliste des années 1910. Et puisque en Russie, le « à quoi ça sert » fut de tout temps une question d'importance vitale, un critère de la création artistique, on comprendra facilement que dans l'état où se trouvait alors la culture – c'était une époque d'intensives recherches –, la « cathédrale » avait incontestablement le pas sur le « palais ». On s'en persuade constamment en lisant dans les vieilles revues et brochures ce que les



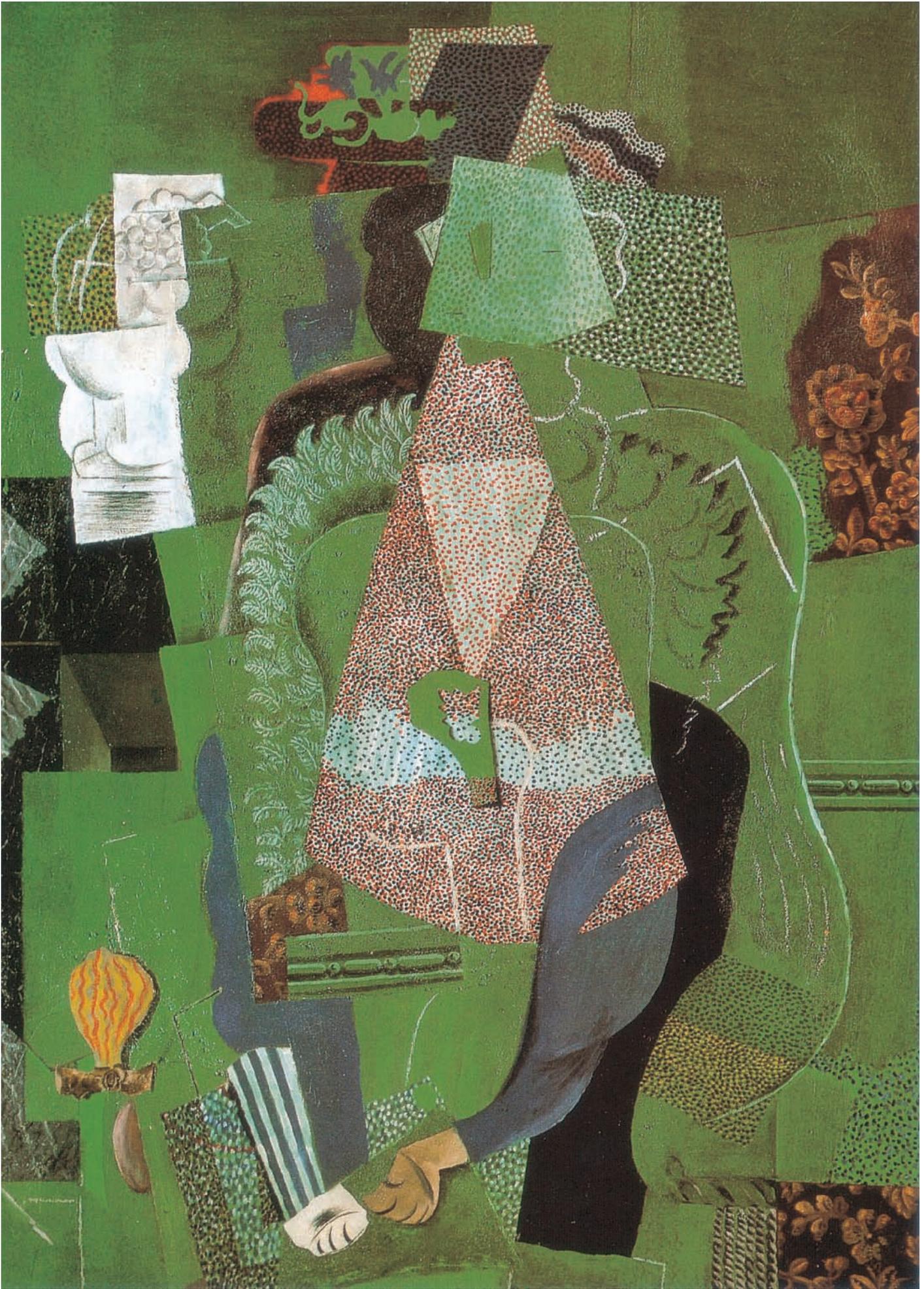
La Guinguette (Le Jambon ou Couteau, fourchette, menu, bouteille, jambon), 1914.
Huile et sciure de bois sur carton (ovale),
29,5 x 38 cm.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



Le Chandail jaune (Dora Maar), 1939.
Huile sur toile, 81 x 65 cm.
Collection particulière, Genève.



Portrait de Marie-Thérèse Walter, 1937.
Huile sur toile, 100 x 81 cm.
Musée Picasso, Paris.



premiers critiques russes pensaient de Matisse et de Picasso. Les critiques russes – critiques sérieux, s’entend – qui reconnaissaient en Matisse un hardi novateur et appréciaient son talent, ces mêmes critiques qui analysaient son œuvre sur le fond de la question ne voyaient en lui – et cela avec une obstination fort significative – que son côté « palais », c’est-à-dire une sorte de paradis décoratif, presque une espèce d’art appliqué, quelque chose dans le genre des *azulejos*, des tapis ou des tissus orientaux. Yakov Alexandrovitch Tugendhold écrivait dans le premier numéro de la revue *Apollon* de 1914 : « Peut-être, on ne saurait se laisser à philosopher dans le Salon rose de Chtchoukine, pas plus qu’on ne saurait se laisser aller au gré des sentiments mélancoliques à la Tchekhov... Là, sans quitter son « fauteuil » [allusion aux propres mots de Matisse qui comparait son idéal d’art à un fauteuil confortable], on fait un voyage à travers tous les pôles et tropiques des sens... »¹¹³.

À la suite de Maurice Denis, Tugendhold reconnaît à Matisse « une tendance vers l’absolu ». Mais – il le précisera dans l’édition suivante de son essai sur la galerie de Chtchoukine – c’est une soif d’absolu à l’orientale¹¹⁴. Tout compte fait, pour Tugendhold, Matisse « ce n’est pas un grand art, mais un art joyeux, un joyeux métier ». Cet art se justifie par sa fonction sociale « d’être un ornement », de servir de facteur de « jouissance » psycho-physiologique qui est tellement indispensable dans notre *siècle de hâte américaine*. Mais voici un autre critique d’art, Piotr Pertsov¹¹⁵. À la différence de Tugendhold, il n’est pas charmé par la pure picturalité de Matisse. Il est d’un autre milieu et d’une autre culture qui appartient déjà au passé, celle des cercles littéraires symbolistes des années 1900. Quand il apprit les mots de Matisse de *prendre la vie comme le ferait un croyant*, il ne l’a seulement pas cru et n’a même pas voulu cacher sa perplexité doublée d’indignation : « Il est difficile d’imaginer une autocaractéristique moins heureuse ». Pour Pertsov, « le cinématographe en couleur de Matisse est sans livret. Ces tableaux ne donnent aucunement “matière à raconter”, on peut seulement les regarder ». Mais, selon le critique, cela ne suffit pas à l’art de la peinture. Dans les portraits de Matisse privés de psychologie, dans ses compositions avec des personnages-arabesques sans visage, le critique ne voit qu’un *abrégé pictural de la réalité*, réduit comme en mathématique à des signes « algébriques ». Et, pour conclure, il résume : « cet art ornemental décoratif est un *exemple d’atavisme spirituel* ».

Après en avoir ainsi usé avec Matisse, Pertsov passe à Picasso : « ...Quelle énorme différence dans l’impression qu’ils produisent et dans le fond spirituel de ces deux plus grands artistes de la France contemporaine?... On dirait qu’ils sont séparés par des mondes dans l’espace et dans le temps... Autant l’orientaliste Matisse est “dépourvu de fond”, autant l’occidentaliste Picasso, vrai enfant de la culture aryenne, en est “saturé”, il ne s’aperçoit même pas qu’il “sert l’esprit” sans le vouloir »¹¹⁶. Création en tant *qu’acte de servir l’esprit* ; art où il y aurait du fond, c’est-à-dire une *interprétation philosophique du monde*, une réponse par des *moyens esthétiques* aux *questions métaphysiques*, tels sont les principaux critères qu’avance Pertsov quand il s’agit de Picasso. Et le critique au tempérament symboliste a des choses à dire à ce sujet. On remarquera qu’interpréter Picasso malgré lui, découvrir dans ses œuvres quelque chose d’autre et de plus grand que ne le croit leur auteur, était propre non seulement à Pertsov, mais aussi à de nombreuses personnalités éminentes de la culture russe qui ont exprimé leur opinion sur Picasso. Certaines d’entre elles, comme par exemple Gueorgui Tchoukov, étaient, pareillement à Pertsov, liées avec le courant littéraire symboliste ; d’autres représentaient différents courants théosophiques et mystiques des années 1910 : Sergueï Boulgakov, Nikolai Berdiaïev. Seul Tugendhold était un critique d’art professionnel, d’ailleurs fort porté à faire des généralisations culturo-philosophiques.

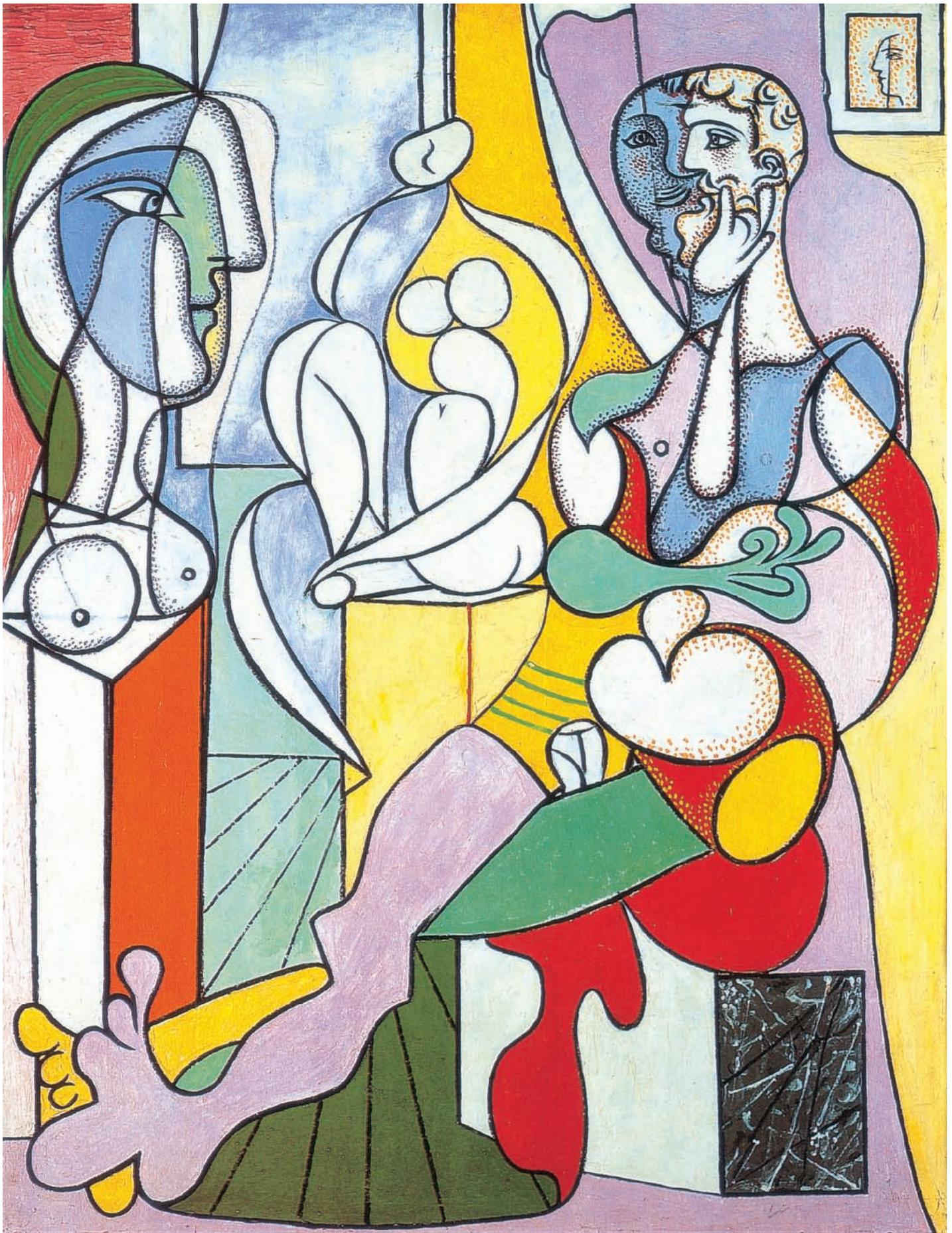
À la veille de la Première Guerre mondiale, ces gens pénétraient dans la « cellule » de Picasso chez Chtchoukine, tourmentés par des pressentiments eschatologiques, absorbés par leurs problèmes spirituels aigus. Avec leurs

Portrait de jeune fille
(*Femme assise devant la cheminée*), 1914.
Huile sur toile, 130 x 96,5 cm.
Musée National d’Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris.

propres pensées et impressions, n'ayant que quelques vagues notions de la biographie réelle de l'artiste, ils formulaient une « interprétation-image » qui ressemblait le moins du monde à une critique d'art, et qui était surtout une « confession d'un enfant du siècle » projetée sur l'œuvre de Picasso. Et pour ce faire, ils choisirent précisément l'œuvre de Picasso ! Au fond, leur attitude était déterminée dès le seuil, sous le coup de l'impression qui, certes, était très profonde. « Lorsqu'on entre dans la salle de Picasso de la galerie S.I. Chtchoukine, on est en proie à un sentiment de terreur sinistre ; ce qu'on y éprouve a rapport non seulement à la peinture et à la destinée de l'art, mais bien à la vie du cosmos même et à sa destinée »¹¹⁷, écrivait Nikolai Berdiaïev. « Dans cette salle, on se sent immédiatement mis au-delà des frontières de tout le reste de l'art... On a devant soi quelque chose de tellement étrange, d'inaccoutumé, de cauchemardesque qu'au premier moment on hésite même à le reconnaître pour de l'art... » Ainsi commence Pertsov ; puis il parle de ses impressions comme suit : « ...Un écrivain russe, S.N. Boulgakov, a dit que l'œuvre de Picasso s'identifie pour lui avec les propos que Svidrigaïlov, dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, tient au sujet de l'éternité et qu'il représente sous la forme d'une isba exigüe pleine d'araignées. Or cette salle est vraiment quelque chose dans le genre de cette isba, et les toiles sinistres qui s'y trouvent – tantôt sombres, tantôt rougeâtres, et dont on voit avant tout les longues lignes à angles aigus – produisent une impression “arachnéenne”¹¹⁸. »

Il y va des tableaux de 1907–1909. Ce sont justement ces tableaux qu'on appelait « le cubisme », alors que la période comprise entre 1910–1914 était considérée comme « cubo-futuriste ». Ces œuvres dites cubistes constituaient, en dominant tout le reste, la moitié de tous les Picasso de la collection Chtchoukine. Mais malgré le sentiment de *terreur sinistre* et l'impression de *quelque chose d'étrange, d'inaccoutumé, de cauchemardesque* qu'ils produisaient, disons-le en passant, Picasso ne s'aliénait pas pour autant les penseurs russes et n'encourait pas leur réprobation. C'est Matisse avec son *joyeux métier* qui leur était manifestement étranger ; et cependant ce n'est pas lui qu'ils plaçaient au pôle opposé à Picasso, mais bien Gauguin avec son *rêve d'or* plein de mystérieuses significations symboliques. Quant à Picasso, tel un aimant, il les attirait par tout ce qu'ils trouvaient dans lui d'intense, de sérieux, de pessimiste, de philosophique. Il était en vérité devenu leur pain quotidien. Devant ses tableaux, ils se sentaient comme s'ils étaient au bord d'un *abîme*, ou bien devant certaines *icônes noires* dont il s'irradie une certaine *grâce noire* qui se fait sentir dans cette salle au point d'être presque *physiquement tangible*, – tels sont les mots de Boulgakov, et ces mêmes mots ont été repris ensuite par Pertsov. D'autres ont trouvé d'autres mots, assez proches, pour exprimer les mêmes pensées. Ainsi pour Gueorgui Tchoukov les tableaux de Picasso sont des *hiéroglyphes de Satan*, car, selon sa conviction, il n'y a pas, sinon en enfer, d'émotions qui leur correspondent ; et d'après l'idée de Pertsov, dans ce géométrisme en couleur, il y a trop de vraie mystique pour qu'on puisse prendre pour vrai son masque formel. Et en ce qui concerne *l'objectif métaphysique* de l'art de Picasso, il l'entend comme une espèce de *révélation infernale* ; quant au terme de « cubisme », il ne l'admet que comme un dû inévitable dans le vocabulaire des critiques d'art. « Il se dégage des toiles cubistes de Picasso un sinistre sentiment de quelque révélation qui n'est pas d'ici-bas, une cuisante douleur psychique causée par les flammes éternelles de l'enfer »¹¹⁹.

Nous devons remarquer ici qu'une pareille façon d'entendre le vrai art, ainsi que le lexique même de ces réflexions et critiques étaient propres aux poètes symbolistes russes des années 1900. Dans un article de programme d'Alexandre Blok publié en 1910, on peut lire : « L'Art, c'est l'Enfer. Et c'est pour cause que V. Brioussov a laissé ce précepte à l'artiste : “À toi aussi, la flamme souterraine doit brûler la face, comme elle l'a fait à Dante” »¹²⁰. Et même chez un critique professionnel, Tugendhold, lorsqu'il analyse Picasso en tant que personnalité créatrice, on peut lire entre les lignes que ce sont l'essence



Le Sculpteur, 1931.
Huile sur contreplaqué, 128,5 x 96 cm.
Musée Picasso, Paris.



Femme en pleurs, 1937.
Huile sur toile, 60 x 49 cm.
Tate Gallery, Londres.

« mystico-démoniaque » secrète de l'artiste et son caractère national qui l'emportent sur les phénomènes et problèmes esthétiques. « Picasso est un vrai Espagnol qui joint le fanatisme de la vérité à un mysticisme religieux ». Et ailleurs : « Il restera toujours un Espagnol et un fanatique enclin au transcendant ». Et encore : « C'est avec la froideur fanatique d'un inquisiteur espagnol qu'il se fait un fanatique de l'idée pure »¹²¹.

Le mysticisme et la transcendance sont, d'après Tugendhold, des qualités immanentes de la personnalité spirituelle et créatrice de Picasso depuis ses débuts et jusqu'à ses derniers tableaux. Et si, selon lui, « la série bleue promettait en la personne de Picasso un grand artiste, un esprit profond... Il aurait pu être un nouveau Puvis de Chavannes... », la solution formelle de *l'Usine*, paysage de la première génération cubiste, révèle déjà au critique des vérités gnoséologiques vraiment faustiennes. Son analyse de ce paysage est frappante. « Les lignes des murs et des toits de *l'Usine* ne convergent pas vers l'horizon... Mais divergent bien, s'élançant vers l'infini. On n'y trouvera pas ce point où tout converge, il n'y a ni horizon, ni optique de l'œil humain, ni commencement, ni fin ; là tout est froid et folie de l'espace absolu. Les reflets mêmes que renvoient en d'innombrables miroitements les murs de cette *Usine* sont repris par le ciel, font de ce tableau un labyrinthe de miroirs enchanté, un délire onirique... Car en effet, il y avait de quoi devenir fou en présence de cette idée et de ce scandale digne d'Ivan Karamazov : il n'y a ni fin, ni unité, ni homme en tant que mesure de toutes choses, il n'y a que le cosmos, qu'une infinie fragmentation des volumes dans un espace infini ! »¹²².

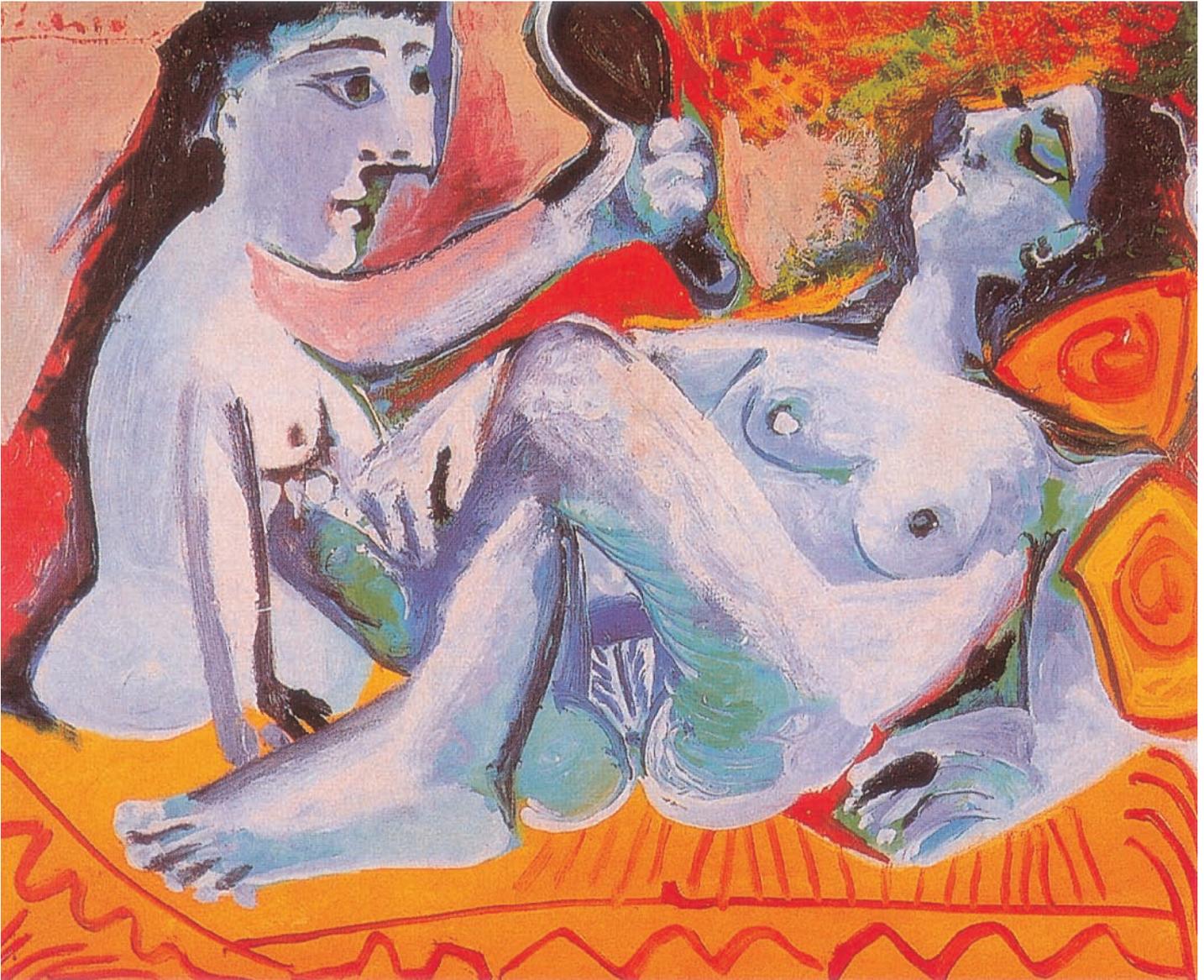
Nous voyons une fois de plus un recours à des analogies et associations littéraires afin d'expliquer l'essence spirituelle et créatrice du peintre ; c'est là un trait typique commun de tous les critiques d'art russes de Picasso. Elevés dans les grandes traditions littéraires et gens de lettre eux-mêmes, ils citent tantôt des héros de la « tragédie humaine » de Dostoïevski (Boulgakov, Pertsov, Tugendhold), tantôt le sentiment condensé de la *face diabolique du monde* chez Gogol (Pertsov). Ainsi, vu par eux et décrit dans leurs articles, Picasso est un « super-artiste » : « interprète génial d'un pessimisme démoniaque », pour Tchoulkov ; « interprète génial de la décomposition, de la désagrégation en couches aplaties, de la pulvérisation du monde physique, charnel, incarné », pour Berdiaïev ; « intrépide Don Quichotte espagnol, chevalier de l'absolu, martyr de l'algèbre voué à voir ses recherches toujours infructueuses, et en même temps le premier dans l'art décadent contemporain », pour Tugendhold. Toutes les définitions citées ci-dessus (et l'on pourrait en continuer la liste) ne sont, à quelques petites différences extérieures près, que divers aspects d'une seule image mentale qui a implicitement servi de modèle à d'autres interprétations semblables de Picasso.

Admettons à titre de supposition que l'archétype de ce modèle implicite est l'image du « Démon nietzschéen » créé par Vroubel mais dont il faut chercher les racines d'abord dans la tradition romantique russe et ensuite dans la conception du monde symboliste de la fin du XIX^e-début du XX^e siècle. C'est l'hypostase typiquement russe de l'artiste maudit, foncièrement étranger au beau paradis décoratif, artiste méconnu et solitaire, voué à périr dans l'enfer de l'art. C'est dans cet ordre d'idées que Piotr Pertsov parle de la perte éventuelle de Picasso, disant qu'elle sera pareille à celle de son prototype gogolien (le héros du *Portrait*). À son tour, Gueorgui Tchoulkov conclut son essai par ces mots : « La perte de Picasso est tragique. Mais combien sont naïfs et aveugles ceux qui croient de leur devoir d'imiter Picasso et apprendre chez lui. Apprendre quoi ? C'est que les émotions qui correspondent aux formes créées par Picasso n'existent pas hors de l'enfer. Or, être en enfer, c'est anticiper la mort. Et il est vraiment peu probable que ces messieurs les cubistes soient initiés à cette expérience et à cette suprême connaissance »¹²³.

La perte de Picasso, même symbolique, eût inévitablement auréolé de gloire cette image du grand artiste des temps modernes qu'avaient créé ses



Le Peintre et son modèle, 1963.
Huile sur toile, 130 x 162 cm.
Museo Español de Arte Contemporáneo.



Les Deux Amies, 1965.
Huile sur toile, 130 x 195 cm.
Musée du Petit Palais, Genève.



premiers critiques russes et qui était aussi celle que se faisaient de lui beaucoup de ses contemporains dans le monde entier. Et cependant, bien des choses de ce qu'on a dit et écrit sur Picasso en Russie dans les années 1910 restent parfaitement justes, et nous les découvrons à nouveau. « Théoriquement, il est impossible d'admettre, écrit Pertsov, qu'une simple nature morte, c'est-à-dire une bouteille, un vase de fleurs, une fiole de pharmacie, puisse être imprégnée du sentiment de la négation du monde et d'une immense angoisse. Mais il suffit d'entrer dans la salle de Picasso, et vous verrez ce miracle... »¹²⁴.

Et un peu plus tôt, Tchoulkov avait été frappé par le même phénomène : « Il y a chez Picasso une nature morte : vases en terre et bouteille sur une table mise dans un coin. Coloris d'une sobriété ascétique, extrême simplicité du dessin, spontanéité, aucun effet prémédité, – et en même temps quelle incroyable, étonnante expressivité de la forme et, derrière elle, quelle extraordinaire gravité des émotions absolument adéquates à cette forme génialement trouvée! Je ne connais pas de tableau plus terrible que cette nature morte de Picasso »¹²⁵. Ce qui est vraiment étonnant, c'est que tout ceci est dit à propos d'un art qui sera universellement reconnu, et pour un temps très long, comme formel par excellence, comme un pur phénomène matériel plastique. Et en effet, cet art, auquel on a donné le nom de « cubisme », terme qui lui est resté, les critiques en l'analysant restent jusqu'à présent, par force d'inertie, sur des positions uniquement formelles. Or, voici que Picasso lui-même a dit à l'époque à Tugendhold qu'une bouteille sur une table est tout aussi significative qu'un tableau religieux. On ne saurait pas omettre non plus un jugement de Yakov Tugendhold qui est des plus importants pour tout l'œuvre de Picasso : « Il veut représenter les objets non pas tels qu'ils paraissent à l'œil, mais selon les concepts que nous nous en faisons ». Ainsi, cette idée du critique russe énoncée en 1914, anticipe de quelque vingt ou vingt-cinq ans les propres mots de l'artiste : « Je peins non pas ce que je vois, mais ce que je pense »¹²⁶.

Faisons pourtant abstraction des opinions perspicaces et judicieuses des critiques russes qui dans les années 1910 appartenaient à la génération aînée. À l'époque, le symbolisme, auquel ils restaient intérieurement toujours fidèles, était déjà un courant d'art dépassé : de nouvelles tendances dans la peinture et la poésie montaient au zénith. C'étaient les jeunes qui, avides de rénovations, en étaient les promoteurs : ils cherchaient de nouveaux sons, de nouvelles formes, et l'esprit du nouveau, ils l'avaient dans le sang. Sous ce rapport, la galerie de Chtchoukine leur donna beaucoup ; donc Ternovetz avait bien raison quand il

Guernica, 1937.

Huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



l'appelait une sorte d'académie de l'art moderne qui donna le jour à tous les impétueux jeunes peintres moscovites. Et pas seulement aux peintres. Quelque large que fût l'éventail des recherches avant-gardistes, pas un seul des courants – à partir du cézannisme jusqu'au suprématisme – n'a pu se soustraire à la profonde influence purificatrice des œuvres Picasso de différentes périodes se trouvant dans la collection de Chtchoukine. Plus que cela, l'exemple même de Picasso, de cet héroïque novateur, révolutionna la conscience esthétique des artistes russes non-conformistes, les poussant à faire, faire encore, faire toujours. Il va de soi qu'ils appréciaient le jeune maître de l'avant-garde parisienne tout autrement que ne le faisaient les gens de lettres, leurs contemporains aînés.

Ainsi, Alexeï Grichtchenko, en vrai peintre praticien et adepte de la doctrine de l'art « de la forme pure », engagea une vive polémique au sujet de Picasso avec Berdiaïev et Andreï Biely. « Mentionner le nom de Picasso à côté de celui de Ciurlionis et les proclamer tous les deux en même temps génies, écrivait-il, voilà un pertinent argument pour prouver que Berdiaïev ne comprend absolument rien. Ciurlionis-Picasso, ce sont deux pôles, deux phénomènes polaires s'excluant l'un l'autre... Ce que dit le philosophe russe, cela ne rappelle-t-il pas par son sens, le cas où l'homme, lorsqu'il ne comprend pas un phénomène, frémit et l'appelle surnaturel »¹²⁷. Selon Grichtchenko : « Picasso n'est pas un phénomène surnaturel. Il est un bon peintre qui a fait pas mal de vrais tableaux tout à fait conformes à

*Le Déjeuner sur l'herbe (d'après Manet), 1962.
Gravure sur linoléum, 53,3 x 64,5 cm.*





notre notion de la peinture, premièrement ; et, deuxièmement, sa peinture est la résultante naturelle du développement organique de la forme et de l'évolution de sa conscience d'artiste. Les meilleurs de ses tableaux sont devenus classiques, tout comme les œuvres de Cézanne... »¹²⁸. Et il mentionne à ce propos un *Violon*, peut-être celui-là même dont Olga Rozanova fit à l'époque une copie et qui se trouve actuellement au musée des Beaux-Arts Pouchkine. Dans ce *Violon*, « le problème de la nouvelle conception du tableau se trouve résolu d'une main de maître... et chaque morceau de la toile est dû à un vrai peintre ». Or, pour ce qui est des notions d'un vrai peintre et de l'art de la peinture, elles sont chez Alexei Grichtchenko sérieuses et élevées : « C'est en augmentant la conscience, en l'incarnant matériellement dans les formes concrètes de ses tableaux, en obéissant à une voix qui vient de l'intérieur et à un appel impérieux, que l'artiste-peintre prend connaissance, instinctivement et matériellement, de l'évolution du monde et de l'homme, de l'évolution de sa propre œuvre. Avec les couleurs et la composition, donc avec des formes, il fixe sur la toile, matériellement et plastiquement, ses images, *fruit des conquêtes suprêmes de la conscience* »¹²⁹.

Il faut dire à ce propos qu'il admire surtout cette période du cubisme picassien qui était totalement absente de la collection de Chtchoukine : « J'ai en vue, écrit-il, les tableaux monochromes dans lesquels la compréhension de la forme, de la facture et de la composition écloses sur le sol français est au plus haut point moderne. Tel est *l'Homme à la clarinette* de la collection Uhde à Paris » (1911–1912 ; actuellement collection privée, France). Il faut mentionner ici que *l'Homme à la clarinette* fut hautement apprécié par Kasimir Malevitch. Finalement, on ne saurait passer sous silence un livre qui est la première monographie consacrée à Picasso non seulement en Russie, mais dans le

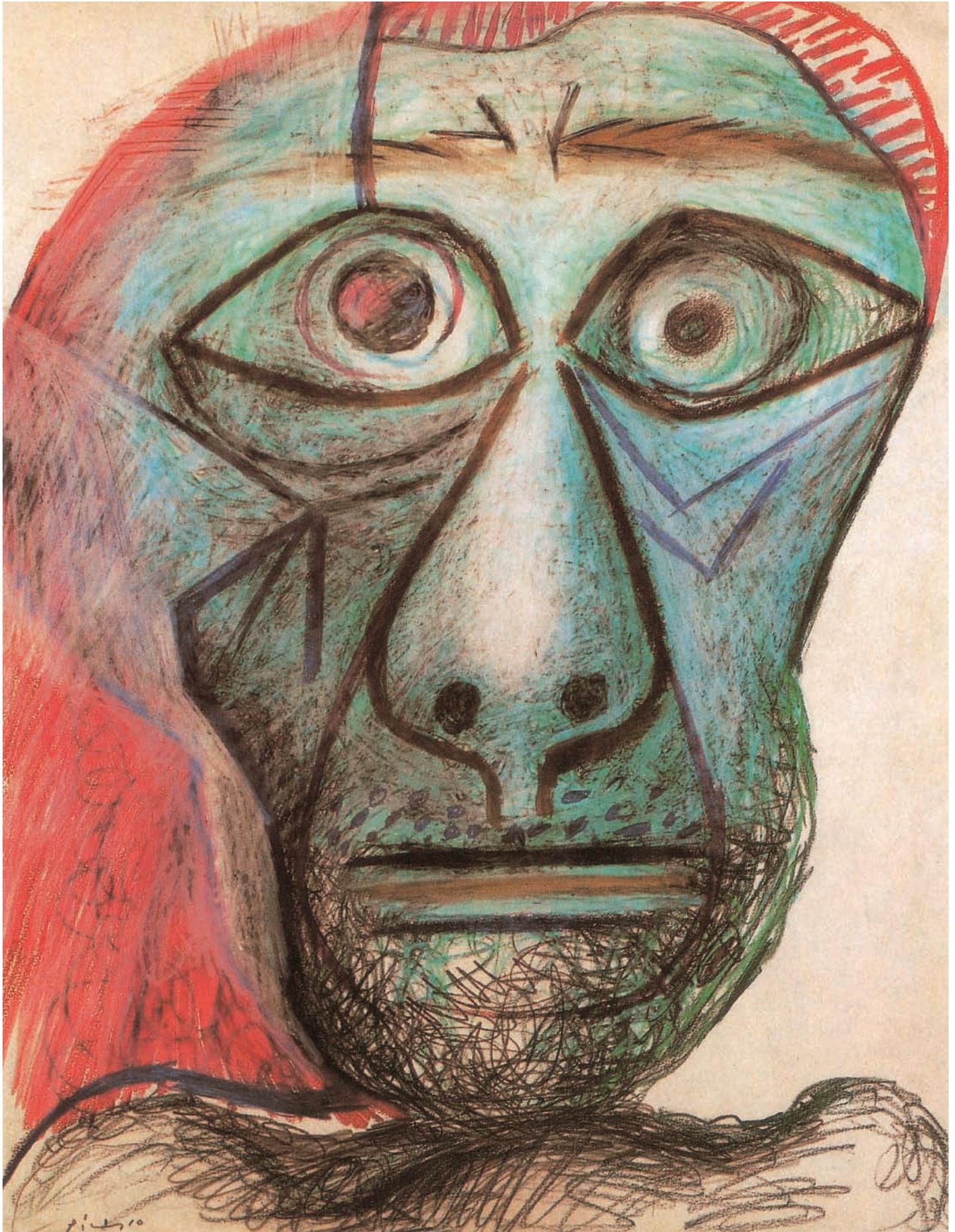
Portrait de Jacqueline, 1963.
Huile sur toile, 92 x 60 cm.
Galerie Rosengart.

Portrait de Jacqueline aux fleurs, 1954.
Huile sur toile, 146 x 114 cm.
Héritiers de Jacqueline Picasso.

monde entier. Intitulé *Picasso et les environs*, il n'est paru qu'en 1917, mais son auteur Innokenti Axionov, membre de la « Tsentrifouga » (Union des poètes et artistes cubo-futuristes moscovites) le date de juin 1914¹³⁰. Cette monographie est d'un genre peu commun ; c'est une sorte d'*essai-collage* fait de notes polémiques, d'observations, d'aphorismes, de réflexions sur des thèmes esthétiques et « environnants ». On dirait que l'auteur, jusque dans la façon même de raisonner, cherche à imiter l'esprit de bohème, l'esprit sarcastique et paradoxal du « picassoïsme ». Tels sont les trois cent treize paragraphes qui composent les trois premières parties du livre ; quant à la quatrième partie, l'auteur y analyse, en détail et avec un parfait professionnalisme, le côté formel et technique de l'art de Picasso tout au long de son histoire. Ce qui incita Axionov à écrire cet ouvrage, il faut le chercher dans son immense admiration pour le « plus bel Espagnol depuis Theotokopoulos », et dans son désir de riposter aux « mystiques » russes, dont il a été question plus haut.

C'est dans ce sens qu'Axionov parle de Picasso comme d'un peintre par excellence qui crée par esprit de la peinture, qui « a employé toute la force de son talent pour réaliser les exigences immanentes de l'impératif transcendant de cet esprit de la peinture et se trouva rejeté au-delà de la peinture, car cet art étouffe dans les possibilités limitées qu'offre la peinture à l'huile, tout comme *la musique enfermée dans la cage des douze notes*. Picasso, c'est une tentative de l'emporter sur ces techniques périmées et de jeter les assises de la peinture avec n'importe quel matériau »¹³¹. Pour Axionov, il n'y a aucune mystique dans le processus créateur de Picasso. Il considère la « période rouge brun de 1908 » comme transitoire par excellence ; mais comme elle est représentée dans la galerie de Chtchoukine par une très grande quantité de toiles, on peut se faire une idée erronée quant à l'importance et la place qu'occupe cette période dans l'ensemble des œuvres de Picasso. Au fond, Axionov oppose aux pressentiments eschatologiques de Berdiaïev moins ses opinions sur l'art en général et sur l'art contemporain en particulier, que simplement son admiration pour un artiste qu'il connut personnellement et son instinctif amour de ses œuvres. Et c'est, croyons-nous, bien cela qui dota l'auteur de *Picasso et les environs* d'une perspicacité particulière et donna justesse à ses jugements fins et spirituels. Cela se fait sentir surtout là où il s'agit de l'essence même, du nerf secret de la personnalité artistique du maître. En voilà quelques exemples des plus importants.

« La mystique des œuvres de Picasso, écrit-il au sujet de la vision métaphorique du Picasso cubiste, est exactement de la même nature que le mystère des fantômes faits d'une chaise, d'un veston et d'un plastron empesé qui pend. L'effroi que causent ces objets a plus d'une fois donné matière à faire des gorges chaudes, alors que le phénomène mérite l'attention »¹³². Et c'est exact car il s'agit des futurs montages surréalistes et des sculptures-assemblages de Picasso des années 1930–1950. Et voici ce qu'il écrit à propos de la nature *optique*, c'est-à-dire *réelle* des « déformations » cubistes : « Picasso regarde de très près les objets qu'il peint, tout comme on regarde le visage de son *amante* »¹³³. L'artiste n'a-t-il pas confirmé lui-même la justesse de ces mots par ses portraits de femmes des années 1930 ? Et encore un exemple. Sans rien savoir des dessins de 1915–1917, les dits dessins « ingresques », bien avant qu'apparaisse le dit « néoclassicisme » des années 1920, loin de Paris, Innokenti Axionov émet une supposition, non, il prévoit : « Et maintenant, ce portraitiste d'innombrables violons, ne s'apprête-t-il pas, en sourdine, après avoir engagé ses imprudents partisans dans une jungle de papiers et de fer blanc, à les surprendre par une franche synthèse d'un réalisme du haut style ? »¹³⁴. Dans son livre, Axionov prend en guise d'épigraphe les mots de Grégoire de Nysse : « Les uns tiendront Dieu pour le feu, d'autres pour la lumière ». Mais pour lui, Picasso n'est pas la flamme éternelle de l'enfer, mais bien la flamme de la création. Et Innokenti Axionov conclut sur ces mots : « Or ce feu est sage et cause de tout l'univers ».



Autoportrait (Tête), 1972.
Crayon noir et crayons de couleur sur papier.
Fuji Television Gallery, Tokyo.

Notes

1. P. Daix, « Éluard et Picasso », in : *Paul Éluard et ses amis peintres*, Paris, 1982, p.25.
2. J. Sabartés, W. Boeck, *Picasso*, Paris, 1956, p.36.
3. R. Penrose, *Picasso : His Life and Work*, Londres, 1958, p.336 (plus loin : Penrose 1958).
4. D. Ashton, *Picasso on Art, A Selection of Views*, New York, 1972, p.131 (plus loin : *Picasso on Art*).
5. « Il n'y a rien de plus dramatique que le charnel, les recherches de la vie pour la vie elle-même. Rappelle-toi, de tout temps, c'était canonique pour la région méditerranéenne », écrivait Lorca en 1927 à Sébastien Gache. Cité d'après : F.G. Lorca, *À propos de l'Art* (recueil), Moscou, 1971, p.168 (en russe).
6. R. Penrose, *The Drawings of Picasso*, in : *Picasso's Picasso* [Cat. Arts Council of Great Britain], Londres, 1981, p.90.
7. D.H. Kahnweiler, « Introduction : A Free Man », in : *Picasso in Retrospect*, p.1.
8. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, p.123.
9. M. Gedo, *Picasso : Art as Autobiography*, Chicago-Londres, 1980.
10. D.H. Kahnweiler, « Huit entretiens avec Picasso », in : *Le Point* (Souillac), 1952, octobre, v. 7, N° 42, p.29.
11. J. Palau i Fabre 1966, p.34 (esp.), p.32 (angl.), p.45 (fr. et all.).
12. J. Sabartés, *Picasso. Documents iconographiques*, Genève, 1954, p.41 (plus loin : Sabartés. Documents).
13. R. Penrose 1958, p.50. Ces mots de Picasso sont largement connus d'après l'interprétation de ses interlocuteurs.
14. J. Palau i Fabre 1966, p.56 (esp.), p.8 (angl.), p.61 (fr.), p.69, 71 (all.).
15. Cirlot, p.93.
16. Picasso, « Carnet Catalan » (préface et notes par D. Cooper). Paris, 1958, in : *Carnet*, p.40, notes, p.27.
17. M. McCully, R. McVaugh, « New Light on Picasso's "La Vie" » in : *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, février 1978, pp. 66–71.
18. J. Sabartés, *Documents*, N° 70.
19. Antonio Gaudi y Cornet (1852–1926), architecte espagnol, auteur de l'église de la Sagrada Familia à Barcelone.
20. *Picasso Anthology*, p.28.
21. P. Daix 1977, p.37.
22. *Ibid.*
23. M. Denis, *Définition du néo-traditionnisme*. Cité d'après « Les Maîtres de l'art sur l'art », Moscou, 1969, t. 5, part. 1, p.194 (en russe).
24. Y. Tugendhold, « La Collection française de S.I. Chtchoukine », in : *Apollon*, 1914, N° 1–2, p.31 (en russe; plus loin : Tugendhold 1914).
25. Blunt-Pool. 87.
26. P. Daix, *Picasso*, Londres, 1965, p.30.
27. P. Daix 1977, p.39.
28. R. Penrose 1958, p.74.
29. Z. 2, p. L.
30. P. Daix 1977, p.48.
31. Y. Guilbert, *La Vedette*, Paris, 1902, pp. 24-25.
32. Cf. R. Johnson, « Picasso's Parisian Family and the "Saltimbanques" », in : *Arts Magazine*, janvier 1977, pp. 90–95.
33. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris, 1960, N° 534.
34. P. Daix 1977, p.51.
35. *Ibid.*, p.47.
36. C. G. Jung, « Picasso », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 1932, 13 novembre (trad. angl. in : *Picasso Anthology*, pp. 182–186).
37. J. Sabartés, *Picasso, portraits et souvenirs*, Paris, 1946, p.73 (plus loin : Sabartés. Portraits).
38. *Ibid.*, pp. 73-74.
39. *Ibid.*
40. L'importance de ces visites, connues auparavant seulement dans leur lignes générales (R. Penrose 1958, p.86), s'est trouvée considérablement confirmée grâce aux entretiens de Picasso avec Pierre Daix (P. Daix 1977, chap. 5 et 6) : « Il s'en souvenait avec une grande gravité », écrit Daix (*Ibid.*, p.50). Voir également l'article de A. Podoksik, « L'Apparition de la "période bleue" de Picasso et la prison de Saint-Lazare », in : *Travaux du musée de l'Ermitage*, 1985, t. XXV (en russe).
41. J. Palau i Fabre 1981, p.277, chap. X; A. Podoksik, « L'Apparition de la "période bleue" de Picasso et la prison de Saint-Lazare », in : *Travaux du musée de l'Ermitage*, 1985, t. XXV (en russe).
42. J. Sabartés, *Documents*, N° 82.
43. P. Daix 1977, p.54, 55.
44. Th. Reff, « Themes of Love and Death in Picasso's Early Work », in : *Picasso in Retrospect*, pp. 7–21; M. Gedo. *Op. cit.*, chapitre III.
45. R. Johnson, « Picasso's "Old Guitarist" and the Symbolist Sensibility », in : *Artforum*, décembre 1974, pp. 56–62; M. Rosenthal, « The Nietzschean Character of Picasso's Early Development », in : *Arts Magazine*, octobre 1930, pp. 87–91.
46. R. Penrose 1958, p.90.
47. Fernande Olivier (Fernande Bellevallée, 1881–1965) publia en 1931 ses mémoires au *Mercur de France*; ils furent réédités en 1933 (Olivier 1933).
48. A. Blok, *Couleurs et mots*. Œuvres complètes en 8 volumes. Moscou-Léningrad, 1960–1965, vol. 5 (en russe).
49. Carmean 1980, pp. 65–74.
50. L. Cöellen, *Die Neue Malerei*, Munich, 1912.
51. La cinquième *Élégie à Duino* a pour sous-titre « Les Saltimbanques ».
52. Mentionné pour la première fois par D.B., p.87.
53. Olivier 1933, p.115.
54. À la fin des années 1920 ou au début des années 1930, Picasso parla lui-même à Christian Zervos de son engouement pour la sculpture ibérique qu'il avait éprouvé en 1906. Le premier article qui en fait état est celui de J.J. Sweeney : « Picasso and Iberian Sculpture », in : *The Art Bulletin*, septembre 1941, pp. 191–198.
55. P. Daix 1977, chap. 8–10.
56. A. Liberman, *The Artist in His Studio*, Londres, 1969, p.113.
57. G. Apollinaire 1913, pp. 36–37.
58. A. Salmon, *La Jeune peinture française*, Paris, 1912, p.42.
59. D.H. Kahnweiler, *My Galleries and Painters*, New York, 1971 p.39.
60. *Picasso on Art*, p.163.
61. P. Daix, « Il n'y a pas "d'art nègre" dans les *Demoiselles d'Avignon* », in : *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1970, p.267.
62. A. Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p.131.
63. G. Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », in : *Œuvres complètes*, Paris, 1966, vol. III, p.901.
64. Cf. Daix, Johnson, Steinberg, Rubin (voir bibliographie).
65. G. Burgess, « The Wild Men of Paris », in : *Architectural Record*, (New York) mai 1910, vol. 27, pp. 400–414.
66. J.-W. Goethe, *Poésie et Vérité*, livre 9.
67. A. Malraux, *op. cit.*, p.17.
68. J. Gonzales, « Picasso sculpteur », in : *Cahiers d'Art*, Paris, 1936, vol. 11, p.189.
69. D.R., p.169.
70. D.R., pp. 9, 183–184, 187-188.
71. L. Steinberg, « Resisting Cézanne : Picasso's *Three Women* », in : *Art in America*, 1978, novembre-décembre, p.120.
72. Voir : « Les trois vertus plastiques » (1908), article qui en 1913 servit de préface au livre *Apollinaire*, 1913, ainsi que les suites en vers de 1907–1908 « Le Brasier », « Les Fiançailles » (« Alcools »).
73. G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1901–1918)*, Paris, 1960, pp. 56–58.
74. Le bulletin de souscription contenait un texte de présentation écrit par Apollinaire. Voir : G. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, suivi de *Les Mamelles de Tirésias* et de *Couleur du Temps*, Paris, 1972, p.7.
75. E. Fry, *Cubism*, New York-Toronto, 1966, p.18; W. Rubin, « Cézannism and the Beginnings of Cubism », in : *Cézanne. The Late Work*, New York, 1977.

76. *Picasso on Art*, p.116.
77. Vraisemblablement en janvier–février 1913.
78. R. Penrose 1958, p.142.
79. D. Vallier, « Braque, la peinture et nous », in : *Cahiers d'Art*, 1954, octobre, p.16.
80. D.R., p. 227-228 (intr. 8), p.233 (intr. 9).
81. J. Golding, *Cubism : A History and an Analysis, 1907–1914*, Boston, Massachussets, 1968, p.15 (plus loin : Golding 1968).
82. D. Vallier, *op. cit.*, p.16.
83. S. Fauchereau, *La Révolution cubiste*, Paris, 1982, p.26.
84. P. Cézanne, *Correspondance. Souvenirs des contemporains*. Moscou, 1972, p.196 (en russe).
85. E. Degas, *Lettres. Souvenirs des contemporains*. Moscou, 1971, p.252 (en russe).
86. J. Golding, « Cubism », in : *Concepts of Modern Art* (éd. par N. Stangos), Londres, 1981, p.55.
87. E. Degas, *op. cit.*, p.211.
88. *Picasso on Art*, p.62.
89. *Ibid.*, pp. 59-60.
90. R. Penrose, 1958, p.160.
91. P. Daix 1977, p. 102, 103.
92. D. R., p. 232b, 257, 273.
93. G. Tchoulkov, « Les Démons et le temps présent » (À propos de la peinture française), in : *Apollon*, 1914, N° 1–2, p.74 (en russe; plus loin : Tchoulkov).
94. S. Fauchereau, *op. cit.*, p.35.
95. J. Flamm, *Matisse on Art*, New York, 1978, p.134.
96. *Picasso on Art*, p.5 (interview de Marius de Zayas, 1923).
97. R. Penrose, « Introduction », in : *Picasso : Sculpture. Ceramics. Graphic Work* (cat. de l'exposition Arts Council of Great Britain), Londres, 1967, p.10.
98. Axionov, *Picasso et les environs*, Moscou, 1917, p.18 (en russe; plus loin : Axionov).
99. D. Vallier, *op. cit.*, p.14.
100. *Ibid.*, p.16.
101. Cf. E. Tériade, « En causant avec Picasso », in : *L'Intransigeant*, 1932, 15 juin. Cité d'après *Picasso on Art*, p.18. Cf. aussi : « Je travaille comme les Chinois, les Mexicains : non pas d'après nature mais comme elle. » Cité d'après *Picasso on Art*, p.19.
102. J. Golding 1968, p.88; E. Fry, *op. cit.*, p.60 (voir l'original dans Jean Metzinger, « Note sur la peinture », in : *Pan*, octobre-novembre 1910, pp. 649–651).
103. W. Rubin (en collaboration avec E.L. Johnson et R. Castelman), *Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*, New York, 1972, p.72.
104. R. Rosenblum, « Picasso and the Typography of Cubism », in : *Picasso in Retrospect*, pp. 33–47, 183–188 (notes).
105. A. Grichtchenko, « La "Crise de l'art" et la peinture moderne », in : *Voprosy Jivopissi*, 1917, N°4, p.11 (en russe).
106. E. Fry, « Braque, Cubism and the French Tradition », in : *Braque : The Papers Collés* (cat. de l'exposition de la National Gallery of Art, Washington), Washington, 1982, p.49.
107. F. Lorca, *op. cit.*, p.100 (extrait de la conférence « L'Image poétique chez Don Luis de Gongora », 1926).
108. F. Gilot, C. Lake, *Life with Picasso*, New York, 1965, p.71 (éd. française : *Vivre avec Picasso*, Paris, 1968, pp. 69, 70).
109. J.M. Murry, *The Art of Pablo Picasso*. Cité d'après *Picasso Anthology* 1981, pp. 82, 83.
110. B.N. Ternovetz, *Lettres. Journal. Articles*. Présentation et commentaires par Aliochina L. S. et N. V. Yavorskaïa, Moscou, 1977, p.118 (en russe).
111. Thèse qui, jusqu'à présent, ne se trouve appuyée par aucun document incontestable ; quant aux ouvrages publiés, les opinions sur ce problème y sont divergentes, voire contradictoires. Ainsi selon B.W. Kean, Chtchoukine aurait acquis la première œuvre de Picasso en 1908 (Kean 1983, p.167); basant sur l'hypothèse sur les mémoires de Fernande Olivier (Olivier 1933, p.143), il croit de façon erronée qu'il s'agit de la *Femme tenant un éventail (Après le bal)* de 1908, et non pas de la *Dame à l'éventail* de 1909. Olivier dit également que c'est Matisse qui amena Chtchoukine dans l'atelier de Picasso. Or, dans le catalogue de l'Exposition « Paris–Moscou. 1900–1930 » (Paris, 1979, p.26), on peut lire : « Serge Chtchoukine... se porte vers l'avant-garde dès 1906. Sur les conseils de Durand-Ruel, il acquiert plusieurs Picasso ». Enfin le portrait en charge de Chtchoukine, où beaucoup de choses coïncident avec la description de son extérieur par Fernande Olivier, est rapporté dans le catalogue de Zervos (Z. 22. 298) à 1905, ce qui paraît incroyable. Il faut remarquer que dans un article de 1908 consacré à la collection S.I. Chtchoukine (voir : Mouratov, « Galerie Chtchoukine », in : *Rousskaïa Mysl*, 1908, N° 8, p.116 138; en russe), Picasso n'est pas encore mentionné. Il s'ensuit donc que c'est le témoignage de Fernande Olivier qu'il faut tenir pour le mieux fondé, et que l'un des tableaux que Chtchoukine acheta ayant fait la connaissance de Picasso, est la *Dame à l'éventail* de 1909. Notons à ce propos que la toute première œuvre de Picasso publiée dans la presse russe, est vraisemblablement le *Repas des pauvres*, une eau-forte de 1904 (cf : *Apollon*, 1910, mars, illustration reproduite dans l'article « Peinture, sculpture et art décoratif » par Marius-Ary Leblond).
112. Axionov, p.35.
113. Tugendhold 1914, p.24; Y. Tugendhold, *Le Premier musée de la nouvelle peinture occidentale (anc. collection Chtchoukine)*, Moscou-Pétrograd, 1923, p.66 (en russe; plus loin : Tugendhold 1923).
114. Tugendhold 1923, p.72.
115. Pertsov 1921, pp. 86–91.
116. *Ibid.*, p.92.
117. Nikolai Berdiaïev, « Picasso », in : *Sofia*, 1914, N° 3, pp. 57–62.
118. Pertsov 1921, pp. 92, 93.
119. *Ibid.*, p.96.
120. A. Blok, *Œuvres complètes* (en 8 volumes), Moscou-Leningrad, 1960–1965, vol. 5, p.433 (en russe).
121. Tugendhold 1914, p. 30–32; Tugendhold 1923, pp. 112, 116, 118.
122. Tugendhold 1914, p.35; Tugendhold 1923, p.128.
123. Tchoulkov, p.74.
124. Pertsov 1921, pp. 96, 97.
125. Tchoulkov, pp. 72, 73.
126. *Ibid.*, p.32; Tugendhold 1923, p.120.
127. A. Grichtchenko, *op. cit.*, p.10.
128. *Ibid.*, p.11.
129. *Ibid.*, p.3.
130. Voir la bibliographie. Achievé, dans ses lignes générales à la veille de la Première Guerre mondiale, vraisemblablement à Paris, le livre fut ensuite remanié au cours de deux années ; cela est révélé par certaines remarques de l'auteur.
131. Axionov, p.45.
132. *Ibid.*, pp. 24, 26.
133. *Ibid.*, p.18.
134. *Ibid.*, p.44.

Chronologie de la vie de l'artiste

- 1881 Naissance à Malaga de Pablo Ruiz Picasso, fils de José Ruiz Blasco, peintre et professeur de dessin à l'École des Arts décoratifs, conservateur au musée municipal, et de Marie Picasso Lopez, sa cousine.
- 1888-1889 Fait *le Picador*, la toute première œuvre datée connue.
- 1891 La famille Ruiz-Picasso va s'établir à La Corogne, où le petit Pablo dessine et peint sous la direction de son père.
- 1894 Troisième année d'études à l'École des Beaux-Arts à La Corogne. Ayant terminé les classes d'ornement, de dessin d'après le modèle et les plâtres, il peint les portraits de ses parents, des modèles, fait des esquisses de scènes historiques. Frappé par les progrès de son fils, Don José lui remet sa palette et ses pinceaux renonçant à jamais à sa propre carrière.
- 1895 La famille s'établit à Barcelone. Voyage de Pablo à Madrid où il voit pour la première fois les œuvres de Vélasquez et de Goya au musée du Prado. Entre directement dans les classes supérieures de La Lonja, école des Beaux-Arts de Barcelone, brûlant les classes inférieures. Son père lui loue un atelier. Peint *la Première Communion*, machine dans le goût académique officiel.
- 1897 Au début de l'année peint une autre toile académique *Science et charité*, qui obtient une mention à Madrid lors de l'Exposition Artistique Nationale (juin), et puis, à Malaga, une médaille d'or. Entre à l'Académie Royale San Fernando à Madrid.
- 1898 Passe un très dur hiver à Madrid ; à moitié malade, revient à Barcelone en juin. Avec Manuel Pallarés va à Horta de Ebro (depuis 1910, Horta de San Juan) où, durant huit mois, vit en pleine nature montagnaise catalane.
- 1899 Fréquente le cabaret « Els Quatre Gats », quartier général des milieux artistiques d'avant-





garde barcelonais. Subit une forte influence du modernisme ; peint des portraits d'amis et *les Derniers Moments*, une grande toile.

1900 Premier voyage à Paris ; loge à Montmartre, au 49 de la rue Gabrielle ; a ses premiers marchands en la personne de Pero Manach et Berthe Weill. Montmartre et les cabarets deviennent le thème principal de ses œuvres. À l'Exposition Universelle de Paris figure son tableau *les Derniers Moments*.

1901 En hiver à Madrid peint des portraits mondains de dames ; en collaboration avec Francisco de Assis Soler, publie la revue *Arte joven*, fait la connaissance de Pio Baroja et d'autres représentants de la génération de l'année 1898. Au printemps, à Barcelone, élabore la technique de la peinture par touches de tons purs juxtaposées. Dans le choix des sujets, prédomine le *brutalisme*

Page 144, en haut : Pablo Picasso. Photographie de 1885.

Page 144, en bas : Pablo Picasso et sa sœur Lola. Photographie de 1888.

Page 145, à gauche : Maria Picasso Lopez, la mère de Pablo Picasso.

Page 145, à droite : José Ruiz Blasco, le père de Pablo Picasso.

Chronologie de la vie de l'artiste

espagnol. Au mois de mai, fait un nouveau voyage à Paris ; travaille dans le style préfauve ; peint des scènes de cabaret. Du 25 juin au 14 juillet, expose soixante-cinq œuvres à la galerie Ambroise Vollard. Se lie d'amitié avec Max Jacob. Félicien Fagus publie un article dans la *Revue blanche*. Visite la prison de Saint-Lazare. Engouement pour Toulouse-Lautrec et van Gogh. « Cycle » d'œuvres se rattachant à la mort de Casagemas. Premières œuvres « bleues ». *Les Détenues* et *Les Maternités* de Saint-Lazare.

1902 Développement du style bleu (période de Barcelone). *Femme assise*, première sculpture de Picasso connue. En octobre, un nouveau voyage à Paris. Expose chez Berthe Weill ; Charles Morice lui consacre un article dans *Le Mercure de France* et lui fait cadeau d'un exemplaire de *Noa Noa* de Gauguin. Mène à Paris, avec Max Jacob, une vie pénible pendant l'hiver.

1903 « Période bleue » de Barcelone.

1904 Va à Paris, où il s'installe au Bateau-Lavoir (13, rue Ravignan). Fin de la « période bleue ». Fait de la gravure. Se lie d'amitié avec Apollinaire et Salmon. Fait la connaissance de Fernande Olivier.

1905 Expose à la galerie Serrurier ses premiers tableaux sur la vie des bateleurs. Premiers articles d'Apollinaire (« La Revue immoraliste », avril et « La Plume », 15 mai). En été, fait un voyage en Hollande. Achève le grand tableau *Famille de saltimbanques* qui marque la fin de la période des bateleurs. Fait la connaissance de Léo et Gertrude Stein.

1906 Classicisme rose. Gertrude Stein lui présente Matisse qui lui montre avec ravissement une statuette africaine ; rencontre Derain. Été à Gosol (Pyrénées-Orientales). Automne à Paris, retravaille le portrait de Gertrude Stein commencé en hiver et peint un autoportrait dans le goût de l'« archaïsme ibérique ».

1907 *Les Demoiselles d'Avignon*. En été, au département ethnographique du palais du Trocadéro,



Page 146 : Pablo Picasso. Photographie de 1922.

Page 147, en haut : S.I. Chtchoukine. Photographie de 1900.

Page 147, en bas : M.A. Morozov entouré de sa famille (dans la deuxième rangée au centre). Photographie des années 1910.

découvrir l'art nègre. Fait la connaissance de Daniel H. Kahnweiler, Georges Braque. Rétrospective de Cézanne au Salon d'Automne. 1^{er} novembre : mort d'Alfred Jarry. Fait de la sculpture sur bois.

1908 Protocubisme. Passe le mois d'août à La Rue-des-Bois. Novembre : Braque expose à la galerie Kahnweiler des paysages d'Estaque refusés au Salon d'Automne. Le terme « cubisme » fait son apparition. Offre à Henri Rousseau un banquet dans son atelier au Bateau-Lavoir.

1909 De mai à septembre travaille à Horta de Ebro élaborant le cubisme analytique. En automne quitte le Bateau-Lavoir pour s'installer au 11, boulevard de Clichy. Sculpte la *Tête de Fernande*. S.I. Chtchoukine commence à s'intéresser à Picasso.

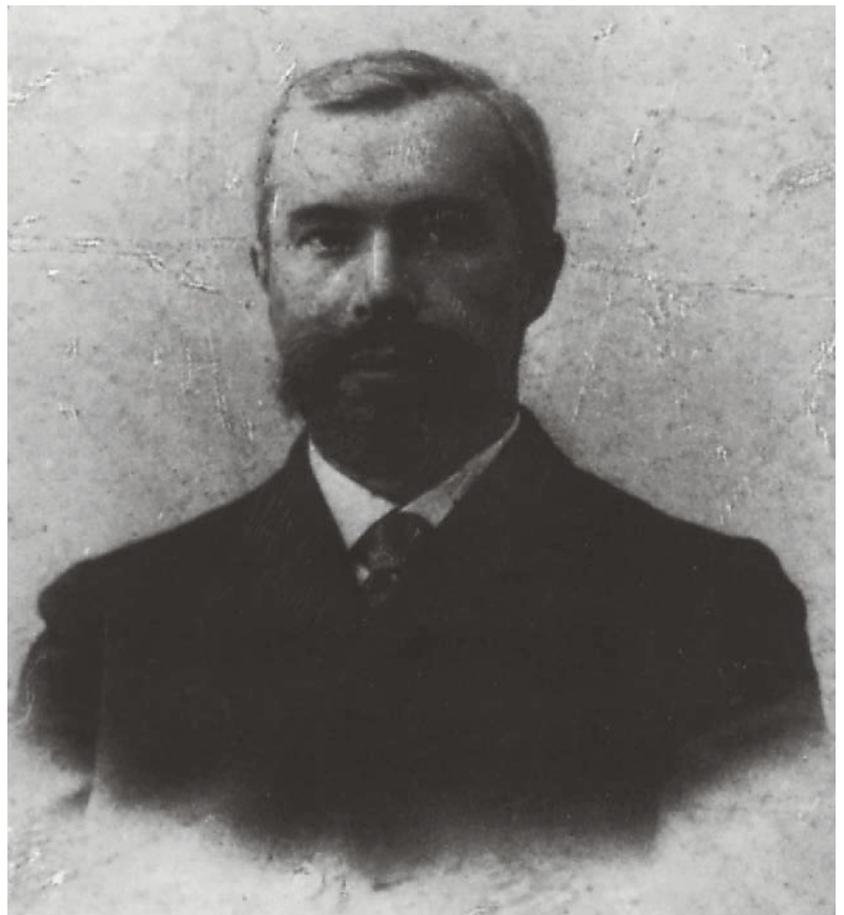
1910 Passe l'été à Cadaqués en compagnie de Derain. Phase ésotérique du cubisme analytique. Expose neuf œuvres à l'exposition *Manet and the Post-Impressionists* (Londres).

1911 L'été, séjourne avec Braque et Max Jacob à Céret. L'affaire de *la Joconde* et arrestation d'Apollinaire du 7 au 12 septembre. La salle des cubistes au Salon d'Automne ; quoique les œuvres de Picasso n'y figurent pas, c'est à lui que la presse à l'étranger en attribue le scandale. Rencontre Eva Gouel (de son vrai nom Marcelle Humbert, 1885–1915).

1912 Premier collage *Nature morte à la chaise cannée* (exécuté en hiver). Séjourne à Céret avec Eva, puis visite Avignon et Sorgues (mai–octobre). Le cubisme passe à sa phase synthétique. En septembre installe son atelier au 242, boulevard Raspail. Premiers papiers collés.

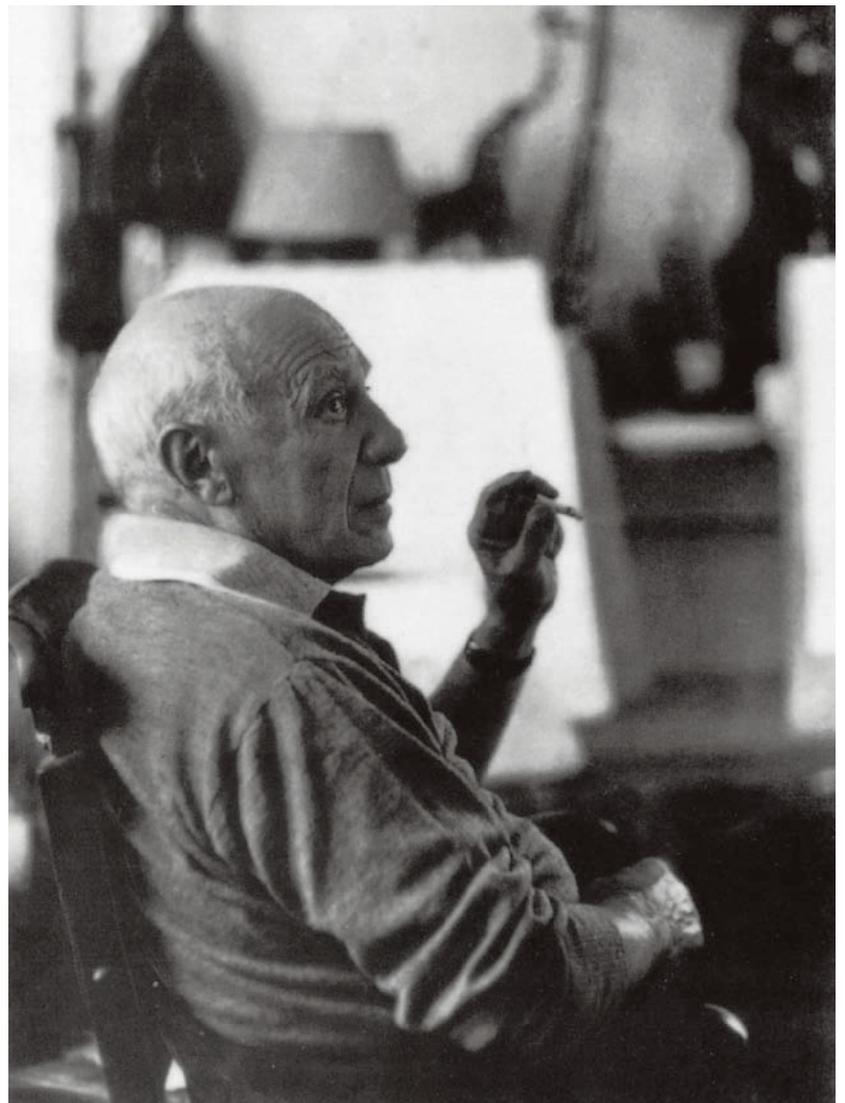
1913 Réalise des œuvres peintes qui sont inspirées par ses propres constructions tridimensionnelles et papiers collés. En mars va avec Eva à Céret. Le père de Picasso meurt à Barcelone (2 mai). Au mois d'août installe son atelier 5 bis, rue Schoelcher.

1914 Nouvelles séries de papiers collés et de constructions en relief coloriées. De juin à novembre séjourne à Avignon avec Eva. Cubisme rococo et introduction de fragments tangibles de la réalité dans des



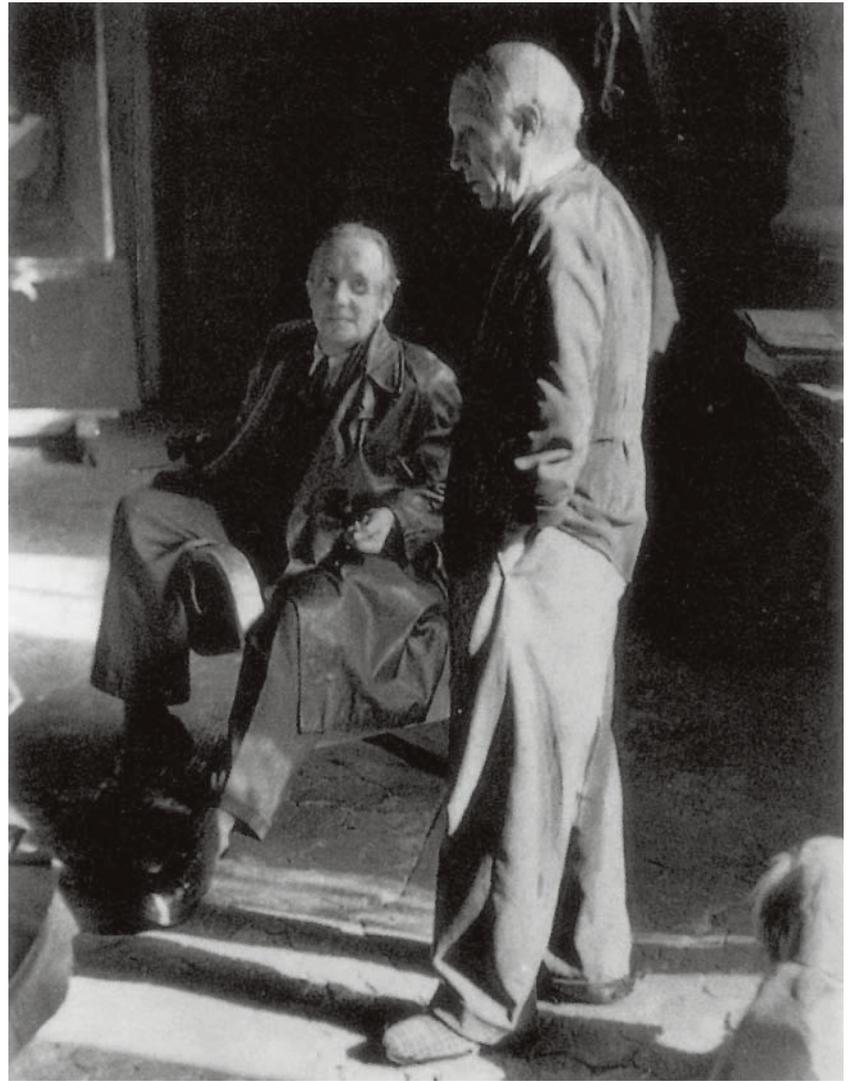
Chronologie de la vie de l'artiste

- constructions cubistes : signe précurseur des procédés surréalistes. 2 août, déclaration de la guerre. Départ de Braque, Derain et Apollinaire pour l'armée.
- 1915 Portraits *ingresques*. 14 décembre : mort d'Eva.
- 1916 Jean Cocteau présente Diaghilev et Erik Satie à Picasso. En été, s'installe à Montrouge.
- 1917 Part pour Rome avec la troupe de Diaghilev afin d'établir des projets de décors pour *la Parade*, ballet de Erik Satie sur un argument de Jean Cocteau. Visite Naples et Pompéi. 18 mai, première de *la Parade* au Théâtre du Châtelet à Paris, qui fait scandale. Accompagne les Ballets Russes à Madrid et Barcelone. Fait connaissance d'Olga Khokhlova (danseuse, 1891–1955). Cubisme ; ingrisme ; pointillisme ; classicisme.
- 1918 12 juillet : épouse Olga Khokhlova. Été à Biarritz. 9 novembre : mort d'Apollinaire. Emménage 23, rue de La Boétie (atelier et appartement).
- 1919 De mai à août séjourne à Londres où il fait les décors et costumes pour *le Tricorne*, ballet de M. de Falla. Automne à Saint-Raphaël. Ingrisme, classicisme, cubisme ; thèmes de ballet, de la Commedia dell'arte. Peint également des natures mortes.
- 1920 Continue à collaborer avec Diaghilev : *Pulcinella* de Stravinski. Été à Juan-les-Pins. Classicisme linéaire traité dans des sujets antiques. Cubisme cristallin traité dans des natures mortes et des sujets inspirés par la Commedia dell'arte.
- 1921 Naissance de son fils Paul. Séjourne à Fontainebleau. Collabore toujours avec Diaghilev (*Cuadro Flamenco*). Classicisme traité dans des sujets de la maternité avec les personnages traditionnels mère et enfant ; néo-classicisme gigantesque.
- 1922 Été à Dinard (Bretagne) avec sa femme et son fils. *Maternités* néo-classiques.



Pablo Picasso. Photographie de 1960.

- 1923 Été au cap d'Antibes avec sa famille. Fait la connaissance de l'écrivain André Breton.
- 1924 Été à Juan-les-Pins. Continue à travailler pour le théâtre : fait des esquisses pour les ballets *le Mercure et le Train bleu*. Le *Premier Manifeste du surréalisme* de Breton.
- 1925 Travaille pour les Ballets Russes à Monte-Carlo. Dessins linéaires des scènes du ballet et *la Danse*, une toile surréaliste de deux mètres. Été à Juan-les-Pins. Il est reconnu par les jeunes peintres surréalistes et prend part à leur exposition.
- 1926 Été à Juan-les-Pins. Grande toile *l'Atelier de modiste*. Christian Zervos commence à publier les *Cahiers d'Art*.
- 1927 Rencontre Marie-Thérèse Walter qui n'a que dix-sept ans. 11 mai : mort de Juan Gris. Été à Cannes. Apparition des premières figures biomorphiques (les *Baigneuses*). Commence une série de gravures pour le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.
- 1928 Fait *le Minotaure*, collage de 140 x 230 cm ; ce personnage figurera souvent dans l'art de Picasso dans les années 1930. Dans la peinture, l'atelier du peintre devient le sujet prédominant ; dans la sculpture, apparaissent les constructions ajourées en fer soudé faites avec le concours de Julio González. Passe les mois d'été à Dinard.
- 1929 Continue à faire avec González des constructions sculpturales. Peint des compositions aux nus biomorphiques agressifs. Été à Dinard.
- 1930 Se consacre au thème de *la Crucifixion de Grünewald* ; collabore toujours avec González. Achète le manoir de Boisgeloup près de Gisors. Été à Juan-les-Pins. Réalise une série d'eaux-fortes linéaires pour illustrer *les Métamorphoses* d'Ovide.
- 1931 Fait de la sculpture chez González, puis à Boisgeloup. Été à Juan-les-Pins. Fait des gravures pour la *Suite Vollard*. Dans les œuvres



Paul Éluard et Pablo Picasso dans l'atelier du peintre, rue des Grands-Augustins. Photographie de 1938.

Chronologie de la vie de l'artiste

- peintes, graphiques et sculptées apparaissent des images aux traits de Marie-Thérèse Walter.
- 1932 Grande exposition rétrospective (236 œuvres) à Paris et à Zurich. Vit et travaille à Boisgeloup ; le thème de la femme (Marie-Thérèse) s'enrichit de motifs végétaux et oniriques. Style « biomorphiques métamorphiques ». Revient dans ses dessins au thème de *la Crucifixion de Grünewald*. Parution du premier tome du catalogue fondamental de Zervos.
- 1933 *Atelier de sculpteur* dans les gravures de la *Suite Vollard*. Série de dessins *Anatomie*. Parution du premier numéro du *Minotaure*, revue surréaliste, avec la couverture et des dessins de Picasso. Vit et travaille à Paris et à Boisgeloup. Été à Cannes ; voyage à Barcelone où il rencontre ses vieux amis. Dans les œuvres peintes apparaît le thème de la corrida et de la femme-torero. Publication des mémoires de Fernande Olivier (*Picasso et ses amis*) et du catalogue de Bernhard Geiser.
- 1934 Tableaux, dessins et gravures inspirés par la corrida. Fait six eaux-fortes pour *Lysistrata* d'Aristophane. Voyage prolongé en Espagne avec sa femme et son fils. Fait des gravures représentant *Minotaure aveugle* qui font partie de la *Suite Vollard*.
- 1935 Fait la gravure *Minotaure machie*. En été abandonne la peinture pour se consacrer entièrement aux lettres. 5 octobre : naissance de Maïa, fille que lui a donnée Marie-Thérèse Walter. Jaime Sabartés, ami barcelonais de ses années de jeunesse, devient son compagnon et secrétaire.
- 1936 Se lie d'amitié avec Paul Éluard. Avec le concours du Front populaire on organise à Barcelone une exposition et des conférences sur Picasso. Vivant à Juan-les-Pins, revient peu à peu à la peinture ; dessins, aquarelles et gouaches représentant *Minotaure*. Fait des gravures pour *l'Histoire naturelle* de Buffon.



Guillaume Apollinaire. Photographie de 1910/1911.

Le 18 juin, éclate la guerre civile en Espagne ; le gouvernement républicain nomme Picasso directeur du musée du Prado. Fin d'été à Mougins ; fait connaissance et se lie avec Dora Maar (née Markovic), avec qui il découvre à Vallauris un ancien centre d'industrie céramique. Travaille dans la maison de Vollard à Tremblay-sur-Mauldre. Fait avec Dora, photographe professionnel, des expériences dans le domaine de la technique photographique.



- 1937 Gravure-pamphlet *Songes et mensonges de Franco*. Le gouvernement républicain commande à Picasso un panneau pour l'Exposition Internationale de Paris. Durant le mois de mai peint *Guernica* dans son atelier au 7, rue des Grands-Augustins. Été à Mougins avec Dora et le couple Éluard. Portraits de Dora et des motifs de *Guernica* dans les œuvres peintes. Octobre : va en Suisse où il visite Klee malade. Adresse au Congrès des artistes américains un message au sujet de la propagande franquiste sur le sort des trésors artistiques d'Espagne : « Les artistes qui vivent et travaillent dans le monde des valeurs spirituelles ne peuvent ni ne doivent demeurer indifférents à l'égard du conflit dans lequel les plus hautes valeurs de l'humanité et de la civilisation sont en jeu ».
- 1938 *Femmes faisant leur toilette*, collage, 3 x 4,5 m. Séries de portraits de femme (Dora) et d'enfant (Maïa). Été à Mougins avec Dora et les Éluard. *Guernica* avec ses esquisses exposé en Angleterre.
- 1939 13 janvier : mort de la mère de Picasso à Barcelone. Les armées franquistes s'emparent de Barcelone et de Madrid. *Guernica* envoyé en Amérique. 22 juin : mort de Vollard. Été à Antibes, Monte-Carlo, Nice, Mougins. Grand tableau *Pêche nocturne à Antibes*. Est à Paris quand éclate la Deuxième Guerre mondiale. Va à Royan qu'il ne quitte, sauf quelques rares cas, qu'au

Olga Khokhlova, Pablo Picasso et Jean Cocteau à Rome. Photographie de 1917.

Chronologie de la vie de l'artiste

mois de décembre. Une grande rétrospective est ouverte à New York « Picasso : Quarante ans d'activité ».

- 1940 Travaille à Royan et à Paris. Vivant dans le Paris occupé ; refuse l'aide matérielle offerte par les autorités d'occupation, ainsi que leur proposition de quitter le pays pour l'outre-Atlantique.
- 1941 Travaille à Paris : lettres, peinture, sculpture ; reproduit clandestinement en bronze ses œuvres sculptées.
- 1942 27 mars : mort de Julio González. Est attaqué dans la presse. Entretient des liens avec ses amis de la Résistance. Apparaissent les premiers dessins représentant *le Bon Pasteur*.
- 1943 Travaille sur le thème de *l'Homme à l'agneau* : dessins et statue. Peint des intérieurs, natures mortes et portraits de femmes. Rencontre une jeune femme peintre Françoise Gilot.
- 1944 Arrestation et mort (5 mars) de Max Jacob dans un camp de concentration à Drancy. Natures mortes ascétiques et paysages urbains (Paris). 25 août : libération de Paris. *Bacchanale*, gouache poussiniste. Rencontre ses amis de la Résistance. Expose au Salon d'Automne – Salon de la Libération – soixante-quatorze tableaux et cinq sculptures exécutés au cours des années précédentes. En octobre adhère au Parti communiste, déclarant que cela vient logiquement de toute sa vie et de tout son œuvre, qu'il était toujours un exilé : « J'y ai trouvé tous ceux que j'estime le plus, les plus grands savants, les plus grands poètes, et tous ces visages d'insurgés parisiens si beaux que j'ai vus pendant les journées d'août, je suis de nouveau parmi mes frères ! » (*L'Humanité* du 29 octobre 1944).
- 1945 *Le Charnier*, toile antimilitariste. En été va à Antibes. Engouement pour la lithographie, fréquente l'atelier parisien de l'imprimeur Fernand Mourlot. Premières lithographies : *Portrait de Françoise Gilot*, *le Taureau*.



Pablo Picasso dans son atelier de la villa « La Californie ». Entre 1955 et 1958.

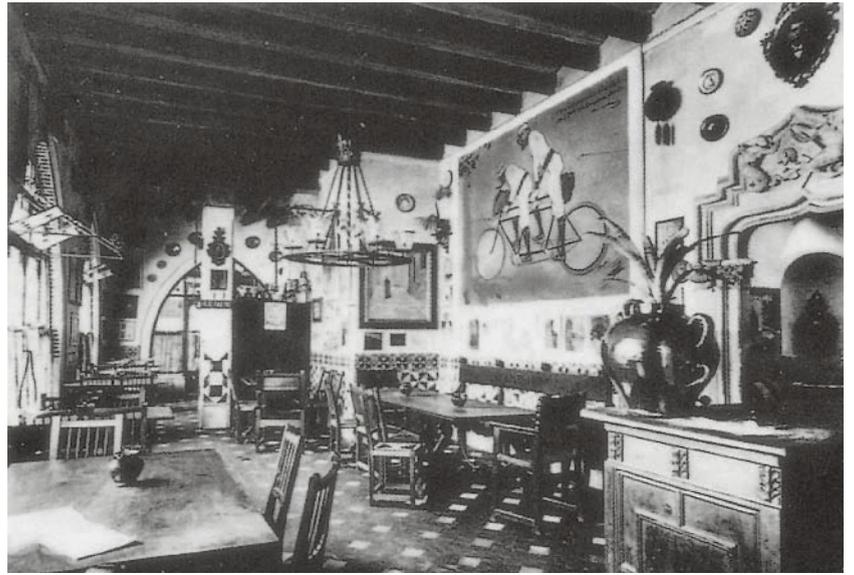
- 1946 Tableau *Monument aux Espagnols morts pour la France*. Printemps à Golfe-Juan avec Françoise.
- Rend visite à Matisse à Nice. Se met en ménage avec Françoise Gilot, qui apparaît dans ses tableaux et dessins. 27 juillet : mort de Gertrude Stein. En automne, travaille à Antibes au palais Grimaldi, transformé pour peu de temps en musée Picasso. Ses motifs actuels : faunes, naïades, centaures.
- 1947 *David et Bethsabée*, lithographie d'après Cranach. Fait don de dix de ses tableaux au Musée National d'Art Moderne à Paris. 15 mai : naissance de Claude, fils de Picasso et Françoise. Part avec eux pour Golfe-Juan. À Vallauris, s'adonne à la céramique, faisant ainsi renaître cette ancienne industrie qui dès lors sera prospère dans cette localité.
- 1948 Livres d'art : *Reverdy, Le Chant des Morts* ; *Gongora, Vingt Poèmes*. Séjourne à Vallauris. Accompagné d'Éluard va au Congrès des partisans de la Paix à Wroclaw ; visite Auschwitz, Cracovie, Varsovie ; Croix de commandeur avec étoile de l'Ordre de la Renaissance de la République Polonaise. Peinture, lithographie, céramique. En novembre expose à Paris cent quarante-neuf céramiques peintes.
- 1949 La lithographie *Colombe* faite pour l'affiche du Congrès des partisans de la Paix à Paris devient la célèbre *Colombe de la Paix*, symbole de la lutte pour la Paix. 19 avril : naissance de Paloma, fille que lui a donnée Françoise. Fait de la sculpture à Vallauris.
- 1950 Séjourne et travaille à Vallauris. Se rend à la conférence des partisans de la Paix à Sheffield (Angleterre). Reçoit le Prix de la Paix.
- 1951 Peint *les Massacres de Corée* qu'il exposera au Salon de Mai. Passe la plupart du temps dans le Midi (principalement à Vallauris) ; fait des visites à Matisse (Nice).
- 1952 Exécute des panneaux décoratifs *la Guerre et la Paix* pour son futur *Temple de la Paix* à Vallauris. Tableaux, lithographies, modelages, lettres. 18 novembre : mort de Paul Éluard.



Pablo Picasso dans son atelier de la rue des Grands-Augustins. Photographie de 1938.

Chronologie de la vie de l'artiste

- 1953 Grandes rétrospectives à Rome, Milan, Lyon, São Paulo. Travaille à Vallauris et à Paris. Effectue un bref voyage à Perpignan. Rompt avec Françoise Gilot.
- 1954 Série de dessins *Peintre et son modèle*. Portrait de Jacqueline Roque, jeune personne rencontrée un an auparavant à laquelle Picasso attachera sa vie. 8 septembre : mort de Derain et le 3 novembre celle de Matisse. Commence une série de tableaux inspirés par Delacroix : *Femmes d'Alger*.
- 1955 11 février : à Cannes, mort d'Olga Khokhlova-Picasso. Rétrospective (cent cinquante pièces exposées) au musée des Arts Décoratifs à Paris. Film de H.G. Clouzot *le Mystère Picasso*. S'installe avec Jacqueline à Cannes : villa « Californie ».
- 1956 Peint et sculpte à Cannes ; exécute notamment des portraits et les tableaux *Atelier d'artiste* et *Baignades*. En l'honneur du soixante-quinzième anniversaire de Picasso, grandes rétrospectives à Moscou et à Leningrad où figurent des œuvres appartenant à l'artiste.
- 1957 *Les Ménines* : quarante-cinq tableaux inspirés par Vélasquez.
- 1958 *La Chute d'Icare*, panneau fait pour l'UNESCO à Paris.
- 1959 S'installe à Vauvenargues dans un château au pied de la montagne Sainte-Victoire. Commence une longue série exécutée dans des techniques différentes et inspirée par *le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Fait de la gravure sur linoléum.
- 1960 Rétrospective des travaux de Picasso à Londres. Projets de graffiti et de sculptures monumentales.
- 1961 12 mars : mariage de Picasso et de Jacqueline Roque. S'installe à Notre-Dame-de-Vie à Mougins. Constructions spatiales en tôle colorée.
- 1962 Picasso reçoit le Prix Lénine « Pour la consolidation de la Paix entre les Peuples ».
- 1963 Inauguration du musée Picasso à Barcelone. 31 août : mort de Georges Braque et le 11 octobre, celle de Jean Cocteau. Fait de la gravure. Séjourne toujours à Mougins.



La grande salle du café « Els Quatre Gats ». Photographie de 1899.

- 1964 Projet d'une gigantesque *Tête de femme* sculptée pour la ville de Chicago. Expositions au Canada, à Paris et au Japon.
- 1965 Effectue son dernier voyage à Paris ; subit une opération à la clinique de Neuilly. Mort de Fernande Olivier. Fait son autoportrait : un pinceau à la main, l'artiste est devant la toile.
- 1966 Très grande rétrospective à Paris en l'honneur du quatre-vingt-cinquième anniversaire du maître.
- 1967 Fait des œuvres peintes et graphiques à Mougins ; parmi ces travaux figurent des nus, des portraits, des scènes bucoliques, des bateleurs, des ateliers d'artiste. Expositions de sculptures à Londres.
- 1968 13 février : mort de Jaime Sabartés, en souvenir de qui Picasso fait don d'une série de *Ménines* au musée Picasso de Barcelone. Peint et dessine à Mougins ; fait la série *347 Gravures* (de mars à octobre).
- 1969 À Mougins, peint des tableaux (*l'Enterrement du comte d'Orgaz*), des dessins et des gravures.
- 1970 Les parents barcelonais de Picasso font don de toutes les œuvres de l'artiste qui leur appartiennent au musée Picasso. 45 dessins et 167 tableaux exécutés en 1967 sont exposés au palais des Papes à Avignon. 12 mai : le Bateau-Lavoir au 13, rue Ravignan, est détruit par un incendie. 12 septembre : mort de Zervos.
- 1971 Exposition à la Grande Galerie du Louvre en l'honneur du quatre-vingt-dixième anniversaire de Picasso.
- 1972 À Mougins, continue toujours à travailler : gravure, dessin, peinture. Prépare une exposition de ses dernières œuvres pour le palais des Papes à Avignon.
- 1973 Exposition de 156 gravures à la Galerie Louise Leiris à Paris. 8 avril : mort de Picasso à Notre-Dame-de-Vie (Mougins). 10 avril : enterré près de l'entrée au château de Vauvenargues.



Salle Picasso dans la galerie de peinture de S. I. Chtchoukine.

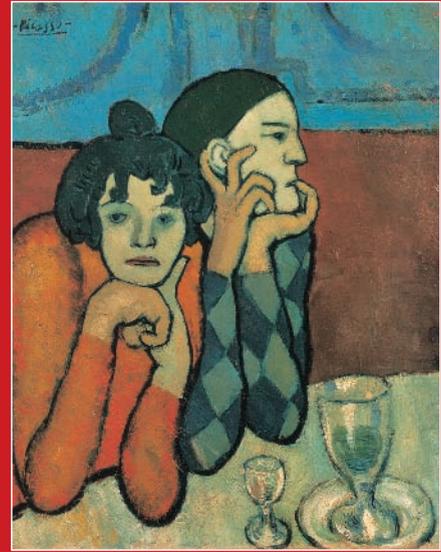
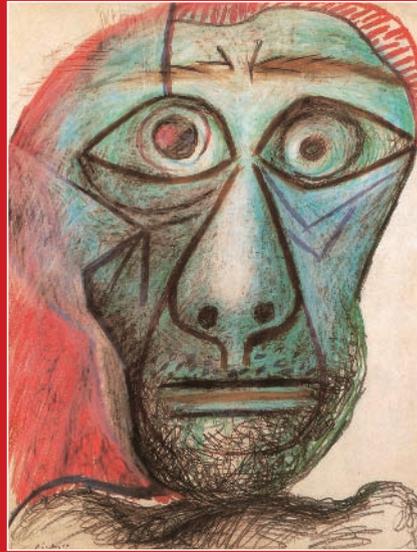
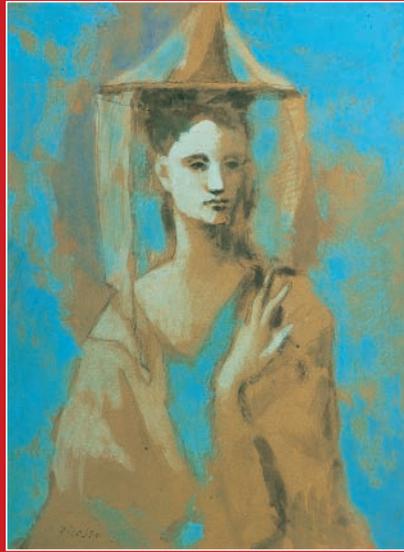
Bibliographie

- APOLLINAIRE G., *Les Peintres cubistes (Méditations esthétiques)*, Paris, 1913.
- ASHTON D., *Picasso on Art. A Selection of Views*, New York, 1972.
- BARR A. H., *Picasso. Fifty Years of His Art*, New York, 1946.
- BAUMANN F. A., *Pablo Picasso. Leben und Werk*, Stuttgart, 1976.
- BLOCH B. G., *Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre gravée et lithographiée*, Berne, 1968–1972, vol. 1–3.
- BARSKAYA A., IZERGHINA A., ZERNOV B., *The Hermitage. Leningrad. French 20th-Century Masters*, Prague, 1970.
- BESSONOVA M., *Impressionists and Post Impressionists in Soviet Museums*, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1985.
- BLUNT A., POOL P., *Picasso. The Formative Years*, Londres, 1962.
- BURGESS G., « The Wild Men of Paris », in : *The Architectural Record*, mai 1910, pp. 400–414.
- CABANNE P., *Le Siècle de Picasso*, Paris, 1975, vol. 1.
— *L'Épopée du cubisme*, Paris, 1963.
- CAMÓN AZNAR J., *Picasso y el cubismo*, Madrid, 1956.
- CARMEAN E. A., *Picasso. The Saltimbanques*, Washington, 1980.
- CASSOU J., *Picasso*, Londres–Paris–New York, 1940.
- CHEVALIER D., *Picasso. The Blue and Rose periode*, Lugano, 1969.
- CIRICI-PELLICER A., *Picasso avant Picasso*, Genève, 1950.
- CIRLOT J.-E., *Picasso. Birth of a Genius*, New York, Washington, 1972.
- COOPER D., *The Cubist Epoch*,
Londres–Los Angeles–New York, 1971.
— *Picasso et le Théâtre*, Paris, 1967.
- DAIX P., *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, 1977.
— *Picasso*, Londres, 1965 (éd. orig. : Paris, 1964).
— « Il n'y a pas "d'art nègre" dans *Les Demoiselles d'Avignon* » in : *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1970, pp. 247–270.
— « Braque und Picasso at the Time of Papiers Collés »,
in : *Braque. The Papiers Collés*, Washington, 1982, pp. 23–43.
- DAIX P., BOUDAILLE G., *Picasso. The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné of the Paintings. 1900–1906*, Greenwich, Connecticut, 1967.
- DAIX P., ROSSELET J., *Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre. 1907–1916*, Neuchâtel, 1979.
- DEL CASTILLO M., FERMIGIER A., GRENIER J., GUINARD P., MILHAU D., PICON G., ROY C., VALLIER D., *Picasso (collection Génies et Réalités)*, Paris, 1967.
- ELGAR F., MILLARD R., *Picasso*, Londres, 1957
(éd. orig. : Paris, 1956).
- ÉLUARD P., *A Pablo Picasso*, Genève–Paris, 1944.
- FAUCHEREAU S., *La Révolution cubiste*, Paris, 1982.
- FERMIGIER A., *A Picasso*, Paris, 1969.
- FINKELSTEIN S., *Der junge Picasso*, Dresde, 1970.
- FRY E., *Cubism*, New York–Toronto, 1966.
- GEDO M. M., *Picasso. Art as Autobiography*,
Chicago–Londres, 1980.
- GEISER B., *Picasso. Peintre graveur. Catalogue illustré de l'œuvre gravée et lithographiée. 1898–1931*, vol. 2, Berne, 1933.
- GOLDING J., *Cubism. A History and an Analysis*, 1907–1914, Boston, 1968.
- GOHR S., « Figur und Stilleben in der kubistischen Malerei von Picasso und Braque », in : *Kubismus. Künstler, Themen, Werke, 1907–1920*, Cologne, 1982. HILTON T., *Picasso*, Londres, 1975.
- GUEORGUIEVSKAÏA E., KOUZNETSOVA I., *La Peinture française au musée Pouchkine*, Leningrad, 1980 (éd. angl. : GUEORGUIEVSKAÏA E., KOUZNETSOVA I., *French Painting from the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, 17th to 20th Century*, Leningrad, 1979).
- HISTOIRE DE LA COLLECTION RUSSE, *Picasso in Russia. Opere del Museo d'Arte Occidentale di Mosca (Album)*, Rome, 1954.
- IZERGHINA A., BARSKAÏA A., *La Peinture française. Seconde moitié du XIX^e du XX^e siècle*. Musée de l'Ermitage, Leningrad, 1975.
- JOHNSON R., *The Early Sculpture of Picasso. 1901–1914*, New York, Londres, 1976.
— « Picasso's Parisian Family and the "Saltimbanques" », *Arts Magazine*, janvier 1977, pp. 90–95.
- Der junge Picasso : Frühwerk und Blaue Periode* (Herausgegeben von Jürgen Glaesemer, Sachberatende Mitarbeit Marilyn McCully), Berne, 1984.
- KAHNWEILER D.-H., *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920.
— *Les années héroïques du cubisme*, Paris, 1954.
- KAY H., *Picasso's World of Children*, New York, 1965.
- KEAN B. W., *All the Empty Palaces, The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-revolutionary Russia*. Barrie & Jenkins, 1983.
- LAUDE J., *La Peinture française (1905–1914) et l'Art Nègre*, Paris, 1968.
- LEVEL A., *Picasso*, Paris, 1928.
- LEYMARIE J., *Picasso. Métamorphoses et unité*, Genève, 1971.
- MARTINI A., *Picasso e il cubismo*, Milane, 1967.
- MUSÉE PICASSO, *Catalogue sommaire des collections*. Introduction de Dominique Bozo, Paris, 1985.
- OLIVIER F., *Picasso et ses amis*, Paris, 1933.
- D'ORS E., *Pablo Picasso*, Paris, 1930.

- OZENFANT A., JEANNERET CH.-E., *La Peinture moderne*, Paris, 1925.
- Pablo Picasso. A Retrospective* (édité par William Rubin ; chronologie de Jane Fluegel), New York, 1980.
- PALAU I FABRE J., *La Extraordinaria vida de Picasso*, Barcelone, 1972.
— *Picasso en Cataluña*, Barcelone, 1966 (2^e éd. : 1975).
— *Picasso. The Early Years, 1881–1907*, New York, 1981.
- PENROSE R., *Picasso. His life and work*, Londres, 1958.
- PICASSO M., *Picasso, Masterpieces from Marina Picasso Collection and from Museums in USA and USSR*. Tokyo, 2 avril–29 mai 1983, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Kyoto.
- A Picasso Anthology : Documents, Criticism, Reminiscences* (édité par M. McCully), Londres, 1981.
- Picasso in Retrospect* (adv. editors : Sir Ronald Penrose, Dr. John Golding), Icon, 1980 (first published : *Picasso, 1881–1973*, Londres, 1973).
- PICASSO ON ART, *A Selection of Views* (éd. par D. Ashton, New York, 1980).
- Picasso's Picassos. An Exhibition from the musée Picasso, Paris*. Hayward Gallery, Londres, 17 juillet–11 octobre, Londres, 1981.
- PODOKSIK A., « Die Entstehung der blauen Periode Picassos und das Pariser Gefängnis von St. Lazare », in : *Picasso (junge)*, 1984, p.177–191.
- RAPHAEL M., *Von Monet zu Picasso*, Munich, 1913.
- RAYNAL M., *Picasso*, Paris, 1922.
- RÉAU L., *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris, 1929.
- REFF Th., « Themes of Love and Death in Picasso's Early Work », in : *Picasso in Retrospect*, pp. 5–30, 177–183.
- REVERDY P., *Pablo Picasso*, Paris, 1924.
- ROSENBLUM R., *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York, 1960 (1976, 3^e éd.).
— « Picasso and the Typography of Cubism » in : *Picasso in Retrospect*, pp. 33–47, 183–188 (notes).
- RUBIN W., « Cézanne and Beginnings of Cubism », in : *Cézanne. The Late Work*, New York, 1977.
— « Pablo and Georges and Leo and Bill », in : *Art in America*, mars–avril 1979, pp. 128–147.
- RUBIN W., JOHNSON E.L., CASTLEMAN L., *Pablo Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, 1972.
- RUNNQVIST J., *Minotauros — En Studie i Förhållandet mellan ikonografi och form i Picassos konst, 1900–1937*, Stockholm, 1959.
- RUSSOLI F., MINERVINO F., *L'Opera completa di Picasso cubista*, Milan, 1972.
- SABARTÉS J., *Picasso, portraits et souvenirs*, Paris, 1946.
— *Picasso. Documents iconographiques*, Genève.
- SABARTÉS J., BOECK W., *Picasso*, Paris, 1956.
- SCHWARTZ P.W., *Cubism*, New York–Washington, 1971.
- STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, 1970.
- STEIN G., *Picasso*, Paris, 1938 (angl. Boston, 1969).
— *Gertrude Stein on Picasso* (Edited by Edward Burns), New York, 1970.
- STEINBERG L., « The Philosophical Brothel », *Art News*, septembre 1972, pp. 20–29 ; octobre 1972, pp. 38–47.
— *Other Criteria*, New York, 1972.
— « Resisting Cézanne : Picasso's "Three Women" », *Art in America*, novembre–décembre 1978, pp. 115–133.
— « The Polemical Part », *Art in America*, mars–avril 1979, pp. 115–127.
— « Cézannismus und Frühkubismus », in : *Kubismus, Künstler, Themen, Werke, 1907–1920*, Cologne, 1982.
- SUTTON D., *Picasso, peintures, époques Bleue et Rose*, Paris, 1944.
- SUTTON D., LECALDANO P., *The Complete Paintings of Picasso Blue and Rose Periods*, Londres, 1971.
- SPIES W., *Pablo Picasso. Das Plastische Werk*, Stuttgart, 1971.
- TERNOVETZ B., « Le musée d'Art moderne de Moscou », in : *L'Amour de l'Art*, 1925, N° 12.
- TEUBER M.L., « Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James », in : *Kubismus, Künstler, Themen, Werke, 1907–1920*, Cologne, 1982.
- TINTEROW G., *Master Drawings by Picasso*, Cambridge, Massachusetts, 1981.
- VALLENTIN A., *Pablo Picasso*, Paris, 1957.
- VERCORS, KAHNWEILER D.-H., PARMELIN H., *Picasso, Œuvres des musées de Leningrad et Moscou*, Paris, 1955.
- ZERVOS C., *Pablo Picasso (Catalogue général illustré)*, Paris, 1932–1978, vol. 1–33.

Index des œuvres reproduites

<i>L'Amitié</i> , 1908.	p.77	<i>Femme tenant un éventail (Après le bal)</i> , 1908.	p.80
<i>L'Amitié</i> , Esquisse, 1908.	p.72, 76	<i>La Fermière</i> , buste, 1908.	p.88
<i>Arlequin et sa compagne (Deux Saltimbanques)</i> , 1901.	p.17	<i>La Fermière en pied</i> , 1908.	p.89
<i>Autoportrait</i> , 1906.	p.61	<i>Fillette sur une boule (Acrobate à la boule)</i> , 1905.	p.44
<i>Autoportrait (Tête)</i> , 1972.	p.141	<i>Garçon au chien</i> , 1905.	p.39
<i>Autoportrait à la palette</i> , 1906.	p.60	<i>Garçon nu</i> , 1905.	p.54
<i>Autoportrait mal coiffé</i> , 1896.	p.13	<i>La Guinguette (Le Jambon ou Couteau, fourchette, menu, bouteille, jambon)</i> , 1914.	p.125
<i>La Baignade</i> , 1908.	p.83	<i>Guernica</i> , 1937.	p.136
<i>Bol vert et flacon noir</i> , 1908.	p.90	<i>Homme nu aux bras croisés</i> , 1909.	p.96
<i>Bouffon et jeune acrobate</i> , 1905.	p.48	<i>Instruments de musique</i> , 1913.	p.117
<i>Bouquet de fleurs dans un pot gris et verre avec cuillère (Vase de fleurs et verre avec cuillère)</i> , 1908.	p.94	<i>Maisonnette dans un jardin (La Rue-des-Bois)</i> , 1909.	p.100
<i>Bouteille de Pernod et verre (Table dans un café)</i> , 1912.	p.112	<i>Maisonnette et arbres (Maisonnette dans un jardin)</i> , 1908.	p.93
<i>Buste de femme nue</i> , 1907.	p.67	<i>Meneur de cheval nu</i> , 1906.	p.52
<i>Buste de femme.</i> Étude pour <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1906–1907.	p.63, 66	<i>Misèreuse accroupie</i> , 1902.	p.27
<i>La Buveuse d'absinthe</i> , 1901.	p.21	<i>La Mort de Casagemas</i> , 1901.	p.22
<i>La Buveuse d'absinthe (Buveuse accoudée)</i> , 1901.	p.19	<i>Nature morte à la chaise cannée</i> , 1912.	p.115
<i>Carafon et bols</i> , 1908.	p.91	<i>Nature morte au porrón (Vaisselle en verre ou Nature morte aux vases)</i> , 1906.	p.57
<i>Le Chandail jaune (Dora Maar)</i> , 1939.	p.126	<i>Nu</i> , 1908–1909.	p.97
<i>Composition à la tête de mort</i> , 1907.	p.71	<i>Nu dans la forêt (Dryade ou Paysage avec un nu féminin)</i> , 1908.	p.79
<i>Composition à la tête de mort</i> , Esquisse, 1907.	p.70	<i>Les Pauvres au bord de la mer</i> , 1903.	p.35
<i>Compotier avec grappe de raisin et poire coupée</i> , 1914.	p.123	<i>Le Peintre et son modèle</i> , 1963.	p.134
<i>Compotier, fruits et verre (Nature morte au compotier, Vase avec des fruits)</i> , 1908–1909.	p.99	<i>Petit Cheval</i> , 1924 (?).	p.120
<i>Dame à l'éventail</i> , 1909.	p.103	<i>Pierreuses au bar</i> , 1902.	p.26
<i>La Danse aux voiles (Nu à la draperie)</i> , 1907.	p.69	<i>Pierrot et danseuse</i> , 1900.	p.18
<i>Le Déjeuner sur l'herbe (d'après Manet)</i> , 1962.	p.137	<i>Portrait d'Ambroise Vollard</i> , 1910.	p.111
<i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907.	p.64	<i>Portrait de Jacqueline</i> , 1963.	p.138
<i>Les Deux Amies</i> , 1965.	p.135	<i>Portrait de Jacqueline aux fleurs</i> , 1954.	p.139
<i>Deux Femmes nues</i> , 1906.	p.58	<i>Portrait de jeune fille (Femme assise devant la cheminée)</i> , 1914.	p.129
<i>Deux Figures et tête d'homme de profil. Études.</i> 1901.	p.42	<i>Portrait de la mère de l'artiste</i> , 1896.	p.10
<i>Les Deux Frères</i> , 1906.	p.53	<i>Portrait de Marie-Thérèse Walter</i> , 1937.	p.127
<i>L'Enterrement de Casagemas (Évocation)</i> , 1901.	p.23	<i>Portrait de Soler</i> , 1903.	p.34
<i>L'Entrevue (Les Deux Soeurs)</i> , 1902.	p.28	<i>Portrait du père de l'artiste</i> , 1896.	p.7
<i>Étude académique</i> , vers 1895–1897.	p.8	<i>Portrait du poète Sabartés (Le Bock)</i> , 1901.	p.24
<i>Étude de nu, de dos</i> , 1895.	p.9	<i>La Première Communion</i> , 1896.	p.11
<i>Famille d'acrobates avec singe</i> , 1905.	p.49	<i>La Reine Isabeau</i> , 1908–1909.	p.101
<i>Famille de Saltimbanques (Les Bateleurs)</i> , 1905.	p.45, 46	<i>Rendez-vous (L'Étreinte)</i> , 1900.	p.15
<i>La Famille Soler</i> , 1903.	p.38	<i>Scène d'intérieur :</i> femme nue couchée au chat et garçon nu, 1905.	p.51
<i>Femme assise (Femme nue assise)</i> , 1907–1908.	p.75	<i>Le Sculpteur</i> , 1931.	p.131
<i>Femme assise dans un fauteuil</i> , 1909–1910.	p.107	<i>Tête. Étude pour Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907.	p.62
<i>Femme au casque de cheveux (La Femme de l'acrobate)</i> , 1904.	p.29	<i>Tête de femme au mouchoir</i> , 1903.	p.40
<i>Femme de l'île de Majorque</i> , 1905.	p.50	<i>Tête de vieillard en tiare (Le Roi)</i> , 1905.	p.43
<i>Femme en pleurs</i> , 1937.	p.132	<i>Trois Femmes</i> , 1908.	p.85, 86
<i>Femme jouant de la mandoline</i> , 1909.	p.104	<i>L'Usine (Usine à Horta de Ebro)</i> , 1909.	p.106
<i>Femme lisant un livre</i> , 1900.	p.16	<i>Versions et projets pour « Trois Femmes ».</i>	p.82, 84
<i>Femme nue assise dans un fauteuil (Une Jeune Dame)</i> , 1909–1910.	p.108	<i>La Vie</i> , 1903.	p.31
<i>Femme nue assise les jambes croisées</i> , 1906.	p.59	<i>Le Vieux Juif</i> , 1903.	p.37
<i>Femme nue aux jambes croisées</i> , 1903.	p.32	<i>Violon</i> , 1912.	p.114
		<i>Violon et clarinette</i> , 1913.	p.121
		<i>Violon et verres sur une table (Violon et guitare)</i> , 1913.	p.118
		<i>Verre et poire coupée sur une table</i> , 1914.	p.122



Cet ouvrage présente un grand nombre d'œuvres de Pablo Picasso réalisées entre 1881 et 1914. La première manière de l'artiste est marquée par l'influence du Greco, de Munch et de Toulouse Lautrec qu'il découvre à Barcelone. Fortement intéressé par l'expression psychologique, il exprime dans sa période « bleue » (1901–1904) la misère morale : scènes de genre, natures mortes et portraits sont empreints de mélancolie. Il se passionne ensuite pour des figures de saltimbanques ; période « rose ». À partir de 1904, date de son installation à Paris, son esthétique évolue considérablement. L'influence de Cézanne et de la statuaire ibérique le conduisent au cubisme, caractérisé par la multiplication des points de vue sur l'espace-plan du tableau. Outre les premières œuvres de Picasso, cet ouvrage présente nombre de dessins, de sculptures et de photographies.