

Picasso et l'engagement

Jacques Folch-Ribas

Number 34, Spring 1964

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58473ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

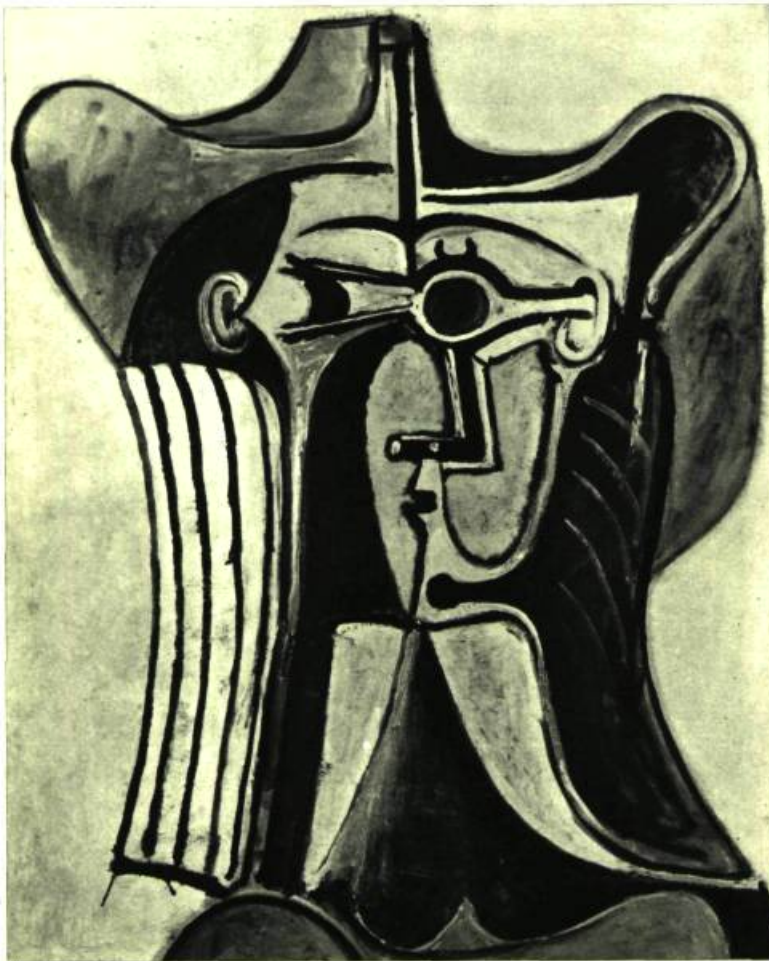
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Folch-Ribas, J. (1964). Picasso et l'engagement. *Vie des arts*, (34), 28–29.

“La notion du “beau” lorsqu’elle est divorcée d’avec la réalité sociale, est essentiellement réactionnaire. Au lieu de panser les plaies, on les camoufle. Il suffit d’un tour dans nos musées pour voir jusqu’où l’artiste peut s’élever dans le mensonge et la complicité.”
Romain Gary — Lady L.-Gallimard.



Femme au chapeau. 1960-61. Huile sur toile. Prêt par l'artiste.

PICASSO

et l'engagement

«Défense de parler au pilote», c'est je crois ce que Picasso a dit de mieux sur lui-même. Il répondait aux questions des journalistes, des amis peintres, des collectionneurs qui essayaient de lui faire expliquer les intentions du cubisme analytique, au Bateau-Lavoir. Le «pilote» par ailleurs n'a jamais voulu s'expliquer, si ce n'est par des phrases lapidaires du genre «Je ne cherche pas, je trouve» ou encore, surpris au musée d'Antibes, un carnet de croquis à la main: «Je me copie, pour me rendre compte de ce que j'ai voulu faire.»

Déduire de cela que la compréhension de son public le laisse indifférent serait pourtant une erreur (et par son public j'entends bien le très vaste public dont la pensée ne l'a pas quitté depuis un demi-siècle). Je l'ai connu furieux d'un détail qui avait échappé, d'une intention passée inaperçue. «Tu ne vois pas cette tache rouge, là, les bras, le corps, la tête du petit enfant? Alors, tu vois bien que cette femme est enceinte, tu le vois maintenant?» disait-il à son ami Sabartès d'un ton d'agacement profond. Il était ulcéré.

Dualité de Picasso: le pilote seul au milieu de l'espace vapoureux, ivre dans son image, maître de la route, incommuniqué; et en même temps le frère des passagers, celui qui se mêle à leurs jeux, qui vit de leur amour et du sien, et ne veut pas fermer la porte de la cabine de commandement.

Il faudra bien considérer un jour Picasso comme le peintre le plus profondément «engagé» du vingtième siècle, voire de l'histoire de la peinture. Et voir naturellement dans ce profond drame de l'engagement toutes les raisons de la profonde injustice que ses contemporains lui auront infligée, avec une constance que rien ne démentira jamais.

Peut-être ne peut-on à la fois être reconnu et aimé? Il semble que le génie fatigue. Que la grandeur — la vraie — laisse insatisfait, comme gêné. Le rire serait une faiblesse, la violence manquerait de retenue. La vérité serait un mensonge. La colombe de la paix est communiste, cela s'entend. Avoir tout découvert, tout inventé, tout exploré, semble bien louche. S'adresser à tous sans concéder rien à personne, quelle outrecuidance, cela est trop . . .

Pauvre Picasso! . . . Lui, l'amant des hommes, le combattant de la première ligne, le violent, le drôle, le vrai, il pourrait faire sienne la phrase désabusée de Le Corbusier: «J'ai raté ma vie, je n'ai pas été reconnu.» Car il ne faudrait pas se tromper, le succès constant de Picasso est venu de toutes les raisons, sauf des bonnes.

Reconnu d'abord comme «le peintre qui couvre trois toiles par jour», comme «le successeur de Goya», comme le «romantique» . . . on se lasserait de copier les bêtises de la critique académique . . . Puis bénéficiant du snobisme de «l'art nègre», au moment précis où justement il donne un pauvre banquet en l'honneur du douanier Rousseau, le doux et tendre et humain Douanier méprisé par les snobs d'alors (avant d'être collectionné par les snobs d'aujourd'hui) . . . Blagué par les chansonniers montmartrois, dont la clientèle de commerçants repus s'esclaffe de ce monsieur qui peint «les visages avec quatre-z-yeux et les pieds avec des oreilles» . . . mais cela aussi fait son succès . . . Porté aux nues par la gauche, parce qu'il a peint Guernica, mais la gauche n'aime pas «La Guerre et la Paix» qui tombe très mal dans un contexte international de guerre tiède . . . et l'on soupçonne dès lors la gauche de ne pas aimer la peinture mais le contexte. De plus en plus connu, par le scandale de sa vie amoureuse, par le scandale du prix de ses tableaux, par le scandale de l'achat de ses châteaux . . .

Bref, ce Monsieur change la face de l'art mondial, mais on l'apprécie à ses qualités de demi-mondain.

Puis, quelques années passent, et la peinture se désengage progressivement. Picasso vieillit très vite, il passe pour l'un des tenants d'un art révolu, oublié. Cela ne fait que préciser les malentendus, que repousser Picasso dans une solitude qu'il nie pourtant violemment, de toute la nervosité dont il est capable, lui que l'injustice révolte depuis un demi-siècle, avec une notoire régularité.

Il faut bien admettre que la peinture de désengagement, qui revient à la charge après les luttes de la période héroïque du début du siècle, ne réussit aucunement à effacer son antithèse, la peinture de progrès. Déjà, l'on commence à s'en fatiguer, et l'on cherche une nouvelle figuration. En fait, il semble qu'un mouvement de balancier se produise toujours. A un art de revendication — donc visant à éduquer ou instruire non uniquement dans le domaine artistique, mais dans tous les domaines à la fois semble succéder immédiatement un autre art, de contemplation celui-là (un art de la *praxis*), un art aussi de formalisme, un art esthétique, qui est le nôtre en ce moment.

Il reste que Picasso a plus souvent évolué au niveau de la première position du balancier qu'à celui de la seconde. Pour lui, de longues périodes d'attaque, entrecoupées de courts repos contemplatifs. Il souffle, il se repose, il digère, mais peu longtemps.

La peinture de désengagement, c'est celle de Modigliani, pour prendre un exemple de classe, et par ailleurs inattaquable sur le plan de la valeur propre. S'appuyant aux thèmes éternels de la femme-mystère, de la femme-cygne, de la femme-condition, Modigliani contemple. Il crée une contemplation qui n'engage en rien la situation de l'objet contemplé. Désincarné, l'objet est extrait de toute dimension temporelle, isolé,

soumis . . . En un mot, accepté, et accepté en tant que ce qu'il est, à cause de ses qualités existentielles. Accepté aussi grâce à l'image que nous en avions déjà avant de le voir. Ce cou long, nous le connaissions déjà, ce teint rose, doux, ces chairs polies de soleil, ces cheveux défaits et souples, ils étaient déjà tout l'archétype de la femme. Pas de travail. Il suffit de contempler. Art désengagé, art d'esthète, art de *beauté*. Modigliani est un classique, une académie, un canon à lui tout seul. Sa peinture tiendra donc par ses seules qualités picturales. C'est réduire la peinture à elle-même.

Modigliani n'est pas libre. Il est conditionné par les archétypes. Picasso, non. La peinture d'insistance, de situation, c'est autre chose que la contemplation, et Picasso d'abord inquiète, par son regard dans lequel semble se réfugier toute la vérité, et s'estomper toute la croyance préétablie. L'élosion, le fulgurant geste ramassé, condensé, de Picasso, sont bien connus. L'idée c'est-à-dire la *politique*, le combat, sont également sous-entendus dans la plupart de ses œuvres.

De même, le choix des émotions picassiennes est subjectif. Il choisit de s'émouvoir sur un aveugle, jamais sur une texture, sur l'emphase d'un combat de taureaux, sur le Quichotte, jamais sur une succession de plans savamment orchestrés. Ses thèmes favoris sont du domaine social et du domaine familial. Ce sont des thèmes de combat et non des thèmes de beauté. Que celle-ci soit présente, très souvent, ne change rien à l'affaire. Et toute cette subjectivité ne peut lui venir que de son goût de la dénonciation.

Chez Picasso, tout devient *moyen*. Et d'abord le dessin lui-même, ce dessin qui est généralement une fin. Chez Ingres (par exemple) la ligne contient en elle-même sa propre justification. L'aboutissement suprême du dessin est alors sa perfection classique: celle-ci atteinte, cesse le désir, cesse le travail du peintre. Le dessin parfait justifie l'étude qui l'a amené.

Chez Picasso, au contraire, tout comme chez certains surréalistes à la Dali, le classicisme du dessin est utilisé. Il est *moyen*. Moyen de créer une opposition, un accent, une force surajoutée aux insistances de la composition. Ou encore moyen de créer des plans tenus, par-dessus ou par-dessous les espaces importants de la toile. Il tient même souvent le rôle des papiers collés de la période cubiste: fondre l'espace, le dissoudre. Rares sont les dessins de Picasso dont «l'académisme» (plus exactement l'extrême «bonne façon») ne soit contredit par la verdure, la rupture, la force, l'effet créés par un détail qui leur est juxtaposé: par un fond, ou encore une déformation voisine, ou une couleur brutalement plaquée. Plus simplement par la propre mise en pages, sortant évidemment du style académique, fuyant les «nombres d'or» ou autres procédés que pourtant l'on retrouve dans le dessin lui-même.

Mais cette sorte de graphisme-là, Picasso ne l'emploie que peu. Ce qui retient le plus, et qui le caractérise, c'est que l'on a appelé la déformation, qui est en réalité une élosion doublée d'une litote, ou plus encore la réduction en un seul volume, par une ligne, de plusieurs masses. Si l'on veut, Picasso construit une pensée abstraite d'une ligne qui est *enveloppe*. Les premiers exemples de cette enveloppe concrétisante, ne les trouve-t-on pas déjà dans des toiles comme la célèbre «Repasseuse» de 1904, en particulier dans l'élongement du cou, qui porte la tête de la jeune femme bien plus à gauche qu'elle ne serait en réalité, et qui enferme, au niveau des épaules, toute la suggestion possible de fatigue, d'écrasement, de torture . . . Plus tard, le procédé ne fera que se développer, tout au cours des périodes cubiste (1909) ou synthétique (1912), et naturellement atteindra sa plénitude avec les grandes compositions de «la Guerre et la Paix» (1952) et les œuvres du Musée d'Antibes, qu'il faut tenir pour un des sommets de l'art picassien, et de l'art tout court.

A Antibes dans des huiles sur contreplaqué comme «le Pêcheur accoudé», par exemple, on ne peut même plus parler de ligne déformée, peut-être plus non plus de ligne-enveloppe. Le dessin est le tout. Le bras du pêcheur accoudé est dans l'espace, détaché absolument du corps de l'homme, dont il ne touche que la tête. Ce bras est un plan, bordé par un trait épais: il n'y a plus de volume (plus de cubisme) ni plus de beauté du dessin (plus de dessin du tout), la ligne est un plan, et le plan une ligne, et le tout une pensée, ou encore cette «traduction d'une pensée abstraite par une liberté» dont Sartre définit l'art.

La notion de volume, donc d'espace, est elle aussi significative. Le cubisme triomphant des années 1918 à 1928 nous fait voir l'extrême mobilité du peintre, éternel insatisfait de son espace. Faire prendre parti, engager le spectateur dans la recherche des volumes réels, dans la recherche des modifications subies par l'objet du fait de son environnement; faire se construire l'espace, et non pas bâtir et le fixer, tels sont les propos essentiellement actifs de Picasso (et naturellement de Braque qui ne le quitte pas, au tout début, d'une semelle). La différence avec Juan Gris, le théoricien désengagé, est énorme. Le risque du jeu, c'est de s'y laisser prendre, et de ne s'en sortir plus, ce que fera Gris. Picasso, lui, se détachera superbement du cubisme, de son jouet du moment, avec une crainte de l'esthétisme, avec une peur presque malade de toute peinture «objectale», de toute école du regard, et du regard seul. Très rare exemple d'un découvreur de filon qui en ait abandonné l'exploitation pourtant prometteuse, et qui confirme chez Picasso cette éthique qui nous intéresse.

Le cubisme, d'ailleurs, sera toujours traité par lui comme un expressionnisme, même s'il est un peu laborieux. La suggestion, la valeur de rêve, la moquerie même tiendront l'espace assujéti à leur pouvoir, que ce soit dans les papiers collés comme cet «Etudiant à la pipe» de 1913, dans les céramiques de 1947, ou encore dans cette fameuse «Joie de vivre» du Musée d'Antibes. Quant aux portraits, quelle que soit la période de leur création, leur volume et leur sens de l'espace seront toujours dépendants de leur signification et de leur dimension historique. L'espace est, lui aussi, un moyen. La fin est ailleurs.

Chacun s'accorde à reconnaître à Picasso une tendance à la monochromie, ce qui fut vrai et ne l'est d'ailleurs plus. La couleur, elle aussi, est un outil, une phrase, un instrument de la pensée. Si la pensée le veut, elle se pliera aux tendresses douloureuses des bleus, aux douceurs des arlequins roses, aux morbides gris métalliques de Guernica, aux rouges-feu de la Guerre. Il est normal, donc, que la sérénité de l'âge venu, le bonheur matériel et la sensualité aussi, aient épanoui la couleur, de plus en plus, sur le travail de l'artiste. Décors et costumes de «Parade», faits à Rome en 1917, puis du «Tricorne» en 1919 et de «Pulcinella» en 1920, se colorent déjà. À cette époque Picasso épouse Olga et son fils Paul vient au monde. Une joie éclate, dont la couleur des œuvres de 1920 à 1924 marque la preuve. Plus tard, les séjours nombreux à Juan-les-Pins, à Cannes, à Dinard, à Gisors, feront éclore (ainsi que le feu contre lequel le nouveau céramiste se bat déjà) la virulence de la couleur.

Il reste que cette monochromie (dont le caractère presque sacré ne peut échapper) reparaitra chaque fois que le drame l'exigera, que la pensée se fera combative, que la leur jamais éteinte du combat pour un monde meilleur reparaitra, ou chaque fois que simplement l'implacable regard du témoin et du juge lucide recommencera à se poser sur quelque objet ou quelque situation: sur la colombe, sur la chèvre, sur la guerre comme jadis sur les guitares cubistes, ou sur «Ma jolie».

Récemment, à Antibes, une sorte de synthèse entre couleur et monochromie semble s'être faite, avec les matières nouvelles explorées par Picasso dans l'ancien château des Grimaldi. Le contreplaqué apparent, avec ses veines simplement lissées d'huile, le fibro-ciment aux rugueuses petites vagues grisâtres, la toile écrue, le verre blanc même donnent à des œuvres comme «l'Atlantide endormie», ou «Le Gobeur d'oursins», ou «La Joie de vivre», cette unité de la base monochrome, et aussi il faut bien le dire une qualité d'inquiétude que peu de nouvelles techniques possèdent d'emblée. Au large de ce calme, la peinture au contraire éclate de jaunes ocrés, de violines, de verts-olive, bref continue la tradition méditerranéenne de la lumière.

Encore une des raisons de penser, cette synthèse, que les travaux d'Antibes (1946 et 1947) sont un nouveau sommet de l'art picassien, et une reprise en mains de la peinture, après les expériences entachées de surréalisme qui, depuis 1920 se retrouvaient derrière presque tous les peintres.

Il est vrai que le surréalisme avait fortement touché Picasso, mais l'on ne dira jamais assez qu'il n'a pas adhéré au groupe. Bien des facteurs tenant à sa propre conception de la peinture l'en ont empêché. Par exemple son souci du travail longuement repris (souci que nous avons pu admirer dans le film réalisé sur lui).

Ce métier profond allait bien sûr à l'encontre des théories d'écriture automatique des surréalistes. Picasso possède le sens de l'unité d'une composition, unité qui s'accommode mal des ruptures, des oppositions, des effets de surprise prônés par les émules de Breton. Mais plus que ces facteurs, que l'on pourrait dire techniques, c'est surtout dans son goût profond pour le «mise en situation» du sujet — bref, son engagement — qu'il faut voir le refus de Picasso de se laisser absorber par le Mouvement.

En fait, l'on pourrait dire que la provocation du surréel l'a fortement intéressé. Que la complexité du phénomène l'a attiré. Que le vieil atavisme latin a joué, qui porte les Méditerranéens au baroque facile.

Le surréalisme fut un stimulant. Et puis aussi, le groupe fut un milieu compréhensif. Chacun des membres fut un ami sincère. C'était beaucoup pour quelqu'un qui par essence était un étranger, se sentant tel, s'acceptant transplanté, quêtant amitié, respect, voire excitation. C'est donc dans l'engagement social de Picasso qu'il faut voir la plus grande raison de la distance qu'il prit par rapport au surréel. Et c'est dans la sensibilité presque malade de l'artiste transplanté qu'il faut voir la plus grande raison de son amour pour le Groupe surréaliste.

Et naturellement, cet engagement profond de Picasso lui fera refuser plus tard, obstinément, les tentations de la non-figuration. C'est l'œuvre d'art opposée à l'œuvre-chose, l'œuvre engagée opposée à l'œuvre détachée, l'action-témoignage opposée à l'action-complaisance. Tout est là, pour lui: agir en sentant, plutôt que sentir en agissant. Sa générosité est extrême. Elle n'ira cependant jamais jusqu'à la complicité.

Jacques Folch-Ribas
(Extraits inédits de «Art et Action»)