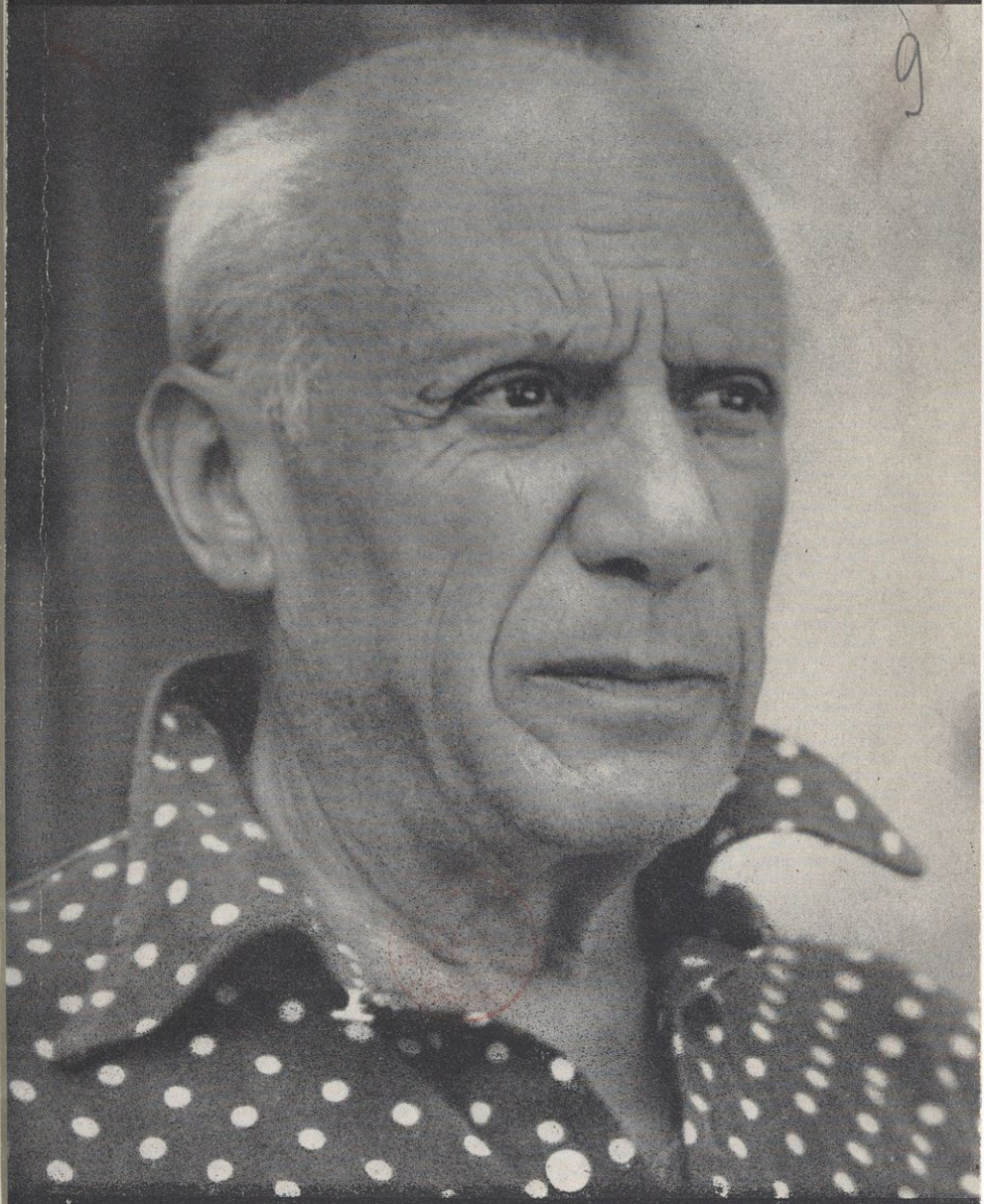
ANTONINA VALLENTIN

PICASSO



ÉDITIONS ALBIN MICHEL

PABLO PICASSO

369

8° Oo
2342

DU MÊME AUTEUR

Stresemann. Préface d'Albert Einstein (Flammarion, 1931).
Henri Heine (Gallimard, 1934).
Mirabeau avant la Révolution (Grasset, 1946).
Mirabeau dans la Révolution (Grasset, 1947).
Léonard de Vinci (Gallimard, 1950).
Goya (Albin Michel, 1951).
H. G. Wells (Stock, 1952).
Le Drame d'Albert Einstein (Plon, 1954).
El Greco (Albin Michel, 1954).
Henri Heine (Albin Michel, 1956).

ANTONINA VALLENTIN

PABLO PICASSO

« Hélas, je suis, Seigneur, puissant et solitaire. »

ÉDITIONS ALBIN MICHEL
22, RUE HUYGHENS
PARIS

DL - 1 6 1957 6793

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :
48 EXEMPLAIRES SUR VÉLIN DE RENAGE, DONT 40 NUMÉROTÉS DE 1 à 40, ET 8 HORS COMMERCE, NUMÉROTÉS DE I à VIII.



© *1957 by Éditions Albin Michel.*

CHAPITRE PREMIER

DESTINÉE PRÉCOCE

1881-1895

L'ÉLAN vital le plus tumultueux peut-être que notre temps ait connu a failli ne jamais se manifester : l'enfant qui vient au monde en ce soir du 25 octobre 1881, à Malaga, est un enfant en apparence mort-né.

On lui prodigue les soins habituels mais le petit corps reste inerte. Aucun souffle ne passe à travers les minuscules lèvres glacées. Cette parcelle de chair humaine se refuse à son exceptionnelle destinée. Le frère de son père, le docteur Salvador Ruiz Blasco, s'affaire, inquiet, sous les yeux angoissés rivés à l'enfant qui semble si bien constitué et que, pourtant, la mort dispute à la vie. « Les médecins d'alors, raconte Picasso, fumaient de gros cigares. Mon oncle en fumait aussi. Il me souffla la fumée au visage. Je fis une grimace et je me mis à crier. »

Quand on dit : Picasso raconte, il faudrait plutôt inventer un mot particulier pour donner une idée de la qualité de son récit. Il n'est pas fait du choix d'expressions particulières, rares ou éblouissantes, c'est un assemblage de mots qui, telles les couleurs de sa palette, déconcertent par leur rapprochement; des formules directes, si brèves qu'on n'y peut rien ajouter ou retrancher. Ses évocations vont jusqu'au cœur de l'événement auquel il a assisté ou qu'on lui a raconté, avec une netteté que la brume du temps écoulé n'estompe jamais. Il revit son récit chaque fois qu'il le répète. De ses yeux jaillissent deux faisceaux de lumière intense et sur son visage les expressions se succèdent avec une rapidité surprenante, tandis que les gestes expressifs et précis de ses mains peuplent le vide qui le sépare des objets

et des êtres; chacun de ses souvenirs est décrit par une panto mime où il se donne tout entier. Sa puissance évocatrice est telle qu'on croit toujours assister à ce qu'il conte.

Selon la coutume espagnole, l'enfant reçoit au baptême tout un chapelet de prénoms : Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, Maria de los Remedios, Cipriano de la Santissima Trinidad. Cette mobilisation de saints paraît toute naturelle à Picasso : il est persuadé « que l'on donne partout autant de prénoms qu'il en a... ».

Son père, José Ruiz Blasco, descend d'une famille originaire des montagnes de Leon, famille ancienne, suivie depuis la fin du XV^e^ siècle et qui compte, parmi ses ancêtres, un illustre archevêque, vice-roi et capitaine-général du Pérou, qui mourut à Lima en odeur de sainteté. Elle s'enorgueillit aussi d'un autre saint homme dont la mémoire est restée vivace dans la famille, car il ne mourut qu'au milieu du XIX^e^ siècle, et que le petit Pablo entend évoquer avec respect, « l'oncle Perico, qui mena une exemplaire vie d'ermite dans la sierra de Cordoue ».

Déjà le grand-père paternel s'était transplanté à Malaga où il fabriqua des gants. Il semble avoir été le premier fantaisiste et le premier artiste de la famille; passionné de violon mais travailleur infatigable, il s'acharnait à la besogne pour nourrir une famille nombreuse. De sa « très noble » lignée, comme disent les chroniques, le père de Pablo, grand, aux cheveux tirant sur le roux, semble avoir hérité son type de Nordique, « le type anglais », a dit un jour Picasso à Gertrude Stein, reflétant l'orgueil qu'inspirait à son père tant de distinction anglo-saxonne. En même temps, Don José semble avoir eu les faiblesses d'un méditatif peu fait pour la lutte; le découragement lui venait trop vite. En lui, l'artiste prévalut sur les commerçants et les saints de la famille. Il choisit la peinture pour métier mais, pour échapper à la vie difficile du peintre qui attend vainement les commandes, il accepta un poste de professeur à l'École provinciale des Arts et Métiers. Notons ici, selon la tradition familiale, que si Don José était estimé à Malaga pour ses œuvres, il y était aussi « célèbre pour ses bons mots ». Cet héritage paternel se retrouvera un jour dans les fameuses boutades par lesquelles Pablo Picasso a coutume d'éblouir ou de déconcerter ses interlocuteurs.

C'est de sa mère, Maria Picasso Lopez, que Pablo a hérité son corps robuste et sa vivacité méridionale. Selon la coutume

espagnole, en signant ses premiers tableaux, il fait suivre le nom paternel du nom de sa mère, puis, un jour, « Ruiz » disparaît. Ce jour semble avoir été celui où il prit conscience de lui-même. C'est alors qu'il lance ce nom en fanfare qui semble promis à la célébrité : Pablo Picasso.

On a voulu découvrir dans ce nom maternel, avec son double *s* inusité en Espagne, des résonances italiennes. En effet, il y a eu à Gênes un Matteo Picasso, peintre assez connu au XIX^e^ siècle comme portraitiste, mais on ne sait rien de l'ascendance de la mère du peintre, si ce n'est qu'elle était Malaguène. Un moment Picasso s'est intéressé à cette filiation italienne et a chargé un ami de lui procurer des reproductions des œuvres de Matteo Picasso, comme s'il voulait s'assurer de sa qualité artistique avant de l'adopter pour ancêtre. Mais plus son exil volontaire se prolonge et plus il devient conscient de sa qualité d'Espagnol.

L'inquiétude qui est dans son sang est née avec lui, et le goût de l'évasion lui est, sans doute, venu de plus près que de cette filiation lointaine. Une photographie de son grand-père maternel, Francisco Picasso, le montre, bourgeois prospère et cossu, portant redingote flottante, grosse chaîne de montre en or barrant le gilet, devant un guéridon richement sculpté, une main autoritaire appuyée sur un livre. Don Francisco avait le crâne rond, des joues pleines, une grosse moustache noire et, l'imagination aidant peut-être, on croit, sous son front bombé, voir percer un regard fixe, brillant, impérieux.

Un jour, Francisco Picasso trouva les conditions de vie à Malaga trop étroites pour lui. Il décida de partir pour Cuba. Après un certain temps, il ne donna plus signe de vie. On ne sait rien de ce qu'il fit à Cuba, on ne sait rien de l'existence de ce premier évadé d'une famille stable et bourgeoise, on ne sait rien de sa mort. Quand Picasso atteint ce degré de célébrité où tous s'empressent à lui rendre service, il fait rechercher à Cuba les traces du grand-père disparu. Les recherches sont vaines. Le regard inquiétant que Francisco Picasso semble avoir légué à son petit-fils, continue à défier la curiosité.

C'est à son père que ressemble Maria Picasso sur une photographie qui la montre, jeune fille effarouchée, à côté de son énorme et redoutable mère.

Un jour, Gertrude Stein rencontre à Antibes la mère de Picasso. Elles ont beaucoup de peine à s'entendre car M^me^ Pi-

casso ne sait que l'espagnol mais, en parlant de Pablo Picasso, elles semblent avoir trouvé un langage commun. Gertrude Stein est frappée de voir à quel point le fils ressemble à sa mère. Elle se rappelle l'adolescent qu'elle a connu et qui était d'une beauté remarquable. « Ah, dit la vieille dame, si alors vous l'avez trouvé beau, je vous assure que ce n'était rien comparé à ce qu'il a été enfant. Pour la beauté, il a été un ange et un diable : on n'en pouvait détacher ses yeux. » Picasso assiste à la conversation. « Et aujourd'hui? demande-t-il à sa mère. — Ah, aujourd'hui! répondent les deux dames d'un commun accord, aujourd'hui, il n'y a plus aucune trace de cette beauté »; mais la mère de Picasso s'empresse d'ajouter, avec une précipitation toute maternelle : « Tu es charmant et tu es un fils parfait. »

Je me suis rappelé cette conversation entre sa mère et Gertrude Stein : « Ange et diable de beauté... ». « Pour toutes les mères, on est un ange. Et peut-être ont-elles raison », dit Picasso avec un sourire indulgent. Mais la petite reproduction faite récemment d'après une vieille photographie d'amateur représente, en effet, un enfant à l'air à la fois farouche et tendre, aux traits réguliers qui pouvaient passer pour angéliques, même pour d'autres que sa mère, avec des yeux énormes, grands ouverts. L'ovale inachevé de l'enfance est bousculé par l'intensité sombre du regard.

Cet émerveillement d'une mère a été sans nul doute une constante de la vie de Pablo Picasso. Maria Picasso avait une foi aveugle en son fils. Une lettre d'elle, écrite vers la fin de sa vie, en 1936, — elle est morte en 1939 — révèle quelle profondeur intime ont gardé leurs rapports, même lorsque les lettres se sont faites rares et les rencontres espacées : « On me dit que tu écris. De toi, je crois tout possible. Si un jour, on me dit que tu as chanté la messe, je le croirai aussi bien. »

C'est aussi de sa mère que Pablo Picasso semble avoir hérité — entre autres — son sens de l'humour, cette aisance avec laquelle il se meut dans l'absurde.

A Malaga, selon la coutume espagnole, les générations s'agglutinent sous le même toit. La grand-mère, Doña Inès Picasso, vit au foyer des Ruiz aussi bien que ses deux filles Elodia et Heliodora. Les vignes qu'elles possédaient et qui leur assuraient une certaine aisance ont été ravagées par le phylloxera. Les tantes essaient de gagner leur vie pour alléger les charges de

leur beau-frère. Elles brodent des galons pour les employés des chemins de fer, galons pour vestes et casquettes; elles les brodent en paillettes multicolores selon le rang qu'ils doivent marquer. Après tant d'années, après toute une vie, Picasso se souvient encore de cette broderie qui, enfant, l'avait fasciné. Pour mieux se faire comprendre, il dessine sur un bout de papier ces roues que ses tantes brodaient, interminablement, avec la patience des femmes effacées que le mauvais sort oblige à gagner leur vie.

Parmi les impressions les plus tenaces de l'enfant figurent toutefois les tableaux peints par son père.

Le métier que José Ruiz Blasco exerçait a-t-il influencé la vocation de son fils? Pablo Picasso est né peintre, avec des dons si accusés qu'ils se seraient manifestés en toutes circonstances. Avoir trouvé des pinceaux à la portée de sa main d'enfant semble, au plus, avoir hâté ce que, d'emblée, il y avait de précoce en lui.

Don José peignait, comme l'a raconté Picasso, « des tableaux pour salle à manger ». Il peignait des perdrix, des lièvres, des lapins. Il peignait des fleurs, de préférence des lilas. Il peignait surtout des pigeons. Ces pigeons ont beaucoup impressionné l'enfant. Après tant d'années, il se souvient d'une immense toile qui représentait un pigeonnier rempli de pigeons juchés sur leur perchoir, « il la voit encore ». Il croit se rappeler « une cage avec une centaine de pigeons. Avec des milliers de pigeons. Des millions de pigeons »... Sous le regard de l'enfant imaginatif qu'il a été tout se multiplie à l'infini.

Il ne devait revoir ce tableau, relégué dans les combles de l'hôtel de ville de Malaga, qu'en reproduction et bien des années après. La toile était peinte avec un métier timide et minutieux : on dirait une photographie de cette cour et de son pigeonnier, peuplée d'oiseaux solennels et gras. A les bien compter, ils étaient neuf.

Récemment, on lui a aussi rapporté d'Espagne un petit tableau représentant un pigeon à la gorge bombée, l'œil rond, les plumes hérissées, que ses amis attribuent à son père; Picasso n'en est pas sûr. Pourtant, la toile perche maintenant en haut d'une pile de ses propres tableaux, appuyée contre le mur, dans la vaste pièce de la rue des Grands-Augustins.

L'oiseau, avec son œil rond, serait-il l'ancêtre de la colombe qui a pris son vol à travers le monde?

La peinture reste pour l'enfant une obsession, l'école, un cauchemar, l'école communale sombre et humide et même le collège privé, moderne et clair. On lui répète qu'il doit faire attention, et cette obligation même d'avoir à fixer une pensée vagabonde annihile en lui toute qualité réceptive. Picasso insiste sur le fait qu'il n'a rien appris ni à l'école ni au collège, qu'il a eu constamment le regard rivé sur une horloge, dans la hantise du temps qui ne s'écoulait pas. « La pensée de l'heure de la sortie m'embrouillait : je me demandais avec obsession si on viendrait ou non me chercher. » Pressé par un ami d'avouer que certaines notions devaient cependant avoir filtré jusqu'à lui, enfant intelligent, même à travers son inattention, Picasso le nie avec sa véhémence persuasive : « Je te jure que non, mon vieux. Rien. Absolument rien. Je te le jure! » Sabartés reste sceptique. L'enfant quand même apprit à lire et à écrire. Il sait compter...

Mais la mémoire de Picasso, en lui retraçant le néant de sa préparation scolaire est probablement exacte. Il ne devait jamais recevoir d'autres impulsions que celles qui, venues de son acuité visuelle, se sont matérialisées en images. Les idées les plus audacieuses, celles qui tirèrent son époque hors de ses ornières, ne sont pas arrivées à lui par le cheminement abstrait de la pensée, le heurt des conceptions, à travers les livres, mais souvent par l'intermédiaire des êtres exceptionnels dont il fait de préférence ses amis. Son acquis intellectuel est surtout dû à cette intuition de la qualité humaine qui est chez lui comme un don de sourcier. Sa rapidité d'assimilation, qui se fait comme par une suite d'éclairs, surprend aussi bien que sa façon de se fermer à ce qu'il ne peut pas utiliser, à ce qui ne peut pas devenir tout à fait sien.

La raison de cette alternance, la force de vision qui — parmi tout ce qui lui vient du dehors — choisit ou rejette consciemment ce qui peut, ou non, devenir un des matériaux de la création, est la même qui déterminait le refus de l'enfant d'apprendre quoi que ce soit. Dans ce milieu qui le dépayse, le petit garçon supplie qu'on lui laisse un souvenir quelconque de ce qui lui est familier, la canne du père, un petit pigeon, un pinceau. La hantise de la solitude imprime sur lui une marque indélébile. Solitude au milieu d'une foule, solitude cernée de près par de trop insistantes sollicitations humaines. Dans cette angoisse d'enfant se trouve la clef de toute une vie.

L'écolier toujours distrait obtient cependant un certificat. « Je te jure que ce fut une véritable comédie », répète-t-il à son ami. A Malaga, on est coutumier de ces accommodements; après de longues années, Picasso se souviendra encore d'un fait significatif qu'il contera à Cocteau : il y vit un conducteur de tramway, qui chantait, ralentir ou presser la marche du véhicule selon que sa chanson était vive ou traînante, et même le timbre de sa sonnerie s'adaptait à la cadence de son chant.

Le directeur du collège est un ami de la maison. L'enfant sera doté — sur le papier — du bagage indispensable pour s'embarquer dans la vie. Mais sa voie est d'avance toute tracée, précoce et exclusive. Le premier tableau, que Picasso possède encore, est peint à l'âge de huit ans.

Cette première œuvre fixe une vision familière, vision espagnole par excellence. Son père ne manque jamais une course de taureaux. Quand l'enfant ne l'encombre pas trop, il l'emmène avec lui pour lui faire prendre l'air. Il l'emmène aussi quand il va voir une corrida. La passion pour les taureaux — la *aficion*, comme disent tout court les Espagnols, — s'empare dès son enfance de Pablo Picasso.

C'est un *Torero* vêtu d'un jaune somptueux que peint cet enfant de huit ans. Le cheval sur lequel l'homme est monté est assez juste de proportions. Une femme et un homme, vus à mi-corps, avec un troisième personnage à grand chapeau, qui apparaissent derrière le mur de l'arène, figurent le public des gradins.

Ce qui frappe dans ce tableautin est le choix des couleurs, une gamme de tons chauds : le sol est d'un brun teinté de mauve, le mur lui aussi d'un rose légèrement violacé qui rehausse le jaune de l'habit. Le don de l'observation s'annonce en dépit de la gaucherie enfantine. Les empreintes des sabots du cheval marquent le sol. Mais les yeux des personnages sont figurés, dans le bois du petit panneau, par des trous maladroits. « C'est ma sœur qui les a faits avec un clou, explique Picasso. Elle était toute petite. Qu'est-ce qu'elle avait alors? cinq ou six ans. »

Le coloris du petit tableau pourrait n'être que le don d'une fraîcheur enfantine dont la spontanéité se confond facilement avec l'anticipation du génie. Il pourrait être familiarité avec le métier paternel, attrait de la couleur malaxée, matière pré-

cieuse qu'on fait éclater sur une toile blanche, attrait des possibilités enchanteresses du pinceau auquel les petits doigts ont coutume de s'agripper. Il pourrait être l'œuvre d'un enfant-miracle, d'un Mozart sans lendemain. L'exceptionnel est cette vocation consciente et cet exclusivisme d'une vision plastique qui sont en cet enfant, dès la première heure. « L'obsession de sa vie, ce sont les pinceaux », dit son ami.

Mais dans les premiers essais de l'enfant il n'y a rien qui annonce le révolutionnaire de l'avenir. Un jour, vers 1946, Picasso visitait une exposition de dessins d'enfants organisée par le British Council. Il les regarda avec son sourire ambigu : « Je n'aurais pas pu, dit-il, étant enfant, participer à une exposition de ce genre : à douze ans, je dessinais comme Raphaël. » Ses premiers essais sont en effet d'un académisme rassurant, d'une application rigoureuse et c'est cette minutie acquise de si bonne heure qui a préparé Picasso à la maîtrise de son métier, une maîtrise due au fait qu'il a commencé à travailler avec un grand sérieux plus tôt que tant d'autres, qu'il a fait son apprentissage d'homme à l'âge d'enfant.

Pablo Picasso n'a que dix ans quand il quitte la douceur de Malaga pour La Corogne. Le Musée provincial de Malaga fermant ses portes, le poste de conservateur se trouve supprimé, et Don José, qui tirait de là le principal de ses ressources, doit chercher ailleurs de quoi nourrir sa nombreuse famille; deux petites filles sont nées à Malaga : Lola en 1884, Conchita en 1887. Don José accepte à La Corogne le poste de professeur de dessin dans un établissement secondaire; si les conditions matérielles y sont meilleures qu'à Malaga, le climat de la Galice éprouve beaucoup les enfants comme les adultes, habitués à une tiède atmosphère. En évoquant ses souvenirs, Picasso se rappelle son voyage par une mer si agitée qu'ils durent quitter le bateau, et il se rappelle surtout la pluie qui tombait sans arrêt à La Corogne.

Son père ne sort pas, sauf pour aller à l'École des Arts et Métiers où il enseigne. Il peint encore mais peu. « Le reste du temps, raconte Picasso, il regarde par la fenêtre tomber la pluie. » L'enfant, lui aussi, est dégoûté. Un jour, il dessine un groupe de gens agglutinés sous un parapluie, les épaules tombantes frileusement rentrées. « Il a déjà commencé à pleuvoir. Cela va continuer jusqu'à l'été », écrit-il sous le dessin. Picasso devait garder tout au long de sa vie ce dégoût du

Méridional pour un ciel bas, un climat hostile, dégoût mêlé de mépris pour les gens qui s'en accommodent facilement. La nostalgie de la lumière lui restera toujours et, loin du soleil, fera de lui un exilé, un reclus qui noie sa nostalgie dans un excès de travail.

Le mauvais temps de La Corogne rebute l'enfant comme une offense personnelle. Il exhale sa colère en des dessins caricaturaux. « Le vent a commencé à son tour et continuera jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de Corogne », écrit-il. Mais il a déjà trouvé dans le travail un refuge qui deviendra habituel.

Les études qu'il fait à l'Institut secondaire des Arts et Métiers, sous la direction de son père, sont celles qu'on inflige à tous les enfants d'alors dans tous les ateliers provinciaux; elles n'ont pas beaucoup évolué depuis le temps où Goya travaillait dans l'atelier de Lujan à Saragosse. Ce sont surtout des dessins d'après des moulages de plâtre qu'exécute l'enfant de douze ou treize ans, des statues aux yeux aveugles, un torse de guerrier couché, une main pliée ou une jambe. Ces crayons ne diffèrent en rien de ce qu'un enfant de cet âge, ayant des dons d'observation, aurait exécuté devant le même modèle, en s'appliquant de son mieux. Pour tout autre, ces exercices auraient été du temps perdu mais une des lois fondamentales de Picasso est que chez lui rien ne se perd et que rien de ce qui lui a appartenu un jour ne lui devient inutile.

Le sens de la permanence domine en lui et aussi — ce qui surprend le plus chez un homme aux ruptures déconcertantes et brusques — un sentiment de continuité qui lui a fait conserver ce panneau peint à l'âge de huit ans et ces feuilles d'études d'après des plâtres. Un jour cette main pliée, cet avant-bras aux bords coupés net, l'intérieur du moulage évidé, se retrouveront dans les tableaux de Pablo Picasso devenu un homme mûr et le rattacheront à l'enfant au visage d'ange et aux yeux d'un éclat si singulier.

L'enfant travaille comme, à son âge, on s'amuse. Le travail semble devenir de très bonne heure l'univers de Pablo Picasso. Les ressources de patience de son père ont dû être, comme chez tous les médiocres, limitées : l'ennui, les amis qui lui manquent, la rigueur du climat le font sombrer dans l'oisiveté. Si de temps en temps il peint encore, il n'a plus la patience d'achever un tableau dans ses moindres détails. Il refait cet éternel pigeon qui semble trouver preneur le plus facilement.

Picasso a raconté à son ami que son père, impatienté, coupait les pattes d'un pigeon mort, les clouait sur une planche et demandait à son fils de les peindre minutieusement sur le tableau inachevé, en surveillant son travail jusqu'à ce qu'il lui plaise.

A quatorze ans environ, vers 1895, l'enfant peint d'après des modèles vivants. Ce sont sans doute des modèles d'école, ces vieillards aux traits accusés qu'on utilise de préférence dans les ateliers car il est plus facile d'attraper la ressemblance d'une physionomie marquée que celle d'un visage aux joues encore lisses.

Un de ces *Vieillards*, aux traits boursouflés, ravinés, peinture provenant d'une collection malaguène, se trouve dans la collection Sala de Barcelone. La tête modelée à petites touches, qui suivent les aspérités de la peau et les nodosités de la chair affaissée, contraste avec la chemise blanche échancrée, traitée par masses.

Dans une autre toile du Musée provincial de Malaga : *les Deux Vieux*, peinte probablement vers 1894, se retrouve le même type de vieillard chenu. Ce petit tableau est un cadeau familial dédié à une cousine. La composition du modeste intérieur est gauche, la facture timorée; de son âge, l'enfant n'a même pas les audaces de simplification. Mais cette œuvre conventionnelle, appliquée, où le vieillard, appuyé sur un bâton, parle de très près à une vieille aveugle, exprime un sentiment indéfinissable : peut-être de la pitié pour ceux qui vieillissent avec la résignation infinie des infirmes, ou plutôt la peur de ce que peuvent être les ravages de l'âge — peur étrange chez un si jeune enfant et dont Pablo Picasso ne s'est jamais débarrassé.

C'est sans doute aussi un modèle d'atelier que cet *Homme barbu en casquette haute* (propriété de Picasso). L'enfant a dû regarder entre temps les chefs-d'œuvre de la peinture espagnole et il assimile rapidement tout ce qui le libère de son précédent acquis. La tableau est peint en masses contrastées avec une grande unité d'éclairage et d'expression. Le jeune garçon a — dans un geste de la main ouverte — saisi le côté raisonneur du personnage. Il possède déjà cette rapidité d'exécution qui, dans sa maturité, devait lui donner une allure de prestidigitateur; cette sûreté technique n'est pas seulement fondée sur un métier déjà connu, sur la science de l'utilisation du grain de la

toile ou des coups de pinceau en relief, des ombres chaudes ou des reflets froids, mais aussi, et d'abord, sur la faculté innée de se décider sur-le-champ, dans l'immédiat, sans tâtonnement aucun, pour ce qui peut servir l'effet que l'artiste veut obtenir. Si, du point de vue de la forme, cette œuvre d'un très jeune garçon n'offre rien d'exceptionnel, elle annonce chez le futur Picasso ce qu'il y a toujours en lui de résolu, la présence totale de tous ses moyens au moment même où il les engage.

L'enfant s'essaie dès lors au grand thème de l'œuvre de sa maturité, la nature morte, mais une coupe en cuivre pleine de fruits, un pichet de céramique en relief, des pommes éparpillées sur la nappe ne font que refléter le mauvais goût de l'époque, l'amour du fouillis savant qui, en Europe centrale, se réclame de Makart. Il peint sur de tout petits panneaux de bois des paysages, un oiseau, un homme avec un chien; il est assez sûr de lui-même et déjà assez apprécié pour qu'il s'aventure à faire les portraits des amis de la maison. Un moment vient qui apparente la carrière de Pablo Picasso aux légendes que l'on retrouve habituellement aux débuts de tant de génies. Son père reconnaît de très bonne heure sa supériorité. Il sait non seulement qu'il ne peut rien lui apprendre de plus mais aussi que l'enfant dispose, en un jeu facile, de ce que lui-même a péniblement acquis, et Picasso a résumé ce moment dans une de ces phrases si simples dont il a le secret, si frappantes dans leur nudité même : « Alors, il me donna ses couleurs et ses pinceaux et plus jamais il n'a peint. »

Son fils le représente à ce moment plusieurs fois, d'une façon qui explique au mieux la décision de Don José. Il le peint tel qu'il a été, bel homme distingué mais dont le visage est marqué par les plis que la perplexité a amassés au-dessus de la fine arête du nez. Il révèle aussi en lui l'être perdu dans la vie quand il le saisit dans une pose d'abandon accablée qui semble lui avoir été familière, accoudé à une table, la tête appuyée contre sa longue main, le regard rentré — semble-t-il — vers l'intérieur, l'autre main, oisive, posée devant lui.

Le renoncement lui a-t-il été difficile comme il l'aurait été chez tout homme se leurrant sur sa médiocrité ou, plutôt, Don José a-t-il abandonné l'effort comme on renonce à une marche ardue pour rester au coin du feu? Il bricole désormais pour tromper ses loisirs et aussi par goût.

Il fait pour son fils, avec du carton, du papier et de la colle,

des boîtes, objets encombrants et inutiles. Il s'amuse aussi à enjoliver ce qui lui tombe sous la main. Un jour, conte Picasso, il s'empare d'un plâtre qui représentait une Italienne, il enlève au buste les coins de sa coiffe carrée, repeint la tête, l'entoure de draperies, et colle sur les joues des larmes de cristal.

A regarder son père jouer ainsi avec des objets, et les soustraire à leur destination première pour en faire autre chose, s'est probablement éveillé chez l'enfant le goût de la transformation et l'ingéniosité qui triompheront un jour chez Picasso. Et peut-être s'est-il souvenu de cette Italienne en plâtre quand il s'est trouvé devant un portrait d'une *Italienne* de l'École lyonnaise du XIX^e^ siècle. Un demi-siècle à peu près s'était écoulé depuis que l'enfant avait vu les mains longues et fines de son père évoluer autour du plâtre mais l'implacable mémoire de Picasso ne laisse rien perdre : le conventionnel de l'image éveille chez lui des résonances; seulement, il inscrit, en marge de la figure, un faune jouant des pipeaux et un Hercule qui prend comme appui les seins haut placés du modèle.

Ainsi les débuts du petit Pablo tendent curieusement vers son présent : c'est ce qui fait leur importance.

Après une vie effacée, Don José devait mourir à la veille de la première guerre mondiale, artisan modeste qui sut donner des bases bien cimentées à une gloire future.

La même précoce virtuosité, apparentée à la touche de Lenbach, avec laquelle sont peints les portraits de son père se manifeste aussi dans le portrait du meilleur ami de celui-ci : *le Docteur Ramón Perez Costales*. Si José Ruiz a été un peintre médiocre, il semble avoir eu de grandes qualités humaines qui lui valaient l'affection de ses amis. L'enfant se souvient de ceux que son père a connus à Malaga, il se souvient surtout de Don Ramón, qui était médecin et soigna sa sœur Conchita dans sa maladie, la diphtérie qui devait l'emporter. Il était si lié avec Don José que, quand celui-ci quitta La Corogne, il décida, lui aussi, d'abandonner ce climat inhospitalier et de s'installer à Malaga, où il espérait voir revenir un jour son ami.

C'est le premier homme important dont Pablo Picasso ait fait le portrait. Le docteur Ramón Perez Costales est un républicain fervent. C'est chez lui que les yeux de l'auteur du *Songe et Mensonge de Franco* se sont posés pour la première fois sur un drapeau espagnol républicain : Don Ramón a été ministre du Travail et des Beaux-Arts de la première république espagnole.

L'homme que le jeune garçon peint alors semble appartenir à cette génération d'hommes de bonne volonté qui croyaient aux réformes accomplies dans le calme. Avec sa barbe taillée à la façon de François-Joseph, avec son regard bienveillant sous des sourcils froncés, il incarne le type du fonctionnaire éclairé.

En dehors de son travail sérieux, l'enfant s'amuse en dessinant. Tout se traduit chez lui en expression visuelle. Cet univers interprété l'absorbe et le distrait à la fois. Il n'a qu'un seul moyen de communication : « Déjà, enfant, il lui répugnait d'écrire »; chez lui, l'image prend le pas sur le mot, l'idée se concrétise par une observation aiguë. La famille harcèle Pablo, comme on harcèle tous les enfants, pour qu'il écrive à ses parents, à sa grand-mère restée à Malaga. Il a, comme tous les enfants, horreur de cette corvée. Écrire, mais quoi? Exprimer en mots qui ne lui sont pas familiers la vie quotidienne serait se jucher sur des échasses. Le jeune Pablo s'en tire par cette imitation des intellectuels adultes que la plupart des enfants choisissent un jour ou l'autre : un journal. Une feuille de papier est pliée en deux, à la façon d'une revue. Un périodique très connu à l'époque s'appelle *Blanc et Noir*. Quand Pablo rédige sa feuille — il n'a que treize ans — il l'appelle *Bleu et Blanc*. Les impressions fixées par l'enfant sont assez remarquables pour qu'un ami de son père décide de les faire parvenir à un directeur de journal : ce directeur n'en perçoit pas l'intérêt.

Les feuilles pliées se retrouveront un jour dans les archives personnelles, inextricables en apparence seulement, de Picasso. Le jeune chroniqueur décrit surtout la pluie persistante de La Corogne; il prend pour cible des gens patiemment soumis au climat. Des femmes emmitouflées dans leurs châles s'aventurent tout juste à tremper les pieds dans l'eau : « Comment on se baigne à Betanzos », note l'enfant habitué aux tiédeurs de Malaga. Dans cette imitation d'un périodique s'exprime aussi son horreur de la monotonie : il pense à l'éternel pigeon et note dans les « petites annonces », au-dessus de l'adresse du domicile familial : « On achète des pigeons de race. » Ainsi, dès lors, se manifeste son sens de l'humour : avant de savoir exprimer la souffrance ou la révolte, il sait les surmonter par le rire, ce grand rire qui déconcertera plus tard les admirateurs de Picasso et lui permettra de ne jamais se figer sur le piédestal où l'on veut le placer. L'enfant entre dans la vie,

armé d'avance par l'ironie, par son sens impitoyable du ridicule.

Un des derniers tableaux peints à La Corogne résume la maturité de ses dons : *la Fille aux pieds nus* (propriété de Picasso). C'est un modèle qu'on lui a payé comme à un peintre adulte, et aussi la récompense d'un enfant sage lors de ses vacances de Noël. La fillette n'est guère jolie, elle semble plus habituée à gagner sa vie par de durs travaux qu'en posant devant un peintre. Un torchon est encore jeté sur ses épaules. Ses mains, les mains d'une enfant mais déjà usées par le travail, reposent sur ses genoux. Les pieds nus, d'énormes pieds qui ont trop couru, se posent lourds sur le sol. « Les pauvres filles de chez nous vont toujours pieds nus, et la petite avait les pieds couverts d'engelures », se rappelle Picasso. Le visage aux contours puérils est maussade, la bouche pend comme celle des enfants qui ont été souvent grondés et savent mal se défendre des reproches injustes. Au milieu des traits ingrats, seuls les yeux grand ouverts ont de la beauté, encore que leur regard soit fixe, prématurément résigné.

Un garçon de quatorze ans et une petite fille harassée se sont un jour trouvés face à face. Comment le jeune garçon favorisé par le destin, comment ce fils choyé a-t-il saisi la douleur impuissante qui se cache dans une créature muette? Les yeux de Pablo Picasso comprennent plus que son jeune cerveau ne peut assimiler. Dans ce corps informe au repos, il y a quelque chose d'une motte de terre grasse : une sensualité animale qui est une attente désarmée. Avant son temps, bien avant son heure, Picasso est avec ceux qui ne savent pas se dire accablés.

II

PERMANENCE DES LOIS CRÉATRICES

1896-1900

La vraie carrière de Pablo Picasso débute par un tour de force qui n'en est guère un pour lui. L'École des Beaux-Arts de Barcelone, institut réputé fondé en 1775, étage les études sur deux paliers d'entraînement artistique : la section de dessin en général mène aux études supérieures de l'antique, du modèle vivant, de la peinture. Pour entrer d'emblée dans la deuxième section, il faut passer un examen dont les exigences sont si grandes qu'on accorde un mois entier aux candidats pour préparer un dessin. « Je l'ai fini le premier jour, raconte Picasso, je l'ai regardé longuement, j'ai bien réfléchi à ce que je pourrais encore y ajouter, je ne voyais rien, vraiment rien. » Ses yeux sont devenus songeurs, il semble voir encore ce dessin; après plus d'un demi-siècle, il secoue un peu la tête comme l'enfant avait dû le faire lorsqu'il s'était assuré qu'il n'y avait rien à corriger dans son travail. Sur son visage se lit encore la perplexité qu'il éprouve toujours devant une façon de travailler étrangère à la sienne, devant des lenteurs inintelligibles à sa rapidité.

Cette tension extrême dans l'effort qui est sa loi créatrice ne conçoit pas la continuité d'un labeur de longue haleine; elle est une montée qui s'épuise d'un élan. Il brosse une grande toile dans une seule journée, comme l'enfant achevait le travail habituel d'un mois en un seul jour. A un familier qui lui demandait dernièrement s'il avait achevé une des versions des *Femmes d'Alger* ébauchée la veille, il répondit avec un petit sourire : « Achevée? Oui, si on veut; pour Michel-Ange, par exemple, cela ne serait pas une toile achevée mais, pour moi,

elle l'est. » Dans la vision que, d'un seul effort frénétique, il transcrit, il n'est plus rien à reprendre ni à ajouter. Si cette vision ne le satisfait pas, si elle lui paraît incomplète, susceptible d'être élargie, modifiée, il entreprend le lendemain une approche différente du même sujet; mais ce qu'il a fixé ce jour-là sur la toile est complet en soi, équilibré dans ses différentes parties, d'une unité calculée. Il a tout dit dans un seul jaillissement qu'il ne peut modifier sans déséquilibrer cette unité. S'il éprouve le besoin de le redire autrement, avec des mots neufs, il recommence. Et c'est un autre tableau.

Dès cet examen d'entrée à la classe supérieure de La Lonja s'établit une fois pour toutes la loi créatrice de Pablo Picasso. Sa rapidité d'exécution n'est pas seulement maîtrise très tôt acquise de son métier, acuité de l'observation, sûreté du trait, coulée du pinceau dans une main qui n'a jamais tremblé; elle est due surtout à la netteté de la vision qui est, en lui, dans sa plénitude. Si cette continuité du trait — une des virtuosités de Picasso — semble confiner à la magie et à une sorte de sensualité, si le traitement auquel il soumet une toile ou une feuille de papier a quelque chose d'un viol, ce n'est pas cette rage, constamment liée à son tempérament masculin qui détermine le jaillissement d'une œuvre, mais sa lucidité. Cette lucidité, ce déclic cérébral d'un mystérieux processus créateur, est une des clés de Pablo Picasso.

Il sait lui-même que cette lucidité, cette acuité ancrées en lui sont les facteurs déterminants de son art. « On croit qu'un peintre est un éternel agité! » dit-il un jour en riant. Il a surpris tous ceux qui ont cru voir en lui une tempête faite homme. Les médecins qui l'ont examiné et même ont tracé son encéphalogramme l'ont trouvé étrangement équilibré; et les chiromanciens qui se sont penchés sur ses mains de magicien, imperturbablement calme. Pour illustrer ce passage de la vision à sa forme définitive, Picasso a eu un jour un de ces gestes caractéristiques chez lui qui matérialisent, et pour ainsi dire mettent en scène, ce qu'un autre aurait développé en des explications laborieuses. « Le tout de ce qui se passe est là », et sa main se porte vers le front. « Avant d'arriver au bout de la plume ou du pinceau, le tout est de l'avoir au bout des doigts, sans rien en perdre, en entier », et il frottait le bout de ses doigts avec le pouce comme pour sauvegarder la mystérieuse chaleur qui était en eux.

Picasso devait plus tard se fourvoyer en des impasses, revenir sur ses pas dans les chemins qu'il avait abordés — ceci pendant un bref délai seulement; — il devait s'engager, se reprendre; tout comme lors de cet examen à Barcelone, il ne devait jamais hésiter sur ce qu'il voulait faire dans l'immédiat, sur ce qui était pour lui la nécessité du moment.

Don José est venu s'établir avec sa famille à Barcelone, la possibilité s'étant offerte à lui de permuter avec un professeur de l'École des Beaux-Arts qui préférait La Corogne. Bien que le poste de Barcelone soit mieux rétribué, il n'est guère plus heureux dans cette ville, alors la plus vivante d'Espagne, qu'il ne l'a été sous le ciel morne de La Corogne. Il regrette toujours la douceur de vivre de Malaga. Il se sent dépaysé. Il regrette, en vérité, les possibilités de jeunesse qui ont été en lui et qu'il n'a pas su utiliser. Les peintres, ses amis, ont fait leur chemin et il est resté à l'écart. Ils sont de l'Académie royale, ils jouissent de leurs succès et d'une situation matérielle enviable, on parle d'eux dans les journaux, et ils oublient leur ami cantonné dans sa médiocrité. Dépaysé, José Ruiz se sait probablement aussi un raté. Il ne peint plus. Son fils se souvient de son découragement d'homme trahi par le destin : « Ni Malaga, ni taureaux, ni amis, ni rien. »

Pablo lui-même semble déçu par ce premier contact avec une grande ville. Il n'a que quinze ans. Il n'est marqué par rien ni personne. Aucun moule traditionnel ne l'enferme. Il pourrait être ouvert à toutes les influences qui, à Barcelone, s'entrecroisent, multiples et contradictoires : il ne les subit qu'à sa façon, à la fois aux aguets de tout et imperméable.

Cependant, rien qu'en se promenant dans les rues de Barcelone, il affronte un phénomène unique au monde, ce paroxysme du modern-style que Gaudí a figé dans la pierre. Cassou a dit : « Antoni Gaudí est un de ces personnages excentriques comme l'Espagne se plaît à en produire, qui paraissent, sur les limites de la folie et de la raison, user, dans l'exercice de leur vie et de leur profession, de procédés magiques. » Il est un défi lancé aux plus anciennes traditions architecturales, aux lois mêmes de la matière, aux rapports les plus fermement établis entre l'homme et l'espace. Parmi les influences venues du dehors, Barcelone avait déjà subi celle du néo-gothique, avec ses gâbles échelonnés, ses hauts toits, ses tourelles pointues, dépaysés sous le ciel méditerranéen. C'est aussi du gothique

que s'inspire Gaudí mais d'une façon qui bouleverse l'essence même de sa structure, en éliminant contreforts et arcs-boutants, gothique d'opéra plus plausible en toile et en carton-pâte qu'en pierre ou en brique. L'invraisemblable, qui préside aux constructions de Gaudí, est étroitement apparenté au factice, aux profondeurs en trompe-l'œil des coulisses ou du film, et l'un de ses biographes a judicieusement souligné qu'un jour les couloirs fantasmagoriques de la Casa Batlló se retrouveront — probablement sans aucune influence directe — dans le décor expressionniste du *docteur Caligari*. Ce traitement désinvolte de la matière qui donne des convulsions à la pierre, qui fait onduler de lourds toits comme de la tôle sous un grand vent, pencher les colonnes et serpenter les cheminées, qui donne aux rocs un aspect animal et au fer forgé le foisonnement des plantes grasses, aurait pu fortement s'imprimer dans une imagination encore vierge. Une vision picturale neuve aurait dû être influencée par cette architecture polychrome, par ces débris de faïence colorée qui dans la balustrade du parc Güell se confondent avec le miroitement de l'horizon; mais la démesure même de ces extravagances semble avoir rebuté le très jeune Pablo Picasso.

Il y a cependant dans cet art fou de Gaudí l'annonce de bien des aventures artistiques de l'avenir. L'expressionnisme aurait pu se réclamer de lui, comme le surréalisme et le naturalisme s'inspirer de cet amas de sculptures qui grouillent sur les porches de l'église de la Sagrada Familia, exécutées d'après des photographies ou des moulages pris sur le vif.

On trouve même chez Gaudí cette remontée aux sources de l'art primitif qui devait plus tard préluder au tournant décisif de l'art de Picasso. « L'originalité, a dit Gaudí, c'est le retour aux origines. » Les cônes vertigineux dont il a couronné le temple de la Sagrada Familia s'inspirent des constructions nègres d'Afrique Équatoriale, imitées par lui pour la première fois dans son projet pour les Missions franciscaines à Tanger.

En dehors de cette recherche des formes inédites, il y a dans l'expérience Gaudí, en son ensemble, un aspect qu'on s'imagine susceptible d'avoir frappé Picasso : cette réalisation même de l'impossible, cette qualité d'un rêve effréné qui devient matière. Gaudí devait à une rare conjonction, sa rencontre avec le plus puissant seigneur de Barcelone, le comte

Eusebi Güell, la possibilité de donner corps aux monstres de son imagination, conjonction que Cassou compare si justement à celle qui donna à Wagner comme protecteur Louis II de Bavière.

Ce triomphe de l'impossible a-t-il pu, plus ou moins consciemment, encourager les futures audaces de Picasso, comme on aurait tendance à l'imaginer? Picasso nie toute influence de l'art ou de l'exemple de Gaudí. « Non, je n'en étais pas du tout impressionné. Il n'a influencé en rien ma jeunesse. » Il réfléchit : « C'est peut-être le contraire qui est arrivé. » Dans l'exposition posthume de Gaudí faite à Barcelone, certains de ses projets dénotent clairement l'influence d'un artiste plus jeune sur un maître chevronné. « C'est curieux, n'est-ce pas? » ajoute Picasso, pensif. Gaudí avait dépassé la quarantaine quand le garçon de quinze ans vint à Barcelone, il était célèbre tandis que le jeune Pablo devait pendant des années encore rester inconnu, mais le grand vieillard, avant de mourir, en 1926, presque à soixante-quinze ans, devait s'inspirer de cette jeune force qu'il avait peut-être côtoyée un jour sans le savoir.

Barcelone, port méditerranéen, accueille, comme tous les ports, tous les excès et, semble-t-il, plus facilement le pire que le meilleur. Ce qu'il y a de particulier dans cette ville, dit Cassou, est « qu'elle ignore le bon goût... En plus, le mauvais goût s'y affirme d'une façon hautement agressive ». Le jeune Pablo ne peut probablement pas encore juger l'ambiance dans laquelle il est plongé, mais il sait dès lors, ou en tout cas il pressent, que ces premières années à Barcelone ne sont guère bienfaisantes pour son travail. Un jour, retrouvant un paysage daté de 1896, Picasso aura un sursaut peiné : « Cette période de mes études, je la déteste. Ce que je faisais avant était beaucoup mieux », dira-t-il à Kahnweiler.

En cette année 1896, il ne veut ou ne peut plus travailler à la maison. Don José loue pour lui, comme pour « un grand », un atelier, dans la calle de la Plata. En changeant de lieu de travail, il n'a guère échappé à la tutelle de son père. Les sujets qu'il choisit, sous l'impulsion de celui-ci, sont des plus conformistes et leur exécution on ne peut plus conventionnelle. Ses tableaux obtiennent l'espèce de succès qu'il vise. Ce sont : *la Première Communion* envoyée et admise à l'exposition municipale de Barcelone au printemps de 1896 (Collec-

tion Dr Vitalto, Barcelone) ; *l'Enfant de chœur* (Collection Sala à Malaga) ; *l'Homme au quinquet* (Collection Llobet, Barcelone) ; *les Deux Canards*, tableautin que son père envoie à une exposition à Malaga où il obtient un prix.

De la même veine, datant de la même année, le petit *Portrait de Lola* sa sœur, qu'il a gardé chez lui. La fillette assise avec une poupée sur les genoux accuse des traits communs avec son frère, le nez fort, la courte lèvre supérieure, la lèvre inférieure charnue. Le ton bitumé de l'ensemble l'emporte sur une certaine recherche raffinée des coloris dans la robe de l'enfant et le fond d'intérieur, sans doute familial, où l'on discerne sur le mur, selon la mode de l'heure, une estampe et des éventails japonais.

On dirait, témoignage d'une assimilation complète, que c'est le goût du temps qui peint à travers lui. Ce conventionnel — qui heurtera plus tard Picasso lui-même — caractérise aussi ses dessins à l'encre de Chine et au fusain ou ses aquarelles d'alors : *la Jeune Fille lisant*, *l'Homme debout*, ou *le Lac du parc de Barcelone* avec ses trois cygnes et la gracieuse dame à l'ombrelle accoudée à la balustrade. Une des premières grandes toiles qu'il peint alors, aux personnages de grandeur naturelle, est *l'Attaque à la baïonnette*. Elle est immense, si bien qu'on ne peut pas la faire passer par l'humble escalier et qu'on doit la faire descendre à la grande joie des passants, par la fenêtre, à l'aide des cordons des jalousies.

Cette scène d'ardeur belliqueuse, la première grande œuvre du futur créateur de *Guernica*, n'a pas paru, même à son inexpérience juvénile, digne d'être conservée. Dès l'année suivante, il la recouvre d'un sujet beaucoup plus pacifique, d'abord modestement intitulé : *Visite à une malade*. Son père continue à lui prodiguer des conseils en vue d'un succès taillé à sa propre mesure. C'est lui qui imagine la composition et c'est lui aussi qui sert de modèle pour le médecin barbu et distingué qui tâte le pouls d'une malade sur laquelle se penche une sœur de charité, portant un enfant sur les bras. Pompeusement baptisé pour l'occasion : *Science et Charité*, le tableau est envoyé à l'exposition des Beaux-Arts à Madrid où il obtient une mention honorable.

Picasso n'a aucune indulgence pour les tâtonnements de ses débuts et, comme son sens de l'ironie s'exerce aussi bien envers lui-même qu'envers les autres, il se rappelle avec une joie

malicieuse qu'un critique avait alors raillé « le médecin qui prend le pouls a un gant... »

En cette même année, 1897, sans doute encouragé par son modeste succès, le jeune Pablo part pour Madrid. Il réussit, aussi facilement qu'à Barcelone, à forcer l'entrée des cours supérieurs de l'Académie de San Fernando, faisant en quelques heures le travail de quelques jours. Des parents aisés lui ont payé le voyage, ils se sont cotisés pour lui faciliter le séjour; cette charité des riches n'est qu'une misère : « quelques pesetas, raconte-t-il, à peine de quoi ne pas mourir de faim, rien de plus ». Il fait dès lors l'apprentissage des privations. Loin des siens qui avaient tracé pour lui une route du succès, jalonnée de bourses de voyage et de prix de Rome, le jeune garçon se révolte. Il ne travaille pas à l'Académie. Il sait que son école est ailleurs. Et ses parents profitent de son indiscipline pour lui couper les vivres. Le père seul, « le pauvre », continue à lui envoyer ce qu'il peut, rappelle Picasso.

Au printemps 1898, il tombe malade. La scarlatine éprouve beaucoup l'adolescent. La fatigue qui s'abat sur lui le déprime. Il ressent dès lors cette alarme d'un être foncièrement bien portant devant la maladie ou plutôt ce sentiment d'avoir besoin de tous ses moyens, de la plénitude de forces toujours disponibles, qui le fera, tout au long de sa vie, s'inquiéter de chaque défaillance physique, chez lui-même aussi bien que chez les siens.

Pour se remettre, il accepte l'invitation d'un ami, le peintre Manuel Pallarés, à venir passer quelque temps chez lui à la Horta de San Juan. Il y restera plusieurs mois. Là, il participe à la vie d'un village de la façon la plus naturelle. Ce n'est pas la curiosité normale chez un être encore jeune ou l'intérêt vite lassé du citadin qui lui fait partager les travaux de la ferme ou des champs, mais le désir d'un contact immédiat avec les facteurs permanents de la vie, le déroulement des saisons, les mœurs des bêtes, la nature de choses qui ne déçoivent pas par leur précarité. Ce sera toujours, pour ce futur Parisien d'adoption, comme un besoin d'équilibre, pour résister au côté factice d'une grande ville. A Horta le jeune Pablo apprend à soigner les poules, à traire une vache, à panser un cheval, à monter l'eau d'un puits, à ramasser du bois, à cuire du riz et à faire un nœud solide. « Tout ce que je sais, je l'ai appris au village de Pallarés », dit-il. Ce savoir d'humbles

choses n'est pas le seul enseignement de son séjour. Cette précieuse intimité, c'est une habitude qu'il prend pour la vie.

Il y a toujours chez Pablo Picasso quelque chose qui évoque l'homme vivant au grand air. Il semble avoir emmagasiné du soleil et du vent, ses gestes sont ceux qui demandent de l'espace; si l'on ne savait rien de lui, on penserait avoir affaire à un montagnard ou à un marin. Il a beau passer des journées entières, des semaines même, dans son atelier parisien, il a beau ne voir qu'à travers la vitre un ciel bas, des toits gris ou des arbres dénudés, il garde, en entrant dans une pièce, l'air d'un homme qui revient d'une longue randonnée, le pas encore habitué aux larges foulées, qui apporte dans ses vêtements le souffle du vent, la tiédeur du soleil ou la bonne odeur de la pluie.

Un croquis de lui-même, le campe tel qu'il fut en cette année 1898. Il y a dans cette silhouette d'un garçon de dix-sept ans, qui dessine assis, encore un peu de la gaucherie de l'adolescent, le port de tête buté, les poignets osseux. Il ne semble pas faire un avec son vêtement de ville, son faux col et sa large cravate d'artiste; ses cheveux, partagés au milieu par une raie, sont trop fraîchement disciplinés mais dans la rapide esquisse il y a déjà toute l'obstination qui lui est propre et la fixité du regard au travail.

A son retour d'Horta, il travaille chez un ami un peu plus âgé que lui, Joseph Cardona Iturro, qui s'est voué à la sculpture. Son ami subit l'influence des préraphaélites allemands, surtout celle d'Overbeck, mais plus que par les théories esthétiques en vogue, le jeune Pablo est intéressé par la technique de son métier. « Il peint et dessine, infatigable. » Quand Jaime Sabartés vient le voir, il le trouve « perdu sous un monceau de dessins » : les chemins d'un créateur et de son précieux biographe se rencontrent alors. Picasso passera à la postérité, son œuvre et son humanité, et surtout ses débuts, éclairés par la vigilante lumière d'une affection jamais démentie.

L'atelier dans lequel il travaille alors n'est qu'une pièce de l'appartement d'une corsetière, la mère de Cardona. Picasso, passionné depuis toujours par l'habileté manuelle, les tours de main ingénieux regarde les ouvrières piquer des œillets dans les longs corsets baleinés du temps, charpente rigide des courbes féminines. Il actionne lui-même la machine dont la précision l'amuse car, au bout de ses doigts, il y a l'impa-

tience de toucher tout ce que font les autres, le goût de la matière la plus humble.

Chacun de ses amis a vu un jour, émerveillé, Picasso triturer un fil de fer ou un bout de papier pour en faire surgir un visage humain ou un objet, il l'a vu avoir recours à ce travail, à moitié inconscient, quand les propos échangés autour de lui avaient brusquement cessé de l'intéresser.

Pablo Ruiz Picasso — c'est ainsi qu'il signe — porte dès lors certains traits permanents. A dix-huit ou à dix-neuf ans, il fait déjà partie de l'élite littéraire et artistique de Barcelone, dont la plupart des représentants sont plus âgés que lui. Ce n'est pas sans heurt qu'il a été adopté par l'exclusivisme catalan. Il est Andalou et par cela même suspect, quelque chose comme un torero ou un gitan. Pourtant il s'impose, sans que plus tard personne ait pu dire pourquoi ce jeune inconnu avait pris un pareil ascendant. Il n'est pas communicatif, plutôt secret, il ne va guère au devant des affections ou des aveux, il manie plus facilement la boutade malicieuse que le compliment. Il est une présence. Il se contente de cela. Il deviendra de plus en plus une présence impérieuse.

Il subit à sa façon, à la fois accaparante et éliminatoire, l'influence de son milieu. Les courants les plus divers qui s'entrecroisent à Barcelone dérivent tous de la même source : la mise en question d'un temps de sécurité matérielle. Un malaise est dans l'air, fait de tout ce qui se meurt ou s'étiole en cette fin de siècle décadent. Comme partout ailleurs, on oppose cette angoisse sentimentale et spirituelle en défi à l'homme du XIX^e^ siècle, avec son émerveillement des conquêtes industrielles, à sa quiétude bourgeoise bercée de certitudes et de valeurs immuables, peut-être sans se douter qu'en fait tant de ferments nouveaux ne pouvaient naître et prospérer que sur la pâte rassise de la stabilité.

Le défi angoissé est à l'ordre du jour. « L'Inquiétude Sacrée soit avec vous! » prêche alors, naturellement en majuscules, Eugénio d'Ors. Le levain le plus virulent vient du Nord, de Catalogne. L'influence de Nietzsche s'exerce, impérieuse, sur la pensée des Barcelonais. Le peintre Santiago Rusiñol, avec qui Picasso sera lié plus tard, exalte le triomphe de « l'homme transporté d'un légitime orgueil iconoclaste », son droit « d'arracher à la vie des visions fulgurantes, effrénées, paroxystes... de traduire en paradoxes fous des évidences éternelles, de vivre

de l'anormal et de l'inouï ». D'Allemagne vient aussi cette mythologie de la force qui s'affirme de bonne heure par le triomphe de Wagner qu'on joue dans la plupart des concerts d'alors et dont on monte les grands opéras, la tétralogie, *Tristan et Yseult.*

La nostalgie d'un passé mythique, d'un moyen âge brumeux qui travaille l'Allemagne est d'autant plus accessible aux Catalans qu'elle se rencontre avec le mouvement autonomiste qui voit dans le moyen âge le siècle d'or de l'indépendance nationale.

Comme partout ailleurs, les décadents, si fiers de leur morbide sensibilité, se sentent les héritiers mélancoliques des surhommes d'antan. Deux mouvements contradictoires, d'origine nordique, se font sentir à Barcelone : d'une part, le recul devant le malaise présent; et la remise en question de l'ordre établi, qui pointe vers l'avenir avec des audaces trop vite assimilées, trop vite devenues évidences de demain. Le théâtre barcelonais s'ouvre, lui aussi, aux révoltes d'Ibsen, circonscrites par les conditions de l'heure où le drame bourgeois des piliers de la société, des femmes incomprises et des fils sacrifiés à une vicieuse hypocrisie, se croit drame social.

C'est dans le domaine plastique que l'ouverture vers le nord est la plus sensible. Les préraphaélites anglais, avec leur prétendue découverte d'une innocence picturale perdue, exercent toute leur influence dans le sens de l'artificiel. A cette emprise se joint celle des préraphaélites allemands auxquels on prête une attention particulière. Un numéro spécial d'une revue d'avant-garde est consacré à Heinrich Vogler, alors encore à ses débuts. Un symbolisme drapé dans des oripeaux de mystère trop facile, d'allusions trop évidentes, s'impose, solennel, à travers les fausses profondeurs de Bœcklin. La méprise sur l'essentiel de la vision plastique est aussi totale qu'elle l'est sur le contenu idéologique. Le goût régnant se soumet aux contorsions de rigueur. Les arabesques du décoratif l'emportent sur la recherche du réel. A Vienne, on l'appellera « Jugendstil » : pour le goût latin, qui en subira aussi la puissante empreinte, ce sera le « style nouille ». Des Catalans avisés soulignent les dégâts qu'à cette époque infligent au goût du public ce côté factice des aspirations artistiques et littéraires, cette optique d'emprunt.

Les jeunes gens en quête d'encouragement mutuel se ras-

semblent dans les cafés et les tavernes où ils tuent en discussions esthétiques passionnées les trop longues soirées et les nuits trop tièdes. Déjà dans les premières œuvres de Picasso ce décor de la vie nocturne joue un grand rôle. C'est le petit tableau peint en 1897 en touches rapides et vigoureuses, qui reproduit *l'Intérieur de café* enfumé à la lumière bleutée (Collection Junyer Vidal, Barcelone); c'est *le Café chantant du Parallèle* de 1899 (Collection Barbey, Barcelone) avec ses taches de couleur en relief, qui saisit l'atmosphère d'un lieu de plaisir quelconque, à l'aspect à peu près identique dans tous les pays. Picasso aborde ainsi ce qui sera, dans les années à venir, son monde particulier.

Le centre favori des artistes, auquel ils devaient conférer une éphémère célébrité, mi-restaurant mi-cabaret, a été nommé par ses fondateurs pour la plupart peintres, artistes ou hommes de lettres « Els Quatre Gats » (Les Quatre Chats). Le nom lui-même est dû à une plaisanterie pessimiste : « Vous ne serez pas quatre chats » avaient décrété les amis, ce qui équivaut au « il n'y aura pas un chat » du français. Le nom se réfère aussi au Chat Noir de Paris car le principal animateur, Pere Romeu, est rentré de Paris où il s'était lié avec Aristide Bruant. Personnage haut en couleur, sa silhouette pittoresque a tenté beaucoup de peintres de ses amis. Ricardo Opisso, dessinateur de talent, fait un jour de lui un portrait au fusain, où il est placé à côté de Picasso que Pere Romeu, avec son collier de barbe encadrant un maigre visage, son nez busqué et ses sourcils méphistophéliques, domine de sa haute taille. Les longs cheveux bouclant bas, le chapeau aux larges bords, le grand cache-col et la silhouette efflanquée dans un long pardessus donnaient à Romeu une allure très artiste mais il ne fut qu'un peintre fort médiocre qui tâta des métiers les plus divers. Il fut professeur de gymnastique, passionné de sport et en premier lieu de bicyclette, aubergiste à Paris, montreur de marionnettes à Chicago, pour finir prématurément, malade et pauvre, comme garagiste. Poussé par son goût pour l'insolite, Picasso devait se lier avec un homme qui, en dépit de sa grave tête d'apôtre, était toujours prêt à se lancer dans les aventures les plus saugrenues. Il l'a peint dans une aquarelle, il l'a dessiné plusieurs fois; dans une annonce pour « Els Quatre Gats » on le voit trônant dans un fauteuil, une grande pipe à la bouche, entouré de ses amis, parmi lesquels Picasso lui-même et Sabartés. C'est

Picasso aussi qui, quelques années plus tard, dessina le faire-part de la naissance de la fille de Pere Romeu.

« Els Quatre Gats » deviennent alors pour Picasso un second foyer. Foyer très vivant car, en dépit des décourageantes plaisanteries, ce cabaret connaît une réussite éclatante. Pour attirer le public, Romeu confie à Miguel Utrillo le soin de donner des représentations d'ombres chinoises, il installe aussi un théâtre de marionnettes où l'on joue, devant une salle bondée, les pièces des littérateurs barcelonais les plus connus et aussi celles de Richepin. Albeniz lui-même vient accompagner au piano le jeu des marionnettes.

Si l'inspiration qui guide Pere Romeu est parisienne, la réalisation de son idée est, selon le goût du temps, de caractère nettement germanique. Le local est installé dans une de ces maisons du style néogothique alors en faveur, l'intérieur est décoré, à l'instar des brasseries allemandes, de poutres apparentes, de carreaux en faïence, de meubles lourds, de cuivres pendus aux murs, et la seule note de modernisme, d'ailleurs très personnelle, est donnée par une immense peinture reproduisant la silhouette donquichottesque de Pere Romeu et le beaucoup plus petit Ramon Casas, montés sur un tandem, cette passion du jour.

L'ambiance se veut surtout romantique. Le dessin qui accompagne le menu révèle le caractère qu'on a voulu lui imprimer. C'est une vaste salle, accueillante avec ses tables rustiques, ses arbrisseaux en pots de céramique, une grande porte au fond, surmontée d'un arc bas, pareille à toutes les entrées de caveaux à bière allemands. Au premier plan est assis devant un pot de bière écumante un jeune homme aux cheveux blonds trop abondants sous son chapeau à larges bords, au pantalon carré trop large, à la redingote très bleue, jeune homme romantique à souhait, tenant un bâton noueux de pèlerin qu'une dame, dans un immense manteau jaune, assise à une table voisine, un chien minuscule à ses pieds, regarde avec complaisance, sous l'œil réprobateur de son compagnon barbu. L'inscription est en lettres gothiques et, en dépit du texte catalan on pourrait se croire en plein cœur de Munich. Le dessin, exécuté à la plume et colorié, date de 1898; il est signé : P. Ruiz-Picasso.

Les habitués du lieu sont pour la plupart ses aînés, aux noms déjà connus. Pour rehausser le prestige du local par le rappel de leur présence, leurs portraits sont alignés sur les murs. Ces

rapides croquis d'un trait déjà virtuose, sont de la main de Picasso. Parmi les artistes, les aînés précocement barbus selon le goût du temps, figurent les amis avec lesquels Picasso était particulièrement lié, Jaime Sabartés, Ramón Pichot, avec son petit chapeau de clochard, Manolo Hugué au sombre regard, Carlos Casagemas au profil famélique, au nez immense, au petit menton fuyant. C'est Casagemas qui est alors son inséparable; il est à peine d'un an son aîné. Ouvert à toutes les aspirations littéraires du temps, réceptif à ce bouillonnement d'idées qui agite le jeune Pablo, sa situation aisée lui permet d'avoir toujours du temps pour l'écouter et pour l'accompagner dans ses longues randonnées à travers Barcelone. Dans un dessin de 1899, Picasso a saisi un moment de cette amitié ambulante. Il fait froid ce jour-là, lui-même semble particulièrement sensible à la température, il est emmitouflé dans un vaste pardessus dont le col relevé lui cache le visage, tandis que Casagemas ne porte qu'un court veston. Leurs silhouettes, aux genoux fléchissants de gens qui ont beaucoup traîné dans la rue, sont accablées. Sur la même page figure un dessin en apparence indépendant car il est serti d'un rectangle au trait lourd. Dans ce cadre deux femmes, hauts chapeaux et chevelures abondantes, se promènent aussi côte à côte; la plus jeune, tortillant sa croupe provocante, semble narguer les suiveurs.

Ses ressources permettent à Casagemas de louer, en 1900, un atelier. Picasso quitte alors la maison de la corsetière et s'installe avec son ami, en partageant les frais. Cet atelier se trouve au dernier étage d'une vieille maison, sur les hauteurs de la ville. La pièce est grande et les moyens des jeunes gens ne suffisent pas à la meubler. Alors Picasso couvre les murs de peintures. Il y peint le mobilier qui manque, de lourdes armoires, des canapés. Les peintures débordent jusque dans l'escalier où elles doivent servir de guide à des amateurs éventuels.

Les portraits placés aux murs d' « Els Quatre Gats » ont attiré l'attention sur Picasso. Un critique les mentionne dans le journal *la Vanguardia*, et c'est à cette occasion que l'artiste voit pour la première fois son nom imprimé. Son œuvre, depuis un an ou deux, a évolué, semble-t-il, grâce au changement de milieu. Le conventionnel de ses années d'études s'est désormais détaché de lui, du jour au lendemain dirait-on. Il change aussi de sujets. Ce sont les *Scènes de la vie de bohème*, titre

que porte une série des dessins coloriés, qu'il peint alors à grands traits de pinceau. Même s'il fait en 1899 le *Portrait de Lola* sa sœur, jeune fille à l'air précoce de dame, il la peint avec ses lourds cheveux amassés au sommet de la tête et un geste précieux (Musée moderne de Barcelone) ou dans un intérieur, assise sur un canapé (propriété de Picasso) de la même façon élégante, en larges plans, dont est peint l'intérieur d' « Els Quatre Gats » ou la *Rencontre* de deux dames (Collection Sala, Barcelone) de la même année. Dans cette technique nouvelle se reflètent plusieurs influences conjuguées. Les grands plans plats de la *Rencontre* s'inspirent de l'estampe japonaise, qui connaît la même vogue à Barcelone qu'à Paris, comme en témoigne l'intérieur de la maison familiale de Picasso dans le *Portrait de Lola.*

La tendance à l'allongement qui se manifeste alors chez lui est dans l'air. Au mouvement de retour au passé, courant alors si puissant, les Catalans ont ajouté, en apport personnel, la réhabilitation du Greco, tombé dans la dérision et l'oubli. Santiago Rusiñol avait réussi à faire acheter à Paris deux tableaux du Greco : *Saint Pierre* et *Sainte Madeleine.* En 1893, ces deux tableaux, portés sur des civières, sont transportés en procession solennelle à Cau Ferrat. Lors de ce grand événement artistique Picasso n'a que douze ans. Mais les artistes qui portent les civières au chargement précieux seront plus tard les familiers d' « Els Quatre Gats » : Pere Romeu, Ramón Casas, dont les vigoureux portraits et les affiches inspirées par son séjour à Paris connaissent un grand succès à Barcelone et, parmi tant d'autres, l'élève de Casas, Ramón Pichot.

La première trace de l'influence formelle du Greco sur Picasso se reflète dans le petit pastel *Mère et Fils* de 1898 (Collection Stransky, New York) par l'étirement des personnages, la façon dont l'enfant paraît comme soudé à sa mère, et la mante dont les plis cannelés participent à la montée. Elle se révèle aussi dans un dessin de la même année, *Vieillard avec un enfant malade,* qui tend vers les proportions allongées. Mais ici la distribution des plans en blancs et noirs porte une empreinte nettement nordique. Cette influence, celle des préraphaélites anglais et de l'art graphique allemand, prend alors le dessus chez lui. C'est là une option temporaire, due probablement à un concours de circonstances. Deux revues artistiques paraissent alors à Barcelone, *Pel y Ploma,* attentive surtout à ce qui se passe à

Paris, et *Joventud*, dont la présentation même, dès les caractères gothiques du titre, marque la filiation allemande.

C'est dans la *Joventud* que paraît, le 19 juillet 1900, la première reproduction d'un dessin de Picasso. Dessin sur commande destiné à illustrer un poème préraphaélite anglais, médiocre poème d'un auteur oublié : ils doivent leur survie au dessinateur, choisi au hasard ou grâce à l'intervention d'un ami. C'est le même hasard un peu malicieux, qui veut que le premier dessin de Picasso venu à la connaissance du public soit l'illustration d'un poème au titre bien caractéristique du temps : *la Clameur des vierges*, qui réclamaient sous la plume de Joan Oliva Bridgman, le droit à l'amour libre :

Nous sommes des vierges, forcées
De l'être par des lois abhorrées
Qui nous rendent esclaves...
... Rendons-nous libres! Jouissons de l'amour,
La tunique blanche qui enveloppe nos corps
Déchirons-la : c'est le suaire qui cache un trésor.

L'illustration de Picasso est cependant moins audacieuse que le texte. Elle présente une femme au profil gracieux, endormie, nue, sous un suaire déjà déchiré, les seins flasques, le reste du corps estompé. Son rêve évoque un fantôme d'homme, dont seuls la tête et le haut du corps sont visibles.

Environ un mois plus tard, le 16 août, Picasso, ayant donné pleine satisfaction, est appelé à illustrer le poème *Être ou ne pas être* du même auteur. Il inscrit son dessin, cerné d'un large trait, dans un rectangle surmonté d'un arc bas : un ciel pourchassé de nuages, une mer démontée sur laquelle vogue une barque péniblement conduite par un homme au torse nu. L'illustration est tout à fait dans le goût de la revue, qui reproduit volontiers Bœcklin, Beardsley et Burne-Jones. La maîtrise de Picasso, même dans ce style d'emprunt, se révèle par l'accent très fort du trait qui relie en angle droit l'occiput du rameur à la tombée de l'épaule.

Une troisième revue barcelonaise, *la Catalunya Artistica*, lui demande aussi, peu de temps après, sa collaboration. Pour illustrer un conte rural d'un auteur catalan, Picasso dessine *la Folle*. La répartition des blancs et des noirs y est encore soumise au goût régnant, la silhouette est fermée selon les

exigences du style néo-gothique, mais elle est aussi la première rencontre du peintre avec un thème de son avenir, la déchéance humaine. Ce sont de grands yeux profondément enfoncés dans les orbites, le nez fin et dévié, la grande bouche, blessure taillée en noir dans beaucoup de blanc. Dans ce dessin, Picasso anticipe sur lui-même. Le thème semble précipiter cette anticipation, et cependant, moins qu'un apport personnel, il est une adaptation de plus à son milieu. Un des biographes des années barcelonaises de Picasso parle du vent de folie qui souffle alors. Plusieurs parmi ses amis se suicideront ou sombreront dans la démence. Le déséquilibre mental exerce son attrait sur tous ceux qui, avec Rusiñol, exaltent l'anormal et préfèrent les fous aux gens trop bien portants. La mélancolie est l'air même du temps. Un poète catalan chante sous l'azur de la Méditerranée la plainte verlainienne :

Ciel gris, cœur gris, tout gris sans fin,
Gris alentour, gris en moi-même
Pensées grises.

A dix-neuf ans, le jeune Pablo apparaît en accord parfait avec son milieu où l'on affecte des poses décadentes, des airs langoureux. Un *Portrait de lui-même* (Collection Barbey, Barcelone), dessiné en 1900 au fusain et aquarellé, le montre tel qu'il était alors, le type même du beau ténébreux — un peu jeune pour cet emploi. Il est vêtu d'un gilet montant très haut, d'un pardessus large et court, au col relevé, coiffé d'un chapeau aux larges bords qui laisse dépasser de longs cheveux. Il a enfoncé les mains dans ses poches, son jeune visage est un peu incliné et ses grands yeux scrutent le monde avec plus de tristesse désabusée que d'avidité.

En dépit de cet accord, il n'est point dupe de ce qu'il y a de factice dans ces poses de raffinement maladif. Le créateur des cauchemars futurs est foncièrement bien portant, imperméable aux névroses, armé dès lors de ce sens de l'humour, inébranlable, qui lui fait fuir le pathétique sous toutes ses formes, éviter tous les pièges sentimentaux. S'il se sent menacé d'un envoûtement, si l'atmosphère ambiante lui pèse trop, il s'en débarrasse d'un de ces vigoureux coups d'épaules, — épaules de portefaix, — qui lui sont coutumiers.

Sabartés en fait un jour les frais. Les deux amis se voient

souvent alors. Dans l'atelier qu'il partage avec Casagemas, Picasso fait le premier portrait de son ami. Le grand dessin au fusain est en esprit très voisin de son propre portrait. C'est, à ne pas s'y tromper, un délicat poète de la fin du siècle qu'il a campé de son trait de virtuose. Rien que la façon dont le jeune homme s'appuie contre le dossier de la chaise sur lequel il a posé le bras marque comme un recul devant les réalités de ce monde. Une raie partage au milieu les cheveux qui tombent sur le front haut, le regard est triste et même la bouche aux lèvres saillantes du modèle se trouve ici ramassée dans un air de mélancolie désabusée. Mais un jour Picasso, qui fait alors beaucoup de portraits de ses confrères et amis, pour la plupart au fusain, souvent aquarellés, a tout à coup assez de cette galerie de romantiques. Quand, ce jour-là, Sabartés arrive chez son ami, Picasso lui dit brusquement : « Prends un pinceau. Tiens-le entre les doigts comme si c'était une fleur. Un peu plus haut... Oui, comme ça. C'est bien. Ne bouge plus. » Le dessin au fusain rapidement esquissé représente un adolescent vêtu d'une ample cape, les longs cheveux ceints d'une couronne de fleurs. Sa main, au poignet trop mince et trop fragile, tient une fleur du bout des doigts précieux. Le geste et le costume jurent avec le binocle chevauchant un nez pointu. La feuille porte encore des cierges allumés, de grandes croix blanches parsemées au hasard de lignes serpentantes, c'est tout un inventaire de la poésie du temps qui s'y trouve établi, et au-dessus s'étale une inscription en lettres capitales : POETA DECADENTE. Le jeune Pablo a déjà dû être secoué de ce rire silencieux qui fait toujours éclater la malice en mille étincelles dans ses yeux.

Avec ce même regard, il a dû regarder la planche qu'il grave en 1899. Il s'essaye alors à tous les moyens d'expression, il est curieux de tous les procédés. A dix-huit ans, il s'empare d'un cuivre, pas plus grand que la paume. Pour sa première gravure comme pour son premier tableau, il choisit un thème bien espagnol : il dessine un picador aux jambes écartées, fortement planté sur le sol, la pique en main. Un graveur en tire quelques épreuves. Picasso, qui n'avait pas réfléchi au fait que l'image se présentera à l'envers, s'aperçoit que son picador tient la pique à la main gauche. Mais le remède est vite trouvé. Il trace d'un trait fort le titre de la planche : *le Gaucher* (El Zurdo).

Beaucoup d'années plus tard, il revit la gravure devenue rare et précieuse. Il raconta l'histoire à Bernhard Geiser : « Et voilà comment je me suis tiré d'affaire », ajouta-t-il en riant.

Des souvenirs de ses amis, le très jeune homme émerge avec des traits étrangement achevés, une fermeté précoce de caractère. « Il se fait comprendre sans recourir aux mots. » Il écoute en se mêlant peu aux conversations. Les choses lui viennent du dehors, on ne sait comment; des idées et des connaissances cheminent vers lui, sans qu'il fasse étalage ni même aveu de ce qui est devenu sien. On remarque qu'il est très au courant de ce qui se publie, familier des efforts intellectuels les plus récents et cependant personne « ne se rappelle l'avoir jamais vu un livre à la main ». Il présente aussi cette alternance d'attention aiguë et de distraction. « Au café ou dans la rue, au milieu d'une conversation, il perd brusquement le contact et s'en va, sans cérémonie. »

Il a, toujours présente, l'horreur de gaspiller son temps. Les apports venus à lui de l'extérieur sont infinis : il lui répugne de s'attarder sur ce qu'il a déjà usé. Il se sature du déjà vu comme une éponge. Il se couche tard comme s'il avait peur de laisser échapper l'occasion d'une rencontre nocturne ou d'une image. Il est le dernier à quitter une table de café. Il va souvent chercher un ami pour arpenter encore dans la nuit l'artère principale de Barcelone : la Rambla. Il va tard chaque soir à l'Eden Concert, dans les bistrots du Paralelo, aux spectacles populaires. Il va aussi « chez les filles ».

La vie sexuelle de Pablo Picasso a débuté tôt, très tôt. « Oui, j'étais encore tout petit », dit-il, et sa main descend bas pour indiquer la taille d'un garçonnet. Un sourire malicieux fait jaillir des étincelles de son regard, étire les coins de sa bouche. « Évidemment, ajoute-t-il, et sa main décrit un geste expressif comme s'il prenait un passé bien connu à témoin, je n'ai pas attendu l'âge de raison pour débuter. D'ailleurs, si on attendait cet âge de raison, peut-être la raison nous empêcherait de commencer... » Les vieux souvenirs qui remontent ont l'air de le distraire beaucoup. Il ne semble renier aucun des plaisirs dont il a joui précocement; il semble n'avoir aucune occasion manquée à regretter. Ses expériences amoureuses n'ont guère laissé en lui de lie d'amertume.

La volupté devient d'emblée inséparable de sa création. Au

lieu de se laisser assujettir par elle, il l'utilise comme il utilise les gens et les choses qui peuvent servir son art. Dans ce choix de ce qui est profitable à lui et à sa vision plastique, il y a dès lors chez le jeune Pablo l'égoïsme exclusif du créateur qui subordonne tout à sa propre hiérarchie des valeurs, établie une fois pour toutes. Les lois particulières de son économie de travail priment tout chez lui, et ces lois exigent que les accrocs du quotidien lui soient épargnés. Dès qu'il a adopté une norme de vie, il s'y tient; dès qu'il a coulé le quotidien dans un moule, il redoute tout changement. « Chez lui, tout devient aussitôt une habitude et rien ne lui coûte plus que de l'interrompre. »

Ces mêmes lois qui déterminent ses rapports avec le monde extérieur assignent aussi leur place bien circonscrite aux amis, aux êtres qui lui sont chers. Il n'a pas l'impression d'empiéter sur leur autonomie : « Il ne force personne, il n'entrave aucune inclination » mais il répartit leurs apports personnels selon ses propres besoins. « Il se sert de ses amis comme il se sert de couleurs pour peindre un tableau : certains sont utilisés pour une chose et d'autres pour une autre. » Il serait sans doute très étonné si l'on s'avisait de troubler cette répartition. Peut-être est-il à peine conscient de l'avoir introduite dans sa vie, ou simplement trop absorbé pour y penser.

C'est ce trait si accentué déjà chez le jeune Pablo qui explique le mieux l'homme qu'il est devenu, cette présence totale à ce qu'il entreprend à un moment donné; « qu'il dessine ou qu'il peigne, qu'il lise un journal ou qu'il couse un bouton, il est toujours absorbé par ce qu'il fait et indifférent au reste ».

Ce pouvoir de concentration, dont Bergson disait à ses élèves qu'il était le génie, se manifeste avec d'autant plus de force chez lui que son processus créateur est une constante, une tension continue. Le jaillissement de l'inspiration n'est guère pour lui une grâce du Ciel, une manifestation patiemment, humblement attendue, c'est un besoin urgent, une nécessité vitale. De très bonne heure, il est possédé par la frénésie du travail. Il y a en lui une urgence qui ne lui permet aucun relâchement. La détente qu'il s'accorde, le plaisir qu'il prend, — en fait la vie qu'il vit, — sont pour lui les moyens de recharger un moteur qu'il veut toujours en marche. Chaque arrêt prend pour lui l'allure d'une catastrophe. S'il n'est pas dressé tout entier dans un effort créateur, il s'effondre. « S'il ne travaille pas, note son ami, s'il n'est pas d'humeur à travailler, il n'a

de goût à rien; par bonheur, ce n'est pas tous les jours, sinon ce serait un malheur. »

Pablo Picasso devait toute sa vie vouloir forcer cet engagement de tous ses moyens, cette continuité de l'expression. Ses amis et ses familiers ont tous connu chez lui ces accès d'une humeur massacrante qui indiquent une marée basse de l'inspiration. Il se sent alors guetté par le vide, livré à la détresse comme si l'impuissance créatrice du moment devait durer à jamais. Rien n'est venu, au cours de l'expérience de toute une vie alléger ce tourment des heures stériles. Picasso a beau se persuader qu'elles sont passagères, il a beau savoir que tôt ou tard son impatience sera comblée : au sommet de la célébrité, il est aussi cerné par le désespoir que le jeune garçon qui perdait, avec le goût du travail, le goût de vivre.

Un jour, il y a quelques années, Tristan Tzara était venu le voir. Picasso avait un visage défait. Il avait passé de longues heures dans son atelier. Il attendait en vain ce déclic mystérieux qui lui ferait saisir pinceau ou fusain. Il attendait un miracle qui tardait à venir, qu'il voulait hâter par la passion même de son attente. Les heures s'écoulaient. « Rien. Je suis resté à lire le journal. J'ai lu même les petites annonces. Rien. » Il s'avouait vaincu. Toutes les victoires du passé ne comptaient plus pour lui. Il allait recommencer l'épreuve de cette attente tous les jours à venir, s'enfermer seul avec sa détresse qu'aucune promesse d'un lendemain meilleur ne venait alléger.

La grande aventure spirituelle de Pablo Picasso s'ébauche dès son adolescence dans ce besoin de création, cette faim et cette soif jamais apaisées.

CHAPITRE III

RENCONTRES PRÉMATURÉES AVEC PARIS

1901-1902

Un dessin de Picasso a été volé à l'un de ses amis. Il le représentait à l'âge de dix-neuf ans : autour de sa tête s'alignaient, plusieurs fois répétés, les mots : *Yo el Rey, Yo el Rey... Yo el Rey...* (Moi, le Roi). Selon un de ses biographes catalans ce dessin datait de la veille de son départ pour Paris.

« Lui, c'est un roi », m'a dit un jour dans un murmure passionné quelqu'un qui fut très attaché à Picasso et qui expliquait ainsi certains traits de son caractère, ses engagements et ses ruptures, et surtout l'indépendance de son choix créateur.

Le jeune homme de dix-neuf ans qui se prépare brusquement à partir pour Paris est-il déjà conscient de ce que les êtres subjugués par lui ont appelé sa royauté ? Est-ce l'expression de cette ironie par laquelle il corrige volontiers ses propres élans, douche froide jetée sur la fièvre de ses aspirations ?

Nul, en son entourage, ne comprend très bien les raisons de ce départ. En dépit des tendances nordiques, malgré la philosophie et l'esthétique allemandes qui exercent à Barcelone une influence si puissante, Paris, dans le milieu des peintres, a gardé un prestige incomparable. Au cours des discussions engagées aux tables de café, aux réunions d' « Els Quatre Gats », l'autorité de ceux qui reviennent de Paris l'emporte... Sans doute fait-on sentir au jeune homme qui égale ou domine en talent ses aînés qu' « il n'a pas encore franchi les Pyrénées » mais, pour ceux qui ignorent l'action de cet aiguillon secret, la décision du jeune Pablo reste « une aventure qu'on ne s'explique pas ».

Il abandonne son atelier, le cercle de ses amis et s'en va.

Pour quoi faire? Son père ne le comprend pas plus que les autres, mais sa mère, qui a en son fils une confiance passionnée, insiste pour qu'on lui donne le prix de son voyage. Elle lui racontera plus tard que son père lui a remis alors tout l'argent de la maison, gardant seulement pour lui les quelques pesetas qui devaient suffire à la famille jusqu'à la fin du mois.

Il part en octobre 1900 ou plutôt ils partent à trois : lui, Casagemas et son ami de la Horta, Pallarés. Le risque de ce saut dans l'inconnu est un peu atténué par le fait que les jeunes gens savent où se diriger, qu'ils ont un toit qui les attend : un atelier cédé par un peintre de leurs amis, au nº 49 de la rue Gabrielle. Isidro Nonell vient alors de rentrer à Barcelone après des séjours répétés à Paris. Il est de quelques années l'aîné de Picasso, peintre curieux, dont l'œuvre est sans concession au goût du jour. « Pour les traditionalistes, a dit de lui un critique catalan, Nonell a été un terrible révolutionnaire et, pour ceux qui s'appellent eux-mêmes révolutionnaires et modernistes, il a été impossible à classer dans les moules importés de France, d'Angleterre et d'Allemagne. »

A Paris même, au lieu de subir les influences du jour, Nonell a découvert Daumier mais il a traduit cette découverte d'une façon toute personnelle en transplantant la satire dans le terrain national. Éveillé à Paris au sens de l'injustice sociale, de la misère des humbles, il découvre dans les faubourgs de Barcelone la pauvreté, le pittoresque des êtres qui vivent en marge de la société. Il peint une file de mendiants aux têtes caricaturales d'affamés, quêtant l'aumône d'un curé trapu et bien nourri; il peint des gitanes à la beauté déchue; il peint l'attente des pauvres, affalés, tassés sur eux-mêmes, et dont la patience est aussi grande que leur espoir est mesuré.

La rencontre de Picasso avec les thèmes sociaux aurait pu se faire dès lors, par l'intermédiaire de Nonell : elle eût été prématurée. S'il a subi son influence, cela n'a été qu'à retardement. En fait, il arrivera plus tard à ces thèmes par ses propres moyens. Il y a trop à voir à Paris pour son regard aigu. Comme il convient à son âge, il n'est qu'avidité, il n'est qu'une machine enregistreuse d'une précision impitoyable. Tout comme en son enfance il écrit des lettres-dessins, où l'image remplace la parole. Une de ses missives du mois de novembre offre des échantillons épars de son inventaire de nouvelles visions. Un petit croquis de la tour Eiffel ne devait pas y manquer mais il

y adjoint une bouteille de mousseux, note de jeune gaîté. Un type efflanqué en casquette traverse la page, mais ce sont surtout des femmes, rencontres de la rue ou des bastringues, qu'il dessine : mince bouche vicieuse, profil au nez retroussé, chignon haut ou frange tombant sur les yeux, voyous et femmes du type popularisé par Steinlen. Il s'amuse aussi à couvrir de dessins les lettres qu'écrit son ami Casagemas : la « diseuse » en robe collante, buste incliné, le sourire inviteur, caricatures chevauchant la petite écriture régulière de Casagemas et dont celui-ci certifie la ressemblance. Il y met même un chien bâtard que Picasso, en son amour des bêtes, n'a pu s'empêcher d'adopter et qu'il présente à ses amis de Barcelone.

Le hasard sert le jeune inconnu à peine débarqué dans la capitale de cette France dont il ignore la langue et réduit à ce que peut lui offrir la solidarité de ses compatriotes. L'un d'eux est Pedro Manyac, fils d'un industriel barcelonais brouillé avec sa famille, et qui profite de ses relations avec des artistes de chez lui pour faire le commerce des tableaux. Le hasard prend aussi la figure de Berthe Weill, dont Picasso devait plus tard faire le portrait, les traits déjà empâtés, rébarbatifs, le regard méfiant derrière les verres épais, l'air d'un professeur qui a dompté une classe rebelle. Berthe Weill a été employée chez un antiquaire qui était aussi marchand de tableaux. Ayant soif d'indépendance, elle prend une petite boutique d'antiquités à son compte mais meubles et vieux objets se vendent mal et, quant aux tableaux, elle avoue n'y rien connaître. Elle demande à Pedro Manyac de la mettre en rapport avec des peintres encore « sans prétentions ». Le jeune homme qui débarque à Paris semble tout indiqué. Picasso a apporté pour tout bagage un choix de tableaux, scènes très espagnoles dont il imagine qu'elles trouveront plus facilement preneur : corridas, toreros, arènes. Rendez-vous est pris pour un après-midi. Berthe Weill monte les six étages, elle frappe à la porte, elle frappe longtemps. L'insolence de ces jeunes gens qui s'absentent quand ils ont un rendez-vous fixé avec un marchand l'exaspère. Elle descend l'escalier, furieuse. Elle rencontre en bas Manyac. Il la persuade de tenter encore une fois l'ascension. Il sait que ses amis, Picasso et le sculpteur Manolo dorment du lourd sommeil des jeunes gens épuisés.

Berthe Weill, la première, achète à Picasso trois tableaux, à cent francs les trois. Ce n'est que le début de leurs relations.

Elle trouvera plus tard que les jeunes artistes ont de trop grands besoins d'argent. Et Picasso lui « fait peur » : « Il vous met un revolver sous le nez et vous demande de l'argent; il est vrai que c'est un jouet », raconte-t-elle, puis elle se reprend : « Non, ce n'est pas vrai, ce n'était pas le pistolet, c'étaient ses yeux terribles qui faisaient peur. »

Cet achat des trois scènes de tauromachie est un succès inattendu. Si Manyac est un fils de famille dévoyé, il a hérité du solide sens commercial de parents avisés. Il sait dès lors que Picasso aura un jour une valeur commerciale : il lui promet une rente de cent cinquante francs par mois en échange de sa production. Ce n'est pas beaucoup, c'est assez pour rendre un jeune homme indépendant de sa famille. Picasso quitte Paris à la fin de décembre. Comme un enfant sage, il veut rentrer pour Noël à son foyer. La raison de son retour, telle qu'il la présente à ses amis, est des plus raisonnables, c'est l'offre de Manyac qui l'a déterminée; il peut aussi bien travailler pour lui à Barcelone. Il dit, ou il croit, avoir fait alors ce raisonnement mais sans doute est-il mû par cet instinct obscur qui lui fait choisir les meilleures conditions de travail, l'accord le meilleur entre le lieu où il vit et son œuvre. Cet accord n'est pas encore établi entre lui et Paris. Leur rencontre est venue avant l'heure.

Les multiples croquis parisiens de Picasso ont pour thème principal les femmes et le vin. Quelles que soient ses expériences personnelles, la hantise de l'amour et de l'ivresse cessent chez lui quand il l'a fixée sur le papier. Mais Casagemas, au physique ingrat, fait alors l'expérience d'un amour malheureux. Il est à l'âge où les passions paraissent irrémédiables, les humiliations sans issue. Aussi faible que l'indique son menton fuyant, il ne peint plus et cherche l'oubli dans l'alcool. Tourmenté par sa passion, sans ressources, sans travail, la vie lui paraît d'un poids trop lourd. Picasso est très affecté par l'effondrement de son ami.

Les deux jeunes gens ont passé les fêtes de Noël chez leurs parents à Barcelone mais le retour au cadre familier n'a été d'aucun secours pour Casagemas. Picasso croit à la vertu guérissante du soleil : le paysage de son enfance lui paraît le plus apte à soulager les détresses; après quelques jours passés à Barcelone, il emmène Casagemas à Malaga. Mais, à son ami, le voyage n'apporte guère le salut espéré et, pour lui-même, l'expérience d'une rencontre avec sa famille est péniblement

décevante; l'aspect bohème des deux artistes choque ce milieu de bourgeoisie cossue.

Casagemas reste aussi bien fermé aux raisonnements qu'à la douceur du paysage. Il continue à boire, il traîne de taverne en bordel, de bordel en taverne. Il se laisse glisser sur la pente du désespoir avec l'entêtement de ceux qui veulent se détruire eux-mêmes. Devant tant d'inertie Picasso comprend qu'il ne peut plus rien faire pour son ami. Les deux semaines de Malaga ont dû être une rude épreuve pour sa jeune patience et son goût fanatique pour la vie; elles durent aussi le mettre en garde contre la force destructrice de la passion. Toute sa vie, il devait garder l'horreur des complications sentimentales, horreur qui, selon une de ses maîtresses, lui fit souvent abréger ses aventures.

Casagemas rentre à Paris. Picasso sait probablement dès lors qu'il ne le reverra plus. Quelques jours à peine après son retour, Casagemas se tue d'une balle de revolver; dans un café, selon les uns; selon les autres, dans une maison louche où il aurait surpris la femme qu'il aimait avec un amant.

Cette mort absurde, cette vie gaspillée font une profonde impression sur Picasso. Tout d'abord sa jeunesse se raidit, peut-être d'instinct, dans un besoin d'oubli, contre la hantise de cet échec pitoyable. Il s'emploie plus tard à cicatriser la plaie du souvenir, à la façon constructive de tous les créateurs, par une œuvre. Il peint *le Mort* (ancienne collection Pierre Loeb), étendu sur un linceul blanc dans un cercueil noir, entouré d'un groupe serré de vivants aux gestes de désespoir éloquents. Ils ne sont guère moins fantomatiques, avec les taches claires des visages sans traits, que le mort immobile, comme s'ils étaient effacés par la lumière crépusculaire.

Un second tableau est comme une stèle dédiée à la mémoire de son ami. On l'a intitulé *Évocation* (Petit Palais). Comme le faisaient certains peintres de tableaux pieux, Picasso a partagé le haut et étroit panneau en deux zones : la terre portant le mort, le ciel offrant sa résurrection. Le linceul blanc du trépassé est étendu sur une prairie, les pleureurs lui font une haie funèbre, une femme — l'amante infidèle? — se désole à son chevet mais comme dans la vie la mort et la volupté se côtoient, tout près du disparu un couple s'enlace frénétiquement. Le paradis qui surplombe cette étrange scène terrestre est, à la mesure du mort, hanté par le délire de ses rêves. Sur une couche

de nuages galope un cavalier qui enlève une femme nue, deux femmes s'étreignent, une mère suit ses enfants, d'autres femmes, vêtues seulement de bas de couleur, se dressent comme pour accueillir l'âme errante dans ce ciel où triomphent la chair assouvie et l'amour comblé. Terre et ciel sont soustraits à la lumière du jour et aux ombres de la nuit, ils se fondent dans le même clair de lune qui escamote toute profondeur et boit toute teinte vive. Ces toiles inspirées par le souvenir de Casagemas sont parmi les premiers tableaux de la « période bleue ».

Le regret de cette mort et l'épreuve qu'elle inflige à son amitié se révèlent dans les nombreux dessins d'après Casagemas qui se trouvent encore dans les cartons de Picasso. On n'évalue jamais à sa juste mesure la place que l'amitié tient dans la vie de Picasso; les revirements de son art comme ses sautes d'humeur trompent trop facilement sur la profondeur de ses attachements. L'ami mort continue à le hanter comme s'il vivait à côté de lui. En 1903 encore, il l'évoque dans un grand tableau qui résume ce refus de vivre auquel un très jeune homme a cédé dans un moment de désespoir. Il le peint nu, le regard sombre, la bouche amère, la main ouverte dans un geste qui semble interroger : sans doute sur la réalité d'un bonheur auquel il ne croyait plus? En vain, une jeune femme au ravissant corps nu s'agrippe à lui : son regard l'évite comme il évite celui, chargé de reproches, d'une autre jeune femme qui porte un enfant dans ses bras. Entre ces deux groupes, — couple d'amoureux et femme à l'enfant, — qui forment les deux montants d'un cadre, se dessinent sur le mur, comme des tableaux ou des plaques de sarcophage, une scène d'étreinte passionnée et la silhouette d'un homme écroulé dans sa solitude. Picasso a peint les regrets qui le hantaient quand il pensait à son ami, il a peint ce que ce visage tendu, au regard tourné vers l'intérieur lui suggérait. Le tableau (Cleveland Museum of Art) porte le titre *la Vie*. « Ce n'est pas moi qui lui ai donné ce titre, dit Picasso. La vie... » Il hausse les épaules. « Ce ne sont pas des symboles que je me suis proposé de peindre. J'ai peint simplement des images qui surgissaient devant mes yeux : à d'autres d'y trouver un sens caché. Pour moi, un tableau parle de lui-même; à quoi bon y ajouter après coup des explications? Un peintre n'a qu'un seul langage; le reste... » Sa phrase s'achève sur un haussement d'épaules.

Pablo Picasso devait toujours se refuser à interpréter ses intentions, à commenter ses tableaux. Les titres sous lesquels certaines de ses toiles ont acquis leur célébrité sont dus au hasard ou à des amis inventifs. L'homme sobre de paroles qu'il est s'est contenté de les accepter, en rechignant plus ou moins. *La Vie* n'est pour lui qu'une des dernières visions du visage tourmenté de son ami, un effort de plus pour surmonter sa peine que les années n'avaient pas émoussée.

Au moment même où il échoue dans ses tentatives pour sauver Casagemas et où la rencontre avec sa famille à Malaga lui révèle son incompatibilité avec ce milieu familial dont il attendait peut-être quelque aide matérielle dans des débuts si difficiles, Picasso sait qu'il ne peut plus compter que sur lui-même et qu'il lui faut gagner une indépendance complète. Il décide de s'établir à Madrid. Dans le milieu artistique barcelonais, où curieux et médiocres croient avoir le regard aigu, on murmure qu'à Paris il avait rencontré trop de difficultés, qu'à Barcelone il se heurtait à des personnages consacrés et qu'il se promettait de trouver à Madrid un terrain neuf que pourrait conquérir sa jeune ambition.

Quel que soit le mobile de sa décision, Picasso est alors prêt, comme il le sera toujours, à la payer son prix. A vingt ans, il paie par des privations. Il est décidé à durer, en dépit de toutes les difficultés. Après avoir échappé à la régularité d'une vie de pension — il ne peut dès lors supporter aucune contrainte — il loue, avec un bail d'un an, une chambre indépendante : ce n'est qu'une mansarde qu'il meuble, selon ses moyens, d'une paillasse, une table et une chaise de cuisine. Il n'a ni lumière ni feu : « Jamais je n'ai eu si froid », dira-t-il plus tard. Il ne mange pas à sa faim. A peine sorti d'une adolescence douillette, il s'endurcit.

Madrid, comme Barcelone, est dominé, dans le domaine de la pensée et dans celui des arts, par l'influence allemande. Les revues de Munich, la *Jugend* comme le *Simplicissimus* donnent le ton aux aspirations artistiques et littéraires. C'est une revue du même genre mais d'un caractère indépendant que Picasso voudrait fonder à Madrid. Il y rencontre un écrivain catalan, Francisco d'Asis Soler. Dans un dessin que Picasso fait alors de lui, Soler apparaît très homme de lettres de ce temps, dandy et non bohème, long visage distingué, moustache retroussée à la Guillaume II, coiffé d'un chapeau haut de forme, la

canne à la main. Au contraire, Picasso se dessine lui-même en accentuant, on dirait exprès, son aspect rude : les mains dans les poches, la mèche tombant sur le front, la mâchoire carrée. Soler, dont le père fabrique un appareil électrique destiné, semble-t-il, à sauvegarder la virilité — épisode cocasse de la carrière de Pablo Picasso — dispose de quelques moyens qui lui permettent de fonder une revue; il en assume la direction littéraire, laissant à son ami la direction artistique. Le titre de la revue est un programme : *Arte Joven* (l'Art jeune). La profession de foi est résumée dans ces premières lignes de l'introduction, dont le ton est celui de Picasso lui-même : « *Arte Joven* sera un journal sincère. »

Le premier numéro, qui paraît le 31 mars 1901, ne diffère guère cependant par son aspect de toutes les revues du temps soumises aux arabesques à la mode, c'est du « Jugendstil » légèrement modifié par les impressions recueillies à Paris. Une femme à grand chapeau, noyée dans les plumes, figure à l'entête, tandis qu'une « diseuse », chapeautée elle aussi, en gants noirs, accompagne le sommaire. Cet « Art jeune » n'est guère un art révolutionnaire. Parmi les dessins reproduits figure une femme de profil, aux yeux fermés, des fleurs dans les cheveux, accessoire préraphaélite courant; de même, les silhouettes et profils des femmes reproduisent les croquis rapportés de Paris. C'est dans les portraits que se manifeste au mieux la vigueur de Picasso; celui de Pio Baroja, qui accompagne son récit *l'Orgie macabre*, ou la gravure sur bois représentant Santiago Rusiñol devant un fond de jardin.

Du côté littéraire, on trouve le même cheminement sur les routes battues de ce temps. C'est le retour à l'innocence perdue que prêche dans ces sonnets Miguel de Unamuno :

Je reviens à toi, mon enfance,
Comme Antée revenait à la terre
Pour reprendre des forces.

Sous le titre *Notre esthétique*, c'est de Gœthe dans sa révolte contre les philistins et les barbares que se réclament les jeunes gens. Dans cette même confusion du passé et du présent, un écrivain catalan, célèbre en son temps, prêche l'Évangile de la vie, prêche « Nietzsche au cœur de saint François ». L'anarchisme, qui donne au temps sa trame, se retrouve dans l'*Arte*

Joven sous la plume d'un écrivain qui devait avoir, sous le nom d'Azorin, son heure de célébrité : « Nous ne voulons pas imposer des lois ni que des lois nous soient imposées; voter c'est fortifier la séculaire injustice de l'État. »

On ne découvre que très peu du futur Picasso dans les pages de la revue. Par-ci par-là, sonne une note satirique. Des coups d'épingle sont donnés au symbolisme, par exemple l'*ex libris* pour Camilo Bargiela, accompagnant sa parodie de ce ton littéraire : poissons et poignards dans un pré, cœurs fleurissants, crâne où pousse une rose, placés en arrière-fond de sa silhouette martiale. Parmi les souvenirs de Paris reviennent les rencontres des rues : des prostituées s'agrippant à des messieurs cossus en pelisse, des conversations dans un café, des silhouettes de femmes à la haute poitrine baleinée. La verve satirique de Picasso prend pour tête de Turc l'homme du monde au crâne comme raboté par le haut, le nez suivant en ligne droite le front, la mâchoire prognathe, une ridicule moustache retroussée, la poitrine creuse : le « décadent » à l'état pur. On trouve aussi dans l'*Arte Joven*, comme une curiosité perdue au milieu d'un étalage poussiéreux, un article intitulé « Psychologie de la guitare » dont l'auteur affirme : « La guitare est un symbole de l'âme populaire et un symbole du sentiment. C'est peut-être pour cela qu'elle a la forme d'une femme. » Dans l'implacable mémoire de Picasso, où rien ne se perd, où rien ne semble même s'estomper, ces phrases ont pu s'enraciner. Un dessin de lui paru aussi dans la revue, montre une danseuse à castagnettes, avec, au fond, une guitare appuyée contre une chaise.

L'expérience de l'*Arte Joven* fut trop brève pour que ses créateurs puissent donner leur mesure. L'écho dut être trop faible; les ressources de Soler étaient insuffisantes pour la faire durer. Deux ou trois numéros à peine réussirent à paraître.

Un autre des projets conçus par les deux amis s'effrite, lui aussi. Ils avaient voulu capter un courant très suivi en ce temps-là : la recherche de l'authenticité dans le peuple, cette révolte contre le nivellement civilisateur qui poussait Gauguin vers des horizons nouveaux où ressuscitait le folklore. *L'Espagne noire* de Verhaeren, un des auteurs étrangers populaires dans la jeunesse espagnole, avait paru à Barcelone en 1899. Soler et Picasso semblent envisager une publication analogue, dont ils annoncent dans *Arte Joven* l'apparition, sous le titre : *Madrid.*