

Max Loreau

Picasso

Du volume en peinture *

« On s'est efforcé d'expliquer le cubisme par les mathématiques, par la géométrie, par la psychanalyse, etc... Tout ceci n'est que littérature. Le cubisme poursuit des buts plastiques qui se suffisent à eux-mêmes. »

PICASSO, 1930 (*Formes* n° 2)

* Le présent texte a été suscité par l'exposition *Picasso, œuvres reçues en paiement des droits de succession* (Grand Palais, 11 octobre 1979-7 janvier 1980). Il faut souligner l'exceptionnel intérêt du choix proposé par cet ensemble, qui témoigne d'une exceptionnelle intelligence de l'œuvre. L'abréviation *GP* renvoie au catalogue de l'exposition ci-dessus; *DR* au catalogue raisonné de PIERRE DAIX et JOAN ROSSELET, *Le cubisme de Picasso (1907-1916)*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979; *Z* au catalogue de CHRISTIAN ZERVOS, *Pablo Picasso*, Paris, Cahiers d'Art, 33 vol., 1932-1978.

I. — Préalables

L'œuvre, on le sait, est innombrable, enchevêtrée, et malaisée à recueillir. Souvent elle semble suivre des chemins capricieux, disparates, sans autres liens entre eux que Picasso lui-même, soit un pouvoir d'infinies ramifications. Et cependant elle est si forte et si reconnaissable qu'il doit bien y avoir en elle quelque manière qui lui soit propre de se rapporter à la peinture. Au delà de la toile qu'il peint, quel mirage Picasso poursuit-il? D'où son geste tire-t-il tout à la fois tant d'impatience et d'insistante patience? Peut-être l'unité de l'œuvre est-elle dans le rapport qui le relie à la peinture. La cohésion ne reposerait ni sur des thèmes ni sur des formes recommencées mais sur une façon singulière de viser l'image picturale. Quelle est l'essence de cette façon nouvelle d'envisager l'essence de l'image picturale? La question porte sur la disposition depuis et dans laquelle Picasso laisse venir à lui la représentation; elle concerne la nature du lieu où se trament les déconcertantes variations de sa peinture. Non qu'il s'agisse de dégager ce lieu comme s'il était une donnée camouflée qui, découverte, se prêterait à être décrite; mais au contraire de le *construire*, à l'exemple du peintre — à coups de logique dans le cas présent, non de lentes épreuves successives. L'essence cherchée, comment faire, en effet, sans la construire? Il faudrait la supposer enfermée dans une toile idéale. Quelle toile? Laquelle choisir dans une telle débauche de peintures? Et si l'une d'elles l'avait tout entière enfermée, pourquoi tant d'autres toiles ensuite?

A l'origine de la construction qui va suivre, il y a la constatation — banale — d'un écart qui, à première vue, a toutes les apparences d'un hiatus : je veux parler du contraste saisissant qui oppose les tableaux des périodes rose et bleue à ceux qui, en 1906, amorcent la recherche d'où naîtra le cubisme. Mais le fait qu'une opposition semblable s'impose avec force au regard n'implique pas pour autant l'existence d'une cassure radicale et irréversible. Qu'il y ait dans toute œuvre des moments critiques — où deux voies se séparent et *sont devenues* autres — comment le nier? Que, par ailleurs, ces moments aient été préparés, annoncés, et que la rupture ne soit pas aussi tranchée qu'on aurait d'abord cru, n'est pas plus niable. Les deux affirmations ne sont en rien contradictoires. L'existence d'une cassure est la voie par laquelle l'intelligibilité s'aventure dans l'œuvre; ce n'est qu'à condition qu'une œuvre soit ainsi *visiblement* devenue autre à l'intérieur d'elle-même qu'elle s'ouvre à la question. Sans une pareille cassure, impossible de reconstruire l'essence de la pratique qui lie Picasso à la représentation; mais le simple fait que l'objet de la recherche soit l'essence d'un rapport à la peinture en général signifie

tacitement que ce qui s'échafaude grâce à une telle cassure vaut pour l'œuvre en totalité — tant pour les tableaux qui l'ont précédée que pour ceux qui la suivent. A cet égard, le contraste initial entre les premières toiles et le cubisme est provisoire et de méthode. Par la coupe qu'il a provoquée dans l'art du siècle, il permet de comprendre en quoi consiste l'objet vers lequel le peintre a les yeux tendus sans pour autant exclure de la poursuite de cet objet les peintures dont il se détourne. C'est ainsi que les premières toiles peuvent et doivent être interprétées comme les germes du cubisme. Et non seulement il est possible de déceler en elles les signes d'une volonté de mutation, mais on verra que, par surcroît, la peinture d'avant la rupture, à savoir la peinture apparentée à la figuration classique, se trouvera réabsorbée ensuite par Picasso lui-même dans le mouvement né du cubisme, donc dans ce mouvement même qui s'était déclenché en se détachant d'elle.

II. — *Génération et sens du cubisme de Picasso.* *La sculpture imaginaire* *et la conquête de l'autonomie picturale*

1. *Voie d'accès : la description.*

Durant l'automne de 1906, voient le jour des toiles qu'un fossé extrême sépare des séries antérieures. Avant cette date il y a eu d'abondantes suites de peintures bleues ou roses que reliait entre elles un évident et fort esprit de continuité. Or les nouvelles peintures, soudain, ne se laissent plus rattacher à celles qui ont précédé, ou si des liens subsistent, ils ont entièrement changé de nature, forçant à voir d'un œil tout autre le sens de l'œuvre jusqu'ici déroulée (GP 9, 10). Ces toiles, tout les éloigne des tableaux devenus familiers : climat, tracé, couleur et conception de la peinture semblent aux antipodes. D'où viennent pareils contrastes, et autour de quels pôles les condenser ?

Au cœur des toiles bleues, roses, une expression psychologique — accablement, mélancolie, sentiment du tragique, tristesse, abandon et résignation. Formes et procédés picturaux lui sont appropriés : réalisme, ombres finement modelées, couleurs mouvantes et travaillées, chairs subtiles, délicates et tout entières livrées à la fragilité des sentiments. La peinture et ses artifices sont sans réserve dévoués au monde du dedans. L'épaisseur corporelle des êtres, leur pure et simple existence de volumes sont sacrifiées à leur intériorité hors espace et par essence incorporelle.

Après l'été 1906, la figure, au contraire, tient en quelques tracés sommaires et puissamment marqués. Les ombres, crues, élémentaires, n'ont rien de réaliste : elles sont signes d'un relief, et se bornent à ce qu'il faut pour éveiller simplement l'idée du volume. Les êtres, vidés de toute trace de psychologie, ne sont plus que masse et solidité. On dirait que les toiles reproduisent des sculptures. Encore n'est-ce qu'une première approximation. Ces sculptures en sont-elles vraiment ? Elles n'évoquent nullement des statues qu'on s'appliquerait à figurer d'après nature — ni texture ni grain de surface ni modelé minutieux. Tous aspects semblent se réduire à l'idée que le peintre en a ; couleurs et ombres ont exclusivement une valeur rythmique. Ce qu'elles évoquent ce sont plutôt des représentations

imaginaires, des fictions de sculptures. Tout se passe comme si Picasso venait de procéder à l'égard du modèle à une réduction double : 1) réduisant le modèle réel à une sculpture 2) elle-même réduite à une idée. Qu'est-ce à dire ?

Le modèle est sculpture mais sculpture dénuée du moindre indice de sa réalité — pure conscience de sculpture ; donc sculpture irréelle. Pourtant en elle, quoi qu'irréelle, c'est bien aussi une sculpture que le peintre voit. Il la vise manifestement comme telle, savoir comme un volume ayant sa masse en soi, non comme une figure plate. C'est comme s'il peignait des idées auxquelles il conférerait en plus l'existence de solides. Les visant comme sculptures, il leur attribue mentalement l'existence de volumes. Et les visant comme irréelles, il les exclut du champ des choses réelles — de l'existence effective en trois dimensions ; la réalité sculpturale ne fait pas partie de leur être, n'est pas comprise en leur essence : ce sont des sculptures qu'il retient à l'intérieur de la peinture.

Tel est l'étrange mode de présence des objets que les yeux du peintre doivent avoir en vue : sculptures sans doute mais dont la seule vraie raison d'être ne serait autre que la peinture ; dont le sens résiderait tout entier en celle-ci. Sculptures pour peintre, n'existant qu'en lui et par lui, pour donner matière à peinture : leur nature de sculptures est telle que leur réalisation en trois dimensions ne fait pas partie d'elles ; qu'il est de leur essence d'être amputée de leur matérialisation. D'un mot, il s'agit de sculptures imaginaires *en leur essence*. Leur finalité propre n'est pas leur actualisation en statues ; leur être de sculpture possible leur tient lieu de réalité. Désormais la peinture de Picasso est intimement liée à la figuration de tels êtres étranges. Son existence entière dépend de leurs aspirations.

2. — Construction et sens du cubisme de Picasso.

Tout se passe comme si, à l'aube du cubisme, la peinture avait pour objet la restitution d'une sculpture imaginaire. D'où lui est-il venu de se faire cette idée ? Quel sens, pour la peinture, de lier son sort à celui d'une sculpture, imaginaire de surcroît ?

Du contraste décrit, quelques données émergent. Les débuts ne laissent aucun doute : l'œuvre de Picasso prend place dans la ligne de la tradition classique. Et la peinture d'après-cubisme est loin de démentir ce fait ; périodiquement Picasso laissera l'art classique revenir en ses images, réaffirmant jusqu'à la fin ses attaches avec lui. Or en 1906, il s'en écarte agressivement sans pour autant le renier. Cet écart s'accomplit par le recours à ce que j'ai nommé sculpture imaginaire. Certes la chose n'est pas sans lien avec le fait que Picasso vient tout juste de découvrir la sculpture archaïque, l'art étrusque, la sculpture ibérique — de même que bientôt il découvrira l'art nègre. Mais en quoi cette sculpture est-elle ferment de crise pour la figuration classique ? Surtout, en quoi le pôle de la sculpture imaginaire est-il à même de faire éclater la peinture jusqu'à bouleverser son essence — jusqu'à dérégler la compréhension qu'elle avait de soi ? Quand Picasso s'éloigne de la peinture classique, c'est de l'intérieur de la tradition qu'il la met en cause. Que signifie cet éloignement ?

Jusque-là la peinture est demeurée liée à la restitution d'un objet extérieur. Comme telle, elle est restée liée à la croyance dans l'*existence* d'un tel objet. Et de fait ce qu'elle peint est de l'autre côté de la toile, donc extérieur à la peinture. Or qu'est-ce qu'un objet extérieur dont l'existence ou la réalité va de soi pour le

peintre? C'est une donnée — guitare, nature morte, paysage — qui, dans la perception immédiate que le peintre en a, se propose de soi au regard comme un volume complet. Et un volume complet? Un être qui, dans l'évidence où il se présente à l'esprit, s'offre comme un objet tourné, enroulé sur lui-même (*volumen*). Qu'il soit volume signifie donc qu'il se forme en un tour complet et forme au regard de l'esprit comme un rouleau, un être qui se donne dans un mouvement de rotation. Comme tel l'objet de la peinture est, en son essence même, un être qui prend corps dans un mouvement tournant, par suite autour duquel il est possible de tourner et qui ne se donne comme volume ou comme réalité que si l'on tourne autour. Dans ce cas, l'objet extérieur ne peut être conservé comme tel — savoir comme objet extérieur, réel et doué de volume, dont dépend l'existence du peintre — qu'à condition d'être effectivement un objet autour duquel on tourne. En d'autres termes, l'existence même de la peinture classique dépend en dernière analyse de la possibilité pour le peintre de figurer un être qui manifestement soit un objet autour duquel on tourne. Faute de quoi c'est toute la peinture qui, ébranlée dans sa croyance de base, est condamnée à s'écrouler. La question soulevée ne concerne donc rien de moins que la condition de la tradition picturale entière.

Or qu'en est-il dans la figuration classique? On sait qu'à cette époque Picasso se montrait impatient de ce que la tradition ne permette de représenter qu'un point de vue unique; et que vers le même temps, Braque lui aussi était préoccupé par le fait que la perspective interdise « la pleine possession des choses ». A leurs yeux la peinture, dans l'état où elle est, fait obstacle précisément à ce que sur la toile son objet se présente comme un volume. Cette impuissance, qui la menace dans son existence même, lui commande donc de transformer la représentation de manière telle que son objet puisse apparaître comme un volume autour duquel on tourne. Il s'ensuit que l'objet, devant devenir volume, doit devenir *comme* une sculpture.

Mais telle quelle la proposition est insuffisamment poussée; le peintre ne saurait s'en tenir à cela. Car le peintre est celui qui peint. Son être dépend de sa toile; sa place est devant elle. La peinture est entre elle et lui. Tout ce qui est au-delà est hors peinture. Ainsi les choses réelles ou postulées réelles. Tout autre que le peintre pourrait tourner autour; lui non — sa toile le retient à distance. L'objet à peindre, en quoi il voit et veut voir un volume, il s'interdit d'aller vers lui. La mesure empirique des choses ne peut être son fait. En conséquence, s'il veut malgré cela faire de l'objet figuré un volume pour la raison que sa nature de volume s'impose à ses yeux, ce volume, il ne peut espérer le trouver dans l'acte de se promener tout autour de l'objet, mais uniquement dans la pensée de ce mouvement. Pour le peintre le volume comme tel ne peut être que dans l'*idée* de tourner autour de l'objet.

Au reste, que pourrait apporter au peintre la ronde autour de son motif — à supposer qu'il marche effectivement autour sans le quitter des yeux? La perception ne découvre jamais qu'une face de l'objet à la fois; si elle s'en remettait rigoureusement à ce qu'elle voit, elle n'arriverait jamais à la synthèse des faces successivement perçues, encore moins à celle des profils possibles; le volume n'existerait pas pour elle. On a beau aller autour d'un objet, il n'est jamais saisi simultanément en toutes ses facettes. Or le volume est cette totalité com-prise — prise

ensemble d'un seul coup. Aussi le déplacement effectif autour de la chose ne peut-il donner le volume. Si ce n'est pas le déplacement réel, ce ne peut être qu'un déplacement imaginaire. Le volume — l'essence du volume — est donc nécessairement le produit d'un mouvement irréel.

Dès à présent le peintre est contraint d'arracher l'objet à la réalité s'il veut arriver à penser son tout — à représenter son volume. Voulant l'objet en son volume il y voit une sorte de sculpture. Et voulant le volume comme tel, il est amené à concevoir l'objet de la peinture comme une sculpture imaginaire.

Des points acquis il suit que cette sculpture imaginaire, en tant qu'elle est volume, a pour essence de pouvoir se donner d'un seul coup au regard : en sa totalité et en son unité, donc de se laisser développer et rassembler d'un coup en imagination. En tant qu'elle veut le volume dans l'objet, la peinture ne peut faire sans poser, comme corrélatrice de la visée du peintre, l'existence d'une sculpture imaginaire. Dans la mesure où Picasso entend rester fidèle à son existence initiale, cette sculpture sera désormais le pôle complémentaire, intérieur et secret mais constamment présent, de son regard de peintre. Mais ce n'est là qu'un premier pas, dont il faut encore découvrir les effets sur la représentation.

Tirant son origine d'un déplacement tournant imaginaire, le volume ne peut résulter d'un déplacement de fait, savoir d'une succession de faces. Cela revient à dire qu'il ne peut être le produit d'une élaboration qui se déroulerait dans le temps, aurait donc lieu en ce dernier et le présupposerait, faisant du temps une donnée préalable. Le déplacement tournant imaginaire, duquel émane la constitution du volume en tant que tel, est donc hors succession du temps. Mouvement hors temps : il ne peut être qu'*instantané*. Dès lors le volume — l'essence du volume — est nécessairement le produit d'un mouvement irréel instantané. Ce mouvement, on l'a vu, doit être celui de tourner autour ou de faire le tour de l'objet, par quoi peut avoir lieu l'enroulement sur soi du volume — l'enroulement sur soi qui *est* le volume. C'est à cette condition seulement que le volume est possible comme tel : qu'il soit constitué dans un imaginaire mouvement instantané d'enroulement sur soi-même. Par ailleurs le volume ne peut être le résultat d'une succession de faces déroulées dans la perception. Par suite son unité ou sa totalité inaugure la perception même : il faut qu'elle soit là *dès l'abord*, donc originairement, comme ce qui me livre l'objet apparent et ses faces; elle est l'instantané mouvement d'enroulement sur soi-même d'où et en quoi les faces et leur infinité peuvent venir à paraître et viennent à surgir en effet; l'instantané mouvement originaire qui permet le temps de la perception et le surgissement d'une réalité comme telle.

En ce mouvement que se passe-t-il? Dans le geste d'enroulement instantané sur soi, l'objet se ferme sur soi, se masse et depuis lui-même se prélève sur ce qui l'environne : il se constitue en volume et ainsi se pro-pose. C'est sa périphérie entière qui, s'enroulant sur soi, se déroule d'un seul coup : elle advient en se développant d'une pièce. L'avènement du volume comme tel va donc de pair avec l'instantané développement total de sa surface; étant originairement l'unité d'un *tour*, le volume est, en son fini, la totalité d'une *tournure*. Le volume ne peut être qu'un tout instantané : le représenter *comme tel* en peinture implique donc qu'il soit présenté d'une pièce en sa totalité. En d'autres termes, sa figuration authentique doit satisfaire conjointement à deux conditions inverses :

1) il faut, d'une part, que sa totalité se développe en une figure unique; 2) il faut, de l'autre, que l'unité de sa figure expose l'intégralité de son développement. En clair, la collection des faces composant le volume doit former un seul tout; et le tout du volume doit présenter en soi la collection des faces en quoi consiste son apparence. Voulant figurer le volume, c'est le rassemblement imaginaire d'un déplacement imaginaire autour de l'objet figuré que la peinture s'impose de mettre sous les yeux.

Certes l'objet est un être dont la nature de volume doit se présenter d'un coup; mais cette même nature veut aussi qu'on puisse tourner autour. Par là, le volume requiert de l'objet tout à la fois qu'il soit instantané et qu'il ne le soit pas. Qu'est-ce à dire? Qu'en même temps l'objet soit le volume entier — la totalité une de son enroulement sur lui-même — mais aussi qu'il soit fait de faces : instantané et fragmenté, un et multiple, intégral et discontinu en soi. Comme tel, le volume est le tout de l'enroulement instantané à l'intérieur duquel a lieu la construction de l'objet en facettes. La fragmentation fait partie de son essence simple et totale; le morcellement est intérieur à son surgissement indivis. Le volume doit être pensé comme l'instant d'un enveloppement autour duquel on peut tourner, donc comme l'instant d'un enveloppement donnant lieu à un développement. Transportée dans la représentation, l'exigence signifie que la peinture qui veut saisir l'objet originairement comme volume — c'est la visée fondamentale de Picasso — doit figurer l'objet de façon telle qu'il propose d'un bloc sur la toile le tout de sa surface et qu'en même temps il donne à voir, dans son apparence même, que sa périphérie ne se maîtrise pas pour autant d'un seul coup d'œil mais se révèle par faces.

D'où suit que le discontinu n'est pas recherché pour lui-même — toute la peinture de Picasso en apporte la preuve. Il est tout au contraire une voie prise en vue de permettre à la figure d'atteindre et recueillir en soi l'unité totale de l'objet envisagé comme volume *un*. Son but est la plénitude de l'objet visé comme périphérie intégrale, l'enroulement du volume embrassé en totalité. Si bien que l'horizon dernier de la fragmentation interne ici réclamée par l'objet est en fait sa résolution dans la continuité pleine de l'objet saisi comme un tout. Le morcellement se fait au nom de la conquête d'une unité supérieure, intégrale. Aussi la division intérieure du volume est-elle constituée de facettes non fermées sur soi qui communiquent entre elles et répandent partout la circulation qui lie.

L'objet visé est le volume. Jamais la perception ne sera en mesure de le livrer comme tel. Il implique donc une abstraction — un mouvement de retrait — à l'égard de la perception : le volume est imaginaire; par essence, il est idéalité. N'étant nulle part présent tel quel, il est tout entier à construire. Il est une construction dans l'abstraction — construction idéale d'une idéalité. Le lieu du volume étant l'idéal, tout ce qui a trait à sa construction est soustrait de même à la perception. Ainsi, pour se donner figure, la fragmentation en facettes recourt à la géométrie. Ombre et lumière se réduisent à des signes dont la fonction est de créer, sans souci d'un modèle réel, des oppositions destinées à mettre en relief les structures internes et de la sorte, les mettant *en relief*, à maintenir inscrite dans la figure toute plate la référence à l'idée de volume. Et de même la couleur est signe d'une idéalité : de l'unité d'objet en laquelle se résout le morcellement figuré sur la toile (cubisme analytique).

3. — *Sculpture imaginaire et conquête de l'autonomie picturale.*

Construction idéale d'une idéalité, le volume l'est certes par nécessité mais la route suivie montre que, lorsque Picasso se conforme à ces exigences, il ne le fait nullement pour l'idéalité elle-même; il ne poursuit d'aucune façon l'abstraction en elle-même. La construction d'une idéalité est, au contraire, à son regard une espèce de voie obligée vers l'objet comme volume — vers sa réalité; elle est tendue avant toute chose vers une possession de l'objet plus pleine et plus concrète. C'est la fonction de la sculpture imaginaire au foyer virtuel de la vision du peintre : proposer et maintenir dans la visée de ce dernier un pôle imaginaire dont la présence constante entre son regard et la toile soit à même d'entraîner la représentation vers la réalité des choses, vers la possession des *choses mêmes* — suscite et garantisse en elle la tension permanente vers une telle possession.

Qu'en est-il de cet idéal dans la figuration élaborée? Morcelé en une multiplicité de facettes ouvertes les unes sur les autres, l'objet est composé d'un ensemble de vues fragmentaires sur l'objet. Un tel ensemble ne saurait s'offrir dans la perception effective : c'est dire qu'il ne peut être qu'un ensemble de perceptions possibles. Et voulant saisir d'un seul coup l'apparence entière de l'objet, le peintre vise à figurer d'une pièce le tout des manifestations possibles de l'objet — l'objet comme unité de ses aspects possibles. Pareil objet n'existe pas plus pour les yeux que celui qui grouperait en soi le tout de ses vues effectives; non seulement il n'existe pas, mais il est a priori impossible. Par suite il ne saurait prétendre avoir été saisi depuis la perception. Dans ce cas d'où l'est-il? Ce qu'elle perçoit, la perception le prend sous son regard. Son objet, elle le vise d'en face; elle lui est extérieure, il n'est pas situé *en* elle. Que l'apparence qu'il propose n'ait pu provenir de la perception, signifie donc qu'elle ne peut lui venir du dehors. L'objet en tant que tout de ses facettes possibles n'est possible que *du dedans*. Seul l'objet même est en mesure d'êtreindre d'un seul coup le tout de sa surface; il *est* ce tout rassemblé sur lui-même. L'objet en tant qu'unité de son tout n'est possible que pour l'objet, donc de l'intérieur de l'objet. Voulant embrasser imaginairement les perceptions possibles de l'objet — son volume —, le peintre transporte *dans* l'objet; celui-ci se trouve figuré comme si l'on était à sa place. Qu'il l'ait voulu ou non, le cubisme de Picasso est tendu vers ce lieu : l'exigence du volume conduit implicitement à vouloir occuper une position intérieure à l'objet, s'identifier à lui, voir *par les yeux des choses*. Le déploiement, en représentation, du volume total de l'objet est enfermement dans l'objet; son développement en tant que tout est enroulement *en* lui.

■ Mais il n'est pas seulement cela. Car cette adduction dans l'objet est obtenue par le déploiement effectif d'angles de vue sur lui; ce qui est représenté là ce sont des faces de sa tournure, des bribes d'apparence qu'il présente à qui le regarde d'en face : l'enroulement en son intérieur est produit depuis le dehors — depuis la position de spectateur. Comme telle la représentation transporte dans l'objet en tant que ce dedans est représenté du dehors. En d'autres termes, en elle le dedans de l'objet est à soi son propre dehors. C'est sur cet être étrange qu'ouvre la représentation : un dehors s'offrant du dedans, un dedans s'offrant comme dehors. Voulant simplement figurer l'objet en son volume, c'est-à-dire l'apparence en sa surface totale, la peinture est amenée à présenter d'un bloc et soudées l'une à l'autre les deux faces de l'objet : à la fois son dedans et son dehors total.

L'unité d'un dehors et d'un dedans, qu'est-ce sinon un objet — la chose même? Si l'objet est devenu image, inversement aussi l'image s'est faite objet. Le tableau est le tout de l'objet tel que la perception ne pourra jamais le livrer. Il est, en effet, le dedans c'est-à-dire l'objet enroulé en soi et impénétrable; il est également la totalité de ses facettes possibles étreintes depuis ce dedans même; il est enfin cette même totalité embrassée du dehors. En d'autres termes, il est ensemble le tout *aveugle* de l'objet, ce tout *voyant* par ses facettes et ce tout *vu* sous toutes ses facettes en même temps. Aveugle, voyant et vu; en soi, pour soi et simultanément perçu de tous points de vue possibles — l'objet total. Or tous points de vue possibles simultanément pris ensemble, qu'est-ce sinon l'espace même? Dedans, périphérie, espace — l'être absolu, l'être autonome. Voilà ce qu'est l'objet représenté en son volume : être autonome. Voilà donc aussi ce qu'est le tableau.

Sans doute est-ce dans cette conséquence et dans les leçons qu'elle comporte qu'il faut trouver l'apport majeur du cubisme de Picasso. En tout premier lieu, ce cubisme oblige à mettre en évidence le fait suivant. Qu'il ait été amené à l'autonomie du tableau ne signifie nullement qu'il faille déduire de là que la peinture n'a d'autre objet que la peinture. Car son autonomie, la toile de Picasso ne l'a conquise que parce qu'elle s'est donné pour but de figurer la pleine réalité des choses. C'est pour avoir voulu représenter les choses de la réalité et la réalité des choses, à savoir leur volume comme tel, que la peinture a engendré et affirmé la souveraineté de son image. C'est donc cette volonté qui est constitutive de l'existence autonome du tableau. Position de l'autonomie et rapport au réel comme tel — c'est-à-dire comme extérieurement posé en soi — sont inséparables, et il n'est pas d'autonomie de la peinture sans l'intention de représenter la réalité — sans relation originaire à la réalité comme telle.

L'un des points essentiels de la peinture de Picasso est là : l'affirmation de l'autonomie du tableau n'appartient pas à ce qu'on pourrait appeler le sens premier ou originaire du cubisme. Elle en est plutôt le sens dérivé — un sens qui lui vient par surcroît et l'emporte malgré lui au-delà de sa visée première. C'est, en effet, d'une volonté de réalisme extrême, en quelque sorte radical, qu'elle est issue : de l'intention et du désir de posséder pleinement l'objet, l'objet tel qu'en lui-même. Et ce réalisme qui aurait dû finalement aboutir à la restitution totale du réel — de son apparence —, donc à la soumission complète du tableau au modèle, a pour conséquence sans doute imprévue d'engendrer l'autonomie pleine du tableau — de la représentation. La visée de l'objet en tant qu'apparence totale du volume, en somme en tant que corps, transfigure en son essence même la représentation. convoitant le simple dehors des choses, c'est comme si elle était entraînée à s'égaliser à l'instantané mouvement d'enroulement de l'objet sur soi — à devenir l'immédiat mouvement d'enveloppement de soi en et par quoi l'objet se fait volume et surgit tel. Et comme ce mouvement est celui où l'objet, se faisant d'un coup volume plein, en un éclair sort *de* soi et s'expose aux yeux en même temps qu'il s'installe *en* soi, par lui la représentation est en quelque sorte amenée à proposer l'objet tournant en un clin d'œil sur soi et ainsi devenant tout à la fois *ex-tase* et possession de soi. Telle est la tournure vers laquelle l'objet est appelé dans la peinture de Picasso. Elle résulte de la fiction — elle-même construite à partir de l'essence du volume — d'un être capable de se livrer d'un

coup en sa totalité. C'est pourquoi dans la suite le pôle de la sculpture imaginaire demeurera la visée constante du peintre : parce qu'invitant à inscrire dans les choses le mouvement d'enroulement sur soi par quoi de l'être s'institue en volume autonome, elle est de nature à transmettre à la figuration les propriétés de ce volume même et à conférer au tableau l'autonomie.

La représentation rassemblant à la fois, dans l'instantanée torsion du volume, *et* le dehors de l'objet s'éployant au jour *et* son dedans entrant en possession de soi; de ce fait, l'apparence montrée comme un volume s'exposant de soi-même dans la lumière épanouie sur lui — toute la peinture de Picasso dérivera de cette construction imaginaire centrale; tournera autour de la découverte qui est le fond même du cubisme : savoir, que l'existence de la peinture est corrélative de celle d'une sculpture idéale. C'est là le noyau de son œuvre, le cœur de sa pratique de peintre. Voulant faire de l'objet complet une toile, il lui est arrivé de faire du tableau un objet complet. Le tableau comme être autonome : la peinture se trouve hériter ainsi d'une problématique qui n'engage pas moins que l'essence de son avenir¹.

Le mouvement tournant par lequel un objet advient au volume ne peut être qu'instantané. Par ailleurs cette instantanéité se conjugue avec un déplacement du regard. L'objet est apparence à la fois perçue du dehors et surgissant de soi; ainsi tend-il à être le mouvement réciproque de l'objet advenant de soi et de l'espace s'ouvrant à lui. D'où naît une transformation capitale de l'objet pictural. L'objet n'est plus l'être posé en face, disponible au regard et relatif à ce dernier — l'apparence constatable. Il aspire à devenir le mouvement de constitution et d'apparition de l'objet; l'unité du paraître depuis laquelle il advient à l'espace et s'offre. Il est le tout de l'objet s'affirmant en son développement total; il est le tour de l'objet s'affirmant originairement comme volume un et simple. Non plus objet distant où la vue se dépose et tout à loisir s'examine elle-même, mais surgissement d'un être qui simultanément advient du dedans de lui-même et comme tel advient au paraître — à l'étendue épanouie de l'apparence; advenir du volume comme forme pleine et absolue dans l'enroulement de son contour. Et sa forme n'est plus l'aspect qu'il nous renvoie de lui mais la périphérie dont l'objet s'enveloppe en son paraître. Par ailleurs, en même temps, égaler l'objet en ce surgissement est une manière de faire entrer l'imagination dans l'espace entier de la peinture puisque le volume qu'est ce surgissement se dérobe à la perception et ne peut être qu'imaginaire. Par l'objet ainsi ressaisi dans la venue de son volume, l'imagination est portée à *être* d'évidence l'espace de la peinture et son universel sujet. L'objet est du fond de lui-même devenu imaginaire en sa plénitude de réalité — car l'imaginaire qu'est-ce sinon ce lieu insaisissable où dehors et dedans sont unis comme les faces d'une surface irréaliste où l'on est renvoyé sans relâche, indéfiniment, de l'une à l'autre sans qu'il soit possible de se fixer?

1. Il suffisait, du reste, de parcourir l'exposition du Grand Palais pour constater que Picasso a été le précurseur désinvolte — il invente en passant — d'une bonne partie des nombreux et souvent laborieux courants de la peinture contemporaine.

4. — *Succinct survol de la naissance de ce volume imaginaire (1906-1912)*¹.

On peut suivre dans l'œuvre peinte les phases de la démarche vers la possession pleine des choses, les moments essentiels du chemin qui conduit à l'invention d'un tel volume imaginaire entre l'automne 1906 et le cubisme analytique.

Donnant le branle à la recherche, il y a ces peintures précédemment décrites qui, soudain, sans vraie transition, accusent avec violence et de façon sommaire la nature sculpturale des êtres au détriment de leur délicatesse de tournure et de sentiments (GP 9 et 10). Elles proposent une figure dont seule la masse est signalée et qui ne porte à sa surface que de rares indications de volume. Bientôt, dans quelques sujets de la même époque (automne 1906), c'est comme si la figure se dédoublait en une scène à deux personnages (cf. P. DAIX et G. BOUDAILLE, *Picasso 1900-1906*, Paris, 1966, pp. 322-325, surtout XVI, 15 et 18). Deux femmes aux allures de sculptures fortement soulignées sont représentées côte à côte, qui sont visiblement le même être perçu sous deux angles distincts. L'œuvre rassemble alors, en les juxtaposant, deux faces ou deux états différents d'une figure comme si le peintre avait dès à présent en tête, dans ce dédoublement, la visée d'une sculpture autour de laquelle il aurait commencé à tourner. De ce genre de variations, on peut trouver un autre exemple dans la Succession Picasso sous la forme de deux gouaches (GP n^{os} 37 et 38) qui, rapprochées, figurent la même tête sculpturale fictive mais présentée de deux points différents et en deux inclinaisons successives.

Après avoir, dans un premier moment, représenté séparément plusieurs aspects d'une figure aux apparences de statue, Picasso tente de réunir au sein d'une même et unique forme différentes vues d'un même objet. Ainsi dans *L'arbre* (GP 27) et dans les personnages des *Demoiselles d'Avignon*. Ailleurs il entreprend de faire que sa figure ait l'air de tourner sur elle-même comme s'il cherchait à condenser en son volume une suite de points de vue enveloppants (*Nu à la draperie*, DR 80 à 95). Ensuite commence l'expérimentation d'une forme de figuration par division de la figure en facettes géométrisées et différemment éclairées dont l'ensemble compose un volume visé par fragments sous des angles variés (GP 41; DR 250 sqq). Ces angles et facettes ne renvoient, du reste, plus le moins à la perception puisque des facettes contiguës qui, en réalité, devraient être éclairées de même, reçoivent des lumières contrastées, accentuant ainsi le caractère purement imaginaire du volume figuré. Vers la même époque, à Horta, le paysage est lui aussi soumis à une recherche semblable (DR 278-280). Les toits des maisons présentés en fuite tantôt se rétrécissent, tantôt au contraire s'élargissent; d'autres semblent vus de côté et presque de niveau, d'autres encore d'en haut et d'un angle opposé (DR 280). C'est comme si le paysage était aperçu à la fois d'en face du tableau et du fond de la toile, et de gauche et de droite, et de hauteurs variant. Condensant les points de vue, il est, à sa façon, traité comme une sculpture sphérique autour de quoi le peintre tourne en imagination.

Enfin, peu à peu dans l'objet, les profils dissociés ainsi que les torsions internes vont se multipliant jusqu'à former une surface plane infiniment fragmentée qui

1. Pour une analyse minutieuse du chemin suivi par la recherche de Picasso entre 1907 et 1916, on se reportera à la remarquable étude de P. DAIX in *Le cubisme de Picasso*, Neuchâtel, 1979

embrasse et développe simultanément au regard la totalité des aspects possibles de l'objet, donc le volume imaginaire complet de ce dernier (GP 48-49). C'est en cette surface infinie de points de vue partiels emboîtés que consiste pour l'instant — soit en 1911 et 1912 — le volume imaginaire dans lequel Picasso a été amené à voir l'objet propre de la peinture. C'est en elle que l'apparence de l'objet, c'est-à-dire son dehors, vient à se renverser soudain en signe de son dedans. Pareille à un tableau magique dont la face désignerait l'envers, elle a donc la propriété d'entraîner *dans* l'objet. Par elle, c'est comme si dans la toile le dehors de l'objet émanait de son dedans même. Ainsi elle ouvre la promesse d'une représentation qui aurait le pouvoir de transformer l'objet en un volume à proprement parler — dans le tout d'une périphérie enroulée sur son *intérieur* et le portant *en soi*.

III. — *De la sculpture imaginaire dans la peinture de Picasso*

Inscrire le volume en toutes choses — le déroulement total, en son rassemblement, de la périphérie donc de l'apparence de l'objet. Cette simple vue suffit à faire que le tableau se transforme en être autonome, et que son objet soit nécessairement un objet créé de toutes pièces. A cet égard, le cubisme est l'invention progressive de ce que la peinture, en son essence, est liée à l'existence d'une sculpture imaginaire, et que, dans la mesure où elle entend figurer des objets qui lui sont extérieurs, elle les vise comme autant de concrétisations d'une sculpture imaginaire idéale. Mais dans sa représentation élaborée par le cubisme analytique, le volume est encore loin d'être ce mouvement d'enroulement sur soi par lequel l'objet d'un seul trait se propose au paraître et entre en possession de soi — sort de soi et s'installe en soi. Un tel objet est appelé par le cubisme analytique, mais non pas accompli. S'il y est contenu en promesse et se profile à l'horizon, il n'est encore qu'une entité problématique dont la construction devrait se poursuivre selon les exigences propres à l'essence du volume sur lesquelles le cubisme s'est jusqu'ici penché. Pour l'instant il tient, en effet, en une surface étale formée d'un emboîtement de faces brisées, donc en un être plat. Sur le chemin conduisant vers l'édification d'un volume qui réponde à l'attente du peintre, le cubisme synthétique est la première phase d'un travail visant à reconstruire l'objet de façon telle que le volume redevienne une apparence ayant son épaisseur *en soi* et s'offrant comme une masse opaque. En somme, Picasso entreprend de retrouver les attributs communément attachés au volume, *sur la base toutefois du cubisme et à partir de lui*, étant bien entendu que ce dernier apporte la trame originaire de tout volume possible.

1. — *Le cubisme synthétique*

La représentation du volume comme tel implique avant tout le développement total et un de sa surface. Mais ce développement n'est pas tout le volume. Il n'en est que la condition première. S'il apporte au volume une propriété essentielle systématiquement ignorée par la peinture classique, par contre il néglige à

son tour, dans son état présent, cette propriété du volume par laquelle toute la tradition l'a défini : la masse, l'épaisseur, bref la profondeur. Or, la profondeur qu'est-ce ? Elle tient essentiellement en deux éléments convergents. D'une part, au sein d'un même objet, elle consiste dans le fait qu'un aspect de la chose en dissimule au moins un autre qu'il ne laisse voir que partiellement. Et par ailleurs, hors de l'objet, elle résulte du fait qu'une chose en cache incomplètement une autre au moins. En d'autres termes, la profondeur en général consiste dans le fait que des apparences limitées se masquent partiellement les unes les autres. Transportée dans la représentation cubiste, elle implique que des faces ou fragments d'apparences soient disposés de façon telle qu'ils se cachent manifestement et en partie les uns les autres ; que les uns soient *devant*, recouvrant partiellement d'autres qui sont *derrière*. La profondeur naît donc d'une superposition partielle ; inversement l'absence de profondeur, est la non-superposition, par suite la juxtaposition. Pour ses effets de profondeur et décalages de plans, la représentation cubiste se doit d'opérer uniquement par superposition et juxtaposition de pièces.

C'est ainsi que procède Picasso dans les *papiers collés*, qui sont comme la matrice où se forge et s'invente dès 1912 le cubisme synthétique. L'objet de ce dernier : incorporer la profondeur dans le volume compris comme développement total de l'objet en surface ; et plus précisément, inclure dans le *tout* de l'objet le fait que d'*évidence* certaines faces en cachent d'autres, donc que la profondeur et par là même l'obscurité appartiennent par essence à l'intimité de l'objet. L'occultation interne fait désormais partie du mouvement de la manifestation comme telle. Il en résulte des objets formés de surfaces imbriquées : non seulement des papiers collés, mais aussi des tableaux qui en restituent les effets, ainsi que des sculptures de tôle et diverses constructions combinant des morceaux de bois et de métal (GP n^{os} 51 à 94 ; DR 471 à 893).

2. — Retour au classicisme.

Mais cela même ne suffit pas à faire de l'objet un volume. Originellement celui-ci est enroulement sur soi simple, indécomposé ; boucle se refermant sur soi. L'enroulement imaginaire est rondeur. Comme telle, la rondeur inhérente au mouvement d'enroulement sur soi simple, indécomposé, appartient originellement à l'essence du volume, *quelle que soit par ailleurs la forme effective de l'objet*. Par essence, c'est-à-dire par le mouvement imaginaire qui rend possible sa venue dans l'instant de son surgissement, le volume est cylindre ou sphère — ainsi que l'avait vu Cézanne. Et étant enroulement sur soi, il est masse fermée sur elle-même ayant son poids et son centre au dedans de soi. A cet égard le cubisme synthétique reste insatisfaisant. Ses constructions ont l'allure de surfaces qui auraient l'épaisseur en plus ; la frontalité — donc le plan — reste l'élément déterminant de leur volume. En d'autres termes, la troisième dimension ne leur est pas originaire : elle leur est comme adjointe. La rondeur du volume — le mouvement d'enroulement sur soi inhérent au volume comme tel — en est absente.

Or cette rondeur était précisément le propre de la figure classique — grecque ou romaine — dans la vision qu'on en a imaginativement. Dès 1917, elle entraîne la confrontation du cubisme synthétique avec la figuration classique du volume,

au cours d'un lent travail où tous deux se côtoient comme pour se questionner et s'éprouver longuement l'un l'autre. C'est ainsi qu'en 1920 viennent avec insistance des tableaux proposant de massives figures arrondies qui peuvent sembler puisées dans la sculpture romaine¹. Les êtres — femmes pour la plupart — ont des figures de cire, des chairs sans vibration, sans vie; leurs formes paraissent épouser le modelé de poteries (comparer les sujets GP 109 et 111) ou de statues de pierre aux reliefs simplifiés (GP 112, 116-120).

Que ces personnages aux allures romaines cherchent à conquérir leur volume, comment en douter? Leur inertie profonde, leur épaisseur les manifestent à suffisance. D'une part, venant après des figures composées de pièces plates imbriquées, elles ne sont que bombements partout accentués. De l'autre, leurs yeux dénués d'ex-pression, comme retenus en eux-mêmes, sont une façon de plus d'enfermer les figures à l'intérieur de leur surface, en deçà de leur apparence. L'absence de regard leur donne donc une profondeur et une masse entièrement contenues *au dedans*. De là la *gravité* extrême des êtres et des choses : leur surface est le signe du poids qu'ils portent enfoncé en eux-mêmes — volumes.

Dans ces peintures, c'est comme si la figuration cherchait à intégrer en soi les propriétés du volume qui faisaient défaut au cubisme. Et l'alternance, qui se prolonge jusqu'en 1925, de toiles cubistes et de tableaux classiques semble indiquer que Picasso, au cours de cette période, vise à une représentation dans laquelle toutes les dimensions concourant à constituer un volume plein se conjugueraient enfin de façon que l'objet, tout en étant réalité (ob-jet), soit aussi le mouvement total d'enroulement sur soi par lequel un être vient à la vision — saute aux yeux — comme s'il s'éployait de son propre mouvement. A ce titre, les peintures faisant apparemment retour à la figuration classique sont une phase essentielle dans l'élaboration de cette entité idéale dont la visée forme le cœur de la peinture de Picasso et que j'ai baptisée sculpture imaginaire — à savoir de ce prototype de toutes figures qui en peinture veulent se donner pour des *réalités*. Et essentielles, elles le sont d'autant plus qu'elles amorcent aussi un tournant dans l'œuvre : en elles commence à se chercher une figuration propre à laisser s'épanouir le volume sans passer pour autant par le morcellement de l'objet en facettes géométrisées. Ainsi jettent-elles à l'existence le projet d'un volume qui incorpore en soi les leçons du cubisme sans lui emprunter ses moyens. S'y annoncent des peintures demandant au tracé schématique de l'objet d'engendrer le volume *comme tel*, synthétiquement; de condenser en soi la charge des expériences passées.

1. Succédant à la production cubiste, pareil retour au classicisme a pu surprendre et apparaître comme une régression. A vrai dire y a-t-il bien lieu de s'étonner comme on l'a fait? Il suffit de parcourir l'œuvre pour constater que, loin d'avoir été effacé par les conquêtes du cubisme, le pôle de la figure classique est demeuré présent, épisodiquement certes et par brefs affleurements, d'un bout à l'autre des recherches cubistes — comme si régulièrement Picasso retournait à la figuration classique pour éprouver ce que ses expériences consacrées au volume a pu lui faire gagner dans le rendu des corps. Tout le cubisme est jalonné de tels essais au premier abord insolites (cf DR 322, 323, 405, 763, 796, 800, 801, 813 et pp. 170-171; Z II, 2 n° 889 sqq; GP 90, 85, 96, 101, 108, 109; sans oublier de signaler que des peintures cubistes comportent à l'occasion l'un ou l'autre fragment naturaliste et que l'art classique est partout présent dans les papiers collés de la 3^e série, automne 1913-printemps 1914). Comment interpréter de pareilles résurgences sinon comme le signe de ce que le cubisme est une *phase* — temporaire, passagère — dans la construction du volume comme tel?

3. — *L'épanouissement de la sculpture imaginaire.*

C'est de ces femmes romaines, sculptures classiques sans doute mais d'avance prêtes à être déformées parce qu'elles portent déjà en elles la puissance des déformations, que prennent naissance les innovations postérieures. Tout au long des années 1920 à 1925, elles se croisent avec des peintures dérivées du cubisme.

Au cours de ce croisement, accomplit un double travail : tandis que le cubisme œuvre à pénétrer peu à peu dans les massives figures classiques, inversement celles-ci cherchent à se transporter dans des sujets issus du cubisme synthétique. D'une part, les formes cubistes s'arrondissent, évoluant vers des graphismes proches des formes organiques (GP 129). De l'autre, les parties du corps s'étirent et tendent à se constituer en volumes autonomes, qui pourront d'ici peu être traités en fragments détachés propres à composer des corps ou des équivalents de corps par l'assemblage de masses cylindroïdes et appelant avec puissance le mouvement d'enroulement complet de leur modelé en un volume. Ce tâtonnant transfert, où se préparent de loin les femmes monumentales de 1927 et 1928, s'accomplit tantôt dans des natures mortes, tantôt dans la façon de traiter les figures de femmes (GP 124; Z V, n° 415).

Le plus souvent, dans ces dernières, le travail porte essentiellement sur l'accroissement du pouvoir qu'ont les formes de suggérer et entraîner en imagination un mouvement d'enroulement sur soi débordant les parties visibles, de telle sorte que leur arrondi soit comme forcé d'envelopper aussi dans son mouvement la part cachée du corps, le volume intégral. En ces œuvres, le but est le mouvement dans la rotondité des corps — non pas la figure en mouvement, mais le mouvement de boucle ou de torsion sur soi depuis lequel la figure s'institue et s'épanouit en volume; l'enroulement sur soi dans lequel l'objet prend possession de soi et simultanément advient à l'apparence, et qui achèverait de faire de toutes choses d'authentiques volumes.

Désormais les moments majeurs de la création picturale sont des figurations sur toile de sculptures fictives inventées à seule fin d'amener l'éclosion, en peinture, du volume idéal progressivement élaboré depuis 1906; de porter à terme la construction de la sculpture imaginaire modèle dont l'exigence n'a cessé de hanter l'œuvre de Picasso. A travers elles se cherchent des représentations permettant à l'objet sur toile (personnage, chose) d'être à chaque fois comme l'expression de l'essence du volume, par suite d'être *réalité* — à force de vouloir enfermer en soi l'essence de la réalité. Dorénavant, par elles, les diverses élaborations de ce qui a été nommé sculpture imaginaire seront les ferments d'invention de la peinture de Picasso. Toute grande innovation formelle passera par elles, procédera d'elles. Vers un volume complet qui, s'enroulant sur soi, surgirait de lui-même tout en se reployant sur soi — pareille figuration dont l'idéal était tout entier contenu en germe dans le cubisme, s'accomplit et tout à la fois réaffirme sans cesse sa présence dans des suites de sujets en forme de sculptures : les géniaux dessins de *Baigneuses* monumentales de 1927 et 1928 (Z VII, 84 sqq; Z VII, 198 sqq; GP 505), les séries de *Baigneuses* sur toile de 1928 (GP 156-160), de 1929 (GP 167, 168, 171); les *Figures* de femmes au bord de la mer de 1931 (GP 189, 191); les peintures de femmes de 1932 annonçant les sculptures de Boisgeloup (GP 212, 213, 214 217); les

êtres en fil de fer concentriques (GP 249, 253); les magistrales baigneuses de 1937 (GP 259 et *La Baignade*, préparés par GP 175). On dirait que périodiquement le peintre s'en retourne à son objet central afin que son geste retrouve le contact avec ce qui lui communique son impulsion et sa force propre. Et par cette voie c'est le cubisme qui, de façon détournée, vient rappeler sans cesse ses visées essentielles : le sculptural et, avec lui, le souci insistant de ressaisir dans la figure le mouvement par lequel, en imagination, s'institue le volume comme tel.

On peut suivre, du reste, le chemin qui relie ces différentes séries entre elles, les lacets et entrelacements qui font passer de l'une à l'autre. Ainsi les femmes romaines, apparues en avril 1920, donnent rapidement naissance à des *baigneuses* dont certaines, dès l'été 1920, ouvrent la voie aux peintures de baigneuses parfois nommées « surréalistes » de 1928 (Z IV, 169). En outre, ces dernières sont comme préparées à tâtons par des compositions cubistes figurant des femmes en hauteur, dont les traits évoquent les contours des découpes des papiers collés; par des peintures aussi dérivées du cubisme telle que le *Peintre et son modèle* (Z VII, 59). Entrent aussi dans leur formation souterraine les dessins et compositions formés de bâtonnets et de gros points (on en trouve la preuve explicite dans le dessin Z VII, 206, ainsi que dans certaines des femmes « surréalistes », cf Z VII, 277); lesquels dessins et compositions à leur tour remontent eux-mêmes à des dessins cubistes de 1915 (Z VI, 1304-10). De la conjonction de ces éléments venus se greffer sur les femmes romaines — où se joue plus profondément la conjonction du cubisme et de la figuration classique en vue de mener à son terme la construction de la sculpture imaginaire modèle qui regrouperait en soi toutes les exigences du volume — sont sortis les hallucinants dessins de juillet 1928 figurant des sculptures abstraites surmontées de têtes en forme de boules ou de boomerangs. Et de là enfin les peintures de *baigneuses* d'août 1928 (GP 156 à 160), qui sont les véritables matrices d'où naîtront toutes les peintures neuves à venir. Les premières toiles à évoquer Marie-Thérèse viennent, en effet, tout droit des représentations de femmes en forme de sculptures « surréalistes » : ainsi le *Nu couché* de 1931 (Z VII, 331, à rapprocher de GP 189, 191). Et c'est précisément dans les peintures qui célèbrent Marie-Thérèse que s'épanouit la figuration, par le simple tracé des choses, d'un mouvement d'enroulement sur soi qui, dans cette torsion même, laisse surgir d'un seul coup le volume intégral tout en l'enfermant en lui-même.

En elles la figure, tournant sur elle-même, laisse en effet s'accomplir ces mouvements inverses : c'est en sortant de soi qu'elle s'établit en soi, et c'est en s'installant en soi qu'elle émerge de soi — les deux mouvements ne faisant qu'un et donnant lieu au plein épanouissement d'apparence. Qu'on se reporte à ces tableaux qui jalonnent la période comprise entre 1931 et 1939 : *Grande nature morte au guéridon* (GP 192), *La lecture* (GP 212), *Nu couché* (GP 217), *Nu au bouquet d'iris au miroir* (GP 244), *Nu dans un jardin* (GP 245), *Femme couchée lisant* (GP 277) — auxquels il en faudrait ajouter des foules d'autres. Ils peuvent apparaître comme l'aboutissement des recherches sur le volume menées depuis 1906. Avec eux il semble que l'essentiel soit enfin atteint et que s'achève la période des grandes inventions. Ensuite viendra le temps où s'exploitent de toutes les façons possibles les découvertes et formes de figuration traversées et souvent délaissées en chemin dans la poursuite du plus brûlant.

4. — *Sculpture imaginaire et invention picturale.*

La peinture d'où l'œuvre de Picasso a pris le départ veut restituer le réel — l'expérience du réel, le réel tel que l'expérience le livre. Ce qui fait la réalité du réel c'est le volume comme tel. Or le volume comme tel est un être qui par essence ne peut provenir de la perception ni trouver place en elle : il est nécessairement imaginaire. Contrairement à ce qu'elle pouvait croire, la peinture du réel est foncièrement rapport à un objet imaginaire. Ainsi la volonté de représenter en peinture les choses en leur réalité, c'est-à-dire en tant que volumes, appelle la position d'un être imaginaire tout entier à construire; elle nécessite la formation d'un être impossible et inconcevable pour la perception, donc irréalisable en tant que tel — c'est-à-dire en tant que volume. La peinture trouve son pôle dans la construction d'une sculpture imaginaire.

La découverte signifie que désormais tous les objets seront visés non pas dans leur *apparence* de volumes mais à travers l'essence même du volume — en tant que réalisations de cette essence. Or l'essence du volume est irréalisable : jamais aucun volume ne la donnera à voir; sa réalisation n'appartient pas au volume même mais à la *représentation*. L'objet de la peinture est donc la réalisation d'une essence irréalisable, c'est-à-dire d'une essence seulement *représentable*. La création picturale s'en trouve déplacée.

Le caractère nécessairement imaginaire de la sculpture qui se propose au bout de la visée du peintre implique qu'elle trouve sa réalisation véritable dans la peinture. Ainsi la peinture constitue et son commencement et sa fin. L'affirmation veut dire que la sculpture imaginaire est un corps intérieur à la représentation picturale; et qu'inversement la peinture est attirée par une sculpture dont dépend son accomplissement. Dans cette sculpture la peinture est sans cesse appelée hors de soi par le fantasme du volume et tout à la fois rejetée vers soi par ce même volume en tant qu'il est imaginaire. Représentation s'ouvrant au volume, volume se rassemblant comme tel en représentation — la peinture trouve ici son lieu *entre* représentation et volume. Elle n'est pas tout à fait sculpture, mais non plus tout à fait peinture : tendue dans une région à part entre le plan et le volume.

Son espace propre est dans le plan aspirant à se faire volume *et simultanément* dans le volume contraint, puisqu'imaginaire *par essence*, de se repousser vers le plan. Comme telle elle appartient à un espace intermédiaire qui, parce qu'intermédiaire entre surface et corps, échappe à la géométrie et ouvre la peinture à la force d'affirmation du geste bondissant à l'objet depuis son propre fond. Ainsi l'espace de la peinture est celui de la venue au volume de ce qui ne peut devenir proprement volume — volume abouti, volume mort. Et la figuration des choses est l'invention de cet espace. De ce fait l'invention picturale est oblique; elle vise la peinture par le biais de la sculpture imaginaire et inversement, de sorte que ce va-et-vient d'un art à l'autre, plutôt : d'un type d'objet à l'autre, est le moteur de la peinture.

Le modèle du tableau est une sculpture imaginaire. Comment toutefois imiter une pareille sculpture? L'objet visé est irréel, il n'a pas d'être défini; ni modelé, ni matière ni couleur. Il ne se laisse pas reproduire trait pour trait, point par point.

Lui conférer une réalité picturale, à lui qui est hors perception, réclame un travail d'invention et de transposition. Comme tel il fait sortir la peinture de l'imitation et de la représentation. La peinture vise bien un volume, mais comme le volume qu'elle figure n'est pas un volume re-produit, ce ne peut être qu'un volume produit : produit en elle, par elle; donc un volume *se produisant*. Offrant à imiter un être inimitable, le pôle de la sculpture imaginaire est ce qui pourvoit l'objet peint d'autonomie.

Les avantages de la démarche ressortent clairement. Avec sa simple fiction d'un volume complet, Picasso forge l'autonomie de la peinture. Poursuivant dans l'objet visible un modèle invisible, il libère la peinture de sa sujétion au visible. En d'autres termes, parce qu'il lui impose, dans le réel, un modèle non réel et donc *artificiel*, il transforme la peinture en un véritable *artifice*. En même temps, par ailleurs, ce modèle non réel, artificiel, qu'il lui propose à « imiter » est cela même qui confère au visible la réalité; le volume, en effet, est l'essence responsable de la réalité du réel. Il est donc source de réalité. Il suffit de l'incorporer aux objets figurés pour qu'ils deviennent des analogues de la réalité. C'est par où l'artifice donne lieu à des « réalités » et renverse la position de la peinture relativement aux choses. Jusque-là la peinture, voulant atteindre la réalité par la voie de son apparence, n'en était qu'une copie, un double — toute sujétion. A présent qu'elle a pour objet un irréel source de réalité, c'est-à-dire une *essence*, elle propose des objets nouveaux ayant force de réalités. Aussi la référence constante à la sculpture imaginaire donne-t-elle aux êtres peints cet air de réalité pleine, même s'ils ne correspondent à *rien*.

C'est dire que dans une telle démarche tout est paradoxal. La source de la figuration — l'objet à imiter — y est, en effet, un être irréel, donc à deux dimensions, que le peintre laisse surgir en soi depuis un espace à trois dimensions (puisqu'il voit en lui d'emblée un volume) afin d'être obligé de le transposer sur sa toile dans un espace par nature à deux dimensions. De sorte que le détour par la sculpture imaginaire — par le modèle qu'est le Volume — est là essentiellement pour imposer au peintre un travail de transposition : pour le contraindre à l'invention. Il est une fiction proposant au peintre un objet qui, tout en étant « réel » (puisqu'indice et source de réalité), est également *inimitable* : et de ce fait, il crée les conditions à la fois d'une *imitation* et de son *impossibilité* radicale. Dès lors, qu'y voir d'autre qu'un pur artifice de travail faisant miroiter à l'esprit d'une part le volume, donc un être ayant sens et ouvrant au réel, de l'autre un être inimitable n'appartenant pas au réel; une semence de jeu destinée à rendre autonome la peinture et à la faire entrer en possession de son essence?

D'autant qu'avec ce jouet à peintures l'invention se trouve emportée dans un mouvement illimité. Comme le modèle que la peinture se donne est impossible à reproduire, que la transposition fait partie intégrante de sa restitution et que par là même l'objectif qu'elle se propose est irréalisable, l'imaginaire sculpture visée est de nature à tenir constamment en vie la genèse de l'œuvre ainsi qu'à l'ouvrir à une tâche infinie. Ayant découvert qu'elle ne peut assurer son autonomie, à l'intérieur de la croyance à l'existence des choses, qu'au moyen d'un volume fictif, la peinture s'est en même temps condamnée à devenir inlassable course après soi.

Avec son exigence — d'où le cubisme est né — d'une figuration en mesure de s'appropriier le volume *comme tel* c'est-à-dire comme enroulement sur soi (volumen), Picasso a su faire que la peinture soit invention et qu'elle le soit *nécessairement* bien qu'il en ait dès l'origine admis le caractère imitatif. Bien plus: c'est dans cette nature imitative même qu'il a trouvé les sources et ressources de l'invention. C'est pour avoir voulu se faire réplique *pleine et totale* que la peinture est devenue construction non conforme. L'imitation engendrant la nécessité d'une création inconvenante, illimitée — sans doute faut-il voir là l'un des tours les plus prodigieux qui soient venus sous les pinceaux de Picasso, s'il est vrai qu'il a réussi à faire en sorte que le réalisme le plus outrancier coïncide avec l'invention la plus souveraine, et que l'extrême conformité à la réalité des choses aille inmanquablement de pair avec l'urgence de les créer.

Il n'a pas été question dans ce texte des sculptures de Picasso. C'est ce dont j'aimerais ici m'expliquer brièvement. S'il est exact que l'autonomie de la peinture trouve son fondement dans la visée d'une sculpture imaginaire et s'il est vrai que le volume né avec le cubisme est et ne peut être qu'imaginaire, dans ce cas la sculpture réelle ne peut avoir, aux yeux de la peinture, qu'une position complémentaire et nullement directrice. En effet, la fonction de ce que j'ai nommé sculpture imaginaire est d'offrir à l'esprit du peintre une forme de volume qui ne relève aucunement de la perception, par suite un volume idéal qui, ne se prêtant pas à être proprement *imité*, laisse à la peinture son rôle d'inventeur. En d'autres termes, non seulement cette sculpture est imaginaire par essence, mais elle *doit* le rester. Car à quoi servirait de commencer par la réaliser en une sculpture modèle? Une telle sculpture serait pareille à n'importe quel objet de la perception : impossible à envelopper du regard. Employée comme modèle de la représentation picturale, elle ne pourrait donc donner lieu qu'à des peintures incapables de figurer d'un coup son apparence totale; la peinture se trouverait dans l'incapacité de restituer comme tel un objet analogue à mon corps, c'est-à-dire comportant en soi plus que ce que je peux en saisir par la vue, à savoir le tout de ses vues possibles; et la question de la représentation de son apparence intégrale, c'est-à-dire de son apparence *comme volume*, demeurerait entière. Le volume en tant que déroulement intégral de l'objet ne peut être qu'imaginaire. Aussi n'y a-t-il ici aucune place pour une sculpture réelle qui *précéderait* sa figuration en peinture et lui fournirait un modèle. Sa seule fonction possible : qu'elle soit une phase de la peinture, un épisode de son mouvement. Il est en son pouvoir de porter la peinture au-delà, de raviver son invention, non d'être son objet : la sculpture réelle est elle-même un avatar de la sculpture imaginaire.

Elle est interne à la peinture — qu'est-ce à dire? La position lui laisse des rôles multiples. 1) Elle peut servir à mettre à l'épreuve la peinture et, pour recourir à une expression qui est de J. Paulhan, lui faire office de « machine à voir ». 2) Il lui est possible également de provoquer, dans le cours des toiles, une espèce de rupture et d'amener la nécessité d'un développement nouveau, d'un dépassement de la peinture parce que sa réalisation rendrait désormais inutile une figuration picturale qui s'en tiendrait à ce que la sculpture lui offre et ne ferait que répéter celle-ci alors qu'elle ne peut que la précéder (du moins en tant qu'elle vise à être peinture du volume). 3) La sculpture offre aussi au peintre un instrument d'initiation et d'accommodation de son geste aux masses nouvelles qu'il envisage et à leurs rapports dans l'espace. 4) Elle lui permet enfin de faire passer la sensation tactile des surfaces et des matériaux dans son être de peintre en vue de rendre plus totale la figuration du volume. En résumé, sa fonction est plutôt de modifier l'idée que le peintre se fait de la sculpture imaginaire dont il a conçu l'idéal; de l'amener à approfondir la vision — la représentation théorique intérieure — du problème qu'il affronte.

On pourrait, d'ailleurs, montrer dans le détail que les apports théoriques au premier abord imputables aux sculptures de Picasso ont tous été préparés, amorcés par des peintures. Même la célèbre *Guitare* de 1912 (DR p. 9), qui serait à l'origine du cubisme synthétique et des papiers collés, avait été précédée dans cette voie par les tableaux dès l'automne 1911 — outre le fait que la matérialisation du tableau en sculpture était appelée par la tendance, intérieure à la peinture cubiste, des toiles à se constituer en objets complets autonomes et à s'établir par delà la distinction tranchée des genres.

Peut-être ne saura-t-on jamais quelle a été la place précise des sculptures dans le cours de la peinture de Picasso. La chronologie est douteuse, approximative; même l'entreprise proprement titanique qu'est le catalogue raisonné de P. Daix et J. Rosselet n'est pas en mesure de la tirer entièrement au clair. Quoi qu'il en soit, l'essentiel n'est pas dans le dialogue réel de la peinture et de la sculpture effective; il est dans le rapport de la peinture à une sculpture imaginaire. C'est ce rapport qui est constitutif de la peinture moderne, et responsable du développement de celle de Picasso.