

Spielmann, Petr

**Dessins, aquarelles, papiers collés et gouaches de Picasso en  
Tchécoslovaquie**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada  
uměnovědná.* 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [241]-258

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111020>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR SPIELMANN

DESSINS, AQUARELLES, PAPIERS COLLÉS  
ET GOUACHES DE PICASSO EN TCHÉCOSLOVAQUIE

L'exposition<sup>1</sup> qui fut organisée par les soins de la Galerie Nationale à Prague en 1963, présenta un remarquable ensemble de dessins français du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle, choisi dans les collections tchécoslovaques privées et publiques. L'axe de cette exposition formait la collection des oeuvres de Picasso, le plus grand ensemble, qui fut jusqu'à présent présenté chez nous. Cette place importante qui dans cette exposition incombait à l'oeuvre de Picasso, correspond à l'importance que cette oeuvre avait, et encore a dans la culture tchèque. Depuis ses débuts, Picasso fut beaucoup mieux compris chez nous que nul part ailleurs sauf en France. La génération progressive et fondatrice de notre art moderne s'orientait vers l'art français suivant les anciennes traditions de l'art tchèque à partir du peintre Josef Mánes; elle s'orientait vers cet art qui était devenu au début du 19<sup>ème</sup> siècle le centre de l'évolution des arts plastiques nouveaux. L'art tchèque se réclamait de ses principes de style et la génération des fondateurs de l'art moderne se réclame de l'oeuvre de Picasso en assumant, dans le sens de ces traditions, l'évolution de notre art plastique.<sup>2</sup> Presqu'une génération entière s'acquittait de l'influence du cubisme même si elle l'intégrait à son gré selon les différences individuelles et nationales. Le cubisme était à cette époque perçu comme le style des temps modernes qui naît et se développe en harmonie avec l'atmosphère spirituelle entière. Un des chefs artistiques de cette génération, le peintre Bohumil Kubišta, écrit: „Un caractère commun relie malgré toutes différences les procédés plastiques de Manet, Cézanne, Van Gogh et Picasso, un axe essentiel a groupé plusieurs individualités qui sont toutes en rapport étroit avec les racines de l'époque et qui transforment la sève vitale d'une autre manière que le faisait l'organisme de la fleur gothique ou renaissance,<sup>3</sup> et ailleurs d'une façon encore plus précise: „Le pilote serait certainement très étonné si quelqu'un lui affirmait qu'il peut voler grâce à la peinture expressionniste ou cubiste, le gouvernement anglais serait certainement très étonné si quelqu'un lui affirmait qu'il construit des dreadnought parceque Picasso et Braque peignent à Paris; et Edison en Amérique ne se doute pas que ses découvertes sont en rapport avec les recherches

des futuristes quoiqu'il soit pour nous le plus grand futuriste.<sup>4</sup> Kubišta et ses confrères voyait dans cette orientation (en harmonie avec l'essence spirituelle de l'époque moderne) et dans leur mission un devoir éthique qui les reliait. Kubišta lui-même percevait dans le cubisme un point de départ pour les futures voies dans le sens éthique et spirituel.<sup>5</sup> Emil Filla a fait du cubisme le contenu de son oeuvre en lui sacrifiant un chemin artistique individuel, car il croyait au cubisme comme au style de l'époque moderne, il y croyait comme à la méthode objective de la connaissance. On peut y apercevoir justement la grandeur et la signification de Filla.<sup>6</sup> L'imitation de Picasso n'était pas absolue chez Filla, au contraire, elle apporta au cubisme des valeurs nouvelles — un langage pictural tendre et un lyrisme chantant — que l'on peut caractériser comme typiquement tchèque.<sup>7</sup> Antonín Procházka modifia de même le canon cubiste en une expression artistique originale.<sup>8</sup> Vincenc Beneš, Alfred Justitz et Otakar Nejedlý consacrèrent une partie de leur oeuvre au cubisme. Otto Gutfreund transposa les principes du cubisme picassien dans ses sculptures qui développaient les mêmes tendances que les oeuvres de ses collègues peintres. En ce qui concerna l'application logique des principes cubistes dans la sphère de la sculpture, l'oeuvre de Gutfreund est un exemple unique.

L'oeuvre de Picasso rencontra en Tchécoslovaquie un interprète dévoué et un théoricien savant, l'historien d'art, Vincenc Kramář. Comme la génération des artistes modernes tchèques, Kramář voit dans l'oeuvre de Picasso surtout les valeurs spirituelles: „L'art moderne est révolutionnaire dans un sens beaucoup plus élevé et plus complet qu'aucun autre mouvement artistique du siècle passé: il révolutionne radicalement l'esprit et le coeur... La conscience d'un travail plastique uni se forme ainsi, l'humanité entière y prend part dans sa répartition compliquée et fortifie ainsi le désir d'une vie nouvelle toujours plus parfaite et plus humaine, où règne l'hierarchie de l'esprit et du coeur avant tout.“<sup>9</sup> Kramář se pencha sur les problèmes qu'apportaient l'oeuvre de Picasso dans de nombreuses études.<sup>10</sup> Les ouvrages de Kramář sur Picasso et sur l'art moderne en général forme une partie considérable de son oeuvre entière qui va du gothique jusqu'au 20<sup>ème</sup> siècle, car: „L'art n'est finalement qu'un et on ne peut comprendre l'art ancien sans s'intéresser à l'art actuel.“<sup>11</sup>

Le public tchèque connut l'art nouveau directement à ses expositions d'art français qui font tradition depuis l'exposition mémorable de Rodin en 1922. En 1922 fut aussi présentée dans la nouvelle salle Mánès une grande exposition de Picasso, la préface du catalogue était de Vincenc Kramář. En 1923 fut organisée une grande exposition de l'Art français du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle, depuis David et Houdon jusqu'à Picasso. A l'occasion de cette exposition on réalisa un grand achat d'un ensemble d'art français pour la Galerie Nationale, du à l'impulsion de Vincenc Kramář.<sup>12</sup> La plus grande collection des oeuvres de Picasso fut celle de Vincenc Kramář, édiflée sur les profondes connaissances théoriques et saisissant

l'évolution de Picasso depuis les origines du cubisme jusqu'à son développement. La collection est un phénomène unique pour la manière scientifique qui la dirigea, et la Tchécoslovaquie peut-être fière d'avoir ainsi une des collections les plus complètes qui soit d'une certaine étape de l'oeuvre de Picasso qui a peut-être joué dans l'histoire de l'art moderne le rôle le plus important.<sup>13</sup> Les dessins de Picasso dans la collection de Kramář indiquent les modifications importantes dans l'évolution de Picasso depuis le début du siècle jusqu'aux années vingt. Aujourd'hui la collection appartient presque entièrement à la Galerie Nationale, grâce au don magnanime de son créateur. Parmi les autres collections privées, celle du docteur František Čerovský, qui fait aujourd'hui aussi partie de la Galerie Nationale, est une des plus importantes.

Si nous voulons analyser les dessins de Picasso, il faut se pencher sur son sens de la ligne, sur la nature de ses dessins en général. Ce caractère et donné par le rapport de Picasso envers la tradition classique française qui pénètre son oeuvre entière. Les tendances classicistes dans l'art peuvent toujours être rapprochées du caractère graphique de l'oeuvre, ce qui résulte des données rationnelles du classicisme, des tendances à généraliser, à donner une définition claire. On ne peut identifier complètement les notions linéaires et graphiques, cependant nous percevons la ligne comme un des éléments principaux et expressifs du dessin. Le dessin est toujours un certain genre d'abstraction de la réalité, il la simplifie, généralise, typise, il en est le symbole. Ceci correspond aux tendances du classicisme, mais aussi au tempérament artistique de Picasso.<sup>14</sup> Ainsi le dessin acquiert dans l'oeuvre de Picasso une grande importance, car le tracé pur sans ombres n'interprète pas la forme, mais l'édifie à la manière du sculpteur créant sa statue. Ce genre de dessin trouva sa plus pure interprétation dans les illustrations des Métamorphoses d'Ovide.<sup>15</sup> Les impressionnistes éliminaient le dessin de leurs oeuvres, ils le considéraient comme un convenu, ses parcours limitant trop précisément la forme. Là aussi Picasso est en opposition contre les impressionnistes. On peut même dire que Picasso voue un certain culte au dessin. La ligne de Picasso n'emprisonne pas les formes, elle n'enchaîne pas la réalité par le rationalisme sec et abstrait, le tracé est attentif aux formes tout en gardant sa sensibilité et sa liberté dues à l'imagination.

Ce sens du dessin et en même temps de la discipline émotive peuvent être décelés depuis ses oeuvres de jeunesse. Au début de notre collection figure une esquisse de portrait (no 195 du cat.),<sup>16</sup> dessin aux craies de couleur qui suit non seulement dans l'atmosphère et le sujet, mais aussi dans la manière, l'oeuvre de Toulouse-Lautrec. Le dessin ressemble à un diagramme de lignes de forces, la ligne a un grand rôle expressif. On peut comparer ce dessin avec le dessin même de Lautrec, le Cheval qui se cabre<sup>17</sup> à notre exposition, pour constater que la ligne y joue un rôle similaire. Le tracé dans les deux dessins est chargé d'exaltation passionnée qu'il soit massif ou léger ou presque invisible. Pendant les der-

nières années du siècle passé que Picasso passa à Barcelone, il dessinait beaucoup. Ses carnets de croquis sont pleins d'esquisses qui décrivent avec une mélancolie poétique la vie des pauvres. Lorsqu'il partait en octobre 1900 pour Paris, quelques jours avant son 19<sup>ème</sup> anniversaire, Picasso était déjà préparé pour le milieu qui est devenu sa destinée. Picasso connaissait Cézanne, Renoir, Pissaro et Toulouse-Lautrec qui a surtout influencé son oeuvre. A. Barr estime que ce fut son compagnon aîné, le peintre Ramon Casa, qui fit connaître à Picasso le style de Steinlen et de Toulouse-Lautrec beaucoup avant la rencontre de l'oeuvre-même à Paris.<sup>18</sup> Dans la revue *Renacimiento*, fondée à Madrid et dont Picasso était le rédacteur artistique, parut un grand nombre de ces dessins sous l'influence de Toulouse-Lautrec.<sup>19</sup> Au Musée Catalunga, il y a toute une série de dessins de la même sorte.<sup>20</sup> Après son arrivée à Paris, Picasso s'adonna à l'art de Degas, Van Gogh, Gauguin et Toulouse-Lautrec. Le dernier influença les tableaux que Picasso créa d'un seul jet lors de son premier et bref séjour à Paris: *Can-can*<sup>21</sup> et *Moulin de la Galette*.<sup>22</sup> Gertrude Stein souligne dans sa biographie de Picasso l'importance de l'influence de Toulouse-Lautrec.<sup>23</sup> L'importance est même dans le sujet que Picasso emprunte à Degas, p. ex. le champ de courses; un autre tableau représentant un intérieur fait sentir l'influence de Vuillard; les scènes de la société parisienne nous rappellent Toulouse-Lautrec. De cette sphère provient aussi notre dessin, une esquisse d'un portrait d'homme et de femme au chapeau, habillés à la mode 1900. Malgré ces influences diverses, déjà y apparaissent des traits typiques du style de Picasso. L'artiste termina cette période par une exposition qu'il organisa après son retour à Paris en 1901 chez Vollard.<sup>24</sup>

A l'époque où fut créé un autre dessin de notre collection — *Nu couché* (no 196 du cat.) — le style de Picasso passa par une autre période dite „l'époque bleue“, nommée ainsi à cause de la couleur bleue prédominante. Dans la période suivante, le bleu s'efface devant le rose, mais la tension expressive cède au calme contemplatif touchant presque à un lyrisme mystérieux basé sur le sujet pour la plupart représentant des scènes de la vie des gens du cirque. Les *Baladins*, tableau daté de 1905<sup>25</sup> inspira par son charme mystique Rainer Maria Rilke qui écrivit dans sa cinquième élégie de *Duines*: „Während ich mit dem reizenden Picasso lebe, in dem so viel Paris ist, das ich für Augenblicke vergesse . . . Wer aber sind sie, sage mir, die Führenden, diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst . . .“<sup>26</sup> Le dessin que nous présentons a le même mystère augmenté encore par le fait que le coin gauche est coupé. Le personnage assis près du lit avec les mains jointes n'a pas de tête, c'est vraisemblablement le même homme qui est assis au chevet du lit de sa femme dans l'aquarelle daté de 1904, „*Méditation*“. Le dessin provient des années 1905—1906 lorsque le peintre cherche une forme pure et cristalline. Ce sont des dessins faits en un trait, comme Picasso en parle en rapport avec les dessins des *Métamorphoses* (voir note no 15) qui pour la première fois rappellent l'antiquité. C'est encore plus évident dans le dessin du *Nu debout de*

profil (no 197 du cat.) de la même époque. La graphie pure délimite les volumes de la femme au très beau type grec avec un front haut et un nez droit. La couronne cadrant le dessin l'apparente à un bas-relief. A cette époque se manifeste l'influence du classicisme qui joua dans l'oeuvre de Picasso un rôle significatif. La tradition classiciste si typique pour l'art français peut-être suivie depuis l'art gothique, elle est un des piliers sur lequel repose l'oeuvre de Picasso. Le peintre se réclame de l'idéal grec „kalokagathia“ par l'intermédiaire de l'art d'Ingres et de David. Il s'y joint non seulement par les recherches formelles où s'égalisent les tendances spirituelles et sensorielles, dionysiaques et apollinaires, comme disait Nietzsche, mais aussi par l'engagement social de son art, par ses qualités éthiques.

La fin de l'époque rose apporta un tournant dans l'évolution de l'oeuvre de Picasso en 1906. Au printemps de cette année le peintre proposa à Gertrude Stein, écrivain et collectionneur américain, de faire son portrait. C'était une décision fort étonnante, car à cette époque Picasso considérait le dessin d'après modèle comme absolument inutile. Non loin de son atelier vivaient des saltimbanques, mais Picasso ne les invitaient jamais pour des séances de pose. Ses collègues peintres les faisaient souvent poser et on lui en voulait donc pour cette excentricité, on lui reprochait même de ne pas vouloir donner l'occasion à ces pauvres gens de gagner un peu d'argent.<sup>27</sup> Cependant Picasso ne peut pas venir à bout de ce portrait d'après modèle. La vie à Paris devient insupportable, Picasso repart comme chaque année pour un certain temps en Espagne. En été 1906 il fait un séjour à Gosol, bourg de la province Lerida près de Andorra en compagnie de son amie Fernande Olivier.<sup>28</sup> Au cours de ces heureuses vacances Picasso accuse dans ces oeuvres les volumes en les simplifiant et saisit leur harmonie classique. Les paysans de Gosol correspondent à ses idées, il les voit comme des descendants des anciens habitants de la Grèce antique. La Tête de la Fermière d'Andorra, dessin de la collection de Prague (no 199 du cat.) a des lignes pures qui nous présentent les traits nobles d'une très belle tête ovale avec un front haut, un nez droit, de beaux yeux qui pourraient être ceux d'une déesse antique. C'est une oeuvre parfaite reflétant l'heureuse constellation de l'artiste. La distinction et le modelé plastique attirent l'attention de Picasso. Le type de cette femme revient dans une série de dessins. Dans le dessin de l'Art Institute à Chicago<sup>29</sup> on aperçoit deux femmes enlacées. Celle de gauche de profil, celle de droite d'en face, celle de gauche tenant l'autre par l'épaule, celle de droite l'autre à la taille. Les deux femmes ressemblent à la femme du dessin de Prague. Dans le coin droit en bas se trouve un dessin correspondant à celui de Prague. La seule différence est dans les linéaments sur le nez, la joue, les cheveux et le cou. Ce dessin fait penser aux Deux femmes debout,<sup>30</sup> mais la femme à droite y est nue, cependant le visage est toujours celui de notre fermière. Le même type revient dans la Tête de femme de la collection Flechtheim à Berlin<sup>31</sup> et la Tête de femme renversée comme dans un miroir.<sup>32</sup> Certaines gravures de Picasso offrent

aussi le même type.<sup>33</sup> Il existe un grand nombre de tableaux de cette sorte. La femme au pain de la collection Marie Hariman à New York,<sup>34</sup> la Coiffure du matin de la Albright Gallery, Buffalo (N. Y.),<sup>35</sup> Jeune femme à la chevelure,<sup>36</sup> Tête de femme<sup>37</sup> et le beau Nu assis à la Galerie Nationale de Prague<sup>38</sup> sont du même type, mais cette fois-ci ce sont des tableaux convainquants par leur tendance classique en harmonie avec l'idylle de cette époque de la vie de Picasso. Dans notre collection se trouve encore un dessin provenant de ces vacances heureuses, un Nu (no 198 du cat.). Les formes solides sont dessinées d'une manière claire et pure, typique de ce genre de dessins classicistes, et sont en même temps emplies de verve vitale émanant le bonheur et le contentement. Après son retour de Gosol, Picasso reprend le portrait de Gertrude Stein et cette fois-ci le termine sans avoir revu son modèle. Ce portrait et le Portrait de l'artiste sont des bornes importantes dans le chemin vers une forme plus massive et plus robuste, chemin qui commença pendant l'été à Gosol. La Tête de femme rouge peinte en hiver 1906—1907 en souvenir de la fermière en témoigne aussi.<sup>39</sup> Les aplats de couleur qui délimitent les volumes sont de plus en plus rigides. Le Portrait de l'artiste de la collection de Prague peint en 1907<sup>40</sup> est en cela encore plus typique, les aplats limitant les volumes s'entrechoquent dans des angles aigus soulignés par des lignes massives. Une nouvelle période de Picasso s'annonce, appelée époque nègre à cause de l'influence visible de l'art nègre; l'expressionnisme des masques nègres et l'expressionnisme des toiles de Picasso correspondent du point de vue de la forme. Les nouveaux tableaux de Picasso se débarrassent de l'ordre de la proportion et de la grâce des oeuvres de Gosol, les volumes sont brutalement sculptés. Au printemps 1907 toutes ces recherches nouvelles trouvent leur expression dans un grand tableau: Les Demoiselles d'Avignon. Cette oeuvre était incomprise même par ses amis, Matisse était offusqué, le collectionneur Léo Stein ne la comprenait pas, Braque la refusait, le collectionneur russe Stchoukine la considérait comme une perte de l'art français, Apollinaire ne pouvait s'y habituer. Les jeunes amis allemands de Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler et Wilhelm Uhde<sup>41</sup> étaient les seuls à l'accepter. Certaines figures de ce tableau rappellent l'art populaire catalan ou les bronzes ibériques. Les deux figures de droite ont des rapports avec l'art nègre (surtout avec les masques du Bénin). Vlaminck et Derain acquièrent déjà en 1905 des masques nègres, Picasso n'en subissait pas encore l'influence. Pendant les jours où il peignait les Demoiselles, il découvrit dans le Musée de la Sculpture ancienne au Trocadéro dans le département ethnographique une très belle collection de sculptures populaires nègres. Le peintre y trouva un écho à ses recherches formelles et il accepta immédiatement les nouvelles impulsions que lui procurait ce genre d'art. Après cette nouvelle connaissance, il se mit à collectionner les sculptures nègres. A cette époque furent posées les bases d'un art nouveau — le cubisme. Depuis cet instant Derain et Braque, malgré leur réticence du début, quittèrent le fauvisme et commencèrent

à rechercher les nouvelles qualités des volumes et de l'espace. Braque devint depuis le compagnon fidèle de Picasso sur le chemin aventureux de la naissance du cubisme.<sup>42</sup> Picasso ne fut pas amené sur cette voie par l'art nègre, il en fit qu'y trouver les résonances de ses propres idées.<sup>43</sup> Le Nu de 1907 (no 200 du cat.) est de ce genre. Les surfaces se heurtent dans des lignes massives, le crayon est aidé par l'aquarelle. Mais leur trajet n'est plus si aigu et indique un nouveau stade évolutif dont le patron était Cézanne.

L'année 1908 est représentée dans notre collection par deux oeuvres, une gouache l'Arlequin et un fusain les Pommes. L'Arlequin (no 202 du cat.) est une nouvelle version de ce sujet. La représentation de l'Arlequin revient toujours sous de nouveaux aspects dans l'oeuvre de Picasso. Jung estime que c'est le désir subconscient de l'artiste de se présenter lui-même. Les portraits de l'artiste des années antérieures où Picasso se représente comme un arlequin en seraient la preuve. Le biographe de Picasso, Roland Penrose, rappelle que dans ce domaine d'autostylisation — surtout dans l'amour de Picasso pour les déguisements et les masques — Picasso se présente encore sous d'autres aspects, comme taureau, cheval, Minotaure, hibou, colombe, amant, peintre ou sculpteur, et enfin comme l'enfant à la bougie.<sup>44</sup> L'Arlequin fut dans la peinture du 19<sup>ème</sup> siècle un sujet favori, Cézanne le glorifia dans son Mardi-Gras que Picasso vit chez Vollard avant que Stchoukine ne l'acheta (il se trouve aujourd'hui à l'Ermitage de Léningrad). L'influence de Cézanne marqua ainsi pour la première fois l'oeuvre de Picasso. Mais il s'agit dans notre cas aussi d'influence de style. L'Arlequin de Prague représente dans notre collection la période sous le signe de Cézanne qui précédait le cubisme. Il rappelle la Tête d'arlequin daté de 1909.<sup>45</sup> La géométrie des formes part de la transcription des formes réelles par les surfaces colorées, de la volonté de saisir la lumière et l'ombre et de donner ainsi un volume et un espace de couleur. Le petit dessin au fusain la Pomme (no 201 du cat.) suit le même genre ainsi que le fameux dessin créé l'année suivante, Nature morte à la pipe (no 203 du cat.). L'étude de la Pomme est certainement l'esquisse de la Nature morte qu'il peignit en 1909 ainsi que la Nature morte au coffret, plat, pomme et verre de la collection de Kramář<sup>46</sup> et la Tasse et pommes.<sup>47</sup> Cette esquisse servait à Kramář de pièce démonstrative pour prouver les rapports de l'art moderne et de la réalité objective.<sup>48</sup> Le dernier dessin de cette période est un grand dessin au fusain, Nature morte à la pipe, daté de 1909. C'est un dessin significatif, n'étant pas un dessin préparatoire d'un tableau, mais une oeuvre définitive. Les volumes sont contournés de surfaces, partant du blanc, passant par les gris, pour aboutir à un noir foncé. Le dessin est rempli de calme intérieur, de classicisme, d'atmosphère d'un dimanche après-midi.<sup>49</sup>

Le dessin suivant nous conduit vers la période la plus importante de l'oeuvre de Picasso — le Cubisme. Les principes cézannesques de la géométrisation des objets y sont développés jusqu'à l'absolu, les éléments géométriques simplifiés

produisent par leurs rapports mutuels une sensation d'espace, délimité par la surface de la toile. D'abord la continuité organique de la forme construite est conservée, comme cela apparaît dans les dessins *Mère* (et *Nu*) daté de 1910 dans la collection tchécoslovaque (no 204 du cat.).<sup>50</sup> La masse du volume est édifiée par des aplats qui se rencontrent et se croisent, et par la tension naissant entre eux. Ce dessin trouve sa réplique dans un *Nu*, dessin à l'encre et aquarelle, 74×43,5 cm, Paris, printemps 1910.<sup>51</sup> Les dessins diffèrent l'un de l'autre surtout par la représentation de la tête et des jambes, l'impression produite par le dessin de Prague est plus complète et plus définitive. Picasso veut avant tout exprimer d'une manière claire le nouvel espace, avant de le définir par la couleur.

Depuis les débuts du cubisme jusqu'au commencement de la première guerre mondiale, Picasso travailla avec Braque, dont le tempérament différent apporta à cette collaboration étroite de nombreuses impulsions.<sup>52</sup> Braque fut formé dans la technique du trompe-l'oeil, peinture imitant le marbre, le bois et d'autres matériaux. Il garda pour toujours l'habileté acquise dans l'atelier de son père — peintre décorateur. Lorsque le cubisme analytique atteignait son sommet, Picasso et Braque commencèrent à insérer des caractères typographiques dans leurs tableaux. Braque reproduisait dans ses toiles des surfaces peintes en trompe-l'oeil. Picasso réagit immédiatement à cette innovation et au printemps 1912 il s'en sert dans la toile *le Poète* pour représenter les cheveux et la barbe. Dans la *Nature morte ovale*<sup>53</sup> il incorpore à la place de la peinture en trompe-l'oeil le matériau même, un morceau de papier gaufré imitant le cannage d'une chaise. Ainsi fut inventée la technique des *Papiers collés*.<sup>54</sup> L'incorporation des matériaux bruts dans la structure spirituelle de l'oeuvre créait une sorte de tension. Picasso s'inquiétait toujours du danger qu'apportait trop d'abstraction, il cherchait les liens de la réalité objective en les recréant sans avoir à les copier. C'est un style incontestablement neuf. La *Nature morte à la pipe* (no 205 du cat.), un des fameux papiers collés<sup>55</sup> est constitué de papiers colorés et d'une boîte d'allumettes. Cet élément réel qui sans modification est adjoint dans le tableau crée une tension spéciale; un nouvel espace formé par les nouveaux rapports des différents éléments du tableau exercent sur le spectateur un attrait spécial. *Bouteille, verre et carte à jouer* (no 208 du cat.) est un papier collé combiné avec dessin. La confrontation dramatique devient plus subtile, plus raffinée, la conception plastique est plus claire. *Nature morte à la bouteille* (no 206 du cat.) est un dessin appartenant déjà au cubisme synthétique. L'espace y est construit d'une manière classique, la composition est fermée et logiquement agencée. Ce trait de classicisme est déjà un des aspects des prochains passages au classicisme ingresque qui existera simultanément pendant quelques années à côté des peintures cubistes chez Picasso. Le cubisme supprima l'attitude passive du spectateur devant le tableau. Le point de vue statique fut remplacé par de différentes stations qui attirent le spectateur dans le tableau même. Les différents éléments du tableau-

symbole de l'univers objectif sont superposés, éléments qui ont été perçus dans un certain intervalle de temps et qui ont été façonnés par la perception optique et aussi par l'expérience rationnelle. Le temps apparaît comme une qualité spatiale et correspond à la conception du temps en tant que mesure de l'espace, comme une unité „spatiométrique“. Il est intéressant de savoir que ces recherches artistiques qui naissent sans aucun but conscient trouvaient leur expression dans la théorie de la relativité d'Einstein, où le temps est déterminé comme la dimension de l'espace par une formule mathématique.<sup>56</sup> Picasso s'intéressait personnellement aux nouvelles découvertes scientifiques<sup>57</sup> quoiqu'il ne les comprît pas beaucoup. Néanmoins le cubisme n'était pas une nouvelle méthode scientifique, mais les éléments de la réalité y étaient représentés avec la plus grande liberté créatrice d'après les lois de la beauté pour former un système spirituel où se joignaient l'objectivité rationnelle et la subjectivité émotive.

Toutes ces tendances et recherches sont exprimées dans un gouache superbe la Guitare (no 204 du cat.). On peut y apercevoir tous les moments importants pour le cubisme. Deux surfaces sont peintes en trompe-l'oeil, l'espace est fermé, clair et ordonné, les aplats et leurs rapports sont d'une pureté classique. La guitare est un des thèmes favori et typique de la peinture cubiste. Mais elle n'est pas un souvenir ni une réminiscence de la patrie de Picasso. Elle est l'objet représenté par Picasso et Braque sans bizarrerie ni hasard, abstrait mais élaboré par l'homme. Les lignes harmonieuses du corps de la guitare se répètent et sont le motif central de cette oeuvre. Elles en sont l'élément mélodieux dans le riche rythme des surfaces. Kramář écrit: „Les tableaux de Picasso se transforment en compositions musicales à plusieurs voix — Picasso et Braque adorent la vieille musique polyphonique et son instrument l'orgue, et ils détestent l'impressionnisme musical moderne.“<sup>58</sup> Le tableau que nous analysons incite à suivre les rapports avec la musique moderne.<sup>59</sup> La présence du temps dans ce tableau nous y amène. Le temps qui est dans la musique un élément rythmique et métrique y est d'importance essentielle. Mais les correspondances sont encore plus étendues. Pareillement à Picasso qui enchaîne aux traditions logiques et claires du classicisme dans ses principes essentiels et spatiométriques, la musique moderne se rapporte souvent aux formes logiques et claires de la polyphonie de Bach et de la forme de sonate créée postérieurement. Pareillement à Picasso qui décompose la réalité en des éléments primaires existant séparément sur le tableau et pourtant en rapport mutuel, créant ainsi l'espace nouveau du tableau, la musique polyphonique utilise les voix séparées existant d'une manière indépendante et pourtant en rapport mutuel. La musique moderne opère avec les mêmes principes. Les mêmes principes polyphoniques se trouvent aussi dans la musique populaire nègre — surtout dans le dixieland — et ceci nous explique les relations de la musique moderne avec le jazz. C'est de même pour les rapports de Picasso avec l'art nègre qui surtout pendant une période de son oeuvre a joué un rôle

important (voire plus haut). Picasso en analysant la réalité vient jusqu'aux éléments primaires qui la forment. Leoš Janáček dans sa théorie de la mélodie du langage étudie les modifications de l'intonation d'après les changements de l'humeur, du milieu et de l'état d'âme de ses personnages. Cela nous rappellera un certain caractère des polyvisions du même objet, si typiques du cubisme. Ce sont les rapports de l'évolution spirituelle puisant dans les expériences de la science qui font comprendre que les choses existent d'une autre façon que nous ne pénétrons pas seulement à l'aide de nos sens. Igor Stravinsky travaille par la méthode de l'analyse et ensuite de la synthèse ce qui est surtout évident dans la cantate *Noces*. Il s'agit notamment de la désagrégation rythmique de l'oeuvre et de la récomposition en des ensembles plus grands, une soi-disante solution musicale cubiste. La musique moderne exploite la réalité, utilise les sons concrets qui forment par leurs contrastes dans la structure de l'oeuvre une tension intérieure. Ainsi Picasso colle des morceaux de journal et de papiers peints dans ses tableaux. La divergence de la concrétion de ces éléments et l'abstractivité de la construction du tableau prête à l'oeuvre un côté dramatique intérieur. L'instant du temps que le cubisme instaure par l'analyse et par la nouvelle synthèse de la réalité, par son point de vue multiple, rapproche le plus la peinture de la musique. Il fait de la peinture une valeur musicale. Notre Guitare en est le meilleur témoignage.

Les tableaux suivants de la collection tchécoslovaque montrent des tendances post-cubistes dans l'oeuvre de Picasso au cours des années vingt. Dans notre collection c'est avant tout l'ensemble de gouaches faits de patrons et signées comme gravures (no 211—215 du cat.). Ces gouaches sont du même style que les tableaux de la même époque. La similitude plastique de ces deux procédés techniques est la plus évidente dans la gouache *Pierrot et Arlequin* (no 215 du cat.) qui est seulement une autre version de l'huile peint en 1919 de la collection de Gilbert W. Chapman à New York<sup>60</sup> ou de la gouache de la collection de Mrs Charles B. Goodspeed à Chicago.<sup>61</sup> Ce thème revient dans la plus importante de ses dernières peintures cubistes, *Les trois musiciens*, au Museum of Modern Art à New York<sup>62</sup> et dans sa seconde version dans le Museum of Art à Philadelphie,<sup>63</sup> les deux sont précédés par un grand nombre d'études, comme par ex. la gouache *les Musiciens*, datée de 1921, de la collection Rosenberg.<sup>64</sup> Picasso y termine une de ses périodes et y présente toutes les découvertes du cubisme qui deviendront l'inventaire nécessaire des années suivantes.<sup>65</sup> *La Nature morte sur la table* de notre collection a de nombreuses analogies dans les tableaux, aquarelles et gouaches du début des années vingt. C'est par ex. la *Guitare* daté de 1920 (Kunstmuseum à Bâle)<sup>66</sup> ou l'huile de la même année (collection G. F. Redber à Lugano),<sup>67</sup> la gouache publiée par Zervos<sup>68</sup> et l'aquarelle daté de 1921 à la Galerie Percier.<sup>69</sup> Ces oeuvres montrent une grande simplification des formes sans renier les découvertes plastiques du cubisme. Les larges plans de couleurs franches correspondent aux tendances classiques et puristes apparaissant souvent dans les oeuvres

de Picasso à cette époque. L'aquarelle *Bouteille et Verres* daté de 1922 (no 209 du cat.)<sup>70</sup> montre la recherche de moyens plastiques purs. Sa conception du dessin linéaire posé sur des surfaces de couleurs correspond à celle d'un grand nombre de tableaux de cette période. C'est aussi la *Nature morte au Verre* daté de 1922 (Galerie Nationale à Prague),<sup>71</sup> *Nature morte* de la collection de G. F. Reber à Lugano,<sup>72</sup> etc. La volonté de reconquérir les liens organiques de qualité synthétique présente encore plus clairement le dessin aux craies de couleur, la *Guitare*, daté de 1923 (no 220 du cat.)<sup>73</sup> Les tendances cubistes y sont vivantes et capables d'existence indépendante dans les arts européens. Le dernier dessin de notre ensemble est la gouache *l'Atelier du sculpteur* (no 216 du cat.)<sup>74</sup> daté du 18 juillet 1933. En été 1933 Picasso passe quelques semaines à Barcelone et revient fortement stimulé par l'atmosphère de son pays. Le soleil méridional, le calme et la sagesse classiques se font valoir dans le dessin qui présente le problème qui l'intéressera au cours de son oeuvre entière, l'Artiste et son modèle. Picasso n'aimait pas faire des proclamations et des explications verbales de son art. Dans les toiles, dessins et gravures au thème de l'artiste cherchant la représentation de son modèle, il parle de la manière la plus convaincante. Notre dessin est empli d'atmosphère antique et la tête massive et barbue du peintre rappelant Jupiter présente l'artiste lui-même. L'ambiance entière de ce dessin exhale l'amour. L'oeuvre terminant la collection tchécoslovaque des dessins termine symboliquement une partie de l'oeuvre de Picasso. Dans les années prochaines qui apportèrent l'angoisse et la terreur, Picasso engagea son art entier dans la lutte pour la dignité humaine et l'amour, contre la barbarie et la méchanceté.

L'ensemble des dessins de Picasso en Tchécoslovaquie est une collection imposante qui suit les transformations stylistiques de l'art de Picasso depuis ses débuts à Paris jusqu'aux années trente, et souvent avec beaucoup d'instance, car le dessin peut très sensiblement et spontanément refléter les différents états d'âme de l'artiste. L'évolution que nous avons étudiée est un exploit créateur unique où la sensibilité se mêle à l'intellect. Sa valeur éthique est la véracité, la vitalité, l'honnêteté et le labeur de son créateur. Cette ethos était un feu qui fondit mais ne consumma pas l'art moderne tchèque. Picasso stigmatisa cette génération d'artistes. Kramář dans la conclusion de son livre sur le cubisme dit: „L'art, tant que l'homme le possède, est la vie et le travail. Amener et conserver la création nationale à ce degré d'activité est le seul moyen qui peut nous donner un art tchèque fort. Il ne reste à faire que du travail honnête, conscient et tendu et tout autre chose sera ou ne sera pas. Car tout n'est pas en notre pouvoir. Et demandons moins à l'art qu'il soit tchèque, mais plutôt qu'il soit avant tout honnête. Substituons aux débats interminables sur l'essence tchèque de l'art un travail infatigable fait au service de l'homme et ainsi au service de nos idées! Voilà comment nous pouvons faire naître un art vivant au niveau mondial et qui en même temps sera tchèque. Car ce seront des artistes tchèques intelligents qui pourront le créer,

ancrés dans notre vie et nos traditions.<sup>75</sup> Cet art que nous avons suivi n'a rien perdu en actualité. Il apporte un nombre de valeurs qui peuvent inspirer notre génération de jeunes artistes. Picasso pourrait devenir leur patron. Les valeurs morales de son art contribue à créer un homme meilleur, un monde plus juste, plus humain et plus beau.

*Traduit par Anna Fárová*

#### NOTES

- <sup>1</sup> L'exposition *Dessin français du 19 et 20<sup>ème</sup> siècle des collections tchécoslovaques* fut organisée par les soins de la Galerie Nationale au Musée des Arts et Métiers à Prague, en juin et juillet 1963. Secrétaire de l'exposition était Gabriela Kesnerová. L'exposition fut préparée et le catalogue rédigé par Gabriela Kesnerová, le 19<sup>ème</sup> siècle et le 20<sup>ème</sup> siècle par Petr Spielmann.
- <sup>2</sup> Les paroles de Vincenc Kramář dans sa conférence sur Filla et Procházka sont exactes: „Tout ceci signifie une notion d'importance, c'est-à-dire que la génération des jeunes n'a pas seulement renouvelé notre tradition plastique donnant ainsi des bases nouvelles aux arts plastiques tchèques modernes, mais elle a fait un travail semblable à celui de la jeune génération d'artistes français avant la guerre, et c'est pourquoi le passage au cubisme fut pour elle très organique.“ Vincenc Kramář, *Umění Emila Filly a Antonína Procházky* (L'Art de Emil Filla et Antonín Procházka), Opava 1932, p. 14.
- <sup>3</sup> Bohumil Kubišta, *Au sujet des principes spirituels de l'époque moderne, Česká kultura* (Culture tchèque), 1, 2, p. 52, 18. 10. 1912.
- <sup>4</sup> Bohumil Kubišta, l. c., II, 14—15, p. 217, 9. 4. 1914.
- <sup>5</sup> Kubišta écrit sur ce thème: „Il s'agit surtout d'un contenu spirituel de la forme nouvelle. Ce qu'apporta Picasso paraît être une connaissance déjà tout à fait naturelle, mais il faut continuer à approfondir les sphères spirituelles.“ La lettre de 28. 3. 1915 cité dans l'épilogue de F. Kubišta et K. Teige dans le livre *B. Kubišta, Předpoklady slohu* (Les principes du style), Prague 1947, p. 170.
- <sup>6</sup> On reproche souvent à Filla d'avoir suivi sans réserve Picasso, ce qui n'est pas juste et ce qui ne tient pas compte de la situation historique de l'époque. Nezval et Stýrský l'ont caractérisé d'une façon correcte: „On n'oubliera jamais que Emil Filla a fait des problèmes de Picasso les siens avec toutes les lourdes conséquences que ces questions posent, qu'il a posé en Bohême la pierre angulaire du modernisme sérieux et de caractère et que malgré les dangers de cette démarche il tenta de grandir au — dessus de toute trahison au niveau qui sera dans l'avenir la mesure de tous ceux qui voudront être estimés comme créateurs d'une époque artistique.“ Vítězslav Nezval et Jindřich Stýrský, *L'Importance de Filla, Dilo Emila Filly* (Oeuvre de Emil Filla), Brno 1936, p. 10.
- <sup>7</sup> Vojtěch Volavka l'a caractérisé dans son étude parue dans la monographie de Filla ainsi: „Filla n'appauvrit pas l'oeuvre de Picasso, au contraire, il l'enrichit d'une note personnelle, disons directement, d'une note tchèque, comme Braque y greffa le ton noble, aristocratique du grand art français. Dans les deux cas naît sur les principes du cubisme de Picasso un art nouveau exprimant une condition vitale différente et racontant sur le monde des choses nouvelles.“ Vojtěch Volavka, *Au sujet de l'originalité de la peinture de Picasso, Dilo Emila Filly* (Oeuvre de Emil Filla), Brno 1936, p. 22. — J. B. Svrček analyse le caractère tchèque de l'oeuvre de Filla et le trouve dans le coloris des tableaux de Filla: „Le coloris spécial et original des tableaux de Filla est la qualité la plus convaincante qui diffère cette oeuvre de celle de Picasso et on en parle souvent comme du signe tchèque de l'art de Filla quoiqu'on n'alla jamais jusqu'aux racines de ces causes.“ Svrček les trouve dans l'art po-

- pulaire slovaque que Filla a connu au cours des vacances et fêtes qu'il passait chez ses parents en Slovaquie morave. J. B. S v r ě k, Les racines du coloris de Filla, Dílo Emila Filly (Oeuvre de Emil Filla), Brno 1936, p. 62.
- <sup>8</sup> Albert Kutal explique ceci par le tempérament de l'artiste: „Car le procédé de réduction abstraite de l'objet à trois dimensions aux signes spatiaux et de volume ainsi que la prédominance de la surface sur le modelé répugnaient l'artiste intéressé par la beauté du monde matériel. Après des années seulement lorsqu'il transforma le système cubiste d'après ses principes, son oeuvre put se développer pour acquérir son ancienne richesse.“ Albert K u t a l, Antonín Procházka, Prague 1959, p. 28.
- <sup>9</sup> Život (Vie), XXI (1948), p. 1 (réimprimé de: V i n c e n c K r a m á ř, Španělsko a kubismus (L'Espagne et le cubisme), 1937.
- <sup>10</sup> En 1913 parurent dans la seconde année de la Revue artistique mensuelle Les Chapitres concernant les -ismes (p. 115) et les expositions de Picasso en 1913 (p. 142). En 1921 Kramář publia sa thèse essentielle sur le cubisme (V i n c e n c K r a m á ř, Kubismus [Cubisme], Brno 1921), où il critiquait non seulement le livre de Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, mais où il donnait une analyse théorique et originale du cubisme, où il étudiait la situation de nos arts plastiques et la question de la nationalité et de la tradition dans les arts. En 1922 il écrivit la préface au catalogue de l'exposition de Picasso, présentée par l'Union des Artistes Mânes. En 1927 paraît dans Pestrý týden (3. 13. 1927) Quelques mots au sujet du cubisme, réimprimé une année après dans Volné sméry (Les tendances libres, Année XXVI, 1928—1929, p. 171). En 1931 fut publié l'article L'Abstraction et l'objectivité de l'art contemporain (Volné sméry XXVIII, 1931—1932, p. 206), en 1933 K r a m á ř écrit L'Année jubilaire de Pablo Picasso (Volné sméry, XXIX, 1932, p. 250) et Les Gravures de Picasso (Volné sméry, XXX, 1933—1934, p. 132). En 1937 paraît dans le recueil consacré à l'Espagne un essai important L'Espagne et le cubisme (Mélange en l'honneur de l'Espagne, Prague 1937, p. 113). Vers la fin de sa vie, Kramář revient aux questions posées par l'oeuvre de Picasso dans un livre au sujet de l'art moderne (V i n c e n c K r a m á ř, Otázky moderního umění [Questions de l'art moderne], Prague 1958).
- <sup>11</sup> V i n c e n c K r a m á ř, O objektivitě (Sur l'objectivité), 1937, Život, XXI (1948), p. 21.
- <sup>12</sup> L'achat était dirigé par une commission dont les membres étaient Emil Filla, Vincenc Kramář, K. B. Mádl, O. Novotný, V. V. Stech, M. Svabinský, Fr. Táborický, Z. Wirth. Parcequ'on ne pouvait pas acheter des oeuvres importantes à l'exposition-même, l'Union des Artistes Mânes délégua une commission (Filla, Kramář, Novotný, Stech) pour compléter cette collection. Cet achat fut la base de la collection de l'art moderne français à la Galerie Nationale à Prague. V o j t ě c h V o l a v k a en parle dans son article L'Art français dans la Galerie d'art moderne à Prague, Umění (Art) VIII, 1936, p. 207, 289, 355.
- <sup>13</sup> Vincenc Kramář écrit au sujet des raisons qui l'amenèrent à créer cette collection: „Es ist wichtig zu bemerken, das diese Sammlung zeitgenössischer Werke, hauptsächlich von Bildern Picassos, nicht bloss aus persönlicher Vorliebe und aus dem Bedürfnis entstanden ist, die Wirklichkeit tiefer zu erfassen und die künstlerischen Erlebnisse zu steigern, sondern das ich mich bemüht habe, mit dieser sorgfältig angelegten Sammlung unseren Volk behilflich zu sein, die neuen künstlerischen Strömungen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu verstehen, und zwar besonders den Kubismus, der ein wichtiges Glied in der Entwicklung des fortschrittlichen zeitgenössischen Schaffens ist. Deshalb wollte ich vor allem zeigen, das der Kubismus keine Atelier-Angelegenheit ist, wie man damals vielfach annahm, sondern ein erster Versuch einer schöpferischen, dem Realismus analogen, aber von diesem sich wesentlich unterscheidende Kunst mit ihrer eigenen schöpferischen Logik.“ Dans le livre de J i ř í P a d r t a, Picasso, Unbekannte Gemälde und Zeichnungen, Artia, Prag 1960, p. 18 (traduit par Erich Winkler).

- <sup>14</sup> M. Raynal attribue cet amour du dessin à l'appartenance ethnographique de l'artiste: „In der Geschichte der Malerei treten oft gleichzeitig zwei allgemeine Richtungen auf: der Kult der Farbe und der der Linie. Man kann sogar bemerken, dass diese beiden Neigungen auf ethnographischen Verhältnissen basieren. Die Farbe und die Zeichnung: das sind Nord und Süd. Der Norden, dem die Farbe fehlt, liebt sie mehr als der Süden, der davon zu viel hat.“ Maurice Raynal, Picasso, München, 1921, p. 81 (Traduit par dr. Ludwig Gorm).
- <sup>15</sup> Adolf Hoffmeister cite dans sa conclusion de l'édition des Métamorphoses d'Ovide avec les illustrations de Picasso un entretien que Kahnweiler a noté. P. P.: „... je voudrais faire de la sculpture en couleur. Certainement le dessin d'un seul trait est le seul à échapper à cette imitation. C'est pourquoi je vous disais l'autre jour comment j'aime mes Métamorphoses“. D.—H. K.: „Oui, dans le dessin d'un trait on n'imité pas la lumière. Dans la peinture il s'agit toujours d'imiter la lumière.“ P. P.: „Oui, le dessin d'un seul trait a sa propre lumière. Il le crée. Il ne l'imité pas.“ Publius Ovidius Naso, Métamorphoses, Prague 1958, p. 494.
- <sup>16</sup> Numéros du catalogue cité ici se réfèrent au catalogue de l'exposition du dessin français du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle.
- <sup>17</sup> Catalogue de l'exposition du dessin français du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle, Prague 1963, p. 18, no 134 du cat.
- <sup>18</sup> Alfred H. Barr Jr., Picasso, Fifty Years of His Art, Museum of Modern Art, New York, 1946, p. 16.
- <sup>19</sup> Maurice Raynal, l. c., p. 40.
- <sup>20</sup> Bulletin du Museum d'Art de Barcelona, Volume VII, 1937, p. 302—303: dessins au Musée d'art Catalunya.
- <sup>21</sup> Christian Zervos, Picasso, Volume I, Oeuvres de 1895 à 1906, Ed. Cahiers d'art, Paris, sans date d'édition, p. 20.
- <sup>22</sup> Christian Zervos, l. c., Vol. I, ill. 22.
- <sup>23</sup> Gertrude Stein, Picasso, Boston 1959, p. 20.
- <sup>24</sup> Frank Elgar und Robert Maillard, Picasso, München 1956, p. 13.
- <sup>25</sup> National Gallery of Art, Washington, reproduit dans Jacques Lassaïgne, Picasso, Paris 1949, ill. 21.
- <sup>26</sup> Roland Penrose, Picasso, Leben und Werk, München 1961, p. 131 (Traduit par Sibylle von Cles-Reden).
- <sup>27</sup> Roland Penrose, l. c., p. 118.
- <sup>28</sup> Fernande Olivier, Picasso et ses Amis, Paris, 1933, p. 115.
- <sup>29</sup> Sergio Solmi, Disegni di Picasso, Milano, 1945, Tav. X.
- <sup>30</sup> Jean Bouret, Picasso, Dessins, Paris 1950, ill. 22 et la même repr. dans le livre de Jacques Lassaïgne, Picasso, Paris, 1949, ill. 23.
- <sup>31</sup> Christian Zervos, Pablo Picasso, Milano 1937, Tav. III.
- <sup>32</sup> Jacques Lassaïgne, Picasso, Paris 1949, ill. 24.
- <sup>33</sup> Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, A Berne chez l'auteur; 1933: ill. 211 Buste de Femme, 1905/6, gravure sur bois de fil, 219×138, 212 Buste de Jeune Femme, de trois-quarts à gauche, 1906, gravure sur bois (sapin) 557×385.
- <sup>34</sup> Christian Zervos, Pablo Picasso, Milano 1937, Tav. II.
- <sup>35</sup> Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 50.
- <sup>36</sup> Henri Mahaut, Picasso, Paris 1930, ill. 11.
- <sup>37</sup> Jacques Lassaïgne, l. c., ill. 25.
- <sup>38</sup> Galerie Nationale à Prague, O 3220, acquis en 1923.
- <sup>39</sup> Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 44.
- <sup>40</sup> Galerie Nationale, O 8021, de la collection de Vincenc Kramář.

<sup>41</sup> Roland Penrose, l. c., p. 129.

<sup>42</sup> Roland Penrose, l. c., p. 133.

<sup>43</sup> Raynal le caractérise ainsi: „Picasso ging zu den Negern, wie man aufs Land geht: man bringt das Bedauern mit heim, nicht immer dort leben zu können. Er fühlte, das ihre religiöse und mystische Treuherzigkeit ihnen die Empfindung der Proportionen und der Zeichnung gewahrt hatte; und darin könnten wir den besten Beweis dafür finden, das die Rückkehr zu der linearen Disziplin aus etwas Ursprünglich-menschlichem hervorgegangen ist.“ Maurice Raynal, l. c., p. 75.

<sup>44</sup> Roland Penrose, l. c., p. 109

<sup>45</sup> Jacques Lassaigne, l. c., ill. 41.

<sup>46</sup> Galerie Nationale à Prague, 0 9106.

<sup>47</sup> Jacques Lassaigne, l. c., p. 35.

<sup>48</sup> Dans la même suite d'idée je voudrais raconter un souvenir qui est typique de l'attitude de Kramář. Lorsque j'ai visité pour la première fois Kramář, c'était en 1953, lorsque le cubisme était un fruit défendu sous l'étiquette condamnant de formalisme et lorsqu'on refusa de me montrer les oeuvres de Picasso à la Galerie Nationale, je suis allé voir sa collection privée. Après une conversation d'une heure, Kramář commença à me montrer des dessins. Lorsqu'il me montrait le dessin de la pomme, il prit de son bureau une petite boîte d'où il sortit une vieille pomme toute desséchée emballée dans du papier de soie. C'était le modèle de ce dessin et du tableau. Kramář y démontrait que Picasso parlait de la réalité, de la nature. C'était à l'époque où ce fait était renié. L'ethos de cette attitude était grandiose et de nombreux jeunes théoriciens devraient s'en rendre compte. Aujourd'hui, lorsque ces choses, qui il y a encore peu d'années étaient disputées, sont naturelles, et Kramář luttait pour cette cause la seconde fois, nous ne devrions pas oublier que Kramář estimait à sa valeur juste la fonction de connaissance de l'art moderne, il l'accentuait seulement aux époques pendant lesquelles on lui prenait ses droits d'existence. Déjà en 1921 il écrivit dans son *Cubisme*: „C'est son amour (de Picasso, note de l'auteur) profond du monde, des choses, la compassion humaine — l'humanité, qui aujourd'hui est souvent mise en opposition contre le soi-disant formalisme, le cubisme, cependant elle y parle beaucoup plus fort mais plus discrètement que dans la plupart des oeuvres qui la manifeste avec ostentation — c'est l'attention d'une âme sensible qui pénètre par sa compassion dans l'existence mystérieuse des choses, en suivant par un attouchement léger chaque ligne et surface et consulte leurs rapports mutuels et envers l'espace. On parvient ainsi à une connaissance d'une vie spéciale et agitée qui se décharge entre les lignes, les surfaces, la couleur et la lumière et qui exprime la victoire et l'agonie comme notre vie.“ Vincenc Kramář, *Kubismus*, Brno 1921, p. 51. Je ne suis pas sûr si la dédicace que Picasso a dessiné sur le frontispice de sa monographie qu'il envoya à Kramář à l'occasion de son quatrevingtième anniversaire et qui représente un faune tenant dans sa main une pomme (Catalogue de l'exposition du dessin français du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle, Prague 1963, no 219 du cat.) n'est pas une allusion à la pomme de Kramář.

<sup>49</sup> Maurice Raynal, l. c., ill. XVII.

<sup>50</sup> Maurice Raynal, l. c., ill. XVI.

<sup>51</sup> Pablo Picasso Kresby (Dessins), préface de Čestmír Berka, Prague 1959, ill. 22.

<sup>52</sup> Braque en parle ainsi: „Eng verbunden mit Picasso trotz unserer sehr verschiedenen Temperamenten... Picasso ist Spanier, ich bin Franzose... wurden wir von einer gemeinsamen Idee geleitet und sagten in diesen Jahren Dinge aus, die niemand mehr sagen wird... Dinge, die verständlich sein sollten, die uns aber sehr viel Freude machen... Es war, als wären wir zwei Bergsteiger an einem Seil.“ Braque—Dora Vallier, *La peinture et nous*, Cahiers d'art, Octobre 1954. Plus tard Picasso disait: „Braque ist die Ehefrau, die mich am meisten geliebt hat.“ Roland Penrose, l. c., p. 214 (Traduit par Sibylle von Cles-Reden).

- 53 Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 72.
- 54 Roland Penrose, l. c., p. 171—172.
- 55 Paul Eluard, A Pablo Picasso, Paris 1944, p. 89.
- 56 Raynal en dit: „Man versteht, das Picasso, der die Luft der modernen Philosophie geatmet hat, die Welt nicht so sieht, wie sie seinen Augen erscheint, sondern so, wie er sie neu erschafft.“ Maurice Raynal, Picasso, München 1921, p. 112. Et autre part: „So sah man nach und nach die belebenden Grundsätze der Wissenschaft in die Kunst eindringen, während bisher ausschliesslich die Methoden der Wissenschaft für die Kunst bestimmend waren.“ M. Raynal, l. c., p. 76.
- 57 „Picasso war nicht nur in seiner Arbeit für künstlerische Einflüsse empfänglich, sondern auch für die Gedankengänge seiner Zeit aufgeschlossen. Die neuen Ideen, Theorien und Spekulationen auf wissenschaftlichem Gebiet und die Erforschung des Unbewussten durch die Psychologie spielten eine grosse Rolle in den Gesprächen der Intellektuellen.“ Roland Penrose, l. c., p. 127.
- 58 Vincenc Kramář, Kubismus, Brno 1921, p. 36.
- 59 Sur cette thèse collabora l'historien Oldřich Pukl. Sa première version fut exposée au séminaire de l'histoire de l'art de l'Université de Brno en mai 1955.
- 60 Gaston Diehl, Picasso, Köln—Milano, sans date d'édition, p. 42.
- 61 Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 111.
- 62 Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 114.
- 63 Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 284 (Bildkatalog).
- 64 Eugenio d'Ors, Picasso, Paris 1930, reproductions en couleurs.
- 65 Raynal caractérise ceci de cette manière: „Die Musikanten sind ein Meisterwerk an Geist und Poesie. Alle Erfindungen und Entdeckungen des Kubismus sind darin in einem mächtigen Schaufenster ausbreitet. Picasso hat hier die Endsumme aus seiner langen Reihe von Figuren aus der italienischen Komödie, die er zunehmend abstrakter löste, gezogen und seine äusserste Grenze erreicht.“ Maurice Raynal, Picasso, Genève 1953. Traduit par Sibylle von Cles-Reden dans R. Penrose, Picasso, l. c.
- 66 Frank Elgar und Robert Maillard, l. c., p. 107.
- 67 Oskar Schürer, Pablo Picasso, Berlin und Leipzig 1927, ill. 23.
- 68 Christian Zervos, Pablo Picasso, Oeuvres de 1920 à 1926, Ed. Cahiers d'art, Paris 1926, ill. 1, 22.
- 69 André Level, Picasso, Paris 1928, p. 43.
- 70 L'oeuvre est publiée dans le livre de Jiří Padrt: Picasso, Unbekannte Gemälde und Zeichnungen, Artia-Praha 1960, ill. XXVII avec des indications fausses: le titre Fenêtre, la technique du pastel, la date 1921. L'image est imprimée la tête en bas. Les indications correctes sont: dessin au crayon et aquarelle, 15×11 cm, signé en bas à droite Picasso 22.
- 71 Galerie Nationale à Prague, O 3219.
- 72 Oskar Schürer, l. c., ill. 27.
- 73 Est publié par Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 5. Oeuvres de 1923 à 1925. Ed. Cahiers d'art, Paris 1952, p. 39, ill. 71.
- 74 Par mégarde en se fiant aux renseignements du collectionneur j'ai donné un faux titre à ce dessin dans le catalogue de l'exposition du dessin français du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle, Prague 1963 (no 216 du cat.): Le peintre et son modèle. Le titre juste est l'Atelier du sculpteur.
- 75 Vincenc Kramář, Kubismus, Brno 1921, p. 88.

## PICASSOVY KRESBY, AKVARELY, KOLÁŽE A KVAŠE V ČESKOSLOVENSKU

Výstava francouzské kresby 19. a 20. století z československých sbírek, kterou v červnu a červenci 1963 uspořádala Národní galerie, předvedla veřejnosti pozoruhodný soubor děl Pavla Picassa. Sleduje vývojové proměny umělcova díla od roku 1900 do roku 1933 a postiňuje jeho nejdůležitější období. Shromáždění tohoto souboru je projevem tradičního obdivu k Picassovu dílu v našich zemích. Byla to zejména generace Osmy, která se svou tvorbou, ale i svou teoretickou činností hlásila k pokrokovým tendencím francouzského umění, hlavně ke kubismu, v němž viděla projev nového slohu našeho století. Je to ostatně v národní tradici českého umění, které se už od dob Mánesových hlásilo k pokrokovým ideám francouzské kultury. Kromě umělců zastávali tento názor i teoretikové a kritikové. Picassovo dílo našlo u nás oddaného vykladače i teoretika v historiku umění Vincenci Kramářovi. Obdobně jako jeho druhové-umělci viděl v novém umění především hodnoty mravní. Z Kramářova díla má v této souvislosti význam především jeho Kubismus, který vyšel v r. 1921, a studie Španělsko a kubismus z r. 1937. Vincence Kramáře oceňujeme i jako poučeného sběratele, který shromáždil s nevšedním porozuměním sbírku Picassových děl a byl také iniciátorem nákupu děl francouzského umění pro Národní galerii v Praze.

Při studiu Picassových kreseb je důležité si uvědomit malířovu citlivost pro lineární projev, která vyplývá z jeho smyslu pro klasicistický způsob podání skutečnosti logicky jasnými a přesně definovanými tvary v jednoduchém a uzavřeném prostoru. Lineární kresba, která sama je už abstrakcí skutečnosti, odpovídá racionalistickému založení klasicismu a hraje v Picassově tvorbě významnou roli.

Na počátku vývoje umělcova díla setkáváme se s uměním Toulouse-Lautreca, které si Picasso zcela podmaňuje, zrovna tak jako umělecké prostředí Paříže, jež se mu stává druhým domovem. Také první kresba našeho souboru, pocházející z doby Picassova příchodu do Paříže, je poznamenána výrazným vlivem Lautrecovým. Další kresby pražské kolekce zastupují ve vývojovém přehledu tzv. *ružové období*, v němž jsou líčeny výjevy ze života artistů s kontemplativním klidem a až mysteriózní poezií. Toto období je uzavřeno Picassovým pobytem ve Španělsku ve vesnici Gosol, který byl naplněn jasmem a štěstím. Vnesl do Picassova díla smysl pro plastickou výstavbu tvaru v pojetí antického ideálu. Zvláště významná je tu hlava selky z Andorry. Picassovo dílo se teď vyvíjelo k větší hmotnosti, hutnosti, robustnosti. Pro příbuznost těchto děl s primitivním uměním černošským říká se tomuto období Picassova díla *období negerské*. V našem souboru je zastupuje Akt z r. 1907. V dalším vývoji muselo zcela zákonitě sehrát důležitou roli *umění Cézanneovo*, které ovlivnilo z pražského souboru i díla jako hlava Harlekýna a Zátíší s dýmku. Tato etapa umělcovy tvorby byla bezprostřední předehrou ke *kubismu*. Tu byl Cézannův princip geometrizace předmětů doveden do důsledků. Kubistický postup rozkladu předmětů na prvky a jejich nového skladu v ploše obrazu znamenal přítomnost času v prostoru jako jeho rozměru. S jistou obdobou tohoto pojetí se setkáváme v současné fyzice, zejména v Einsteinově teorii a podobné spojitosti v pojetí a tvůrčím postupu lze sledovat také u moderní hudby. Toto sepětí myšlenkové podstaty kubismu se současnými proudy ve vědě i ostatních uměních dokazuje zákonitost kubismu jako jevu. S Piccassem spolupracoval v této době velmi úzce Georges Braque. Některé jeho objevy měly význam důležitých podnětů v oblasti nového umění. Nápadem a technickou dovedností ve způsobu „trompe-l'oeil“ spolupůsobil na vzniku koláží — *papiers collés* — v nichž napětí obrazu a jeho prostorový rozpor jsou způsobeny zavedením reálné skutečnosti do systému díla. V četných číslech pražského souboru je pak kubistický způsob znázorňování stále více podřizován požadavkům syntézy tvaru. Kubistické tendence tu vyznívají v životných proudech, které budou nadále existovat v povědomí evropské kultury. Poslední kresbou naší kolekce je So-

chařský ateliér, námět, který se v Picassově díle vrací v mnoha variacích, je projevem umělcovy autostylizace, autor v něm podává sebe sama. Ovzduší kresby je naplněno antickou kalokagathii, smyslem pro krásu a pravdu, a uzavírá i symbolicky jeden oddíl Picassova díla.