



HAL
open science

Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966)

Fabrice Flahutez

► **To cite this version:**

Fabrice Flahutez. Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966). Pablo Picasso, Herne, pp.123-129, 2014, Les Cahiers de l'Herne, 978-2851971739. hal-01235635

HAL Id: hal-01235635

<https://hal.science/hal-01235635v1>

Submitted on 2 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966)

Fabrice Flahutez

La trajectoire de Picasso a souvent, pour ne pas dire toujours, rencontré celle du surréalisme. L'histoire de l'art s'est attachée jusqu'ici à montrer les résonances formelles de la peinture du maître avec les développements du surréalisme, l'accompagnant dans bien des ruptures que l'avant-garde avait fomentées contre les modèles dominants de l'époque. Pourtant, on dénombre moins d'études sur la façon dont le surréalisme a pu considérer à la fois l'œuvre et l'artiste. Il fut l'ami de bien des membres du groupe sans toutefois jamais participer aux déclarations collectives, qui seules permettent de mesurer l'implication des uns et des autres aux activités du mouvement. Pablo Picasso n'est donc pas surréaliste et pourtant sa présence aux expositions surréalistes et sa prégnance sur le mouvement sont continues. Pour quelles raisons, Pablo Picasso est-il si souvent cité comme référence au surréalisme à la fois par les surréalistes eux-mêmes et par les exégètes du peintre catalan ? Pour comprendre une telle proximité, il faut revenir sur l'histoire du mouvement lui-même dont la naissance est inséparable de l'œuvre de Picasso. En effet, le mot « sur-réalisme » trouve son origine dans le programme de Guillaume Apollinaire pour le ballet *Parade* en mai 1917 pour lequel Picasso dessine les costumes, le rideau et les décors. Le mot fait aussi son apparition dans *Les Mamelles de Tirésias* en juin 1917. Et pendant l'été 1917, Breton, avec la collaboration d'Aragon et de Soupault, a le projet d'un livre sur les peintres modernes dont Picasso est une des clefs d'entrée. Pour les surréalistes, il ne fait pas de doute que Picasso introduit par son œuvre une rupture dans la représentation qui va dans le sens d'une insurrection contre la société de l'époque dans son ensemble. En décembre 1921, Breton conseille au couturier, collectionneur et mécène Jacques Doucet d'acquérir *Les Demoiselles d'Avignon* en même temps qu'il achète, pour son propre compte, des dessins et tableaux du peintre espagnol. Le grand tableau de Picasso avait été vu par Breton dès 1916 à l'exposition *L'Art moderne en France* organisée par Paul Poiret : Breton y retrouvait sa fascination d'adolescent lorsqu'il avait vu pour la première fois les reproductions de faible qualité du *Joueur de clarinette*, des constructions en bois de natures mortes et de *La Femme en chemise* dite aussi *femme aux seins dorés* dans la revue d'Apollinaire *Les Soirées de Paris*, qui paraissait en 1913-1914¹. Il est important de revenir sur tous les souvenirs anciens et antérieurs à l'idée même de surréalisme tant ils seront déterminants dans les modalités d'appropriation des œuvres du peintre par le surréalisme. Le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* « est un symbole pur, déclare Breton dans une lettre à Doucet, comme le tableau chaldéen, une projection intense de cet idéal moderne, que nous n'arrivons à saisir que par bribes... », ce qui corrobore la définition bretonienne de la peinture telle qu'il l'écrit également dans un article intitulé *Distances* qui paraît dans *Paris-Journal* le 23 mars 1923 et qui sera repris dans *Les Pas perdus*. La peinture est un lieu inconnu qui ne saurait être assujéti à une obligatoire captation du réel, mais au contraire serait le fruit d'une projection tout intérieure. Le recueil de poèmes *Clair de Terre*, publié en 1923, est illustré d'un portrait d'André Breton par Picasso et la livraison du premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* en décembre 1924 reproduit une guitare relief et le portrait photographique de Picasso parmi les autres membres du

groupe, en hommage à Germaine Berton. Il serait facile, à partir de cet exemple, d'en conclure l'appartenance de Picasso au surréalisme, mais la question est plus complexe et met en lumière à la fois les modes de fonctionnement du groupe et les actions collectives qui convoquent parfois d'autres aréopages, plus ouverts et aux géométries variables. Cependant, *La Révolution surréaliste* devient une tribune importante pour exposer les travaux et les œuvres de Picasso puisqu'à chaque livraison (à l'exception des numéros 3, 8, et 12), des tableaux illustreront des textes théoriques du surréalisme. La proximité des images et des textes laisse imaginer au lecteur que Picasso est un des leurs, si ce n'est un peintre proche du mouvement et de ses idées. De cette alliance de papier, Picasso œuvre en quelque sorte pour le surréalisme dans sa volonté de reformer l'entendement humain et de changer la vie. Le numéro 4 du mois de juillet 1925 ne reproduit pas moins de cinq illustrations *Les Demoiselles d'Avignon*, *Jeune fille dansant devant une fenêtre (Les trois danseuses)*, *Arlequin musicien* et *Étudiant (Homme à la moustache)* et *L'Écolière*, ainsi qu'un texte fondateur pour le surréalisme intitulé *Le Surréalisme et la peinture*. « L'œuvre plastique, écrit André Breton dans ce texte, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles [...], se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas. Voici quinze ans que Picasso, explorant lui-même cette route, y a porté fort avant ses mains pleines de rayons. Nul avant lui n'avait osé y voir. [...] C'est à ces multiples égards que nous le revendiquons hautement pour un des nôtres, alors même qu'il est impossible et qu'il serait du reste impudent de faire porter sur ses moyens la critique rigoureuse que, par ailleurs, nous nous proposons d'instituer. Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne morale de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore ; j'espère en disant cela me montrer très exigeant. » On peut donc affirmer que Picasso entre « en » surréalisme malgré lui, et ce, comme beaucoup d'autres peintres, sculpteurs, poètes, indépendamment de leur volonté car le surréalisme construit son panthéon bien à lui, ayant pour velléité de remodeler la sensibilité contemporaine. Il faut dire qu'André Breton insiste sur le fait qu'il s'agit du *surréalisme et la peinture* et non de la peinture surréaliste. Le surréalisme est une avant-garde et ne saurait être une école de style. Et Picasso sert de lien évident, comme l'écrit Breton dans le n° 4 de sa revue : « On a dit qu'il ne saurait y avoir de peinture surréaliste. Peinture, littérature, qu'est-ce là, ô Picasso, vous qui avez porté à son suprême degré l'esprit, non plus de contradiction, mais d'évasion ! Vous avez laissé pendre de chacun de vos tableaux une échelle de corde, voire une échelle faite avec les draps de votre lit, et il est probable que, vous comme nous, nous ne cherchons qu'à descendre, à monter de notre sommeil. » André Breton voit en Picasso, mais aussi en Braque, des artistes qui ont su quitter la simple représentation extérieure pour l'expression d'un modèle intérieur. Les surréalistes vont alors presque naturellement se rapprocher de Picasso et préempter l'œuvre pour lui servir d'assise théorique. De son côté, Picasso trouvera auprès de ces jeunes trublions une émulation sans pareille mesure. Lors de la présentation du Ballet russe *Mercur* par Léonide Massine en juin 1924, et pour lequel Picasso a fait décor et costumes, les surréalistes créent le scandale parce qu'ils jugent celui-ci bien trop connoté. La presse, notamment le *Paris-Journal* du 20 juin 1924 et le *Journal littéraire* du lendemain, publie un « hommage à Picasso » signé par le groupe² et dans lequel ils écrivent : « Après un si grand nombre de manifestations anodines dans le domaine de l'art et de la pensée, qui allèrent ces dernières années jusqu'à faire perdre de vue leur objet même et le sens de l'évolution qui seul importe, alors que le public et la critique s'accordent à n'encourager que la médiocrité et les concessions de toute nature, nous tenons à témoigner de notre profonde et totale admiration pour Picasso qui, au mépris des consécration, n'a jamais cessé de créer l'inquiétude moderne et d'en fournir toujours l'expression la plus haute. Voici qu'avec *Mercur* il provoque à nouveau l'incompréhension générale, en donnant toute la mesure de son audace et de son génie. À la lueur de cet événement, qui revêt un caractère exceptionnel, Picasso, bien au-delà de tous ceux qui l'entourent, apparaît aujourd'hui la personnification éternelle de la jeunesse et le maître incontestable de la situation. » Louis Aragon joue également la surenchère sur une autre page du même journal où il encense le travail du peintre. « Je pense de ce *ballet*,

écrit Aragon, que jamais rien de plus fort n'a été porté au théâtre ; il est aussi la révélation d'une manière entièrement nouvelle de Picasso, qui ne doit rien au cubisme ni au surréalisme, et qui dépasse le cubisme comme celui-ci le réalisme. » Après ces quelques anecdotes historiques, il est plus aisé de comprendre ce qui rapprochera Picasso des surréalistes ; une même envie de rompre les liens à l'égard d'une certaine vision conventionnelle et sclérosée du monde. La parution du *Premier Manifeste du surréalisme* en 1924 préempte officiellement les artistes et poètes dont Picasso, « le plus pur », en précisant ce qu'il y a de surréaliste chez eux. Même « [s']ils ne sont pas toujours surréalistes, écrit Breton, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles [...] ils tenaient. [C'est] parce qu'ils n'avaient pas *entendu la voix surréaliste*. » Dès la mi-novembre 1925, Pablo Picasso est alors exposé à la Galerie Pierre aux côtés d'André Masson, Joan Miró, Hans Arp, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Pierre Roy, avec pour intention de montrer combien la poésie s'affranchit des conventions dans lesquelles elle ne se reconnaît pas. L'ouverture d'une galerie surréaliste et du siège des éditions surréalistes rue Jacques-Callot en mars 1926 permet l'exposition des peintres surréalistes, mais aussi de Picasso confirmant son appartenance à un certain état d'esprit qu'incarnait le mouvement d'André Breton. De la même manière, en février-mars 1930, la galerie Goemans, rue de Seine, présentera une exposition autour du collage dont le catalogue est préfacé par Louis Aragon. Le texte d'Aragon intitulé *La Peinture au défi*, élabore une histoire du collage, dont Picasso fait partie, mais dont les conclusions l'éloignent de la pratique cubiste pour l'inscrire plus généralement dans une histoire de l'art du ^{xx}^e siècle. Le subtil basculement théorique qui s'opère permet de faire du peintre espagnol un imagier du surréalisme. À nouveau, l'Exposition surréaliste organisée du 7 au 18 juin 1933 à la galerie Pierre Colle à Paris réunit Picasso parmi Duchamp, Miró, Péret, Man Ray, Tanguy, Tzara, Magritte, Hugnet, Giacometti, Ernst, Éluard, Arp, Char, Crevel, Dalí, etc., tandis que le *Bulletin international du surréalisme*, publié à partir d'avril 1935 à Prague, mentionne Picasso comme collègue de travail et a pour ambition d'établir un état des lieux du politique en Europe. En mai 1936, Breton organise l'exposition surréaliste d'objets à la galerie Charles Ratton où les objets de Picasso côtoient ceux de Duchamp ou de Max Ernst. On retrouve aussi la collaboration de Picasso aux « cartes surréalistes garanties » de 1937 parmi vingt autres artistes, confirmant ainsi son implication dans l'actualité du groupe, même si celle-ci annonce de façon prémonitoire la rupture pour cause d'incompatibilité politique avec le mouvement. La carte est illustrée d'un rébus qui se lit comme suit : « L'achat de cette carte porte malheur ». Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publié simultanément à l'exposition de 1938, témoigne quant à lui du travail collectif de Picasso dont les contributions se résument aux mots « eau », « fenêtre », « lion », « Ophélie », tandis qu'il est représenté par trois œuvres retraçant différentes périodes de sa production. Pablo Picasso sera donc montré dans de nombreuses expositions, dont les plus prestigieuses expositions internationales du surréalisme en 1936 à Londres, en 1938 à Paris, en 1942 à New York (avec l'intention, déjà, d'en dépasser poétiquement les enjeux), et en 1965 à Paris. Jusqu'à la fin des années 1930, l'artiste catalan est donc omniprésent dans les développements du groupe et dans l'orientation qu'il prend tant sur le plan esthétique que politique. Au-delà des expositions, Picasso est aussi préempté par le surréalisme pour servir, comme il est annoncé en préambule, d'assise théorique au groupe parisien. Le premier numéro de la célèbre revue *Minotaure* qui paraît en 1933 est illustré d'une couverture spécialement composée par Picasso, tandis que de nombreuses pages lui sont consacrées. André Breton rédige pour l'occasion un texte fondateur intitulé « Picasso dans son élément », où le peintre est décrit comme un esprit constamment et exclusivement inspiré et capable de tout poétiser et de tout ennoblir. Dans ce texte, le figuier et le plumeau rouge s'assemblent pour donner naissance à un bien fugace objet poétique dans le sillage de Lautréamont. Les piles de paquets de cigarettes vides forment une structure bicolore qui répond au vase coloré par un jeu de reflets avec le miroir sur la cheminée. L'atelier est une œuvre, un athanor où se forment les plus inattendues propositions poétiques avec les matériaux les plus incongrus. C'est ce rapport au monde qui place Picasso

comme le plus surréaliste d'entre eux. André Breton fait judicieusement infléchir les collages ou la sculpture vers la « rencontre » surréaliste, tandis que le collage n'est plus cubiste désormais, mais intervient comme irruption du merveilleux. La sculpture s'anime sous l'objectif de Brassai pour inventer un univers qui fait peur et donc qui émerveille. Les moindres objets sont décrits comme faisant parti d'un processus créatif, conformément aux principes même du surréalisme qui prône sans cesse d'utiliser des techniques en devenir pour éprouver le dérèglement des sens. Paul Éluard, quant à lui, revient dans « Physique de la poésie » qui paraît dans le numéro 6 (hiver 1935) sur le fait qu'à « partir de Picasso, les murs s'écroulent. » : « La peinture ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il [Picasso] est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. » À la fin du mois de décembre 1935, André Breton s'attarde longuement sur le Picasso poète dans un texte qui paraît dans la revue les *Cahiers d'art* (n° 7-10) de Christian Zervos au début de l'année 1936. « Cette poésie, écrit Breton, je dis que par définition rien ne permet de lui assigner un terme connu et cela parce qu'elle est le fait d'un homme en proie à une soif de prospection qui s'est avérée inassouvissable, du contempteur-né de tous les poncifs, de celui qui par excellence peut parler de **“prendre les ailes à son cou”**. [...] Dans cette poésie, qui a pour fond éternel l'immensité de ce que Picasso a vu, lui qui a vu non moins que Rimbaud **“ce que l'homme a cru voir”**, c'est merveille que se joue ainsi en toute nouveauté tout le drame du cœur. » *L'Anthologie de l'humour noir* que Breton tente en vain de publier – à cause de la censure du gouvernement français en 1940 – appuie une nouvelle fois les poèmes de Picasso tout en prenant le soin de montrer que l'artiste puise dans son univers quotidien la « brocante » qui nourrira son œuvre. « Les tableaux, dit Picasso (et repris par Breton), on les fait toujours comme les princes font leurs enfants : avec des bergères. On ne fait jamais le portrait du Parthénon ; on ne peint jamais un fauteuil Louis XV. On fait des tableaux avec une bicoque du Midi, avec un paquet de tabac, avec une vieille chaise. » On peut cependant affirmer que la relative, mais durable idylle entre Picasso et le surréalisme, est toutefois consommée dès les prémisses de 1938 et ne sera effective qu'après guerre. Le point d'achoppement est bien sûr le rapprochement qu'opère Picasso à l'égard du Parti communiste français. Puis, la guerre sépare les hommes et bien des surréalistes partent pour New York. André Breton et Marcel Duchamp organisent en octobre 1942 une exposition internationale du surréalisme à la Madison Avenue Gallery à New York dont le titre explicite est *First Papers of Surrealism*. Le catalogue qui est publié, pour rendre compte de la manifestation, s'intitule « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation ». André Breton y réalise un montage avec *La Crucifixion* (1930) en partie cachée par l'As de coupe du Tarot de Marseille qui vient contester, par son emplacement occultant, les anciens mythes tel celui du christianisme. Ce choix n'est pas anodin et renseigne sur l'état d'esprit du surréalisme, aux heures les plus sombres de l'Histoire, enclin à condamner une fois encore la position de l'Église, quitte à utiliser un tableau de celui qui faisait figure de « libérateur de l'esprit ». Au-delà de cette prise de position, André Breton relèvera dans ses conférences à Haïti (fin 1945-début 1946), longtemps inédites, toute la place qui revient à Picasso ne négligeant pas ses zones d'ombre. L'Occupation aura donc obligée le surréalisme à l'exil ou à la clandestinité de 1941 à 1945, mais n'aura pas réussi à museler les activités du mouvement qui se reconstitue en Amérique. Il faut alors attendre la Libération pour que le Salon d'automne de 1944 (au Palais des beaux-arts de la Ville de Paris) propose une salle surréaliste et une salle dédiée à Picasso. C'est à l'avant-veille de l'ouverture de ce Salon, le mercredi 4 octobre 1944, que Picasso adhère au Parti communiste français en présence de Louis Aragon, Paul Éluard, Joseph Billiet (directeur général des Beaux-Arts), Francis Jourdain, Jacques Duclos. Paul Éluard publie dans *L'Humanité* du 5 octobre l'article « Promesse Inouïe », dans lequel il déclare avoir « vérifié la noblesse de l'intelligence et du cœur en entendant Picasso remercier le peuple de France en adhérant à son plus grand parti : celui des fusillés ». Il faut dire que les surréalistes en exil ne sont pas encore rentrés en France et que l'on ne sait pas encore s'ils rentreront. Le contexte est donc presque évidemment recentré sur les deux princi-

paux acteurs de l'intelligentsia parisienne que sont Aragon et Éluard. On peut comprendre également que Picasso trouve dans le Parti communiste des intellectuels prêts à défendre une certaine conception de l'art et dont les actes de résistance aux forces nazies ont été particulièrement significatifs. La nouvelle de cette adhésion est si importante qu'elle fait le tour du monde de la presse d'opinion. Le journal marxiste *New Masses* demande expressément à *L'Humanité* d'interviewer Picasso afin d'en instruire les lecteurs américains. L'entretien est publié également en français dans *L'Humanité* du dimanche 29 et lundi 30 octobre 1944 sous le titre « Pourquoi j'ai adhéré au Parti communiste ». « J'aimerais beaucoup mieux vous répondre par un tableau, déclare Picasso ; je ne suis pas écrivain, mais puisqu'il n'est pas très facile d'envoyer mes couleurs par câble, je vais essayer de vous dire... C'étaient là mes armes, pénétrer toujours plus avant dans la connaissance du monde et des hommes, afin que cette connaissance nous libère tous chaque jour davantage ; j'ai essayé de dire, à ma façon, ce que je considérais comme le plus vrai, le plus juste, le meilleur, et c'était naturellement toujours le plus beau, les plus grands artistes le savent bien. [...] Je suis allé vers le Parti communiste sans la moindre hésitation, car au fond j'étais avec lui depuis toujours, Aragon, Éluard, Cassou, Fougeron, tous mes amis le savent bien ; si je n'avais pas encore adhéré officiellement, c'était par « innocence » en quelque sorte, parce que je croyais que mon œuvre, mon adhésion de cœur était suffisante, mais c'était déjà mon Parti. N'est-ce pas lui qui travaille le plus à connaître et à construire le monde, à rendre les hommes d'aujourd'hui et de demain plus lucides, plus libres, plus heureux ? N'est-ce pas les communistes qui ont été les plus courageux aussi bien en France qu'en URSS ou dans mon Espagne ? Comment aurais-je pu hésiter ? La peur de m'engager ? Mais je ne me suis jamais senti plus libre au contraire, plus complet ! Et puis, j'avais tellement hâte de retrouver une patrie : j'ai toujours été un exilé, maintenant je ne le suis plus ; en attendant que l'Espagne puisse enfin m'accueillir, le Parti communiste français m'a ouvert les bras, j'y ai trouvé tous ceux que j'estime le plus, les plus grands savants, les plus grands poètes, et tous ces visages d'insurgés parisiens si beaux que j'ai vus pendant les journées d'août, je suis de nouveau parmi mes frères ! » Lorsqu'André Breton rentre à Paris en 1946, l'adhésion de Picasso au PCF crée une rupture entre les deux hommes qui sera définitive. On retrace cependant la déception d'André Breton bien avant son retour dans la correspondance qu'il adresse à son ami Benjamin Péret le 23 février 1945 : « Ceci dit, écrit Breton à Péret, certains de nos anciens amis tiennent à Paris le haut du pavé ! On me décrivait, hier encore, une photographie publiée par un journal polonais dans laquelle on peut voir, conduisant une manifestation commémorative quelconque, MM. Aragon, Éluard et Picasso, dans un cimetière. Picasso, comme tu sais sans doute, vient d'ailleurs d'être envoyé au front avec le grade de lieutenant (promu par décret spécial de De Gaulle) pour y prendre des croquis. Éluard dénonce dans une revue (qui ne s'appelle rien moins que la *Revue Éternelle*) toute poésie et tout art qui ne sont pas immédiatement applicables à l'action telle que ces messieurs l'envisagent. Quant à Aragon, inutile d'insister n'est-ce pas ? (Les fils de Strasbourg qui tombèrent / N'auront pas vraiment péri / si leur sang rouge refléurit / sur le chemin de la patrie / Et s'y dresse un nouveau Kleber.) Je lis assez attentivement les journaux de Paris, parmi lesquels seuls *Combat*, *Volontés* et *Action*, issus de la résistance sont mentionnables. Atmosphère empestée. Sartre, de passage à New York et que j'ai vu longuement, témoigne de l'étranglement de la presse et parle d'une « terreur » Aragon (selon lui il serait dangereux de formuler la moindre critique sur la qualité des « poèmes » de celui-ci, des dénonciations anonymes mais très effectives s'ensuivraient immédiatement), etc. » Le 14 août 1946, Breton alors à Houlgate en Basse-Normandie, écrit à nouveau à son ami poète pour l'informer de son sentiment à l'égard de Picasso : « Pas jugé bon de revoir Picasso, écrit Breton, de qui je n'ai pas oublié les termes d'adhésion au PC, câblés à toutes les agences étrangères et de la présence à droite de l'abbé Morel conférenciant sur son œuvre à la Sorbonne (à la gauche du raticchon Éluard). » Picasso ne sera donc pas présenté à l'exposition internationale du surréalisme en 1947, rejoignant une autre signature illustre : celle de Dali. En février 1949, Aragon choisit *La Colombe* lithographiée pour le Congrès mondial des partisans de la paix du 20 avril

suivant, annonçant l'implication de Picasso auprès du Parti communiste de façon indiscutable. Après ce soutien important, les surréalistes ne pouvaient que déplorer fermement la perte d'une des grandes figures de la modernité à leur cause. *Les Lettres françaises* publient, le 27 décembre 1951, un article de Louis Aragon sur la peinture contemporaine en URSS louant le réalisme socialiste, qui trouve une virulente réponse de Breton dans *Arts* le 11 janvier 1952 sous le titre « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? Écraser l'art pour toujours ». André Breton clarifie ce qui pour lui et au nom du surréalisme n'est pas recevable. « On n'ignore pas, écrit André Breton, quelle politique le stalinisme adopte ici à l'égard de grands peintres, [...] tels que Matisse et Picasso. [...] Il faudrait à Picasso, à Matisse et à ceux qui leur ont emboîté le pas pour se mettre du côté du loup ou entrer avec lui en coquetterie une innocence que je suis loin de leur prêter. Ils ne peuvent aucunement se dissimuler que la parodie d'art (comme on dit parodie de justice) qui seule a l'agrément de Moscou, est la négation impérieuse et inexorable, non seulement de leur art propre, mais de tout art tel qu'ils peuvent l'entendre. Il est impossible que leurs oreilles ne bourdonnent pas des louanges effrénées que leur prodiguent ici ceux qui là-bas les clouent au pilori. [...] ils n'en assument pas moins la plus lourde responsabilité lorsqu'ils cautionnent de leur nom une entreprise exigeant que soit porté le coup mortel à la conscience et à la liberté artistiques, qui ont été toute la justification de leur vie. » Dans un article du même journal daté 1^{er} mars 1952 et intitulé « Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale », André Breton revient une nouvelle fois sur l'impasse qu'a prise Aragon à l'égard de la peinture, entraînant notamment dans son sillage le peintre espagnol. Avec humour et ironie, Breton et Péret écrivent le texte d'une bande dessinée illustrée par Braig pour le journal *Arts* dont le sujet est une biographie imagée de Pablo Picasso. La bande dessinée paraîtra de fin décembre 1951 au début de février 1952. Le fil chronologique adopté n'oublie pas d'évoquer les compromissions qu'à leurs yeux Picasso a accepté de faire, que ce soit à l'égard de De Gaulle ou de Staline. Le mot de la fin étant emprunté ironiquement au Dali, admirateur de Franco, qui lui enjoint d'accepter d'être l'icône à la gloire de la peinture espagnole, sans attendre les « ordres du Politburo ». La parution du portrait de Staline par Picasso à la une des *Lettres françaises* (dirigées par Aragon) du 12 mars 1953, ne fait qu'entériner la position des surréalistes. L'anecdote voudra que *L'Humanité* du 18 mars publie expressément la désapprobation du *Parti communiste français pour la publication du portrait du « grand Staline par le camarade Picasso », unanimement rejeté par les lecteurs communistes sous prétexte qu'il manquait de réalisme pour rendre compte d'un aussi illustre personnage*. Cette volte-face accordait en tout cas à Breton le bénéfice d'avoir osé écrire que l'URSS avait une politique à l'égard des arts parmi les plus délétères. Il faut attendre ensuite presque une dizaine d'années pour qu'André Breton écrive un texte sur Pablo Picasso. Il s'agit de « 80 carats... mais une ombre » publié dans *Combat-Art* le 6 décembre 1961, puis repris dans *Le Surréalisme et la peinture*. Picasso vient en effet de fêter ses quatre-vingts ans et les hommages et célébrations viennent de toutes parts. Un numéro spécial des *Lettres françaises* du 26 octobre avait rassemblé de nombreux témoignages du monde littéraire et artistique, et la presse unanime lui rendait un vibrant hommage. Le texte d'André Breton est sans doute le seul à nuancer l'engouement général : « L'attitude du surréalisme envers Picasso, écrit Breton, a toujours été, sur le plan artistique, de grande déférence et, à maintes fois, ses nouvelles propositions et découvertes ont ravivé l'attraction qui nous portait vers lui. Ce qui l'a excepté pour nous de la catégorie de peintres dits « cubistes » qui ne nous intéressaient guère, c'est le lyrisme qui, de très bonne heure, lui a fait prendre de grandes libertés avec les données strictes que lui-même et ses camarades d'alors s'étaient imposées. [...] Par la suite [...] Picasso s'est de lui-même tourné vers le surréalisme et, autant qu'il se pouvait, porté à sa rencontre. En témoignent une partie de sa production de 1923-1924, nombre d'œuvres de 1928 à 1930, les constructions métalliques de 1933, les poèmes semi-automatiques de 1935 et jusqu'au *Désir attrapé par la queue* de 1943. [...] Or cette leçon [...] est niée par la tolérance, moyennant des accommodements très spéciaux, d'un mot d'ordre de parti comme le prétendu « réalisme socialiste » avec le misérable contenu

qu'on sait et les moyens de coercition appelés à l'imposer. Cette leçon [...] s'est non moins bafouée elle-même au contact permanent des dirigeants staliniens utilisant Picasso à leurs fins, cela du vivant du dictateur comme après Budapest. [...] Il est atterrant que, sur leurs instances, il ait peuplé de tant de fallacieuses et exsangues colombes leur ciel atomique. Là est la marche qui me manque lorsque je rêve de gravir, le cœur battant comme autrefois, l'escalier de Picasso. » Ce dernier texte d'André Breton à l'adresse de son ancien ami est fort émouvant d'autant plus qu'à la dernière exposition internationale du surréalisme en 1965, Picasso sera présenté avec des œuvres anciennes témoignant d'une réelle considération pour ce qu'avait pu être l'artiste catalan dans la fabrication de la planète surréaliste³.

Origine du texte ????????????????

NOTES

1. En ce qui concerne les premières découvertes picturales de Breton lire son texte de mars 1952 « C'est à vous de parler, jeune voyant des choses... », *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, 2008, p. 854-859.
2. Les signataires sont Aragon, Auric, Boiffard, Breton, Delteil, Desnos, Ernst, Gérard, Morise, Naville, Péret, Poulenc, Soupault, Vitrac.
3. Le dernier projet de publication d'André Breton pour 1966 – qui ne verra jamais le jour (Breton s'éteint en septembre) – devait s'intituler *Quelle chambre au bout du voyage ?* Parmi les nombreuses illustrations Breton avait retenu trois œuvres de Picasso.