

LA JEUNE SCULPTURE FACE À PICASSO : UN DIALOGUE EN ESQUISSES

Ilaria Cicali • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

Cette analyse propose une comparaison entre les études de figure que Picasso mit au point dans ses carnets de dessin dans les années 1910-1912, et une sélection des œuvres réalisées par la « Jeune Sculpture » à Paris autour de 1913-1914. Les correspondances qui relient les unes aux autres, soit d'un point de vue formel, soit en ce qui concerne le processus de mécanisation du corps humain, portent l'attention d'une part, sur l'intérêt de Picasso pour la figure humaine au moment de l'invention du langage cubiste, de l'autre, sur la valeur exemplaire que ses idées eurent pour une « Jeune Sculpture » en quête de renouvellement¹.

L'appellation « Jeune Sculpture » fait ici référence au titre du livre qu'André Salmon écrit entre 1913 et 1914, mais dont la publication sera reportée en 1919 à cause de la guerre, *La Jeune Sculpture française*². Dans cet ouvrage, Salmon propose une étude des courants et des artistes novateurs, de ceux qui « jaloux d'un bel aujourd'hui, sont plus encore anxieux de demain³ ». Dans le cadre des tendances qui lui sont contemporaines, il tente surtout de capter les instances d'une génération qui était en train de transposer « plastiquement » les conditions nouvelles de l'existence, un existence marquée par le progrès scientifique et technique du début du XX^e siècle⁴. Ainsi, dans le premier chapitre du livre, « Apologue du petit poisson en fer-blanc », et dans le dernier, « El Guitar », l'écrivain nous introduit aux toutes dernières révolutions dans le domaine de la création artistique, à savoir « cette hardie volonté qui a porté la sculpture à se libérer de la tyrannie du réel, de la vérité anatomique » et qui tend non plus à créer des « objets sculptés, des simulacres plus ou moins émouvants », mais des objets « authentique-

ment neufs [...] précieux par leur seule plastique »⁵. En même temps, il s'interroge sur l'avenir d'un tel art qui, intégrant des éléments prélevés de la réalité à son intérieur et étant très proche des objets mécaniques et industriels, peut facilement être reproduit. À son avis, ce qui peut sauvegarder ce type de créations est la fantaisie de l'artiste ou son génie. Tel est le cas de Picasso et de son invention faustienne, la *Guitare*, qui est arrivée à abattre d'une manière définitive « les cloisons étanches » entre peinture et sculpture⁶.

Mais quel est le lien entre ces objets nouveaux dont Salmon parle dans le premier chapitre de son livre, sans pourtant les nommer clairement – et qui peuvent faire référence soit aux assemblages de Picasso, soit aux œuvres colorées et polymatérielles d'Archipenko ou Baranoff-Rossiné, soit aux premiers *ready-made* de Duchamp –, et la construction en carton et fil de fer de Picasso ?

LA FIGURE HUMAINE

Isabelle Monod-Fontaine, dans son étude pionnière sur la sculpture de Matisse⁷, se demandait si tout le processus qui avait porté à la matérialisation de la sculpture cubiste, n'était pas strictement lié à l'intérêt de Braque et Picasso pour la nature morte. Pour elle, le fait que Matisse ait décidé de ne pas intégrer le problème de l'espace à l'intérieur de la sculpture, pouvait être vu comme le résultat d'un choix : en 1912, Braque et Picasso avaient choisi les objets, tandis que Matisse était resté avec la figure⁸.

Cette hypothèse mérite d'être reconsidérée à la lumière d'études plus récentes, qui ont montré le rôle

central que la figure humaine a eu d'une part dans le processus d'invention du cubisme, de l'autre, dans le cadre des expérimentations en volume autour des années 1910⁹. Comme Pepe Karmel l'a ponctuellement démontré dans ses écrits, Picasso en 1912 n'avait pas du tout abandonné la figure ; au contraire, l'idée révolutionnaire d'une structure à la masse percée, ouverte à l'espace, qui trouve sa matérialisation tridimensionnelle dans la *Guitare*, remonte au tout début du cubisme analytique et en particulier aux études de figure de 1910-1912 réunies dans les carnets de dessin de l'artiste¹⁰. À partir de 1910, Picasso passe de la masse sculpturale au volume sculptural, où les plans bougent dans l'espace d'une manière autonome, tenus par une logique interne à l'œuvre¹¹. Cet éclatement de la forme est accompagné par l'invention d'une anatomie géométrique radicalement nouvelle, bouleversante pour sa force d'abstraction. Une telle révolution, qui s'accomplit en 1910 dans la série de dessins et d'eaux-fortes dédiées à *Mlle Léonie*, réalisés pour le livre de Max Jacob *Saint Matorel*¹² (fig. 1), est à la base du système des signes sur lesquels Picasso revient autour de l'été et de l'hiver 1912 – donc contemporain de l'élaboration de la *Guitare* – dans un ensemble de projets de construction qui font l'objet de cette analyse.

LES ŒUVRES

Dès l'été 1912, dans une série de dessins qui côtoient le travail sur les toiles du *Souvenir du Havre*, Picasso esquisse des études de construction ; parmi celles-ci, quelques-uns présentent des similitudes intéressantes

avec des sculptures qui feront scandale à Paris en 1914. C'est le cas, par exemple, de *l'Étude de construction* dessinée par Picasso pendant l'été 1912 (fig. 2), et du *Carrousel Pierrot* qu'Archipenko réalise entre 1913 et 1914¹³. Dans ce dernier, Archipenko reprend l'idée de la tête en forme de sphère directement posée sur un plan-buste, les jambes en forme de cylindre, ainsi que le sens de basculement vers l'avant, créé par l'intersection des lignes directrices des jambes et du dos à la hauteur du bassin. Sur la même feuille de *l'Étude de construction*, à droite, Picasso esquisse une autre figure, dont la physionomie annonce celle du *Rock Drill* (1913-1914) de Jacob Epstein (fig. 3) ; d'ailleurs, cette sculpture présente plusieurs suggestions tirées des études de Picasso, à partir du thorax ouvert et défini par les lignes horizontales des côtes – que Picasso avait empilé en forme de petits plans projetés dans la *Femme assise à la guitare* (1912)¹⁴ – jusqu'au visage allongé en forme de rectangle, qui apparaît dans les études pour le *Portrait de Frank Burty Haviland*¹⁵. Il s'agit donc des citations ou d'emprunts formelles, qui répondent à l'exigence des sculpteurs de trouver une forme correspondante à une nouvelle conception de la figure humaine ; et si dans les œuvres considérées jusqu'ici, la masse n'a pas encore été entamée, il suffit de tourner le regard vers d'autres créations contemporaines, comme celles d'Archipenko, Gutfreund, ou Baranoff-Rossiné, pour retrouver une sculpture conçue par plans doublés, superposés, croisés, entrelacés.

Ces rapprochements formels posent autant de questions. La première est de savoir si les carnets de dessin

de Picasso étaient accessibles aux artistes de son entourage. Les échos retracés dans ces œuvres, ainsi que le témoignage laissé par Diego Rivera dans son autobiographie suggèrent une réponse affirmative¹⁶.

La deuxième porte sur les recherches en sculpture autour de 1912-1914, et plus précisément sur les recherches des sculpteurs qui travaillaient dans le milieu cubiste. Un aperçu des recherches de la «Jeune Sculpture» à Paris autour de 1912 peut être offerte par la salle cubiste du Salon d'automne de la même année¹⁷. Avec les tableaux de Kupka, Picabia, Metzinger et Le Fauconnier, étaient présents : les sept *Têtes* de Modigliani (réunies sous le nom d'*Ensemble décoratif*), le *Groupe de Trois Femmes* et la *Danseuse* de Csáky, ainsi que *La Vie familiale et la Salomé* (ou *Baigneuse*) d'Archipenko. Les idées principales qui sous-tendent ces œuvres sont, d'une part, l'intégration à l'intérieur de la sculpture des principes propres à l'architecture, pour arriver à ce qu'on pourrait définir une «sculpture architecturée» ; de l'autre, une recherche sur le mécanisme du corps humain, et encore plus sur la dynamique du mouvement et de sa perception. Cela est tout à fait évident dans la *Salomé* d'Archipenko (fig. 4 ?)¹⁸, où l'artiste vise à transmettre la sensation d'un corps qui bouge. L'objectif est rejoint à travers le rythme créé par l'agencement des volumes autour d'un centre où se croisent les lignes directrices, et par le biais d'un langage plastique qui tourne à l'abstraction. Par ailleurs, le deuxième titre de l'œuvre, *Baigneuse*, semble faire allusion à une autre *Baigneuse*, celle peinte par Picasso en 1908-1909, aujourd'hui au Museum of Modern Art de New York, dont le paroxysme de la torsion précédait de peu la libération des plans des contraintes de la masse.

À cette date, l'exemple de Picasso était bien présent aux yeux d'Archipenko, qui développe ses recherches autour de la perception du mouvement et de la mise au point d'un nouveau vocabulaire plastique. Si on compare l'eau-forte *Mlle Léonie sur une chaise longue* (1910) de Picasso, et le plâtre vermillon de *Femme dans les rochers*¹⁹ d'Archipenko, on voit que cette dernière emprunte au dessin de Picasso la forme pyramidale à base élargie, avec le jeu de volumes qui avancent et reculent par rapport au spectateur, autant que l'idée de créer un rythme commun entre la forme féminine et les rochers sur lesquels la femme est assise. Bien sûr, il y a une différence majeure entre la structure par plans croisés de *Mlle Léonie*, avec ses formes géométriques qui ne correspondent plus à une représentation traditionnelle de l'anatomie humaine (sinon pour des petites marques, comme le sein, qui nous font comprendre qu'il s'agit d'une femme) et la construction par volumes en contrepoint de l'autre, où l'exagération des formes ne cache pas le sujet. Sans vouloir traiter ici dans sa complexité le problème de ce qu'est une sculpture cubiste avant 1914, il semble toutefois que le processus d'appropriation, visuelle et intellectuelle, de la totalité d'un corps ou d'un objet, transposé sur la toile par les peintres cubiste, puisse être traduit en sculpture par une synthèse de plusieurs points de vue sur chaque côté. Synthèse obtenue à travers une combinaison efficace entre la silhouette décorative et le volume du corps. Il semble aussi qu'une réponse à la tension entre surface et profondeur qui accompagne, en sculpture comme en peinture, chaque tentative de trouver une nouvelle relation du corps à l'espace, puisse venir

d'une construction en relief, ou trouver sa place idéale dans la prise photographique. En tout cas, la frontière entre peinture et sculpture est très subtile dans le travail des artistes ici traités.

Aux enjeux analysés jusqu'ici, et dans une relation d'échanges réciproques, s'ajoutent les sollicitations venues, en 1912-1913, des déclarations futuristes de Marinetti et Boccioni. D'abord avec le *Manifeste de la sculpture futuriste*, diffusé en France en septembre 1912, puis avec la première exposition de sculpture futuriste de Boccioni inaugurée à la galerie parisienne de La Boétie le 20 juin 1913²⁰. En effet, cet événement souligne l'urgence à donner une «réponse française» aux problèmes que l'artiste italien a soulevé à grand bruit, à savoir :

«l'emploi de matières variées, la simultanéité sculpturale, la violence du mouvement²¹».

Apollinaire, qui salue avec enthousiasme les œuvres de Boccioni, lui reproche en même temps l'absence d'une conception architectonique capable de donner vie à une «pure construction de formes²²». Familier des recherches contemporaines de Picasso et Delaunay, il était alors attentif à la possibilité d'appliquer à la sculpture des idées qui avaient abouti jusqu'alors, d'une part, aux constructions de Picasso, de l'autre, à la naissance de l'orphisme²³. En mars 1913, au moment de la publication de son livre *Les Peintres cubistes*, Apollinaire n'arrivait pas encore à imaginer

une sculpture capable de se libérer de la nature et de ses apparences²⁴, mais il aura suffi de quelques mois, et de la compétition engagée avec les futuristes, pour lui faire tenir une conférence intitulée «La sculpture d'aujourd'hui»²⁵. À cette occasion, il incitait les jeunes sculpteurs à mettre de côté l'amour du métier et de la matière pour chercher leur inspiration ailleurs, par exemple dans les automates des carrousels des fêtes populaires. Ils devaient arriver à se défaire de «la monochromie, de l'immobilité et de l'imitation de la figure humaine» pour créer «des statues sonnantes et polychromes», qui n'auraient plus répondu «à un esprit religieux», mais à «l'esprit esthétique même», au «sentiment de la réalité, c'est-à-dire de la beauté qui se définit elle-même et s'exprime par ces divers éléments dont est composée l'œuvre, en dehors de toute imitation de la nature et de la délectation sexuelle qui fut si longtemps, avec le sentiment religieux, un des fondements de l'esthétique»²⁶. Il était donc nécessaire de trouver, en sculpture, un ensemble d'éléments plastiques et de signes qui, dans leur composition, puissent transmettre l'image d'une nouvelle conception de la figure humaine. En 1913-1914 celle-ci s'approchait de plus en plus de l'univers mécanique de la machine, de la marionnette et du mannequin d'atelier.

CONCLUSION

Dans ses études de figure de 1910, Picasso, ayant ouvert la figure à l'espace ambiant, avait donné vie à une nouvelle anatomie géométrique, caractérisée par un forte degré d'abstraction, et qui tenait par sa propre logique de construction. L'artiste revient vers ce système de signes en mai 1912, quand, parallè-

lement aux toiles *Souvenir du Havre et Violon, verre de vin, pipe et ancre*²⁷, il réalise des séries de dessins, d'une part destinés à la peinture, de l'autre à des projets de constructions qui – pense-t-on – n'ont jamais vu le jour²⁸. Tout cela dans un aller-retour permanent entre peinture et sculpture. D'ailleurs, ces séries de dessins présentent un autre aspect révolutionnaire : la relation qui y est établie entre figure et objet.

Comme Karmel l'a montré dans son livre, Picasso assemble des structures de signes qui peuvent devenir, en alternance, figure, paysage ou nature morte, selon les petits signes réels («*real marks*») que l'artiste leur attribue²⁹. Cela est bien visible dans la suite graphique du *Souvenir du Havre* (printemps 1912), où le motif d'un table avec bouteille dans un café devient dans un premier temps une *Composition*, puis un *Marin jouant de l'accordéon*³⁰ ; de la même manière, le visage allongé de Frank Havilland devient la barre d'une guitare avec ses cordes, et de là, la base pour une construction³¹.

Ce caractère d'interchangeabilité entre figure et objet sera d'une importance majeure pour les artistes qui tentent de répondre à l'appel lancé par Apollinaire, soit d'un point de vue conceptuel – comment être un homme s'il l'on est un carrousel, un automate, un instrument de travail ou de musique ? –, soit d'un point de vue factuel, parce que les projets de construction de Picasso comportaient l'abandon du modelage en faveur de l'emploi de matières variées, telles que morceaux de bois, fer, verre, métal, souvent récupérés, dans un véritable bric-à-brac.

Il n'est pas difficile alors de comprendre pourquoi le *Médrano* d'Archipenko (*fig. 5*) emprunte des éléments

à *Mlle Léonie*, tels que le buste en forme de cône renversé, la poitrine en demi-lune, l'association d'un sein angulaire (en petit cône) et d'un l'autre arrondi, et jusqu'à l'organisation de la composition par alternance des plans qui avancent et reculent autour d'un axe central ; ni les ressemblances évidentes entre le musicien de Baranoff-Rossiné et le *Guitariste* de Picasso dans toutes ses formes : projet de construction, tableau-objet, et tableau tout court.

On pourrait donc en conclure que si à l'automne 1912, Matisse a décidé de rester avec la figure, tandis que Picasso et Braque s'intéressaient aux objets, la «*Jeune Sculpture*» de 1914, par le biais des dessins de Picasso, arrive à surmonter cette dichotomie avec la création d'un «*homme objetifié*», qui trouvera sa suite, peu de temps après, dans les présences vivantes et déshumanisés des tableaux métaphysiques de Carlo Carrà et de Giorgio De Chirico



FIG. 1 PABLO PICASSO
Mlle Léonie (Femme debout), 2e état, été 1910
Eau-forte, 20 x 14,1 cm
Illustration pour le livre de Max Jacob "Saint Matorel", ed. Kahnweiler, Paris 1911.
Musée Picasso Paris. MP1916
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso, 2016



FIG. 4 ALEXANDER ARCHIPENKO
Salomé (Baigneuse), 1912
Ciment, 101,6 cm
Vignette extraite de Maurice Raynal, A. Archipenko, Rome, Valori Plastici, 1923
© Estate of Alexander Archipenko / Adagp, Paris



FIG. 2 PABLO PICASSO
Étude de construction, été 1912
encre sur papier, 17,2 x 12,4 cm
The Museum of Modern Art, New York. 754.1943
© Succession Picasso, 2016

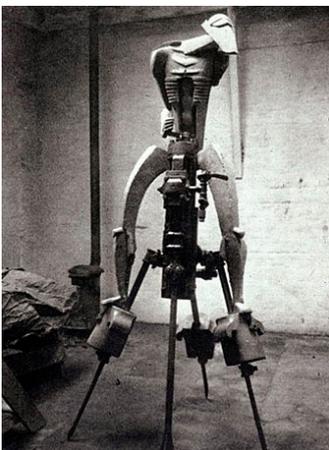


FIG. 3 JACOB EPSTEIN
Rock Drill, 1913, exposé à la Brighton City Art Gallery (Décembre 1913 - Janvier 1914)
Photographie ancienne du plâtre original perdu, photo ancienne tirée du catalogue de Evelyn Silber, The Sculpture of Jacob Epstein, Phaidon, Oxford 1986
© The estate of Sir Jacob Epstein



FIG. 5 ALEXANDER ARCHIPENKO
Médrano I, 1913-1914
Bois coloré, verre, tôle, ficelle, 96,5 cm
Photographie ancienne, oeuvre détruite
© Estate of Alexander Archipenko / Adagp, Paris

NOTES

1. Ces considérations ont surgi au cours de ma thèse, consacrée à la production parisienne d'Alexander Archipenko, et ont été renouvelées grâce aux œuvres que j'ai pu voir à New York au cours d'un semestre de recherche post-doctorale passé au Center for Italian Modern Art (2015). Ilaria Cicali, *L'opera di Archipenko: un artista nel contesto della scultura contemporanea, 1909-1914*, thèse Università degli studi di Firenze/Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de T. Dufrené et M.G. Messina, 2013.
2. André Salmon, *La Jeune Sculpture française*, Paris, A. Messein éd., 1919.
3. *Ibid.*, p. 3.
4. *Ibid.*, p. 4.
5. *Ibid.*, p. 11 et 16.
6. *Ibid.*, p. 104.
7. Isabelle Monod-Fontaine, *The Sculpture of Henri Matisse*, Londres, Thames and Hudson, 1984.
8. *Ibid.*, p. 23.
9. On fait ici référence pour Picasso, aux études de Pepe Karmel, en particulier : P Karmel, «Beyond the "Guitar": Painting, Drawing and Construction, 1912-14», in *Picasso: Sculptor/Painter*, catalogue de l'exposition (Tate Gallery, Londres, 16 février-8 mai 1994), sous la direction de E. Cowling et J. Golding, Londres, Tate, 1994, p. 189-197 ; P Karmel, «Le laboratoire central (dessins cubistes du musée Picasso)», in *Picasso cubiste*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée national Picasso, 19 septembre 2007-7 janvier 2008), sous la direction d'Anne Baldassari, Paris, Réunion des musées nationaux/Flammarion, 2007, p. 152-163 ; ainsi qu'à son livre *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2003. Pour la sculpture, on fait référence au catalogue de l'exposition *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914* (Paris, musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009, et Madrid, Fondation Mapfre, 23 juin-4 octobre 2009), sous la direction de Catherine Chevillot, Paris, Hazan, 2009, ainsi qu'aux études successives de C. Chevillot.
10. Pepe Karmel, 2003, pp. 165-179.
11. *Ibid.*, pp. 68-82.
12. Max Jacob, *Saint Matorel*, Paris, Daniel-Henry Kahnweiler éd., 1911.
13. Pablo Picasso, *Étude de construction*, été 1912, encre sur papier, 17,2 x 12,4 cm (Zervos, XXVIII, 135), New York, The Museum of Modern Art. Alexander Archipenko, *Carrousel Pierrot*, 1913-1914, plâtre coloré, 61 x 48,6 x 34 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.
14. *Femme assise à la guitare (Étude de construction)*, printemps 1912, encre marron et mine de plomb sur papier, 31 x 20 cm (Zervos, XXVIII, 131), Musée national Picasso-Paris.
15. Par exemple dans *l'Étude pour un portrait de Frank Haviland*, début 1912, encre sur papier, 24 x 16,5 cm, (Zervos, XXVIII, 28), datation Picasso (Inv. 1303), et dans *l'Homme au fauteuil (Frank Haviland)*, début 1912, encre sur papier, 51,5 x 20 cm (Zervos VI, 1161), datation Picasso (Inv. 1335).
16. Diego Rivera et Gladys March, *My Art, My Life*, Mineola, Dover Publications, 1991. Je remercie le professeur Karmel pour m'avoir indiqué ce texte.
17. Pour l'analyse des sculptures présentées dans la salle cubiste à l'automne 1912, cf. Ilaria Cicali, «La complessa identità della scultura: confronti e dibattiti a Parigi tra 1910 e 1912», in *Modigliani scultore*, catalogue de l'exposition (Rovereto, MART, 18 décembre 2010-27 mars 2011), sous la direction de G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo, Milan, Silvana, 2010, p. 96-105.
18. Alexander Archipenko, *Salomé (Baigneuse)*, automne 1912, ciment, 101,6 cm, Zurich, Museum Rietberg.
19. Pablo Picasso, *Mlle Léonie sur une chaise longue*, automne 1910, 3e état. Eau-forte, 19,8 x 14,2 cm, illustration pour le livre de Max Jacob, *Saint Matorel*, op. cit. Alexander Archipenko, *Mère dans les rochers (Madonna of the rocks)*, 1912, plâtre coloré, 53,2 x 32,8 x 35,3 cm, New York, The Museum of Modern Art.
20. «Première exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni», Galerie La Boétie, Paris, 20 juin-16 juillet 1913.
21. Guillaume Apollinaire, «Première exposition de sculpture futuriste», *El-transigeant*, 21 juin 1913, p. 2.
22. *Ibid.*
23. Guillaume Apollinaire, «Pablo Picasso», *Montjoie!*, no 3, 14 mars 1913, p. 6.
24. *Id.*, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, E. Figuière, 1913, p. 79-82.
25. *Id.*, «La sculpture d'aujourd'hui», texte inédit de la conférence tenue en juin 1913, in *Œuvres en prose complètes*, vol. II, édition critique par P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, p. 594-598.
26. *Ibid.*, p. 597, 598.
27. Pablo Picasso, *Souvenir du Havre*, 1912, huile sur toile, 92 x 65 cm, collection particulière. Picasso, *Violon, verre de vin, pipe et ancre*, 1912, huile sur toile, 81 x 54 cm, Prague, Galerie Nationale.
28. À l'exception de la photographie de l'assemblage avec *Guitariste* prise dans l'atelier du boulevard Raspail entre janvier et mars 1913 (Picasso Archives, Paris), et celle du papier collé fixé au mur dans l'atelier de Céret en 1913 (reproduite dans Pepe Karmel, 2003, p. 178).
29. Pepe Karmel, 2003, p. 99-194.
30. Pablo Picasso: *Nature morte (Souvenir du Havre)*, printemps 1912, plume et encre brune sur papier, 21 x 13,5 cm (Zervos, XXVIII, 206) Paris, Mnam - Centre Georges Pompidou ; *Marin jouant de l'accordéon*, printemps 1912, plume et encre brune sur papier, 21,2 x 13,1 cm (Zervos, XXVIII, 205), Paris, Musée national Picasso ; *Marin jouant de l'accordéon au Havre*, printemps 1912, encre brune sur papier, 21 x 13,5 cm (Zervos, XXVIII, 207), Paris, Musée national Picasso.

NOTES

31. Cf. note 14.

32. Vladimir Baranoff-Rossiné, *Symphonie n. 1*, 1913, bois polychrome, carton, coquilles d'œufs écrasées, 161,1 x 72,2 x 63,4 cm, New York, The Museum of Modern Art. Pablo Picasso, *Homme à la guitare*, printemps 1913, crayon sur papier, 42,5 x 28,5 cm (Zervos XXVIII, 257), collection particulière. Picasso, *Homme à la guitare*, printemps 1913, huile sur toile, 130,2 x 88,9 cm, New York, The Museum of Modern Art, donation André Meyer.