# JOSÉ PIERRE
# Francis Picabia et le surréalisme

*... l'homme qui nous change le plus*
*de Picabia, c'est Picabia.*
André Breton, 1922[1]

## «Adieu ne plaise»

J'avoue n'avoir pas lu tous les livres ni tous les catalogues qui ont été consacrés à Picabia. Mais ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai jamais rencontré aucun qui fasse la moindre allusion à «Adieu ne plaise». «Adieu ne plaise» c'est le titre de l'oraison funèbre qu'André Breton prononça sur la tombe de Picabia, au cimetière Montmartre, le 4 décembre 1953[2]. On prétend d'ordinaire que c'est Picabia lui-même qui s'est efforcé de gommer les relations qu'il a pu entretenir avec le surréalisme en général et avec Breton en particulier. L'*acte manqué* parfaitement réussi que je viens de rapporter suffirait à prouver qu'un tel «coup de gomme» serait plutôt à inscrire au crédit des historiens d'art et des conservateurs de musée.

On voit bien ce qui a pu les y inciter: la crainte que, désormais hors d'état de se défendre, Francis Picabia n'ait été annexé *post mortem* au surréalisme par les soins de son fondateur! C'est à croire que, obnubilés par une telle crainte, ils n'aient même pas lu le discours de Breton, où celui-ci se gardait justement de faire la moindre allusion, directe ou indirecte, au surréalisme. Il se bornait en effet à souligner que l'artiste disparu avait été «un des deux ou trois grands pionniers de ce qu'on a appelé, faute d'autre mot, *l'esprit moderne*» et par ailleurs ne faisait une fois de plus que célébrer son indépendance d'esprit.

Francis, il m'est arrivé de dire que votre peinture était la succession – souvent désespérée, néronienne – des plus belles fêtes qu'un homme se soit jamais données à soi-même. Ceci commence, du moins, à se savoir. Une œuvre fondée sur la souveraineté du caprice, sur le refus de *suivre*, tout entière axée sur la liberté, même

1. «Francis Picabia», *Les Pas perdus*, 1924, dans André Breton, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p. 281.

2. Publié en plaquette dès le 22 janvier 1954 par Pierre-André Benoît, le texte en sera repris après la mort de Breton par Marguerite Bonnet dans le recueil intitulé *Perspective cavalière* (Gallimard, Paris, 1970, p. 29-32). Est-il besoin de préciser que le titre ne doit surtout pas s'écrire: «À Dieu ne plaise»?

de déplaire. Seul un très grand aristocrate de l'esprit pouvait oser ce que vous avez osé: ne vous appesantir à aucun prix, ne rien flatter, y compris telle idée avantageuse qu'on eût pu se faire de vous, détenir en propre le joyau de Mallarmé: «Cette goutte de néant qui manque à la mer.» C'est par là qu'avec notre ami Marcel Duchamp, vous avez acquis sur l'avenir les grands pouvoirs. Il y a une marge d'intelligence, je ne crains pas de dire prophétique, entre ce que vous avez fait et ce que les autres ont fait. Et c'est cette *aura* qui veut que nous soyons quelques-uns à mettre hors de pair vos monumentales *Udnie* de 1913 aussi bien que ce *Printemps*, de 1938 je crois, qui était resté et restera éternellement le vôtre.

Et puisque j'en suis aux «non-dits» de la critique picabienne, j'aimerais rappeler aussi qu'à un moment où, selon toute apparence, les relations entre les deux hommes s'étaient considérablement distendues[3], Breton tiendra à faire figurer Picabia dans son *Anthologie de l'humour noir*, rédigée de 1937 à 1939. Symboliquement, l'anthologie sortira des presses en mai 1940, au moment même où commencent à déferler sur le territoire français les hordes nazies. Bien entendu, le gouvernement de Vichy interdira la diffusion de cet ouvrage comme contraire à ce que le sinistre maréchal Pétain ne craignait pas d'appeler «l'esprit de révolution nationale», de sorte qu'il faudra attendre 1950 pour qu'une nouvelle édition soit publiée au grand jour[4].

En dépit de sa brièveté, l'importance de la notice consacrée à Picabia dans cette anthologie est peu niable, même si l'auteur y exprime certaines réticences sur le compte du «polémiste». À cela près, c'est un éloge sans réserve:

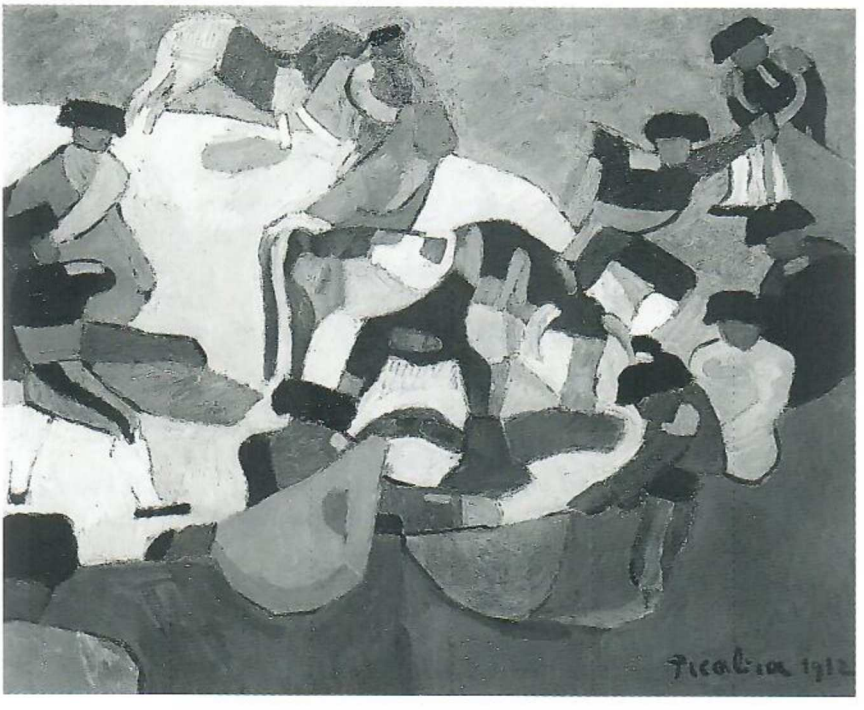
> Ce détracteur pleinement résolu de toutes les conventions morales, esthétiques est un des plus grands poètes du désir, du désir sans repos condamné à renaître autre de sa réalisation même. L'amour et la mort constituent naturellement les deux extrémités de cette ligne entre lesquelles se déplace en zigzag un point hypersensible à l'image de la minute présente.

Lorsqu'on songe que le signataire de ces lignes est le même qui vient de publier *L'Amour fou* (1937), il faut bien convenir qu'il se montre ici en mesure de célébrer une attitude amoureuse qui se situe aux antipodes de la sienne propre. Il en va de même, d'ailleurs, sur le plan poétique[5] lorsqu'il écrit:

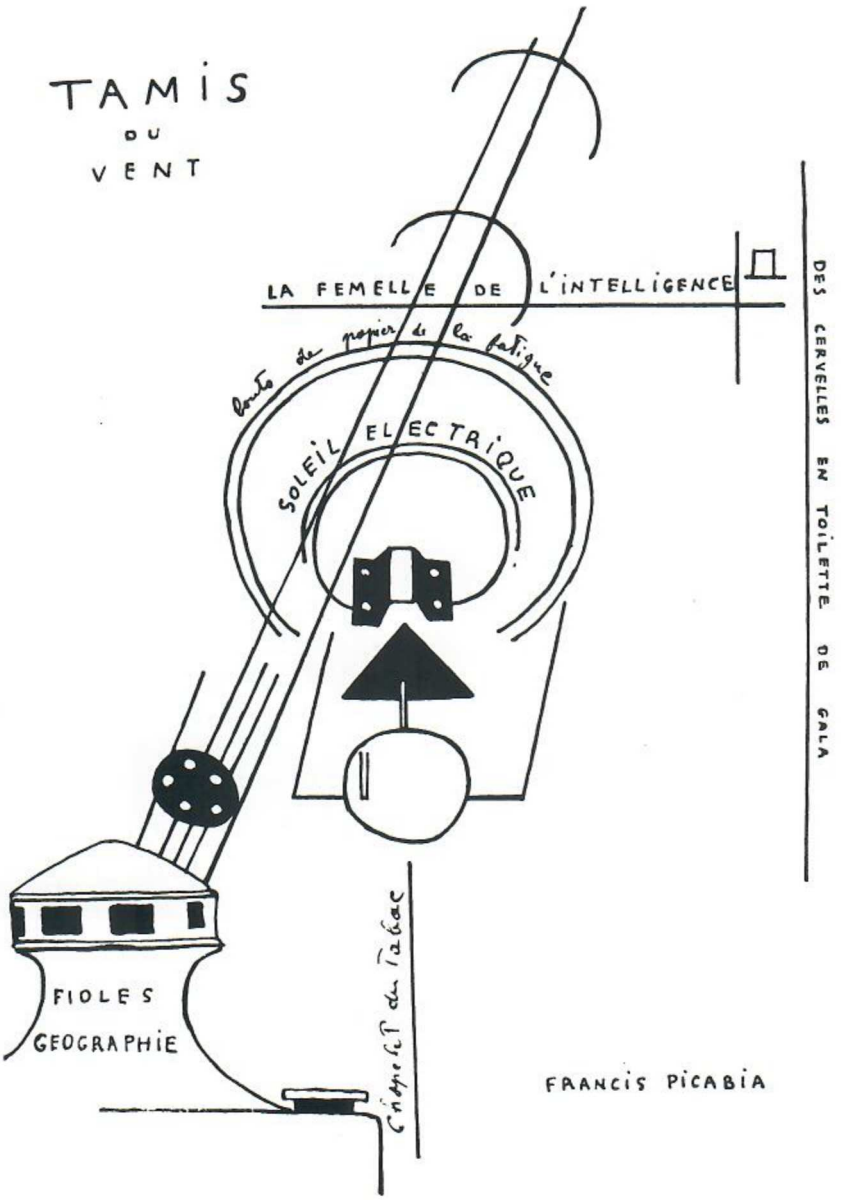
3. Car si, en juin-juillet 1936, Picabia est représenté à l'Exposition internationale du Surréalisme tenue à Londres par six œuvres, dont deux au moins appartenant à Breton, il ne le sera pas à celle de Paris, ouverte en janvier 1938.

4. Éditions du Sagittaire, Paris (Francis Picabia, p. 241-244). Mais entre-temps, l'édition de 1940 s'était écoulée «sous le manteau» en dépit des interdictions officielles, de sorte que Picabia en avait eu forcément connaissance.

5. Dans ce domaine, une autre cause de désaccord aurait pu se manifester en raison de l'intérêt ouvertement manifesté par Picabia pour l'école dite «fantaisiste» (Paul-Jean Toulet, Roger Allard, Francis Carco, Tristan Derême, Jean Pellerin, Vincent Muselli, Léon Vérane, etc.), intérêt que ne partageaient nullement les surréalistes.




Francis Picabia, *Tauromachie*, 1912,
huile sur toile, 130 × 162,5 cm, collection particulière.




Francis Picabia, *Tamis du Vent, 391*, n° 8, Zurich, février 1919.

Picabia a été le premier à comprendre que tous les rapprochements de mots sans exception étaient licites et que leur vertu poétique était d'autant plus grande qu'ils apparaissaient plus gratuits ou plus irritants à première vue.

Breton reconnaît donc comme «licites» des «rapprochements» tels que *Râteliers platoniques*, *La Bicyclette archevêque* ou *L'Œil cacodylate*. Il n'en demeure pas moins intimement persuadé qu'un *signe ascendant* doit présider à l'opération métaphorique et que, comme il l'écrira plus tard,

l'image analogique [...] se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, *qui n'est aucunement réversible*. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif[6].

Autrement dit, pour Breton «l'œil» ne saurait en aucun cas être «cacodylate»[7]. Ainsi cette notice de l'*Anthologie de l'humour noir* nous permet-elle, sur deux points essentiels aux yeux de Breton, de montrer où passe la ligne invisible qui le sépare personnellement de Picabia sans pour autant remettre en cause l'admiration qu'il lui porte.

Mais reportons-nous une trentaine d'années en arrière...

## De l'orphisme au surréalisme

Dans l'éditorial du numéro 1 de la revue *Les Soirées de Paris*, en février 1912, Guillaume Apollinaire écrivait:

Si le but de la peinture est toujours comme il fut jadis: le plaisir des yeux, on demande désormais à l'amateur d'y trouver un autre plaisir que celui que peut lui procurer aussi bien le spectacle des choses naturelles. On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure[8].

Rappelant que le poète d'*Alcools*, qui avait été précepteur en Rhénanie pendant une année entière (1901-1902), «lisait couramment l'allemand[9]», Maria Lluïsa Borràs a suggéré qu'il aurait pu être influencé par le célèbre

6. «Signe ascendant», 1947, *La Clé des champs*, éditions du Sagittaire, Paris, 1953, p. 112-115.

7. Il se souciait évidemment beaucoup moins du destin métaphorique des «râteliers», des «bicyclettes» et des «archevêques». Et il n'aurait certainement pas objecté à des formulations telles que *Soleil sage-femme* ou *L'Amphithéâtre chemise*...

8. «Du sujet dans la peinture moderne», repris dans *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière, Paris, 1913 (rééd. Pierre Cailler, Genève, 1950, p. 14).

9. Maria Lluïsa Borràs, *Francis Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985, p. 90.

ouvrage de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, dont la première édition à Munich remontait à la Noël de 1911. En effet, le peintre russe y fait fréquemment allusion à la musique, écrivant notamment: «... l'artiste créateur qui veut et qui doit exprimer son *univers intérieur* ... envie l'aisance, la facilité, avec lesquelles l'art le plus immatériel, la musique, y atteint.» Il ne manquait pourtant pas de mettre en garde contre le fait que

> ce que l'emploi des formes musicales permet à la musique est interdit à la peinture. La musique, en revanche, le cède sur de nombreux points aux arts plastiques. La musique, par exemple, dispose de la durée. Mais la peinture offre au spectateur – avantage que la musique ne possède pas – l'effet massif et instantané du contenu d'une œuvre[10].

De son côté, Apollinaire signale lui aussi les limites des affinités existant entre les deux formes d'expression, chose d'autant plus intéressante que ces restrictions ne concernent cette fois que le seul Picabia[11]:

> Cet art a avec la musique autant de rapport que peut avoir avec elle un art qui est son contraire. On peut bien dire de l'art de Picabia qu'il voudrait être à la peinture ancienne ce que la musique est à la littérature, mais on ne peut dire qu'il soit de la musique. En effet la musique procède par suggestion, ici, au contraire, on nous présente des couleurs qui ne devraient plus nous impressionner comme des symboles, mais comme des formes concrètes. Cependant, sans aborder des moyens nouveaux, un artiste comme Picabia se prive ici d'un des principaux éléments de la peinture universelle: la conception. Pour que l'artiste pût s'en priver en apparence, la couleur devrait être formelle (matière et dimension: la mesure)[12].

Souvent cité, ce paragraphe est rarement compris, ce dont on ne saurait s'étonner outre mesure, Apollinaire se montrant enclin à adopter un ton sibyllin à la mesure de sa propre dimension poétique. Principal défenseur du cubisme (Pierre Reverdy ne commencera à le relayer dans ce rôle que quatre ou cinq ans plus tard), en 1912-1913 il en est venu à soutenir parallèlement deux courants qu'il appelle respectivement le «cubisme

10. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911), trad. Pierre Volboudt, «Médiations», Denoël/Gonthier, Paris, 1969, p. 76-77. L'idée exprimée dans la dernière phrase citée de Kandinsky reparaît dans le second article consacré par Apollinaire au Salon d'Automne de 1913: «[...] dans la peinture tout se présente à la fois, l'œil peut errer sur le tableau, revenir sur telle couleur, regarder d'abord de bas en haut, ou faire le contraire; dans la littérature, dans la musique, tout se succède et l'on ne peut revenir sur tel mot, sur tel son au hasard» *(Les Soirées de Paris*, n° 19, 15 décembre 1913*)*.

11. La première épouse de Picabia, Gabrielle Buffet, était engagée fort avant dans certaines recherches de l'avant-garde musicale lorsqu'elle rencontra son futur époux. Aussi la relation entre peinture et musique devint-elle aussitôt un thème constant dans leurs échanges. Il se peut bien qu'Apollinaire intervienne ici dans ce dialogue comme il a pu le faire en réalité.

12. *Op. cit.*, p. 70.

authentique» ou «scientifique», et l'«orphisme» ou «cubisme orphique»[13]. Le premier, dont Picasso est le chef de file,

est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception [ou «de connaissance»]. L'aspect géométrique qui a frappé si vivement ceux qui ont vu les premières toiles scientifiques venait de ce que la réalité essentielle y était rendue avec une grande pureté et que l'accident visuel et anecdotique en avait été éliminé[14].

Le second, dont Delaunay fut le pionnier, est

un art entièrement nouveau où la couleur n'est plus seulement un coloriage, n'est plus même une transposition lumineuse, n'a plus enfin de signification symbolique, car elle est elle-même la forme et la lumière de ce qui est représenté[15].

Et dans un article paru en février 1913 dans la revue berlinoise *Der Sturm*, Apollinaire englobera au sein de l'orphisme non seulement «les œuvres récentes de Picabia qui, par leur franche violence, révoltent le public du Salon d'Automne et de la Section d'Or», Duchamp, Léger, Marie Laurencin et les futuristes, mais même Kandinsky et les autres peintres du *Blaue Reiter*[16]...

Il est donc clair que la critique de la peinture de Picabia telle que nous la trouvons formulée en mars 1913 dans *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* s'opère par rapport à Picasso d'une part, par rapport à Delaunay d'autre part. Apollinaire reproche à Picabia de manquer au réalisme conceptuel qui fonde le cubisme picassien. Mais il lui reproche aussi de ne pas sacrifier à un orphisme aussi «pur» que celui de Delaunay parce qu'il demeure encore attaché à un certain symbolisme de la forme et de la couleur: «Cependant chez Picabia la forme est encore symbolique quand la couleur devrait être formelle[17].» Le «symbolisme des couleurs», il en

13. Il parle également d'un cubisme «physique», qui, sur les traces de Le Fauconnier, n'est en fait qu'une grossière ébauche de cubisme, et d'un cubisme «instinctif», dans lequel il tend à regrouper tous les autres courants de l'art contemporain. C'est que, pour lui, le terme de cubisme est devenu en somme synonyme d'avant-garde. On pourrait s'étonner d'un tel amalgame si de nos jours Clement Greenberg ne manifestait un semblable œcuménisme: il n'est guère en effet d'artiste de quelque intérêt qui ne relève du cubisme aux yeux de l'éminent critique américain.

14. *Op. cit.*, p. 26.

15. *Id.*, p. 70.

16. De cet article, dont l'original en français n'a pas été retrouvé, L.-C. Breunig a proposé une retraduction de l'allemand, établie par Mme Ehrengard Michel, dans: Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Gallimard, Paris, 1960. Dans une lettre datée du 11 mai 1913 au directeur de *Der Sturm*, Herwarth Walden, Kandinsky écrit: «J'ai entendu que l'orphisme qui vient de naître possède une ressemblance curieuse avec mes idées propres.» Il n'en suggère pas moins de confier à l'éditeur Figuière (qui vient de publier les *Méditations esthétiques* d'Apollinaire) le soin d'éditer une version française de son livre, proposant comme traducteur Apollinaire ou Alexandre Mercereau (jeune écrivain lié à Delaunay, Gleizes et Metzinger).

17. *Méditations esthétiques, op. cit.*, p. 70.

reparlera à propos de Matisse qui, selon lui, «a porté très haut l'enseignement de Gauguin» et «a compris la nécessité proclamée par le solitaire océanien d'une double déformation objective et subjective[18].» En dépit de l'admiration qu'il porte à Matisse, Apollinaire semble donc le considérer plutôt comme un prolongement du symbolisme et par conséquent du passé. De Picabia au contraire, il attend qu'il rompe avec la tradition gauguinienne et se décide clairement entre les deux options esthétiques majeures du moment: le réalisme conceptuel du cubisme et l'abstraction chromatique de l'orphisme. À ses yeux, ce n'est qu'à partir du moment où, dans sa peinture, *la couleur se sera faite forme* que Picabia cessera d'être assis entre deux chaises. Quoique une autre possibilité de salut s'offre encore à celui-ci: «Aborder franchement le sujet (poésie) qui est l'essence des arts plastiques[19].»

La critique portée par Apollinaire sur la peinture de Picabia se révèle donc aussi aiguë que pertinente. Et si l'on s'étonne de certaines de ses réticences, c'est parce que, contrairement à la critique actuelle (qui n'a guère que deux cordes à son arc: la célébration outrancière et le silence méprisant), le poète d'*Alcools* estimait que les louanges devaient toujours se tempérer de quelque restriction. «Il faut laisser à désirer», disait-il. D'autre part, aux longs développements oiseux il préférait les sentences elliptiques, presque hermétiques, quasi-héraclitéennes. En voici un parfait exemple dans cette critique en deux temps dont bénéficia Picabia. En mars 1913:

> Les possibilités d'émotion esthétique enfermées dans cet art, s'il était pur, seraient immenses. Il pourrait prendre à son compte le mot de Poussin: «La peinture n'a pas d'autre but que la délectation et la joie des yeux»[20].

Le 15 novembre 1913:

> *Edtaonisl* et *Udnie*, c'est ainsi que sont intitulées les grandes toiles de Francis Picabia. Elles peuvent se réclamer de l'affirmation de Poussin: «La peinture n'a pas d'autre but que la délectation et la joie des yeux.» Ce sont des œuvres ardentes et folles qui narrent les étonnants conflits de la matière picturale et de l'imagination[21].

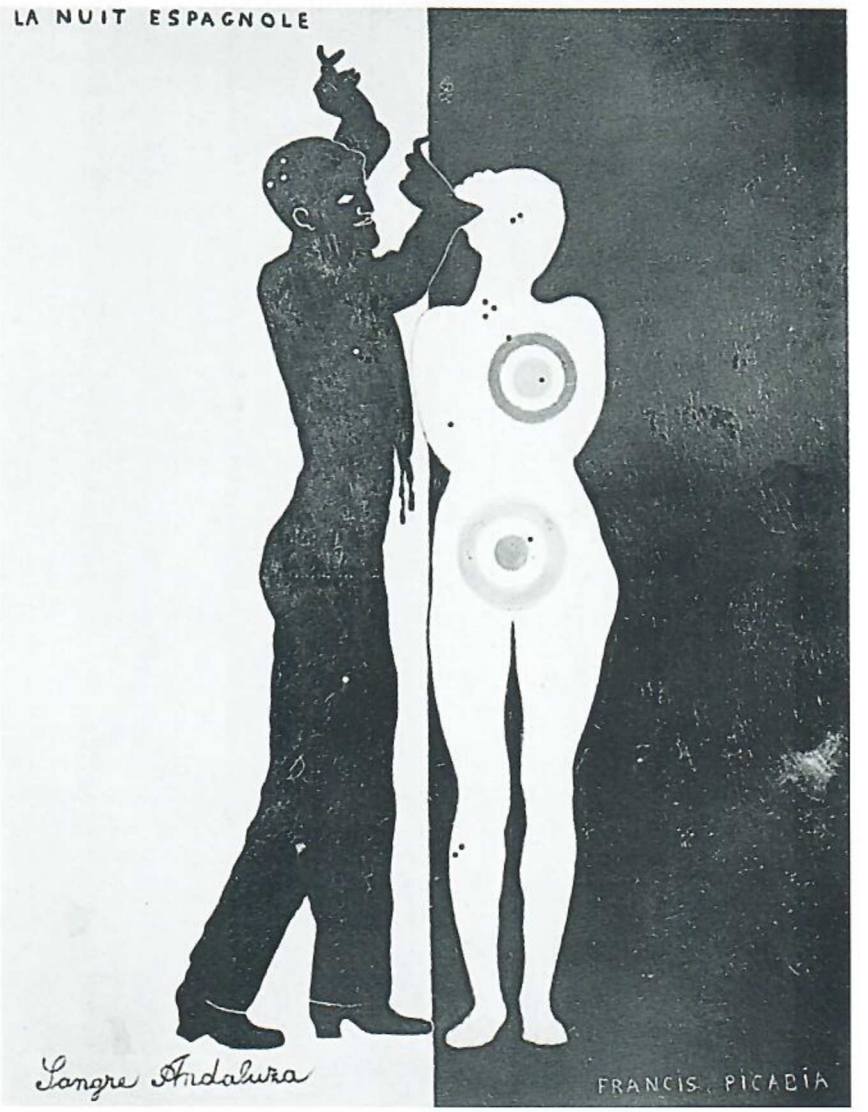
Les subtiles relations qui s'établissent entre ces deux paragraphes ne pouvaient sans doute être perçues que par un petit nombre d'initiés. Mais l'art authentique a-t-il jamais cessé d'être une affaire d'initiés? De plus, de l'un

18. Premier article sur le Salon d'Automne de 1913, *Les Soirées de Paris*, n° 18, 15 novembre 1913.

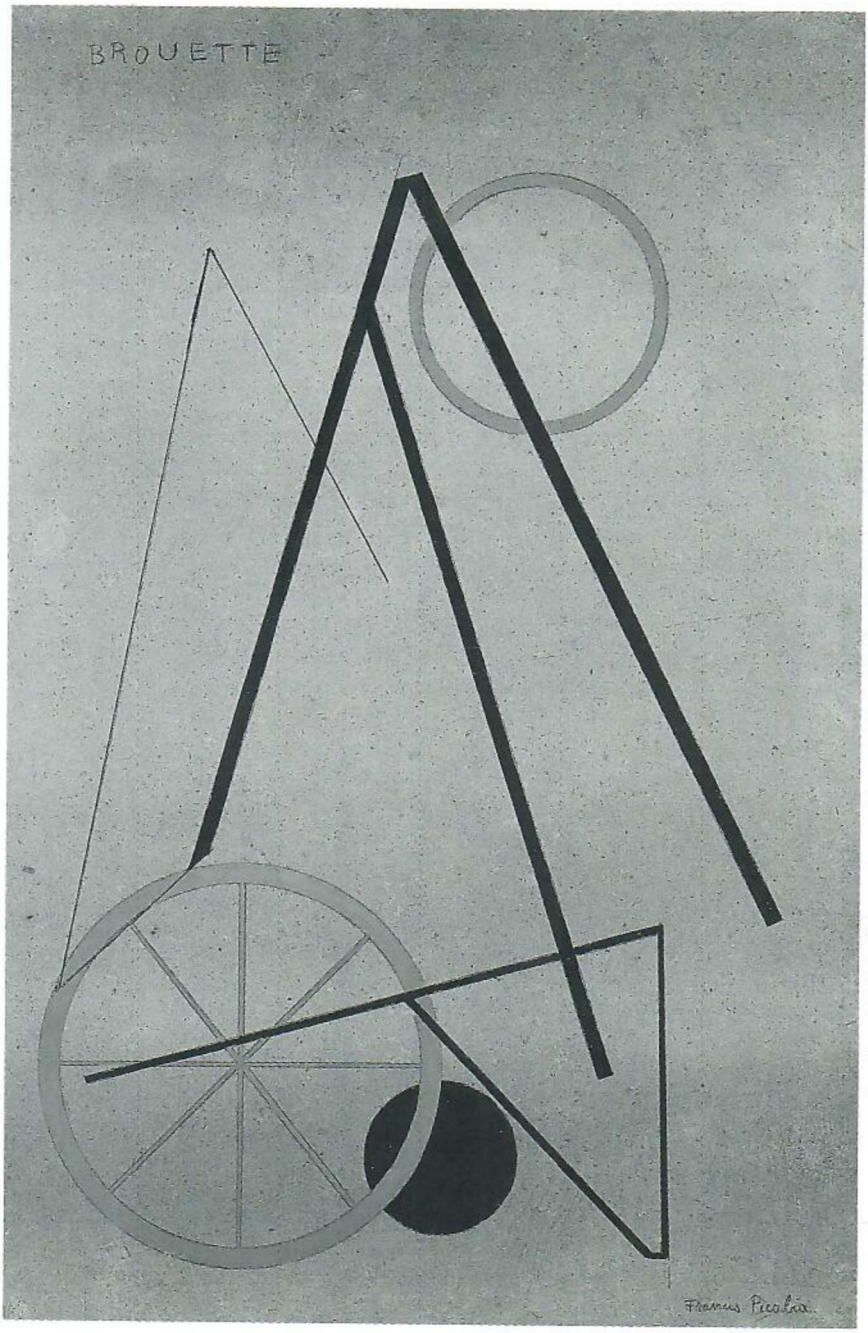
19. *Méditations esthétiques, op. cit.*, p. 72.

20. *Méditations esthétiques, op. cit.*, p. 72.

21. Premier article sur le Salon d'Automne de 1913, *Les Soirées de Paris*, n° 18, 15 novembre 1913.




Francis Picabia, *La Nuit espagnole*, 1922.




Francis Picabia, *Brouette*, c. 1922,
gouache et encre de Chine sur carton, 78,2 × 52,7 cm, Artcurial.

à l'autre Apollinaire s'est offert le luxe de prophétiser avec exactitude le surgissement, au Salon d'Automne de 1913, d'*Edtaonisl* et d'*Udnie*: «La couleur dans cet art est saturée d'énergie et ses extrémités se continuent dans l'espace. La réalité est ici la matière. La couleur ne dépend plus des trois dimensions connues, c'est elle qui les crée[22].» Il ira plus loin encore, écrivant, à propos de *La Procession à Séville* présentée au Salon des Indépendants de 1913:

> Il faut regarder cet effort incomplet d'un peintre doué, comme on regarde une machine dont nous ne connaîtrions pas l'utilité, mais dont le mouvement, dont la force nous étonnent et nous inquiètent. Tout cela paraît trop inconscient pour confiner au cubisme orphique[23].

Ce dernier texte en particulier, en même temps qu'il ruine les efforts antérieurs du poète pour situer l'artiste entre Picasso et Delaunay, le contraint du même coup à une avancée théorique, ce qui se traduit chez lui non seulement par une anticipation sur les machines inutiles qui feront leur apparition chez Picabia en 1915, mais (par le biais de l'étonnante formule «trop inconscient») à ce qui mobilisera plus tard l'attention des surréalistes. On comprend déjà mieux, me semble-t-il, que ceux-ci (et Breton le premier) aient attaché autant d'attention au *regard* porté par Apollinaire sur Picabia. En outre, contrairement à ce qu'imaginent la plupart des historiens d'art, jamais Picabia ne se sera approché aussi près de ce qu'allait être la véritable exigence surréaliste qu'avec ses «œuvres ardentes et folles» de 1913-1914...

## Picabia et le «modèle intérieur»

Car le projet d'une peinture surréaliste[24] s'élabore de bonne heure dans l'esprit de Breton à la lumière de quelques expériences qui, pour l'essentiel[25], se sont déjà produites avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale: celles de Picasso, de Chirico, de Duchamp et de Picabia (ce qui, soit dit en passant, montre bien que l'épisode Dada n'était nullement nécessaire à l'éclosion d'un tel projet). Sans doute est-ce grâce à Guillaume Apollinaire que Breton prit pleine conscience de l'importance de ces quatre

22. *Op. cit.*, p. 70.

23. *Montjoie!* 18 mars 1913.

24. Il convient néanmoins de rappeler les réticences persistantes de Breton à user de cette expression, dont l'emploi lui paraissait accréditer la thèse d'un *style* unique d'expression comme le font les termes de «peinture impressionniste» ou de «peinture cubiste». D'où le titre qu'il adoptera pour son essai publié en 1928: *Le Surréalisme et la peinture.*

25. La seule exception majeure en serait constituée par le «grand verre» de Duchamp dont l'élaboration (1913-1923) correspond historiquement au pré-dadaïsme et au dadaïsme.

artistes, mais il ne paraît pas exagéré d'affirmer qu'en fin de compte il devait montrer encore plus de pénétration à leur égard que l'auteur des *Méditations esthétiques* (mais il vécut aussi plus longtemps que celui-ci, mort à trente-huit ans). Ainsi fut-il le premier à reconnaître l'exceptionnelle importance des *Demoiselles d'Avignon*, ce que n'avaient su faire auparavant ni Apollinaire ni Reverdy. Comme à proclamer la signification quasi-métaphysique de *L'Homme à la clarinette*. De Chirico, Apollinaire s'était contenté en somme d'affirmer qu'il était «le peintre le plus étonnant de son temps»: Breton ira beaucoup plus loin, quitte à dénoncer avec fracas par la suite la lamentable abdication du peintre du *Cerveau de l'enfant* aux alentours de 1919. Le cas de Duchamp est différent en ce sens que c'est de son *personnage* que s'éprend dès le premier regard, en 1922, le jeune poète; d'un certain point de vue, l'œuvre de Duchamp est alors *en congé*; mais lorsque paraîtra, en 1934, *La Boîte verte*, Breton sera le seul à prendre toute la mesure du «grand verre» dont elle contient (mais seulement pour qui est capable de le discerner) le secret.

De Picasso et de Chirico, Breton avait connu l'œuvre longtemps avant de connaître l'artiste; de Duchamp, au contraire, l'artiste bien avant de connaître l'œuvre. De Picabia, on peut dire qu'il découvre simultanément l'œuvre et l'artiste; et le poète de surcroît (si peu négligeable à ses yeux que, sur la tombe de Picabia, il tiendra à lire un de ses plus récents poèmes). Picabia est rentré à Paris le 10 mars 1919. Fin mai, il publie chez Figuière (l'éditeur de *Méditations esthétiques*) un recueil de poèmes, *Pensées sans langage*. En novembre, il expose au Salon d'Automne quatre œuvres mécanomorphes. Mais sa première rencontre avec Breton n'aura finalement lieu que le 4 janvier 1920. Dès cet instant, le jeune homme (il a vingt-trois ans) tombe sous le charme de son aîné (qui en a quarante). Et en un sens, malgré le parcours fort accidenté que suivront entre-temps leurs relations, ce charme agira jusqu'au bout. Du côté de l'artiste, il n'en ira pas tout à fait de même. D'abord, sans doute, eu égard à l'humeur fantasque de Picabia, à son amour des «coups de foudre», des brouilles et des réconciliations. Mais aussi pour une raison plus surprenante: à cause de cette différence d'âge que je viens d'évoquer. Maria Lluïsa Borràs demeure quant à elle convaincue que si Picabia ne s'est jamais franchement embarqué sur le vaisseau surréalisme, c'est qu'il lui déplaisait que le capitaine eût dix-sept ans de moins que lui! Comme on sait, Duchamp se tirera plus élégamment de cette difficulté, sans rien abdiquer pour autant de son indépendance[26].

Est-il besoin de rappeler ici avec quelle froide détermination Breton se fit, lors des manifestations parisiennes de Dada, le porte-parole d'un Picabia qui n'avait pas le courage physique de se mettre publiquement à la hauteur de ses provocations écrites? De sorte que l'on pourrait au moins parler d'un humour au second degré lorsque, par exemple, c'est Picabia qui écrit:

26. Picasso également, du moins jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale.

«Sifflez, criez, cassez-moi la gueule et puis, et puis[27]?» et que c'est Breton qui vient réciter ce texte, le 27 mars 1920, devant le public déchaîné du théâtre de l'Œuvre. Toutefois, à aucun moment le «récitant» ne songea à mettre en cause la pusillanimité du «récité» et l'on aurait peut-être toujours ignoré la réalité des faits si elle n'avait été révélée par un soi-disant «fidèle» de Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes[28].

Mais le plus important n'est pas là, encore que ce dévouement de Breton à la «parole» de Picabia ne soit pas dépourvu de sens. Une telle attitude en effet ne pouvait qu'inciter davantage le porte-parole à une confrontation avec la pensée qu'il véhiculait. J'ai déjà mis en évidence les divergences qui existaient entre les deux hommes aussi bien sur le plan érotique que sur le plan poétique, divergences qui ne prennent tout leur sens qu'à partir d'indéniables convergences quant à l'importance exceptionnelle qu'ils reconnaissaient tous deux à l'amour et à la poésie. Il s'agissait donc de divergences fécondes en ceci qu'elles appelaient de part et d'autre bien mieux qu'un constat d'étrangeté réciproque: des réactions symétriques et passionnées, à la fois de justification, de contre-offensive, voire de surenchère. Autrement dit, entre Picabia et Breton s'est longuement livré tout un jeu d'avances, de provocations et de refus qui ne s'est pas toujours soldé par la mésentente, il s'en faut de beaucoup.

Je suis persuadé par exemple que, dans la période décisive qui va conduire Breton à la rédaction du premier *Manifeste du surréalisme*, un tel dialogue aura joué un rôle non négligeable. Et je ne peux m'empêcher de reconnaître (ou est-ce illusion de ma part?) le *timbre de voix* de Picabia lorsque s'expriment par exemple, aux premières pages du *Manifeste,* la nostalgie de l'enfance («Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; [...]; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses[29]»), un peu plus loin l'éloge de la liberté de l'esprit («Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême[30]»), ailleurs telle provocation délibérée («Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre[31]») ou encore, s'agissant des «images surréalistes» telle affirmation qui nous est déjà familière («Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas[32]»), voire telle consigne de caractère plutôt technique («Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté

27. «Manifeste cannibale Dada», dans Francis Picabia, *Écrits I,* Belfond, Paris, 1975, p. 213.

28. *Déjà jadis*, Julliard, Paris, 1958.

29. André Breton, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 311.

30. *Id.*, p. 312

31. *Id.*, p. 321.

32. *Id.*, p. 338.

désirable[33]»). Pour peu qu'on m'ait suivi dans cette direction, on devra admettre que la contribution de Picabia à la définition du surréalisme aura été on ne peut plus positive, même si, j'en conviens, ce fut involontairement.

En revanche, toute l'activité «artistique» de Picabia à cette époque est loin de paraître entretenir quelque rapport avec ce que voudra être ou ce que sera le surréalisme. Et cependant, Breton observe cette activité avec une absence totale de préventions. Mieux encore, il s'y prête à l'occasion avec la même dévotion qu'il met à lire en public les textes insultants de l'artiste. C'est lui qui, le 23 janvier 1920, lors du «premier vendredi de *Littérature*», présente d'abord *Le Double Monde* (où notamment l'inscription «L.H.O.O.Q.» provoque chez les spectateurs des réactions hostiles), puis un tableau noir recouvert d'inscriptions à la craie qu'il efface d'un coup d'éponge. En mars, c'est, dans le numéro 12 de *391*, *La Sainte Vierge*, une simple tache d'encre, et, le 27, au théâtre de l'Œuvre, le «tableau vivant» où un singe en peluche remplace le singe réel que Picabia et Breton n'ont pas réussi à louer[34]. En juillet, cette inscription sur la première page du numéro 13 de *391*: «Ce numéro est entouré d'une dentelle rose.» À quoi s'ajoutera en 1921 ce projet singulier: «Rassembler une vingtaine de boules dans l'angle d'un billard, puis les pousser en avant d'un seul mouvement sur le tapis, photographier le résultat obtenu et le signer[35]» pour ne point parler de *L'Œil cacodylate* et de *Chapeau de paille*. Comme je le faisais remarquer naguère[36], c'était là, avec des formules telles que l'œuvre d'art-*inscription*, l'œuvre d'art *éphémère*, l'œuvre d'art-*accident*, l'œuvre d'art *fictive*, l'œuvre d'art-*signature*, l'œuvre d'art-*écologique*, l'œuvre d'art *conjecturale* ou l'œuvre d'art-*document photographique*, anticiper d'un demi-siècle sur le prétendu «art conceptuel» et ses diverses provinces. C'est l'occasion, ou jamais, de répéter la phrase de Breton: «Il y a une marge d'intelligence, je ne crains pas de dire prophétique, entre ce que vous avez fait et ce que les autres ont fait.»

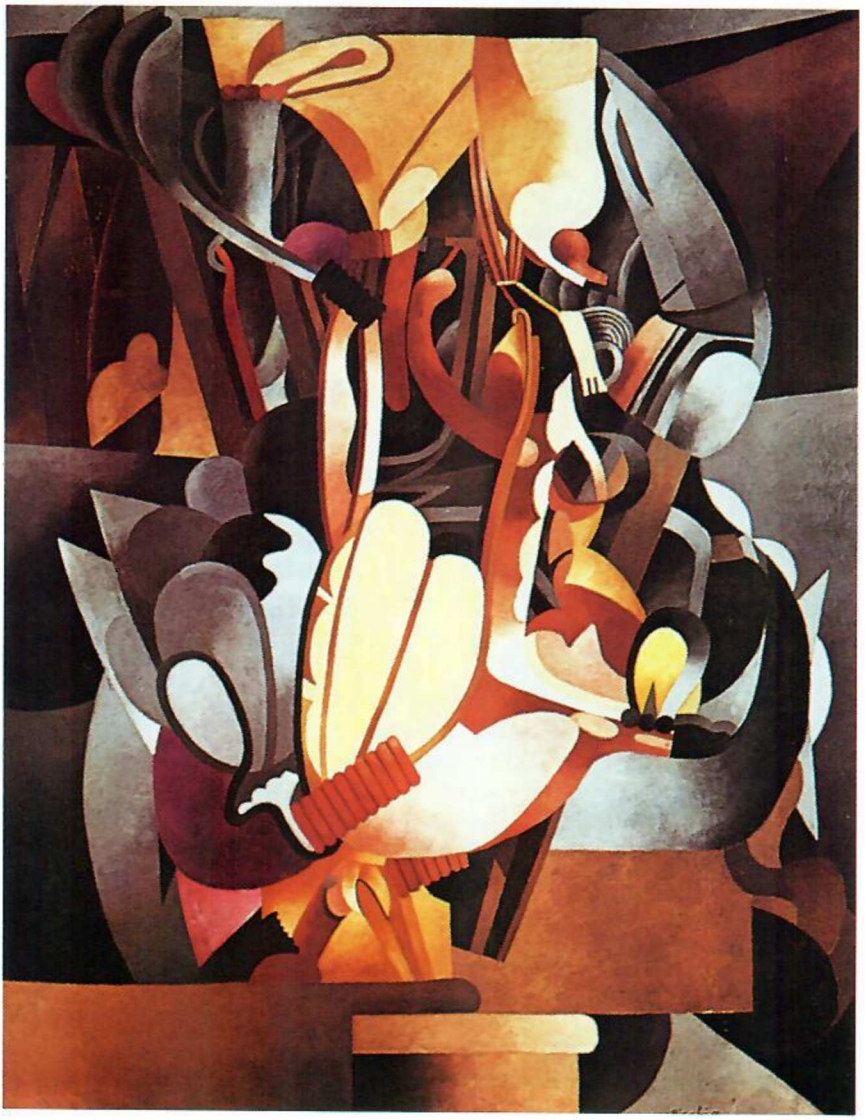
Mais c'est, me semble-t-il, ne rien comprendre à Picabia que de ne pas lire, derrière ces diverses recettes pour «assassiner la peinture» (comme dira Joan Miró), un farouche attachement à la peinture qui peut faire songer aux provocations et aux blasphèmes dans lesquels se complaît une certaine forme de mysticisme. Et l'on ne saurait trop remarquer que, contrairement à Duchamp, *Picabia ne renoncera jamais à la peinture*. Or le surréalisme a longtemps conservé de Dada une foncière hostilité aux notions d'«art» et

33. *Id.*, p. 341.

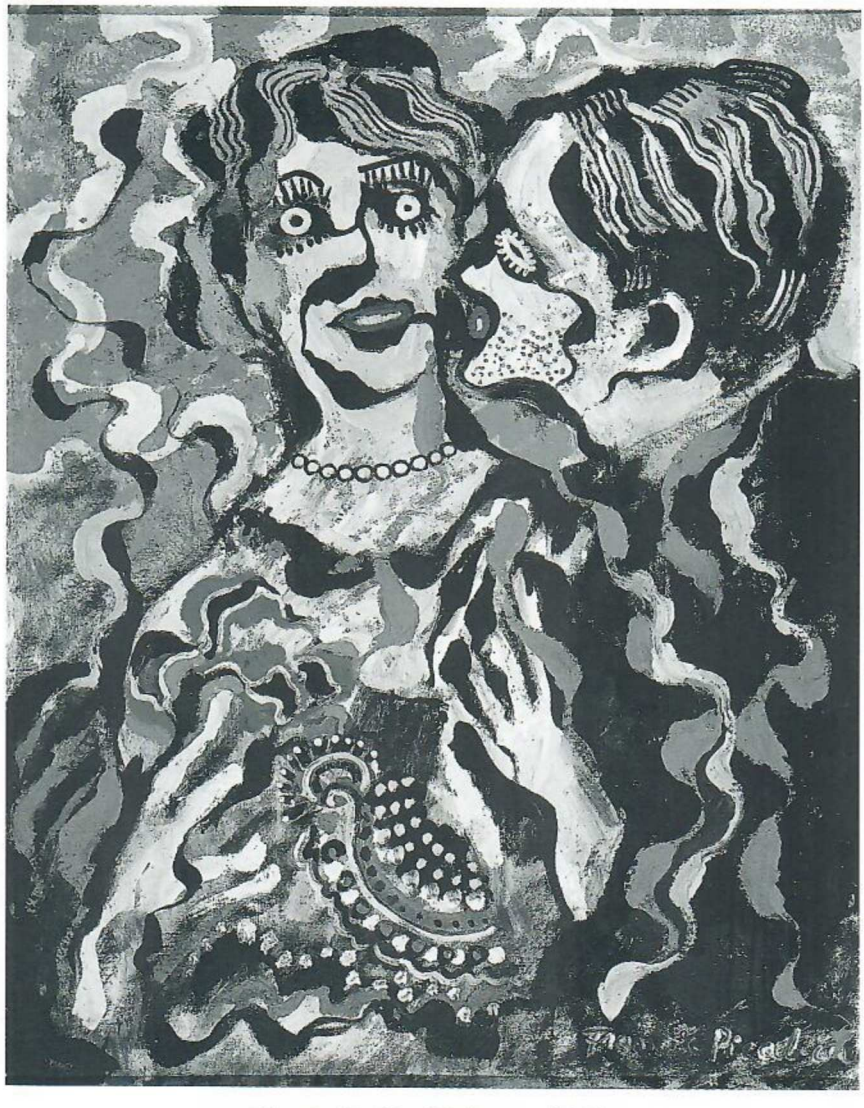
34. Autour du singe, ces inscriptions: «Portrait de Cézanne, Portrait de Rembrandt, Portrait de Renoir, Natures mortes».

35. André Breton, «Idées d'un peintre» [André Derain], *Littérature*, n° 18, mars 1921; recueilli dans *Les Pas perdus* (1924), *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 249.

36. *André Breton et la peinture*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987, p. 62.



Francis Picabia, *Je revois en souvenir ma chère Udnie*, 1913-1914,
huile sur toile, 250 × 200 cm, The MOMA, New York.



Francis Picabia, *Veglione*, c. 1924,
Paris, collection particulière.

d'«esthétique». «*C'est très joli* de peindre et *c'est très joli* de ne pas peindre», écrivait Breton aux premières pages du *Surréalisme et la peinture*[37]. Car le titre même de cet ouvrage dissimule une crainte: que le surréalisme et la peinture, au fond, soient deux choses inconciliables. On peut certes ironiser à propos d'une pareille crainte. Il serait plus juste de remarquer qu'elle s'est montrée insuffisante à protéger Dada et le surréalisme non seulement de leur pillage par les soins de l'expressionnisme abstrait puis du pop art, ce qui est dans l'ordre, mais de leur restitution par l'intermédiaire de ces pillards aux activités inoffensives de la «peinture-peinture», ce qui relève de la pure et simple *trahison*...

L'auteur de *L'Œil cacodylate* n'en aura pas moins joué un rôle ambigu mais nécessaire: il a autorisé en somme des peintres à se donner pour surréalistes sans passer du même coup aux yeux de leurs amis poètes pour des imposteurs. Et pour ma part, j'estime que c'est principalement à Picabia (et non à Duchamp, puisqu'on a cru jusqu'à sa mort qu'il avait définitivement rompu avec la création artistique; ni à Picasso, qui bénéficiait d'une sorte de *blanc-seing* à son usage exclusif) que la peinture surréaliste est redevable de son existence et même de cette justification *a posteriori* que Breton lui délivrera en 1947 lorsqu'il écrira: «Je pense que le surréalisme n'a pas failli au premier article de son programme qui est de maintenir l'expression plastique *en puissance de se recréer sans cesse pour traduire dans sa continuelle fluctuation le désir humain*[38].» Qui mieux que Picabia en effet pourrait prétendre avoir satisfait aux exigences de ce «premier article»? Et comment imaginer que ce soit sans se remémorer son exemple que Breton ait pu écrire ces lignes?

C'est que le peintre de *Très rare tableau sur la terre* est parvenu à la fois à se gausser de la peinture comme personne et comme personne également à la prendre au sérieux. À la prendre au sérieux non seulement «pour traduire dans sa continuelle fluctuation le désir humain», ce qui serait déjà considérable, mais, mieux encore, pour «exprimer le fonctionnement réel de la pensée». On sait que la contribution théorique essentielle de l'ouvrage *Le Surréalisme et la peinture* se résume à cette proposition: «L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas[39].» Or, à la faveur de ce tournant décisif que fut pour Picabia son séjour triomphal à New York en 1913, au lendemain de l'inauguration de la fameuse *Armory Show*, la presse new-yorkaise déborde de ses déclarations où il n'est pas difficile de découvrir les prémisses d'une telle thèse. Je me contenterai de cinq exemples:

37. Gallimard, Paris, 1965, p. 10.

38. «Comète surréaliste», *La Clé des Champs*, Paris, 1953, p. 99. Les italiques sont de Breton.

39. *Op. cit.*, p. 4. Ce texte avait paru en premier lieu dans le numéro 4 de *La Révolution surréaliste*, à la date du 15 juillet 1925. Il paraîtra en volume en 1928.

L'art est une tentative réussie d'extérioriser la pensée ou le sentiment intérieur en projetant sur la toile des états subjectifs, émotionnels, mentaux, subjectifs.

La représentation objective de la nature, à travers laquelle le peintre exprimait les sentiments mystérieux de son moi devant le «motif» ne suffit plus à traduire l'ampleur de sa nouvelle conscience de la nature.

La nouvelle expression dans la peinture est «l'objectivité d'une subjectivité».

Mais moi, je ne peins pas ce que voient mes yeux. Je peins ce que voit mon esprit, ce que voit mon âme.

... quand l'esprit de la création m'inonde, j'improvise mes tableaux comme un musicien improvise sa musique[40].

La cinquième citation (où il est bien évident que la référence à la musique n'a qu'une valeur métaphorique) me conduit à évoquer la définition par Kandinsky de ses propres *Improvisations*: «Expressions, pour une grande part inconscientes et souvent formées soudainement, d'événements de caractère intérieur, donc impressions de la "Nature Intérieure"[41].» Cette évocation n'est nullement imputable au hasard. Je me persuade en effet que si, au début des années vingt, Breton avait eu de la personne, des œuvres et des écrits de Kandinsky la même connaissance qu'il avait de la personne, des œuvres et des écrits de Picabia, il en aurait tiré les mêmes encouragements à avancer sa thèse du *modèle intérieur*. Et d'ailleurs la critique ne s'y trompera pas: lorsqu'en 1928 aura lieu à Paris, Galerie Zak, la première exposition parisienne particulière de Kandinsky, Christian Zervos et Georges Charensol établiront aussitôt une relation entre les œuvres exposées et le surréalisme[42]. Rapprochement à coup sûr malintentionné, mais judicieux. Je regrette seulement que l'inculture ou la sottise de ces messieurs les ait empêchés d'établir alors un second rapprochement, cette fois entre le Kandinsky et le Picabia de la période 1912-1914. Car les seules toiles de cette époque capables de «tenir», non pas «à côté d'un champ de blé» comme celles de Braque, mais à côté de *Avec l'arc noir* (1912) et de *Tableau à la tache rouge* (1914), ce sont *Udnie* et *Edtaonisl*. Quant à *Je revois en souvenir ma chère Udnie*, sincèrement je ne crois pas qu'il existe une autre peinture

40. Citations successivement empruntées aux sources suivantes: 1° *The Globe and Commercial Adversiter*, 20 février 1913; 2° Préface au catalogue de l'exposition Picabia à la Little Gallery, 17 mars 1913; 3° *id.*; 4° *The New York American Magazine*, 30 mars 1913; 5° *id.* (Maria Lluïsa Borràs, *op. cit.*, p. 107-110).

41. *Op. cit.*, p. 182-183. On se souvient que Kandinsky opposait ces *Improvisations* d'une part à ses *Impressions*, «impressions directes de la "Nature Extérieure", d'autre part à ses *Compositions* qui, «lentement élaborées, ont été reprises, examinées et longument travaillées à partir des premières ébauches, presque d'une manière pédante».

42. Le premier écrivait: «Ainsi, ce qu'on admirait chez nous comme une création originale n'était, somme toute, que la continuation des recherches de Klee et de Kandinsky» (*Cahiers d'art*, n° 10, 1928). Et le second: «... l'influence de Wassily Kandinsky a même passé les frontières, puisque certains de nos surréalistes semblent fortement tributaires du peintre de Munich et de Dessau» (*L'Art vivant*, 1er février 1929). Articles cités dans *Kandinsky. Collections du Musée national d'Art moderne*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 238-239.

de la même année, quel qu'en soit l'auteur, susceptible de supporter la comparaison[43]. Mais le duel Picabia-Kandinsky se situe dans l'ordre de *l'automatisme* surréaliste. Du côté du surréalisme *visionnaire*, il y a dans le même temps presque tous les chefs-d'œuvre de Chirico, dont *Le Cerveau de l'enfant* (1914), et, à mi-chemin, quelques Picasso admirables comme *L'Homme à la clarinette* (1911-1912) et *La Femme aux seins dorés* (1913-1914)...

## Picabia, peintre surréaliste

Sachant que Breton s'apprête à publier le *Manifeste du surréalisme*, Picabia ne résiste pas à la tentation de l'attaquer dans quelques dessins assez pauvrement inspirés du numéro 16 de *391* (mai 1924). Mais dans le numéro 2 de *Littérature* nouvelle série, le 1er avril 1922, Breton s'était prémuni contre de telles attaques en écrivant une fois pour toutes: «J'aime et j'admire profondément Francis Picabia et l'on peut sans m'offenser rééditer quelques boutades de lui sur mon compte[44].» En revanche, il est pour lui hors de question de chercher à convertir l'artiste au surréalisme, comme il l'écrira plus tard dans *Le Surréalisme et la peinture:*

> Seuls son incompréhension parfaite du surréalisme et son refus très probable de se rendre à quelques idées que j'exprime ici, m'empêchent de considérer de près, *comme je le voudrais*, ce qu'il a fait et ce qu'il peut encore faire et de tenter de le situer comme peintre, selon le critérium qui est le mien[45].

Il n'en confirme pas moins son goût pour cette peinture en achetant alors aussi bien des œuvres d'avant-guerre, comme *La Procession à Séville* et *Catch as catch can* que des œuvres nouvelles, de l'époque dite «des monstres» (1925-1927), comme *Après la pluie* et *Femme au monocle*, qui se caractérisent par une sorte de dynamitage systématique, renforcé par le recours aux couleurs stridentes ou pesantes du ripolin, des codes de la figuration traditionnelle.

Le plus paradoxal, c'est que, comme l'a magistralement prouvé Maria Lluïsa Borràs (ce qui me dispense d'en refaire la démonstration), dans cette époque «des monstres»,

43. Contrairement à Ulf Linde et à d'autres, je pense qu'avec cette œuvre, que je considère comme son indiscutable «sommet», Picabia s'élève très au-dessus de son point de départ, *La Mariée* (1912) de Duchamp, que son auteur lui avait offerte. La qualité du très remarquable tableau de Duchamp n'est pas ici en cause. Mais en quelque sorte, si *La Mariée* est un joyau, *Je revois en souvenir ma chère Udnie* est un monument (ce qui n'a rien à voir avec leurs dimensions respectives).

44. *Les Pas perdus, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 263.

45. *Op. cit.*, p. 21. Les italiques sont de Breton.

Picabia forge un nouveau langage qui donne au signe et au rythme la priorité sur tout autre élément pictural; sur la ligne, le volume ou la couleur, libérant ainsi la main de tout contrôle de la raison, de sorte qu'elle semble agir sous l'impulsion de l'inconscient[46].

Et elle parle à propos de ces œuvres d'un «automatisme du signe», avant de conclure:

Du point de vue de la technique, de la facture, il n'est pas douteux que le Picabia de ce moment est surréaliste, même s'il récuse le groupe de Breton[47].

Ce qui est vrai de cette période, particulièrement orageuse et agressive, l'est aussi de la période suivante, de 1928 à 1932, que l'on a trop souvent considérée comme s'inscrivant dans le sens du «retour à l'ordre» et allant vers une réconciliation avec la tradition académique. Au contraire, comme l'a bien vu Maria Lluïsa Borràs, «La période qui va s'ouvrir en 1928, celle des "transparences[48]" n'est que le développement, jusqu'à ses ultimes conséquences esthétiques, de ce surréalisme symbolique[49]» [celui des années 1925-1927]. J'ajouterai seulement que la décision de faire se chevaucher *au hasard* des images empruntées par exemple à Botticelli, avec le risque esthétique que cela implique (c'est-à-dire que *ça marche* à peu près une fois sur quatre ou cinq), est très exactement l'équivalent pictural de la démarche métaphorique de Picabia dont nous avons vu Breton tour à tour se réjouir et s'alarmer. De sorte que l'on pourrait modifier comme suit au bénéfice des «transparences» la fameuse phrase de l'*Anthologie de l'humour noir*: «Picabia a été le premier à comprendre que tous les rapprochements d'images sans exception étaient licites et que leur vertu poétique était d'autant plus grande qu'ils apparaissaient plus gratuits ou plus irritants à première vue.»

*José Pierre*

46. *Op. cit.*, p. 289.

47. *Id.*, p. 294.

48. Breton ne s'est pas prononcé à propos des œuvres de cette série. Néanmoins, deux d'entre elles, *Trifolli* et *Lunulla*, sont reproduites dans le numéro spécial de la revue *Variétés, Le Surréalisme en 1929*, publié à Bruxelles en juin 1929 sous la responsabilité de Breton. Par ailleurs, il est une œuvre dont on ne songe jamais à souligner la dette à l'égard des «transparences» picabiennes, c'est la toile bien connue d'André Masson, *Antille* (1943).

49. *Op cit.*, p. 294.

Francis Picabia, *Iris*, 1925-1929,
tempera et gouache sur panneau de bois, 162 × 98 cm,
ancienne collection Léonce Rosemberg.