

BERNARD MARCADÉ

Francis Picabia, rastaquouère



*Grandes
Biographies*
Flammarion

« Dans ses cinquante années de peinture, Picabia a constamment évité de s'attacher à une formule quelconque ou de porter un insigne. On pourrait l'appeler le plus grand représentant de la liberté en art, non seulement à l'encontre de l'esclavage des académies, mais aussi contre la soumission à quelque dogme que ce soit. »

Ces remarques de Marcel Duchamp soulignent la dimension profondément libertaire de celui qui aimait se qualifier d'« artiste en tous genres ».

Ce parcours chaotique, contradictoire, fait d'allers et retours permanents entre abstraction et figuration, géométrie et biomorphisme, onirisme et réalisme, ne saurait être appréhendé de façon simplement formelle. Il demeure difficile d'identifier un style ou une manière Picabia. Ce qu'une approche biographique nous permet *a contrario* de comprendre, c'est précisément une certaine constance dans l'attitude. Ce fils de famille « né sans mère », aux goûts de luxe particulièrement prononcés et à la vie psychique et conjugale agitée, n'est en effet pas à une contradiction près. Francis Picabia n'abhorre rien tant que l'idéal de pureté et d'intransigeance qu'il voit poindre chez ses amis dadaïstes et même chez André Breton.

Picabia aime trop la vie pour se laisser enfermer dans une croyance ou une certitude, fussent-elles d'avant-garde. Jusqu'à sa mort, notre « Funny-Guy » restera fidèle à cet état d'esprit, qui renvoie plus à une manière de vivre qu'à un programme strictement artistique. Ce qui pourrait passer pour une suite de reniements et de régressions n'est en fait qu'une manière de dire oui à la vie, à ses errements et à ses contradictions. Francis Picabia est l'artiste qui fait son miel de cette « mort de l'art » tant de fois proclamée au cours du ^{xx}e siècle. « Parce que je suis le seul qui, après la mort de l'Art, n'en ai pas hérité ; tous les artistes qui suivent son cortège et se promènent à travers le monde figuraient sur son testament ; moi, il m'a déshérité, mais il m'a ainsi laissé libre de dire tout ce qui me passe par la tête et de faire ce qu'il me plaît. »

B. M.

Francis Picabia, rastaquouère

Bernard Marcadé

Francis Picabia, rastaquouère

Flammarion

Ce livre a bénéficié du soutien du CNL.
© Flammarion, Paris, 2021
ISBN : 978-2-0813-3030-6

À Marie-Laure Bernadac

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord au Comité Picabia ; à sa tête de proue, Beverley Calté, qui m'a ouvert toutes les portes pour mener à bien cette entreprise ; à Arnould Pierre qui a eu la patience de me relire ; à Candace Clements qui a relevé quelques imperfections ; à Suzanne Nagy qui a réalisé les prises de vues documentaires. Je remercie les enfants de la famille Picabia et en particulier Anne Berest. Cette biographie doit beaucoup aux monographies pionnières de William A. Camfield et Maria Lluïsa Borràs, mais aussi aux études plus récentes d'Arnould Pierre et d'Aurélié Verdier. Merci aux artistes qui, très tôt et à des titres divers, m'ont fait sentir l'importance de l'œuvre mais aussi de l'attitude de Francis Picabia : Jean-Michel Alberola, John M. Armleder, Xavier Boussiron, Daniel Buren, Erik Dietman, Noël Godin, Fabrice Hyber, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Arnaud Labelle-Rojoux, Bertrand Lavier, Jean-Jacques Lebel, Annette Messager, François Morellet, Xavier Noiret-Thomé, Philippe Parreno, Sigmar Polke, Niele Toroni, Ida Tursic et Wilfried Mille...

Merci à Julie Rouart qui a été patiente et qui a su traduire physiquement mes demandes éditoriales particulières ; à Clémentine Bougrat qui a su traquer de nombreuses approximations et incohérences ; à Pascaline Boucharinc qui a suivi avec précision et diligence les différents états éditoriaux du texte.

Que soient également remerciés toutes celles et tous ceux qui, à des degrés divers, on fait exister ce projet ou ont contribué à le parfaire :

FRANCIS PICABIA, RASTAQUOUÈRE

Alix Agret, Marie-Laure Bernadac, Bernard Blistène, Carole Boulbès, Robert Calle, Cécile Debray, Paul Destribats, Cathérine Hug, Jean de Loisy, Jean-Hubert Martin, Catherine Millet, Suzanne Pagé, Anne Umland, Sarah Wilson.

Une dédicace spéciale à Serge Gainsbourg pour son indéfectible intérêt porté à la dimension *rastaquouère* de Francis Picabia ; et bien sûr pour sa chanson : *Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve*.

INTRODUCTION

« Francis Picabia est une vis qui a des vices ¹. »

Marcel Duchamp.

« J'estime qu'il n'y a rien de compromettant si,
peut-être, ne pas se compromettre ². »

Francis Picabia.

« Je ne fais que me nuire /
je ne connais pas d'autre manière /
dans les rapports avec moi-même ³. »

Francis Picabia.

« Je suis Francis Picabia ; c'est là mon infirmité⁴. » Tout l'enjeu de cette biographie, et donc sa difficulté, est contenu dans cette déclaration. Car Francis Picabia est la signature d'une multitude d'intensités qui viennent miner cette identité officielle. La personne de Picabia est à l'image de son œuvre, *kaléidoscopique*. Ce que n'a pas manqué de souligner son ami et compère Marcel Duchamp⁵. « Dans ses cinquante années de peinture, Picabia a constamment évité de s'attacher à une formule quelconque ou de porter un insigne. On pourrait l'appeler le plus grand représentant de la liberté en art, non seulement à l'encontre de l'esclavage des académies, mais aussi contre la soumission à quelque dogme que ce soit⁶. »

Picabia-Duchamp : ce couple à lui seul provoque une véritable déflagration dans le XX^e siècle artistique, et même au-delà. « Nous, c'était assez comme les deux pôles, si vous voulez, chacun ajoutant quelque chose et faisant éclater l'idée par le fait qu'il y avait deux pôles. Étant seuls – il aurait été seul, j'aurais été seul –, peut-être moins de choses se seraient-elles produites en nous deux⁷. »

La vie de l'un ne peut néanmoins être rabattue sur celle de l'autre. Leurs histoires, comme leurs œuvres, courent parallèlement, avec un point de tangence amoureux (Gabrielle Buffet), quelques admirations communes (Max Stirner, Jules Laforgue, Raymond Roussel), une même aversion pour le travail, la guerre,

le nationalisme et le communisme, et des accointances avec l'univers machinique, les jeux de mots et le sexe...

Hormis ces convergences, tout distingue Picabia et Duchamp : l'âge (ils ont huit ans d'écart), les origines sociales (Duchamp est issu de la petite bourgeoisie provinciale, Picabia vient d'un milieu parisien plus cosmopolite), mais aussi le physique et la manière d'être. Duchamp est longiligne, introverti, taiseux et discret ; Picabia est massif, extraverti, exubérant, sanguin et sonore. Duchamp passe sa vie à se *déprendre* de tout (de la famille, de l'argent, du succès, et même de l'art) ; Picabia, lui, est *en prise* avec tout (il a cinq enfants, plus de cent cinquante voitures, trois yachts, une fortune plusieurs fois dilapidée, une myriade d'expositions...).

Mais c'est la question de la peinture qui départage foncièrement les deux artistes. Alors que Duchamp fait définitivement ses adieux à la peinture de chevalet en 1918 (*Tu m'*), Picabia n'aura de cesse, tout au long de sa vie, de faire mourir la peinture et de la ressusciter. « Je me suis amusé comme un enfant à plaisir à faire des tas de sable au bord de la mer. Il les fait le plus soigneusement possible. Il a aussi le plaisir de les démolir. Mais il les a faits ⁸. » Cette réflexion formulée à la fin de sa vie renvoie à la pensée de Nietzsche établissant une complicité entre le jeu de l'artiste et celui de l'enfant, elle-même inspirée par celle d'Héraclite dans *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*⁹.

Il existe chez Picabia une manière quasi jouissive de faire se vautrer la peinture dans les marigots les plus douteux de la matière comme du style, de l'immerger dans les fanges du plus mauvais goût, pour ensuite tenter à toutes forces de la « sauver ». En 1939, à l'orée du deuxième conflit mondial, il donne la clé paradoxale de son état d'esprit : « J'ai peut-être rendu / la peinture malade / mais quelle distraction / d'être docteur ¹⁰. » Il y a en effet une jouissance évidente du peintre de miner la peinture, de la contaminer, de la pousser dans ses retranchements les moins nobles, de la compromettre avec la trivialité la plus extrême, pour ensuite faire son miel de cette situation et en tirer parti. Pour Picabia la peinture n'est jamais en bonne santé : elle est soit moribonde, soit

INTRODUCTION

mourante, soit déjà morte (« Tous les tableaux sont morts et continuent de vivre / Avec leurs maladies contagieuses ¹¹ »). Picabia a beaucoup joué avec le cadavre de la peinture. En 1924, dans un dialogue fictif avec une admiratrice, il compare l'art à un faisan mort en état de putréfaction. Lorsqu'elle lui demande pourquoi, dans ces conditions, il peint, dessine et écrit, sa réponse est pour le moins intempestive : « Parce que je suis le seul qui, après la mort de l'Art, n'en ai pas hérité ; tous les artistes qui suivent son cortège et se promènent à travers le monde figuraient sur son testament ; moi, il m'a déshérité, mais il m'a ainsi laissé libre de dire tout ce qui me passe par la tête et de faire ce qu'il me plaît ¹². »

Posture éminemment picabienne, traversée par la constatation mélancolique que si la peinture est une « chose finie », c'est précisément pour cette raison qu'il « aime encore en faire ¹³ ». Cette conception de l'art, traduction d'un malaise que Picabia éprouve dans son esprit et dans son corps, renvoie aux aléas de sa vie personnelle, mais elle trouve aussi un écho dans l'histoire tragique et chaotique de cette première moitié du XX^e siècle : les deux guerres mondiales, les nationalismes, les fascismes, le nazisme, le communisme... La peinture est malade d'elle-même, de son histoire et de l'Histoire...

Francis Picabia n'abhorre rien tant que l'idéal de pureté qu'il voit poindre très tôt chez ses amis dadaïstes et même chez André Breton jugeant ses « espagnolades » d'un œil très condescendant. « Les artistes se moquent, disent-ils, des bourgeois ; je me moque, moi, des bourgeois et des artistes ¹⁴. » Francis Picabia, le « Loustic », comme il aime s'appeler, n'est pas l'homme d'une idée (« Toute conviction est une maladie ¹⁵ »). Il aime trop la vie pour se laisser enfermer dans une croyance ou une certitude, fussent-elles d'avant-garde. Le *Manifeste du bon goût* (1923) marque définitivement sa distance à l'égard des pensées inféodées aux principes et aux dogmes. « Je compte faire de la peinture qui, je l'espère, ne sera jamais classée en "iste" mais sera tout simplement une peinture Francis Picabia, la plus jolie possible, une peinture imbécile, susceptible de plaire à mon concierge,

aussi bien qu'à l'homme évolué, une peinture qui n'ira pas chercher dans les musées ce que les conservateurs y ont enterré ¹⁶ ! »

Ce qui pourrait passer pour une suite de reniements et de régressions n'est en fait qu'une manière de *dire oui à la vie*, à ses errements et à ses contradictions. Picabia n'est pas artiste de la rétention comme son compère Duchamp. Il fait son bien de tous les événements qu'il rencontre et qui le traversent avec une frénésie et une gourmandise dionysiaques. Ce lecteur de Nietzsche et de Stirner est susceptible, quasi simultanément dans les années trente, d'organiser des fêtes extravagantes au casino de Cannes, d'être décoré de la Légion d'honneur, de peindre ses « transparences » et de signer le *Manifeste dimensionniste* de Charles Sirato en compagnie de Delaunay, Arp, Duchamp et Kandinsky.

De la *Danse de Saint-Guy* (réduisant le tableau à un squelette dérisoire) à *L'Œil cacodylate* de 1921 (mettant emblématiquement en jeu l'œuvre comme signature), de ses peintures au Ripolin (*La Nuit espagnole*) à ses emprunts et plagiats de la période « machiniste », de ses « peintures de charme » des années quarante à ses « Points » des dernières années de sa vie, la contribution de Francis Picabia à notre modernité artistique est décisive. Mais ce qui, dans cet œuvre polymorphe et prolifique, paraît aujourd'hui plus décisif encore – à l'aune de démarches postérieures aussi distinctes que celles d'Andy Warhol, Sigmar Polke, Martin Kippenberger ¹⁷, Mike Kelley, Bertrand Lavier ¹⁸, François Morellet ¹⁹ ou Maurizio Cattelan –, c'est cette manière si particulière de se situer au-delà de la question du goût, de faire cohabiter des données formelles, matériologiques et iconographiques antinomiques et divergentes. L'actualité artistique de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle a permis de remettre en perspective les dernières périodes de Picabia. Ce qui jusqu'alors était versé aux dossiers noirs de la régression, du kitsch et du « retour à l'ordre » se trouve aujourd'hui anticiper les problématiques et procédures contemporaines liées à l'image (la peinture de Francis Picabia est une « peinture au second degré ²⁰ »).

Il existe une « intensité Picabia » qui continue aujourd'hui à résonner, au-delà de sa contribution à l'histoire de l'art, jusqu'à venir hanter l'univers fictionnel d'un écrivain comme Enrique

INTRODUCTION

Vila-Matas²¹. Il est vrai que le plagiat traverse l'ensemble de la vie de l'artiste (et pas simplement son œuvre pictural, puisque Picabia va jusqu'à utiliser des pans entiers du *Gai savoir* de Nietzsche, qu'il détourne dans sa correspondance la plus privée²²). Picabia constitue la pointe avancée au cœur du XX^e siècle d'une pensée tout entière arrimée à la nécessité de subvertir l'ordre des choses, sans avoir l'air d'y toucher (être moderne sans être moderniste). Car ce n'est pas « au nom des grandes idées » que Picabia pourfend les médiocrités de son époque, mais en opérant subrepticement, par d'infimes déplacements, quelquefois même en se lovant malignement dans les formes les plus convenues.

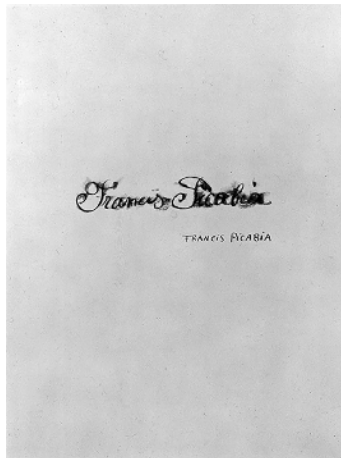
Il y a chez Francis Picabia une manière très nietzschéenne de *ruminer sans se répéter* qui l'éloigne de l'idéologie « postmoderne » dans laquelle il est facile de l'enfermer²³ mais dont il déjoue par avance l'idéologie. Mike Kelley l'a remarqué avec justesse : la mélancolie de Picabia est foncièrement moderne.

« Dans les années 1980, Picabia est devenu un précurseur de la nouvelle peinture, il était au centre des discussions sur le postmodernisme, sur le pastiche dans la peinture. Mais peut-on dire pour autant que ses œuvres sont “postmodernes” ? C'est une curieuse façon de voir, dans la mesure où Picabia travaillait précisément à l'époque du modernisme et que son œuvre n'est pas étrangère à celles d'autres artistes de la période, dans ce qu'elle a d'ironique et dans les différents styles qu'elle adopte. [...] La mise en cause des notions de signature ou du progrès en art n'est pas propre à Picabia, et je n'emploierais pas le terme de postmodernisme pour la définir. Tous ces aspects allaient de pair avec le développement du modernisme et, dès l'apparition des principes modernes – une certaine idée de clarté, de progression –, il y a eu des artistes pour les réfuter²⁴. »

Il est un mal chronique, largement partagé par les idéologies soucieuses de donner un sens à l'histoire, consistant à séparer dans l'œuvre des artistes le bon grain (les périodes censées participer d'une hypothétique « voie royale ») de l'ivraie (les éléments ne se conformant pas à cette ligne). Cette vision policière de l'art est manifestement mal adaptée à des œuvres dont le déploiement historique dérange les classifications et défie les immatriculations.

Ainsi, au nom d'une épuration esthétique et formelle, le « bon Derain » se trouve confiné au fauvisme, « l'authentique Picasso » tristement chevillé au cubisme, le « pur Malévitch » emprisonné dans les limbes du suprématisme et le « vrai Picabia » condamné à ressasser le catéchisme subversif du dadaïsme²⁵. « Chaque artiste est un moule. Moi, j'aspire à en être plusieurs. Je souhaite même écrire un jour sur le mur de ma maison : "Artiste en tous genres"²⁶. » Jusqu'à sa mort, notre « Funny-Guy » restera fidèle à cet état d'esprit, renvoyant plus à une manière de vivre qu'à un programme strictement artistique.

La « signature de signature » que Francis Picabia réalise sur une simple feuille de papier dans les années vingt est à elle seule allégorique de cet état d'esprit intempestif. « Cette image, remarque judicieusement Philippe Parreno, est une fantastique note biographique. Il nous livre son nom comme celui d'un personnage de l'histoire de l'art, qu'il crée pour l'incarner ensuite, mais que tout artiste pourrait essayer d'interpréter. L'auteur est mort, mais pas le personnage. Quelqu'un signera peut-être un jour de son nom celui de Picabia²⁷. »



Francis Picabia, *Francis Picabia*, 1920.

CHAPITRE I

[1879-1911]

Enfantillages

Le 22 janvier 1879, au 82, rue des Petits-Champs (aujourd'hui 26, rue Danielle-Casanova), près de la place Vendôme à Paris, Marie-Cécile Davanne met au monde François Marie Martinez Picabia y Davanne, le seul enfant de son mariage avec Francisco Vicente Martinez Picabia, dit Pancho. Cet enfant ne sera jamais appelé par le prénom enregistré sur son acte de naissance à la mairie du 2^e arrondissement. D'entrée de jeu, il devient Francis, en hommage au prénom du père, Francisco (François est la traduction française de Francisco, mais Francis y renvoie homophoniquement mieux). Cette substitution est significative du rapport que Picabia va, toute sa vie, entretenir avec son propre nom ; « Funny-Guy », « Pharamousse », le « Loustic » sont ainsi quelques noms d'emprunt derrière lesquels il aimera se masquer dans ses écrits ¹.

Francis Picabia aimait à imaginer qu'un de ses lointains aïeux était un corsaire à la solde du roi d'Espagne ². « C'est mon arrière-grand-père qui a découvert l'Amérique mais, n'étant pas italien, il ne l'avait dit à personne. » C'est ainsi qu'il introduit son texte pour le *New York Herald Tribune* du 12 juillet 1921 ³. Si ce récit relève du légendaire, il marque néanmoins une volonté de brouiller les pistes, de ne pas se satisfaire d'une généalogie classique et convenue, d'introduire une part de fiction dans un univers par définition normé et normatif. Le père de Pancho, surnommé l'Indien, originaire d'une vieille famille aristocratique



À gauche, Francis Picabia et sa mère. À droite, Francis Picabia et ses parents dans le jardin de leur maison de Saint-Cloud, vers 1884.

espagnole de La Corogne (les Martinez de la Torre), s'était expatrié à Cuba pour des raisons relevant à la fois des affaires, de la politique et de son goût pour l'aventure. Juan Martinez Picabia avait passé sa jeunesse en Espagne dans un contexte politique troublé, marqué par la défaite et la persécution des *afrancesados*, ces libéraux qui avaient pris fait et cause pour Napoléon. Ceux-ci avaient la plupart du temps été obligés de s'expatrier en France, mais surtout dans le Nouveau Monde. Au début du XIX^e siècle, Cuba était la destination idéale pour les bannis et les aventuriers. C'est d'ailleurs essentiellement par désir d'aventure que Juan avait émigré à Cuba. Son père (le grand-père de Francis), originaire de Ribadeo, en Galice, était marin ; il s'était marié à Maria Francisca Picabia, une femme d'origine basque (son père était originaire de Saint-Sébastien). Le nom de Picabia, que Francis conservera finalement (au détriment du patronyme Martinez), est donc celui, basque, de sa grand-mère paternelle.

À Cuba, Juan avait fait fortune dans la culture et l'exploitation de la canne à sucre. Il avait rencontré sa deuxième femme (Josefa Delmonico) à New York en 1840 ; de cette union est né Pancho, le père de Francis. La richesse du grand-père de Picabia était si grande qu'il avait investi dans sa ville d'origine ; il avait ainsi contribué à

financer la construction de la ligne de chemin de fer Madrid-La Corogne inaugurée en 1858, quelques mois après sa mort. Cette entreprise lui avait valu d'être élevé au marquisat par la reine Isabelle. De retour de Cuba, la famille Picabia s'est installée à Madrid. Pancho a rejoint ses sœurs (Felicia, Catalina, Josefina et Juanita) à Paris. Il a vécu une jeunesse dorée, et c'est assez logiquement qu'il a rencontré une belle et séduisante jeune fille, elle aussi de bonne famille, Marie-Cécile Davanne, avec laquelle il s'est marié. Le couple s'est installé au 82, rue des Petits-Champs avec Alphonse (le père de Marie-Cécile), Cécile (sa mère) et Maurice (son oncle).

Les Davanne appartiennent à la grande bourgeoisie parisienne (les ancêtres de Marie-Cécile ont fait fortune comme commerçants en tabletterie, draperie et mercerie dans le quartier Saint-Honoré⁴) ; ils sont alliés aux familles des politiciens Waldeck-Rousseau et du professeur Jean-Martin Charcot. Alphonse Davanne, le père de Marie-Cécile, est chimiste ; professeur à l'École des ponts et chaussées, il donne également des cours à la Sorbonne et au Conservatoire des arts et métiers. Esprit curieux, très ouvert aux sciences et aux nouveautés de son temps, il s'adonne avec passion à la pratique de la photographie qui vient de naître (il a aménagé en atelier les mansardes du 82, rue des Petits-Champs). Il est membre depuis 1856 (deux ans après sa création) de la Société française de photographie, dont il est devenu le président en 1876. Cet ami de Nadar, de Niépce et des frères Lumière est ainsi le coïnventeur (avec Barreswill, Lemerancier et Lerebours) de la lithophotographie. On lui doit de nombreux articles et ouvrages, dont le plus célèbre, *La Photographie. Traité théorique et pratique*, paraît à Paris chez Gauthier-Villars en 1886.

Mondain et dandy, Pancho cultive essentiellement les plaisirs et l'oisiveté. « Le père de Francis mesurait un mètre quatre-vingts et était extrêmement mince [le contraire de Francis Picabia]. Il était attaché à l'ambassade de Cuba à Paris et restait tranquillement chez lui à fumer trois paquets de cigarettes par jour. Son occupation favorite consistait à tuer les mouches avec une pelle et à les donner en pâture aux fourmis⁵. » Après s'être essayé, sans grand succès, aux affaires industrielles, Pancho devient chancelier de l'ambassade de Cuba en France, un poste purement



Famille Davanne, 1884.

honorifique que lui offre Emilio Ferrer, le ministre plénipotentiaire cubain à Paris, qui s'est lui-même marié avec une Picabia.

C'est dans ce contexte préservé et très privilégié que grandit le jeune Francis. Sa mère meurt pourtant de la tuberculose en 1886, alors qu'il n'a que 7 ans. Vers la fin de sa vie, Picabia relatera cet épisode étrangement lié pour lui à un cadeau que lui fit son père. « Lorsqu'il avait six ans, son père lui fit cadeau d'un très bel attelage, un char tiré par deux chevaux qui étaient finement sculptés dans le bois. Ce cadeau survenant un jour, sans aucune raison apparente, il pressentit soudainement qu'un événement tragique, sa mère étant très malade, allait arriver. Et ce fut en effet cet attelage qui lui annonça la mort de sa mère⁶. »

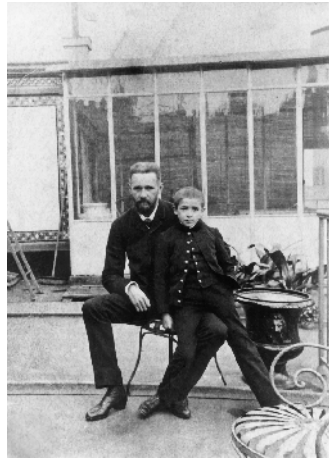
L'année suivante, c'est sa grand-mère (la femme d'Alphonse) qui disparaît à son tour. Avec son humour noir habituel, Francis Picabia évoquera plus tard la « maison des quatre cents femmes », clin d'œil aux « quatre hommes sans femmes⁷ ». Les quatre hommes qui restent sont Francis, son père Pancho, son grand-père Alphonse et son oncle maternel Maurice Davanne. Dans ses Mémoires, Olga Mohler rapporte des anecdotes reliées à cette période marquée par la disparition de ces figures tutélaires féminines : « Il restait des journées entières, le visage collé aux vitres pour voir les dessins que son empreinte laissait sur le carreau. [...] Quand on lui faisait un cadeau, il ne l'acceptait qu'à condition qu'il y en ait deux. Quand je lui demandai à quoi cela correspondait dans son esprit, il me dit qu'il craignait toujours



Francis Picabia, à l'âge de 8 ans,
un crayon dans chaque main,
décoré de la croix d'honneur
du collège Stanislas.

d'en perdre un et qu'ainsi il lui en resterait toujours un autre. [...] Un jour son grand-père lui donna une jolie petite canne avec un pommeau en or. Il avait tellement peur de la perdre que cela devint une hantise et qu'il la perdit à dessein, pour se délivrer de cette angoisse. À la suite de quoi, son père, son grand-père et les autres crurent qu'il ne tenait à rien, ce qui était faux ; au contraire, il y tenait trop, mais ne voulait pas s'exposer à un choc dû à une inattention⁸. »

L'oncle maternel de Francis, Maurice Davanne, conservateur à la bibliothèque Sainte-Genève, est un érudit, grand amateur de musique et de tableaux académiques (l'appartement de la rue des Petits-Champs est rempli de toiles de Didier-Pouget, Ziem, Roybet, et « de toutes les niaiseries de l'art officiel de l'époque⁹ »). À 8 ans, Francis est inscrit au collège Stanislas, un établissement



À gauche, Francis Picabia pendant ses vacances à Menton chez les Davanne, 1887. À droite, Francis Picabia et son père à Ouistreham, vers 1889.

catholique alors dirigé par les frères maristes. Il obtient un premier prix de dessin à l'âge de 10 ans et demi, mais reste profondément inadapté au reste du cursus (la dernière année, il se classe vingt-troisième sur vingt-six). Il est finalement renvoyé pour indiscipline au bout de trois ans. Francis est un enfant taciturne, rongé par l'ennui et la solitude. C'est du fond de cette solitude néanmoins qu'il construit son monde imaginaire personnel. « À dix ans, relate Germaine Everling, Picabia aimait à rester seul, dédaignant les distractions qu'on offre aux enfants de son âge. Déjà antimilitariste, il s'enferma un jour dans sa chambre pour ne pas assister au défilé des troupes, lors des obsèques de quelque homme célèbre ! [D'autres récits évoquent la visite du tsar.] Par contre, la solitude des jeux de plein air, la mer à Riva-Bella, les bateaux, à Saint-Cloud le jardin de son grand-père, où il passait une partie de son été, prêtaient l'espace à son imagination avide de se manifester en dehors des règles établies ¹⁰. »

« Il ne se développe que le jour où son père l'emmène sur une plage normande : il découvre l'Océan et la liberté, apprend à courir, à nager, à tenir sa place dans les batailles méchantes entre gamins du port, avec une rapidité surprenante chez ce petit citadin étioilé ¹¹. »

Bien que de petite taille, Picabia « gardera de ses expériences de plage une pleine confiance dans la solidité de ses muscles et la rapidité de ses réflexes¹² ». Dès l'enfance, Francis se fait une réputation de bagarreur. Cette réputation, il la développera plus tard, à l'âge adulte, nous le verrons, dans les boîtes de nuit et autres lieux nocturnes qu'il aime tant fréquenter.

La jeunesse de Picabia est truffée d'anecdotes, toutes plus éclairantes les unes que les autres, qui permettent d'approcher sa personnalité. « Lorsqu'il était encore tout enfant, son père lui fit cadeau d'une balance. Il s'en servit d'abord pour peser de l'eau de Cologne, du sucre, des cheveux et des mouches ! Puis il eut l'idée de placer cette balance sur la fenêtre, au soleil, et de poser devant l'un des plateaux une sorte d'écran, de façon à laisser ce plateau dans l'obscurité. Il désirait savoir si la lumière serait moins pesante que l'ombre. Sans doute la balance était-elle d'une grande sensibilité, car l'aiguille inclina du côté de l'écran ! L'enfant conclut que la nuit était plus lourde que le jour, et d'avoir pénétré tout seul dans ce domaine de poétiques expériences lui fit considérer toute sa vie les forces naturelles comme de puissantes alliées¹³... »

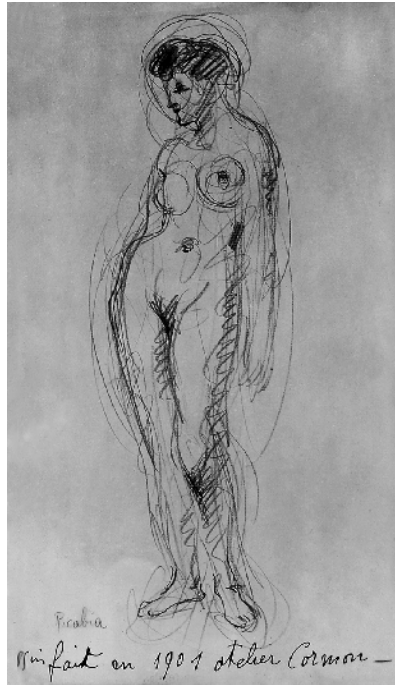
Après son renvoi du collège Stanislas, Francis est accepté au lycée Monge, qui lui convient mieux et où il peut développer ses dons en dessin. En 1893, à l'âge de 14 ans, il réalise son premier tableau à l'huile, représentant la fontaine de la cour intérieure de son immeuble de la rue des Petits-Champs. Pancho, alerté il est vrai par Maurice Davanne, reconnaît les talents de son fils, puisqu'il envoie, sous un nom d'emprunt, un de ses tableaux (une *Vue de Martigues* que Francis a peinte l'hiver précédent, lors d'un séjour dans la propriété grand-paternelle) au Salon des artistes français de 1894. Le tableau, bien qu'absent du catalogue, est remarqué, puisqu'il reçoit une mention.

Picabia se plaisait à raconter une anecdote de son enfance qui constitue, en quelque sorte, le contrechamp de l'épisode précédent, soulignant son goût précoce à la fois pour la peinture et pour la mystification. Il avait copié des tableaux d'Ulpiano Checa qui se trouvaient chez lui et que son père collectionnait, et avait substitué ses copies aux « vrais » afin de vendre ces derniers pour financer sa collection de timbres-poste¹⁴.

En 1895, Francis interrompt ses études au lycée ; son père l'inscrit à l'École du Louvre, puis à l'École des arts décoratifs de Paris, pensant qu'à défaut d'être artiste, son fils pourra exercer ses talents « chez un fabricant de meubles d'art ou dans une manufacture de porcelaines ¹⁵ ». En réalité, il est déjà clair que Francis ne peut rien faire d'autre que de se consacrer à sa passion.

« Pour un enfant précoce, c'était un enfant précoce. Il devançait les nouveaux programmes dans l'horreur du latin et du grec, et sur son cahier de géométrie, il n'était pas rare que les théorèmes fussent remplacés par des arbres et que les triangles, les rectangles et les cercles, se montrassent transformés en maisons, en tables, en chaises, en soupières, et même en têtes [...] Aussi, lorsque Picabia eut seize ans, sa famille se décida-t-elle à l'enlever à la grammaire et aux mathématiques, pour le mener à l'École des arts décoratifs ; il y travailla assidûment pendant deux ans, et suivit, quelque temps après, les conseils du paysagiste Wallet ¹⁶. »

Durant son passage à l'École des arts décoratifs, Francis suit les cours de Ferdinand Humbert, peintre d'histoire et portraitiste, et de Fernand Cormon, peintre également académique et spécialiste en scènes sanguinaires et préhistoriques (on lui doit les fameux *Retour d'une chasse à l'ours*, *Âge de la pierre polie* et *Meurtre au sésail*). Dans les registres de l'école, on mentionne son inscription aux cours de « dessin bosse » et de « perspective élémentaire » en 1895, mais aucune référence n'est faite aux examens ni aux concours, ce qui indique une présence sporadique de Picabia au sein des Art décoratifs ¹⁷. Celui-ci préfère suivre les cours de ses deux professeurs dans leurs académies respectives, au 94 (Humbert) et au 104 (Cormon) du boulevard de Clichy. Chez Cormon, il a pour condisciple Marie Weyrich, la future Marie de La Hire qui lui consacrera une monographie lors de son exposition à la galerie La Cible en 1920 (Picabia sera également un personnage de son roman *Modèle nu*, paru en 1908). À l'Académie Humbert, Francis rencontre Georges Braque et surtout Marie Laurencin, avec laquelle il restera très lié. S'il acquiert chez Cormon un certain sens de la couleur et approfondit ses talents de dessinateur (il sort premier d'un concours organisé entre les élèves de Cormon et ceux de l'Académie Julian), s'il contracte dans



Francis Picabia, atelier Cormon, 1901.

cet atelier sa « cézannophobie¹⁸ », il ne semble néanmoins pas avoir été influencé par le style pictural de Cormon.

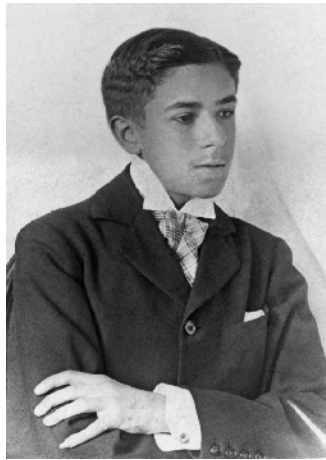
Michel Tapié relate une anecdote qui marque bien sur ce point la distance de Picabia avec son professeur. Rendant visite un jour à son maître malade, « malade qui s'exprimant avec cette verdeur étudiée de traditionalisme d'atelier, lui dit : "Je dois être malade, je dégueule de la merde." "Je croyais que vous ne faisiez jamais autre chose", lui répondit le disciple bien élevé¹⁹ ».

C'est avec une certaine désinvolture que Francis traverse ses six ans d'apprentissage (de 1899 à 1905). À 18 ans, il vit sa première aventure amoureuse, déjà dans la tonalité rocambolesque de sa future vie sentimentale. Il s'éprend d'une jeune femme, Ermine Orliac, la maîtresse d'un journaliste fort connu du *Journal*, Eugène Letellier. « Il l'enlève et part en Suisse autant pour échapper à son rival qu'à la colère de sa famille. On lui coupe les vivres, et pour gagner sa vie il peint de petits paysages

FRANCIS PICABIA, RASTAQUOUÈRE

sur les galets du lac [Léman], expérience qu'il citait toujours avec orgueil quand on lui reprochait ses origines bourgeoises²⁰. »

Cette activité lui permet de financer leur séjour à l'hôtel du Mont-Blanc à Morges (Picabia aimait à dire qu'il y avait rencontré Friedrich Nietzsche, ce qui est hautement improbable). Il achète ensuite deux bicyclettes qui leur permettent de regagner la France et de s'installer à Villeneuve-sur-Yonne. Dans une autre version de l'épisode, c'est Pancho qui fait tout pour éloigner son fils de Paris afin de filer le parfait amour avec Ernestine Louise Blanche Patouillard, un petit rat de l'Opéra dont il est amoureux et qui, selon lui, intéresse également Francis²¹.



Francis Picabia vers 1895.

Jeune épigone d'un mouvement déjà vieux

« À 14 ans, encore garçonnet, il rejoignit les Impressionnistes et fit preuve d'un grand talent comme jeune épigone d'un mouvement déjà vieux²². »

Marcel Duchamp.

Sous l'impulsion d'Ermine, Francis s'engage sérieusement dans la pratique de la peinture de paysage²³. « Compréhensive et maternelle, celle-ci nourrissait l'ambition – qui se réalisa – de voir son peintre conquérir Paris. Elle sut lui faire oublier leur différence d'âge – elle était de six ans son aînée – et l'encourager suffisamment pour qu'il pût supporter la morne vie à la campagne²⁴. » Francis vit avec Ermine jusqu'en 1908, alternant les séjours en Bourgogne (à Villeneuve-sur-Yonne, non loin de Moret-sur-Loing, le lieu d'élection d'Alfred Sisley), à Martigues ou à Saint-Tropez et à Paris (ils vivent alors à Montmartre, dans la Villa des Arts, 15, rue Hégésippe-Moreau dans le 18^e arrondissement). En 1900, Francis atteint sa majorité (qui est à l'époque fixée à 21 ans). Il reçoit alors sa part de la succession de sa grand-mère maternelle, une somme importante qui lui permet de vivre et voyager confortablement. Il achète sa première voiture.

C'est à Martigues que Francis rencontre en 1897 le fils du peintre Camille Pissarro, Georges, surnommé Manzana, avec qui il devient ami. À cette époque, la peinture de Picabia reste imperméable aux principes de l'impressionnisme. « S'il est bien paysagiste avant tout, s'il se rend dès ses plus jeunes années à Moret,



Ludovic-Rodolphe (Rodo) Pissarro, Ermine Orliac, Francis Picabia, Georges (Manzana) Pissarro, Martigues, novembre 1902.

il n'en rapporte que des toiles aux tons de terre et vert sombre, assez conventionnelles sous tous les aspects²⁵. » Ses paysages en restent pour l'essentiel à une expression et une facture convenues, dans la ligne de l'école de Barbizon. En témoignent : *La Petite Église* (vers 1898), *Le Chemin* (1899), *Les Toits de Paris* (1900). Quand il descend dans le Midi, à Martigues ou à Saint-Tropez, sa palette s'éclaircit. *Une rue aux Martigues* est exposé au Salon de la Société des artistes français de 1899. Ce tableau, aujourd'hui disparu, est remarqué par la critique. « C'était une vue des Martigues, le pays d'élection de Ziem, et qui, sans aucune imitation, rappelait pourtant le vieux maître vénitien par la construction sévère des architectures pittoresques et par la qualité d'un ciel d'azur, fin et indéfini²⁶. »

À partir de cette date, Picabia sera présent dans la plupart des salons parisiens et provinciaux de façon quasi ininterrompue jusqu'en 1907. Il devient un vrai peintre à succès.

Sa fréquentation, à Moret comme à Martigues, des deux fils de Camille Pissarro, Ludovic-Rodolphe (Rodo) et Georges (Manzana), qui continuent à leur manière la tradition de leur père, va contribuer à opérer une transformation de sa peinture. Picabia ne rencontre pas directement Pissarro. Une lettre de ce dernier indique, avec une ironie cinglante, comment il considère la peinture du jeune Francis.

« Nous venons de recevoir une lettre de Rodo. Il paraît qu'il a travaillé beaucoup. Il me raconte qu'ils sont en compagnie d'un élève de Cormon ; ce garçon est extraordinaire, il fait des quantités d'études sur nature par le procédé en usage dans les écoles. De cette façon, il arrive à couvrir des quantités de bouts de toile. Il ne tient aucun compte de l'air, de la lumière, et il peint tout en brun uniforme ! Dans le Midi ! Quand il a ainsi fait quantité de ces croquis, il commence son tableau de Salon, une toile de deux mètres, après avoir fait, par le moyen de la photographie, le motif qui lui convient ! Il aura pour cela une médaille et sera sacré grand peintre²⁷... »

En 1902, Francis et Ermine se rendent en Espagne, à Séville, invités par la tante de Francis, Juanita, mariée avec Manuel Héctor Abreu, d'origine cubaine, qui est alors le maire de la ville. Au cours de ce séjour, Francis réalise une série d'aquarelles de *toreros* et de femmes espagnoles, traitées dans un style folklorique et stéréotypé. Nous le verrons, ces sujets seront désormais récurrents, parallèlement à toutes les périodes stylistiques du peintre.

1904 est l'année où Picabia se tourne vers l'impressionnisme. « Ses motifs privilégient les lieux, les circonstances atmosphériques et saisonnières, les heures du jour qui mettent en valeur le continuum mobile et changeant de la lumière jouant à la surface du monde, sur l'eau, sur la neige, dans les nuées, à travers les feuillages ou la brume. [...] Pour fixer l'instabilité, Picabia manie déjà la totalité de la gamme des petites touches vibrantes, flochetées, en virgule, trainantes ou prestes qui ont caractérisé l'impressionnisme²⁸. »

Ce tournant est unanimement salué par la critique. Cette année-là, Picabia participe à trois salons, le Salon des artistes français, le Salon d'Automne et le Cercle artistique de la rue Volney, tout en continuant par ailleurs à fréquenter l'atelier Cormon. Pour essayer de saisir son attitude à ce moment crucial de sa vie publique et artistique, la description du peintre, qui prend les traits de Luis Péréga, dans le roman de son ancienne condisciple Marie de La Hire *Modèle nu* (qui paraît en 1908) est particulièrement précieuse.

« Don Luis Péréga était un petit homme mince, à la taille souple et bien cambrée, sa figure était aimable, sa physionomie expressive. Des cheveux noirs relevés brusquement accentuaient une fierté naturelle du visage ; son teint mat ombré par une moustache naissante et des sourcils épais trahissait sa race méridionale ; ses yeux où miroitaient également le bleu et le noir comme dans un velours profond révélaient une intelligence et une éducation qu'on devinait avoir été cultivées avec beaucoup de soin. Une certaine recherche d'élégance, de coquetterie même, présidait au soin de sa toilette. Il montrait volontiers son pied aristocratique, et sa cheville, entre le soulier et le bas du pantalon, apparaissait moulée dans des chaussettes de soie noire. Ses souliers étaient toujours très fins ou de cette grossièreté voulue qui veut que l'on fasse des souliers de chasse avec de la peau de gant. On disait que son père était grand d'Espagne. Mais lui ne parlait pas de sa famille et peut-être cette supposition venait-elle du maintien et de l'évidente noblesse qui mettaient le jeune homme très au-dessus de ses camarades. »

Après cette description, fidèle aux portraits photographiques de l'époque, Péréga-Picabia se lance dans une longue harangue auprès de ses condisciples de l'Académie Cormon : « Ce n'est pas l'École, ni le Salon qui sont idiots, c'est vous. Tirez parti de l'un ou de l'autre si vous en êtes capables. Moi, je suis beaucoup plus fort que vous tous, je ne suis jamais allé à l'École, je n'ai jamais eu de patrons comme vous dites, je n'ai jamais fait de l'antique, je n'ai pas gaspillé mes fusains dans la sauce et usé mes doigts à faire de l'estompe, j'ai pourtant six ans de Salon consécutifs. Quand mon premier tableau fut reçu, j'avais dix-neuf ans. Si j'étais resté à l'École à ce moment-là, on m'aurait renvoyé certainement, car au lieu de frotter un plâtre, je savais mettre un paysage en place. Mon école, c'est le ciel, la campagne désolée ou pittoresque, les chemins, les vallons, la vie en plein air. Le soleil, voilà le maître ! Celui-là ne donne ni médailles, ni prix de Rome, mais il a créé Pissarro, Sisley et d'autres. Ayez quelque chose là-dedans, dit-il en se frappant la poitrine et vous verrez bien si vous devez faire de la peinture ! Un jour, nous les jeunes, peintres de la vie et de la nature, du nuage qui passe et

du soleil rutilant, quand nous serons maîtres de Paris, nous ferons de l'avenue des Champs-Élysées une immense place de jeu : en rond, par rangs serrés dans des figures géométriques, nous y rangerons les plâtres de l'École, les marbres du Louvre, les statues des jardins et des musées, et les bourgeois ébahis verront une chose étrange. Nous démolirons, à coups de cailloux, le Discobole, l'Apollon du Belvédère, et les Vénus de Martres et de Médicis !... [...]

Un tonnerre d'applaudissements salua les paroles de Péréga, et la perspective de cet immense jeu de massacre mit tout le monde en joie, réunissant les opinions les plus opposées. Tous les élèves étaient d'accord à l'idée d'être ces vandales, qui les premiers oseraient briser les marbres respectés par les générations de tant de siècles. [...] En attendant, il nous faut des récompenses et le Salon pour gagner de l'argent. À nous les jurys d'honneur, les plafonds de l'Hôtel de Ville, et les cimaises du Luxembourg. Place aux jeunes ! Monsieur le ministre... Vous parliez du Salon d'automne tout à l'heure ; cette année il n'y avait qu'une toile de bonne, une petite toile de 10 qui représentait l'église de Moret [*L'Église de Moret*, 1904]. C'était la seule chose à voir à l'exposition, la seule bonne, la seule admirable, vous entendez ? Ce tableau était de moi, messieurs, vous le savez, n'est-ce pas²⁹ ? »

Bien qu'éminemment romanesque, ce portrait souligne parfaitement les contradictions qui traversent déjà la pensée et l'attitude du jeune Picabia. En s'opposant de façon virulente aux valeurs académiques (sa virulence a des accents déjà « futuristes »), en même temps qu'il accepte les honneurs et les compromissions institutionnelles, Picabia dessine déjà cette tension paradoxale qui sera au cœur de toute sa vie personnelle et artistique.

Au mois de février 1905, Francis Picabia expose 61 toiles à la galerie Haussmann, rue La Boétie. À cette occasion L. Roger-Milès, le directeur du *Figaro illustré*, préface le catalogue de la manifestation. La galerie est dirigée par Gustave Danthon, qui fait passer le prix des toiles du peintre de 200 francs à 1 500 francs³⁰. L'exposition a un très grand succès, médiatique aussi bien que commercial (Poincaré, le futur président de la

République, et le philosophe Julien Benda sont parmi les acheteurs de ses tableaux). Dans le magazine *Gil Blas*, Louis Vauxcelles s'extasie : « Ce que j'aime louer chez ce jeune impressionniste, c'est la sûreté du dessin, la solidité de la construction, mérites dédaignés de maint virtuose, mais que les véritables maîtres – qui savent le dessin, syntaxe essentielle, n'ont jamais négligée³¹. »

Le Figaro ne s'attarde pas sur les œuvres, mais fait de l'exposition un événement : « Il y a huit jours les gens qui suivent distraitement les Salons et ne s'arrêtent qu'au déjà-vu, eussent dit : "Picabia ? Qui ça ? Connais pas." Mais depuis que ce peintre a réuni à la galerie Haussmann une soixantaine d'œuvres, c'est une autre affaire ; on le célèbre sur tous les modes ; chacun veut l'avoir vu, beaucoup prétendent l'avoir deviné³². »

1905 est pour Francis Picabia une année prolifique en matière d'expositions : Société des artistes français, Salon d'Automne, Société des amis des arts de Bayonne-Biarritz... En 1906, il expose pour la première fois à l'étranger, au Kaspar Kunstsalon de Berlin. Cette même année, Picabia peint son premier tableau dans une manière que l'on peut qualifier de « divisionniste », *Les Pins. Effet de soleil à Saint-Honorat*. La toile, exposée au Salon des artistes français, est de grand format (220 × 300 cm), ce qui la distingue précisément des peintures impressionnistes. Vu ses dimensions, il est manifeste que cette œuvre n'a pas été peinte « sur le motif ». Toute l'ambiguïté de Picabia vis-à-vis de l'impressionnisme est là. En dépit de ses déclarations appuyées en faveur d'une peinture « pleinairiste », de l'émotion face au motif et de l'amour du travail bien fait³³, en dépit de la majorité de la critique qui voit en Picabia un digne continuateur de Sisley, Francis Picabia ne souscrit en rien, pratiquement, à ce qui fait le cœur du programme impressionniste. Si, au début de sa carrière, Picabia a pu en effet aller sur le motif, cet exercice l'a très vite ennuyé. De forts indices mettent en doute le fait que la plupart de ses peintures soient liées à un lieu et un temps précis. Il arrive que certaines œuvres soient de simples reprises de tableaux existants (*L'Église de Moret* [1904] reprend le point de vue et le cadrage des tableaux de Sisley sur le même motif ; *L'Inondation*,

effets de soleil, bords de l'Yonne [1906] renvoie à la série d'inondations peinte par Sisley 30 ans plus tôt ³⁴). D'autres tableaux utilisent le même motif dans des saisons voire des lieux différents, marquant par là un désintérêt flagrant pour les caractéristiques atmosphériques des sites ³⁵, Picabia naviguant avec un plaisir manifeste entre « la citation, l'hommage et le détournement de procédé ³⁶ ».

Certaines critiques, lors de son exposition de 1905, ont déjà affirmé ouvertement que les peintures de Picabia relevaient de l'imitation frelatée. « L'imitation tient au plagiat vulgaire quand, comme en l'occurrence actuelle, le métier, la facture, les motifs mêmes sont copiés et transposés, pillés, pour ainsi dire calqués et les connaisseurs les plus malins s'y tromperaient combien de fois si la signature n'était visiblement différente de celle qu'ils s'attendaient à lire [...] Et les dames de s'extasier : "En vérité, c'est tout à fait charmant." De sorte que l'impressionnisme de Pissarro et Sisley, qui les avait choquées dans l'œuvre de ces artistes originaux, ne les contrarie plus dans les tableaux frelatés de M. Picabia, mis au point convenablement ³⁷. »

Il est en effet flagrant, à y regarder de plus près, que ce sont les procédés de peinture qui intéressent Picabia, et non pas l'idéologie qui leur est sous-jacente. Quand, à partir de 1906, il se réfère au néo-impressionnisme, c'est une nouvelle fois les manières de peindre qu'il va privilégier (la fameuse touche divisée d'un Signac, par exemple), plus que ce que ces manières expriment du rapport à la lumière et au paysage. « Avec plusieurs années de retard, Picabia adoptait ainsi les transformations de la tradition impressionniste, sans que sa démarche correspondît pour autant à une évolution personnelle, ni à une véritable urgence de transcrire différemment les impressions reçues de la nature ³⁸. »

Marcel Duchamp ne s'y trompera d'ailleurs pas. Lorsqu'il sera en charge d'écrire la notice de son meilleur ami pour le catalogue des œuvres de la Société Anonyme en 1950, il évoquera cette période en définissant Picabia comme étant alors « un jeune épigone d'un mouvement déjà vieux ³⁹ ».

FRANCIS PICABIA, RASTAQUOUÈRE

L'impressionnisme, à cette époque, n'a plus la force subversive des années 1870. Il est devenu une manière de faire, une image de marque, une étiquette. Picabia, en quelque sorte, entérine ce point de vue. Il sait que sa peinture vient après celle des autres. Ne se faisant aucune illusion sur sa capacité à transformer le regard, Picabia la ravale, perfidement (sans avoir l'air d'y toucher), au simple statut d'image et de chromo. Il est donc dans l'ordre des choses que l'artiste, en dépit de ses réticences envers ce médium, en vienne à utiliser la photographie pour réaliser ses peintures de paysage.

L'ennui de la peinture

« Alors, décidément, vous n'aimez plus la peinture ?
– Cela m'ennuie abominablement ⁴⁰. »

Francis Picabia, *Caravansérail*.

« Toujours est-il que Picabia était certain qu'une chose ne devait pas ressembler à une chose même si elle lui ressemblait et qu'en fait elle ne lui ressemblait pas. C'était l'influence de la photographie sur lui c'est évident. C'est là que la photographie est différente de la peinture, la peinture ressemble à quelque chose et pas la photographie. Et Cézanne et Picasso n'ont rien à voir avec la photographie, mais Picabia si. Enfin ⁴¹. »

Gertrude Stein.

Gabrielle et Olga relatent, chacune à sa manière, une conversation qui se serait déroulée entre Alphonse Davanne, fervent défenseur de la photographie, et son petit-fils qui exprimait son désir de devenir peintre. « Tu veux devenir peintre ? Pourquoi ? Bientôt nous aurons rendu la peinture inutile. Nous reproduirons toutes les formes et toutes les couleurs, mieux et plus vite ! » Picabia aurait alors rétorqué : « Tu peux photographier un paysage, mais pas les idées que j'ai dans la tête. Nous ferons des tableaux qui n'imiteront pas la nature. » Cette conversation est bien sûr mise en relation par Gabrielle avec le désir de Picabia

d'envisager une peinture qui ne doive rien à la réalité mimétique⁴². Olga situe cette conversation en 1905. Ce qui est confirmé par Picabia lui-même dans un entretien avec Paul Guth de 1947 : « En 1905, je lui ai dit : "Vous nous avez tués, nous les peintres, avec votre photographie. Moi, votre petit-fils, il faut que je trouve autre chose." J'ai trouvé l'art abstrait⁴³. »

Avant de « trouver » l'art abstrait, Picabia a utilisé la photographie dans sa peinture dite « impressionniste », la lettre de Pissarro le confirme. Olga rapporte que Picabia avait le dispositif photographique en horreur, depuis que son oncle Davanne l'avait obligé à porter son matériel lors de ses expéditions dans la nature⁴⁴. Ce ne sont donc pas ses propres photographies qui l'aident à réaliser ses peintures, mais des images déjà faites, en l'occurrence des cartes postales. Les sites fréquentés par les impressionnistes font l'objet à cette époque d'innombrables clichés (l'industrie de la carte postale est exactement contemporaine de l'impressionnisme). Alphonse Davanne est l'inventeur, entre autres choses, du « viseur focométrique », destiné « à faciliter la recherche du meilleur point de vue et du cadre⁴⁵ ». Ce qui est flagrant, c'est que la peinture et la photographie ont contribué, chacune à sa manière, à l'invention des mêmes stéréotypes, des mêmes poncifs en matière de paysages (premiers plans avec barque, arbres penchés, ponts, personnages pittoresques...).

Le fait que Picabia utilise désormais des cartes postales photographiques au lieu de se confronter directement au motif est le signe évident que le peintre a implicitement fait le deuil de son rapport à l'original. Les sujets peints, aussi libres et avant-gardistes soient-ils, sont devenus des imageries. Impossible pour lui de peindre directement un site qui a été usé par tant de peintres avant lui, par tant de photographes. Puisqu'il est peintre, il utilise la peinture, mais il s'écarte radicalement de son idéologie, pour n'en privilégier que les effets de surface.

Ici encore la position de Picabia est ambivalente. D'une part, le dialogue avec son oncle en témoigne, il n'a que mépris pour le caractère « mécanique » de la photographie, à l'instar de Delacroix ou de Baudelaire, mais surtout de la *doxa* académique

de son temps. D'autre part, il utilise amplement ce moyen, mais d'une manière inavouée, comme par défaut.

En 1907, Picabia donne encore le change. Après le succès de sa deuxième exposition à la galerie Haussmann (où il expose 76 œuvres), il répond à une enquête du *Gaulois du dimanche* relative à la question du paysage. « La première chose pour un paysagiste, c'est d'être un artiste consciencieux, voulant savoir, raisonnant ce qu'il fait et surtout peignant pour lui avec sincérité, amour et laissant de côté toutes les coteries et les salons. Le métier ne doit être en aucune façon la recherche du peintre ; il doit reproduire l'émotion que lui fait éprouver la nature sans le moindre souci de la facture ; c'est la première chose pour être sincère et bien soi-même. Le métier ne doit plus être que l'écriture dont l'artiste se sert pour rendre son impression. Il ne faut pas vouloir être personnel de force ; la personnalité vient toute seule, par un travail persévérant. Il ne faut pas vouloir "épater le public" comme le font beaucoup de jeunes ; le salon d'Automne en est un exemple très malheureux. Pour moi, je cherche la simplicité de plus en plus ; je veux sacrifier le travail à l'ensemble, je veux que chaque chose, par elle-même, ne soit rien, mais que la réunion de toutes ces choses donne une grande impression. Je crois que là est le grand art ⁴⁶. »

Après une exposition à la galerie Cremetti, à Londres (qui ne suscite pas le même engouement qu'à Paris), Picabia, qui a acheté une nouvelle voiture, entreprend avec Ermine un long voyage en Espagne qui le mène de Bayonne à Fontarabie et Saint-Sébastien, puis à Burgos, Guadalajara et Valdepeñas, jusqu'en Andalousie. Après son exposition de 1908 à la galerie Georges Petit, où il expose des œuvres essentiellement graphiques, il traverse une grande période de doute. Le peintre est las, las de son succès, las du monde de l'art (les galeries, les marchands, les salons...), las de sa peinture qu'il sait édulcorée et en retard sur son temps. « Alors que tout semble lui réussir, il traverse une période de grande dépression, de maturation, de réflexion solitaire et profonde. Il ressent avec la violence habituelle de ses réactions le séisme spirituel qui ébranle les vieilles bases du monde. Peut-être s'en est-il fallu de peu à cette époque que je situe vers 1907 qu'il ne quitte à tout jamais la peinture devenue pour lui un trafic absurde ⁴⁷. »

Ces lignes de Gabrielle Buffet sont troublantes par leur finesse et leur lucidité. À l'évidence, au cours de l'hiver 1908-1909,

Picabia ne se sent plus la force et l'énergie de continuer à jouer cette comédie, à la fois artistique et sociale, qui lui a tant réussi. Sans doute, cette comédie, se l'est-il d'ailleurs jouée à lui-même. Picabia est donc rattrapé par ses démons, ceux de son ambivalence de nature, qui le fait osciller entre l'esprit de sérieux et la désinvolture.

Après avoir joué avec tous les styles et tous les codes impressionnistes et postimpressionnistes, Picabia se trouve dans une voie sans issue, acculé à une répétition stérile. Ses expositions se font de plus en plus rares. Un dernier sursaut cependant : il contribue financièrement à l'érection à Moret d'un monument en hommage à Sisley (il ne sera dévoilé qu'en 1911). Ce geste lui vaut de devenir président du comité d'initiative.

La rencontre de Picabia avec Gabrielle Buffet en septembre 1908 est déterminante, car elle est d'entrée de jeu sous le signe de l'amour et de l'art. Picabia est dans une période de doute, et il trouve dans cette belle femme la complice idéale qui lui permet de formuler puis d'opérer la transfiguration qu'il fomentait confusément du fond de son état dépressif.

Gabrielle/Gabrièle⁴⁸ est une belle jeune femme de 27 ans. Issue d'une famille d'intellectuels (alliée aux Jussieu et aux Lamartine), elle est pianiste virtuose. De 1898 à 1906, elle a suivi les cours de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Depuis 1906, elle est à Berlin (« centre inégalable pour qui se consacrait à la composition et à la virtuosité⁴⁹ »), où elle suit les cours du compositeur Ferruccio Busoni (ses compositions, sans être atonales, se distinguent par une tonalité indéterminée, poursuivant en quelque sorte les expériences de Franz Liszt à la fin de sa vie). C'est à Versailles, dans la maison de ses parents, que Gabrielle (qui y passe ses derniers jours de vacances) rencontre Francis qui rend visite à son frère, Jean, un élève de Gérôme, peintre lui aussi, qu'il a connu à Moret-sur-Loing⁵⁰. Le récit de cette rencontre par Gabrielle, bien que retranscrit quelques années plus tard, est à la fois drôle (compte tenu des circonstances) et dense (d'entrée de jeu, la conversation aborde les sujets que Picabia a à cœur). Picabia se propose de raccompagner en voiture Gabrielle et son frère à Paris. À la faveur d'une panne,

un dialogue s'engage alors entre eux, reprenant la discussion qu'ils ont déjà entamée.

« Je m'étais assise résignée sur un tas de vieux pneumatiques, lorsque Picabia s'approchant m'entreprit de nouveau sur la question "peinture", me déclarant qu'elle l'ennuyait certainement encore plus que moi [Gabrielle avait précédemment mentionné son peu d'intérêt pour cet art], et que s'il n'était tenu par ses engagements de faire prochainement une exposition [à la galerie Georges Petit], il ne peindrait plus... tout au moins de cette manière, "car, ajouta-t-il, il y a une autre peinture", et voyant que ses paroles m'intriguaient, il se lança dans une évocation éloquente d'une peinture vivant d'elle-même hors de toute reproduction objective. "Mais alors que peint-on ?" demandai-je. "Des formes et des couleurs délivrées de leurs attributions sensorielles ; une peinture située dans l'invention pure qui recrée le monde des formes suivant son propre désir et sa propre imagination⁵¹." »

Gabrielle comprend très vite l'ambition de Francis. « Je ressentais [...] vivement qu'il ne s'agissait pas d'une gageure ou d'une singularité, mais d'une nouvelle mystique en gestation dont il restait à fixer les signes et les symboles, et que la peinture ne pourrait jamais être ce qu'elle avait été⁵². »

Entre Gabrielle et Francis, c'est le coup de foudre. « Notre entente s'établit sur la double raison de l'intérêt et de la curiosité que m'inspiraient ses discours, et de la surprise qu'il en eut, n'ayant rencontré jusque-là que l'incompréhension de son entourage pour une recherche qu'on qualifiait généralement de démentielle. Cette conversation commencée dans un garage s'est poursuivie pendant des jours... des mois, je puis dire jusqu'à sa mort, malgré les séparations, les ruptures de contact et d'idées⁵³. »

Francis fait désormais tout pour séduire Gabrielle, tout en maintenant sa relation avec Ermine. Lors d'une escapade en voiture à Cassis, il déclare sa flamme à Gabrielle et prend la décision d'en parler à Ermine. Les événements se précipitent... Les familles respectives se présentent. Gabrielle ne revient pas à Berlin. Le mariage a finalement lieu le 27 janvier 1909 à Versailles. Francis n'a dès lors qu'une idée : emmener Gabrielle en voyage de noces à Séville. Le projet est reporté, car Picabia doit préparer son exposition à la galerie Georges Petit au

mois de mars. Ils se rendent alors à Saint-Tropez. Francis peint des paysages (*Saint-Tropez vu de la citadelle*) et des portraits (*La Femme aux mimosas*) très colorés, fortement marqués par la technique du divisionnisme. Gabrielle s'ennuie sur cette Côte d'Azur du mois de février déserte et glaciale. « Je me sentais très seule et je me mis à regretter en moi-même la décision que j'avais prise. Quand Francis n'était pas en train de peindre, il allait au Grand Café où il était très connu. Il jouait au billard avec les hommes du village. À vrai dire, lorsque je comparais cet endroit, fait pour le soleil de l'été, à mon cher Berlin, je me sentais très malheureuse ⁵⁴. »

Le nouvel état d'esprit de Picabia ne peut qu'entrer en conflit avec les intérêts de son marchand Danthon. Ses nouvelles œuvres (aux limites du fauvisme) semblent trop éloignées du goût d'une clientèle qui, avec Picabia, avait jusque-là le sentiment de posséder les peintures « impressionnistes » qu'elle n'avait pas eu le courage d'acquérir à la fin du siècle dernier. Danthon ne peut dès lors que rompre le contrat qui le lie au peintre. Le 8 mars 1909, quelques jours avant l'ouverture de l'exposition de Picabia chez Georges Petit, le marchand met en vente publique à Drouot toutes les œuvres de l'artiste qui sont en sa possession (96 numéros). Le *Journal des artistes* parle d'une « vente à gros succès » ; *L'Écho de Paris* évoque la somme de 24 549 francs pour l'ensemble du lot (*Les Bords de l'Yonne, effet du matin* est adjugé pour 1 220 francs) ⁵⁵. Le lendemain, le *New York Herald* de Paris note : « Chose curieuse, tout fut acheté par des amateurs et pas un seul numéro ne fut adjugé à un marchand ⁵⁶. »

Cette exposition marque la fin d'une époque pour Picabia. « Ce fut la rupture définitive avec l'impressionnisme et la période brillante des succès ⁵⁷. »



Francis Picabia et Gabrielle Buffet, vers 1909.

Vers l'abstraction

« Picabia était tourmenté c'est ce qu'il disait par le fait que sa peinture n'était pas de la peinture. Et c'est alors qu'il a rencontré Gabrielle qui étudiait la musique et Gabrielle lui a donné l'idée que si la peinture n'était pas de la peinture c'était peut-être de la musique. Il a reconnu que oui peut-être en effet ⁵⁸. »

Gertrude Stein.

L'exposition de la galerie Petit terminée, Gabrielle et Francis réalisent, comme prévu, leur voyage de noces à Séville et en Andalousie. Après une journée passée à Madrid, où ils visitent le Prado, ils arrivent à Séville en pleine Semaine sainte. Ils y séjourneront jusqu'à la *feria* du mois d'avril. « Reçus chez les cousins Abreu y Picabia on ne [leur] ménagera ni les courses de taureaux sensationnelles ni les chants et les danses des flamencos ni les spectacles envoûtants des processions nocturnes de Pâques ⁵⁹. »

Ils se rendent ensuite dans la Sierra Morena, un territoire sauvage et désertique, « où Pépé, l'un des cousins, possédait une hacienda, tache blanche, d'un blanc inexorable, au sommet d'une colline recouverte jusqu'à mi-pente par la masse sombre des chênes lièges ⁶⁰ ». C'est après une journée à dos de mulet qu'ils y accèdent. Picabia est fasciné par cette Espagne qui lui est à la fois proche (par ses origines) et lointaine (il se trouve loin,



Gabrielle Buffet et Francis Picabia, Plaza de Toros de la Maestranza, Séville, 1909.

ici, des paysages paisibles de la Bourgogne « impressionniste »). « En cours de route nous fûmes intrigués par un bruit lointain de castagnettes qui s'expliqua et nous ravit quand nous découvriâmes une fillette de 10 à 12 ans qui dansait pour elle seule au bord d'un ruisseau en surveillant de loin son troupeau de petits cochons noirs⁶¹. »

Ce séjour donnera lieu, trois ans plus tard, à des compositions surprenantes, car quasi « abstraites » (*La Procession à Séville, Musique de procession, Crucifixion, Danses à la source...*).

Gabrielle et Francis se rendent ensuite à Barcelone, où ils sont reçus par la tante et l'oncle de celui-ci, Perico et Francisca. Avec un de ses cousins, Manolo, ils visitent le fameux « Barrio Chino », un des quartiers les plus malfamés de la ville. En manière d'échange, Francis initie son cousin à la prise de substances hallucinogènes dont il est lui-même, depuis des années, un grand consommateur. « Nous avons emporté des comprimés qui faisaient perdre la notion de dimension et de distance. Francis voulut faire à Manolo une farce qui faillit tourner mal, car celui-ci, prenant une fenêtre pour une porte, manqua se casser les deux jambes⁶². » C'est vraisemblablement aussi dans ce quartier que Francis fait ses premières expériences de fumeur d'opium⁶³.

De retour en France, les jeunes mariés passent quelques jours à Versailles chez la famille Buffet. Ils se rendent ensuite à Saint-Cloud, dans la maison du grand-père de Francis, où celui-ci

VERS L'ABSTRACTION



Francis Picabia dans la Sierra Morena, 1909.

réalise des pastels sur papier « synthétiques » et colorés (*Les Jardins de Saint-Cloud*). Au cours de leur séjour à Étival, dans le Jura (dans la maison familiale de Gabrielle), Picabia réalise des peintures où les couleurs se trouvent libérées de toute relation naturaliste au motif (*Église à Étival*, *Paysage à Étival du Jura*). Gabrielle est maintenant enceinte et Francis est à nouveau totalement immergé dans sa peinture. Concentré sur les nouveaux développements de son art, il n'a plus aucune vie publique. *Bords de la Sédelle* et *Bords de la Creuse*, les tableaux qu'il réalise à Crozant, dans le Massif central, utilisent des couleurs en aplats ; les formes sont, elles, très stylisées (on a pu rapprocher ces œuvres de l'univers plastique de Gauguin et des Nabis⁶⁴).

De retour à Paris à l'automne 1909, le couple s'installe dans un studio rue de Lille prêté par des amis de la famille Davanne. Les efforts de stylisation de Picabia portent pour l'essentiel sur les paysages et les natures mortes. Mais, en cette année, une œuvre se distingue de l'ensemble (du moins rétrospectivement). Aux dires de Gabrielle, il s'agit d'une nature morte, « reproduite

comme telle dans un numéro des *Cahiers d'art* et qu'il a dénommée (plus tard, je pense) *Caoutchouc*⁶⁵ ». On a beaucoup glosé autour de cette gouache sur papier de 46 centimètres sur 61 centimètres. Certains la considèrent comme la première œuvre « abstraite » et « non figurative » de la peinture occidentale⁶⁶ (elle concourt à ce titre avec la fameuse aquarelle abstraite de 1910 de Kandinsky). Francis Picabia n'a jamais revendiqué sa prééminence en la matière. Gabrielle Buffet se souvient avoir été conviée, à la fin des années quarante, à une enquête « menée en partie par M^{me} Kandinsky » pour établir « qui était responsable de la première peinture abstraite⁶⁷ ». « Je fus naturellement interrogée sur les dates historiques de *Caoutchouc* et ne pus que confirmer que cette toile [*sic*] existait lors de notre rencontre, celle-là ou d'autres du même genre. J'ajoutai que Picabia peignait ses toiles pour lui-même, ne cherchant qu'à satisfaire ses exigences professionnelles et personnelles, sans se demander s'il était le premier ou le second, et que cette enquête me paraissait absolument primaire, voire absurde⁶⁸. » Même si l'on a pu y percevoir « les différentes positions superposées d'un ballon qui rebondit⁶⁹ », *Caoutchouc* est à l'évidence une nature morte stylisée (un vase, un pot de fleur ou un compotier rempli d'oranges, posés sur une table).

Les discussions entre Gabrielle et Francis sont passionnées et accompagnent les changements esthétiques que celui-ci est en train de vivre. Pour la première fois de sa vie, Francis trouve une partenaire avec qui il peut mener une réflexion de haute volée. À son contact, il n'est plus un personnage en vue et à la mode ; il se concentre sur son activité picturale, une manière de se sortir de l'épisode dépressif qu'il vient de traverser⁷⁰.

À la fin de 1909, Picabia renoue avec les expositions. Il participe ainsi à la manifestation organisée à Rouen par la Société normande de peinture moderne avec *Bords de la Sédelle*. Cette société rouennaise, nouvellement créée, est l'émanation du Groupe des XXX (initié par le peintre et écrivain Pierre Dumont, ami de lycée de Marcel Duchamp) ; elle rassemble des artistes et intellectuels de la région autour des questions artistiques les plus novatrices (Matisse, Derain, Marquet et Vlaminck participent à

VERS L'ABSTRACTION



Crue de la Seine, Paris, 1910 (sur cette carte postale, Francis Picabia a indiqué sa présence sur la barque par une croix sur sa coiffure).

cette première manifestation). La critique du tableau de Picabia par la presse locale est assez négative : « Il y a dans ce paysage des masses d'arbres d'un ton incertain qui entrent dans les fonds et des lointains d'une regrettable lourdeur ⁷¹. »

Quelques semaines après l'ouverture de l'exposition de Rouen, le 18 janvier 1910, Gabrielle met au monde une fille, Laure Marie Catalina. Paris est alors paralysée par une crue de la Seine (8,62 m sur l'échelle hydrométrique du pont d'Austerlitz).

Francis, Gabrielle et le nourrisson sont obligés de quitter la rue de Lille en barque. Picabia assume mal cette nouvelle situation familiale. Au printemps, il décide de partir seul sur la Côte d'Azur, à Cassis. Quelques jours plus tard, il télégraphie à sa femme : « Paradis terrestre découvert. Venez ⁷². » Gabrielle, sa petite fille et une nurse rejoignent Francis. Picabia est très absorbé par son travail sur le paysage. Mais très vite, une grande nervosité s'installe dans le couple. Les chenilles processionnaires du pin, très urticantes en cette saison, n'arrangent rien à l'affaire. Francis décide brusquement de revenir à Paris en voiture, laissant en plan femme, enfant et nurse. Irritée par cette attitude, Gabrielle s'installe avec sa fille à Versailles chez sa mère. Picabia se retrouve seul, partageant son temps entre Saint-Cloud (la maison de son grand-père) et son atelier de Montmartre. Cela lui permet de faire chaque jour le trajet en voiture, ce qui le ravit. Au mois d'octobre, il participe au Salon d'Automne, où il



Gabrielle Buffet à l'époque de l'avenue Charles-Floquet.

rencontre Marius de Zayas. Ce dessinateur caricaturiste et critique d'art d'origine mexicaine⁷³ a été envoyé à Paris par Alfred Stieglitz (le photographe américain dirige la galerie 291 et édite la revue *Camera Work* à New York) afin de faire le point sur la situation artistique française (à cette occasion, il rencontre également Matisse et Picasso). La sympathie est immédiate entre les deux hommes.

Au mois de janvier 1911, Picabia fait une équipée en voiture (avec son chauffeur) sur la Côte d'Azur, qui le mène sur le site des grottes des Balzi Rossi, dans le hameau de Grimaldi, entre Menton et Vintimille. Hédelbert, le directeur de la galerie de l'Art contemporain rue Tronchet à Paris, ami de Dumont, est aussi du voyage. Ces grottes, nichées dans les flancs d'un haut rocher de dolomite rosée (qui a donné son nom au site), ont été occupées par l'homme au Paléolithique. Ce site est important pour les archéologues : au milieu du XIX^e siècle, des outils en pierre taillée, des sculptures et des gravures pariétales y ont été découverts. Picabia est fasciné par le paysage. *Grimaldi après la pluie* porte témoignage de ce sentiment. S'y exprime une manière, à la fois sensuelle et géométrique, de penser la composition et l'espace qui ne doit rien à la conception cubiste de l'époque.

VERS L'ABSTRACTION

Les relations entre Gabrielle et Francis sont à nouveau au beau fixe. Gabrielle, qui attend un deuxième enfant, décide de prendre un nouvel appartement à Paris. Au mois de février 1911, le couple emménage dans un grand duplex au 32 de l'avenue Charles-Floquet, dans le 7^e arrondissement, donnant sur le Champ-de-Mars. Picabia installe son atelier à l'étage et quitte celui de Montmartre. Au cours du déménagement, le 28 février, naît Pancho Gabriel François, le deuxième enfant de Francis et Gabrielle.



Francis Picabia dans son atelier avenue Charles-Floquet, 9 juillet 1911.

Dans les marges du cubisme, la rencontre avec Marcel Duchamp

« Nous, c'était assez comme les deux pôles, si vous voulez, chacun ajoutant quelque chose et faisant éclater l'idée par le fait qu'il y avait deux pôles. Étant seuls – il aurait été seul, j'aurais été seul –, peut-être moins de choses se seraient-elles produites en nous deux⁷⁴. »

Marcel Duchamp.

Le Salon des Indépendants qui est inauguré le 21 avril 1911 au Grand Palais de Paris est marqué par le succès de scandale de la salle 41, où se trouvent réunies des œuvres de Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger et Robert Delaunay. Cette exposition est considérée comme la première manifestation publique du cubisme, même si Picasso et Braque (les initiateurs historiques de ce mouvement depuis 1907) sont absents de la sélection. Depuis que le critique Louis Vauxcelles (reprenant les mots de Matisse) a évoqué « les petits cubes » à propos d'une peinture de Braque, on ne parle désormais plus que de « cubisme » dans le petit monde de l'art parisien, ce néologisme caractérisant les tendances picturales contemporaines, le plus souvent pour les railler. Picabia est présent dans cette salle avec *Printemps*. Cette toile, intitulée aussi *Femmes sous les pins*, est une allégorie édénique, traitée en aplats à la façon de Gauguin

et des Nabis⁷⁵. La peinture est fort mal reçue par la critique. Louis Vauxcelles ironise : « Picabia peint des femmes mauves et saumon, encore plus appétissantes que la maternité en décomposition d'Alice Bailly⁷⁶. » Léon Rotor évoque les « teintes fallacieuses des femmes qui incarnent le *Printemps*⁷⁷. » Georges Lecomte du *Matin* est plus sévère encore en associant Picabia à Van Dongen : « Ils ont une singulière idée de la beauté de la femme, des lignes harmonieuses de son corps et de l'éclat de sa chair ! Quelle irritante calomnie ! Passons... et le plus vite possible ! C'est avec des extravagances et des laideurs de cette sorte que l'on risquerait de compromettre aux yeux du public l'art libre et moderne⁷⁸. »

Le changement d'orientation de la peinture de Picabia n'est pas compris par la critique. Celui qui, deux ans plus tôt, était encore la coqueluche des journalistes se trouve désormais assailli par des considérations sur son œuvre on ne peut plus négatives. Ce qui n'a pas l'heur de lui déplaire. « Il retrouva bientôt un volumineux courrier quotidien de coupures de presse et d'appréciations sur ses œuvres, mais cette fois sous forme d'invectives, d'injures, voire de menaces. Cette animosité l'amusait, lui permettant des réparties cinglantes et humoristiques qui lui ont valu une cohorte d'ennemis⁷⁹. »

Le 7 mai, la Société normande de peinture moderne, présidée par Pierre Dumont, inaugure la deuxième édition de son Salon à Rouen. Picabia y présente *Adam et Ève*, un tableau dans l'esprit allégorique qui caractérise sa peinture depuis son séjour dans le hameau de Grimaldi. Dans la même manifestation, Marcel Duchamp expose le très cézannien *Portrait de mon père*. Les deux artistes ne se rencontreront qu'au Salon d'Automne, cinq mois plus tard.

Une vague de chaleur caniculaire envahit l'Europe et la France au cours de l'été 1911 (en août, à Paris, les températures sont supérieures à 30 °C pendant 14 jours). La famille Picabia décide de se rendre à Ouistreham, en Normandie, dans la maison de vacances du père de Francis. Après quelques jours de repos et de détente, la proximité de Deauville est cependant trop alléchante. Francis ne peut résister aux plaisirs de la vie et de la nuit ; « des

amis tentateurs s'emparent du peintre et le retiennent jusqu'à l'aube⁸⁰. » Ce séjour donne lieu à une série de peintures ; l'une d'elles, *Sur la plage*, est présentée au Salon d'Automne, au mois d'octobre. Ce qui lui vaut une nouvelle fois les sarcasmes de Louis Vauxcelles dans *Gil Blas* : « N'envions pas non plus l'enfant qui se promène, jambes nues, sur la *Plage* de M. Picabia ; il est atteint de coxalgie, à moins qu'il ne souffre d'une luxation congénitale de la hanche⁸¹. » C'est à l'occasion de cette exposition que Picabia et Duchamp (qui expose *Jeune homme et jeune fille dans le printemps*) se rencontrent, par l'entremise de Pierre Dumont⁸². Quelques semaines plus tard, au mois de novembre, ils se revoient pour l'exposition « Fauves et cubistes », à la galerie de l'Art contemporain, rue Tronchet, organisée à Paris sous l'égide de la Société normande et financée pour une grande part par Picabia. Cette manifestation marque l'entrée « officielle » du « groupe de Puteaux » sur la scène artistique. Picabia y présente trois toiles (deux intitulées *Jardin* et *Les Cygnes*). Guillaume Apollinaire prend la parole au cours de l'exposition mais ne mentionne pas le nom de Picabia ; il regrette néanmoins l'absence de Picasso. À l'occasion de cette manifestation, les relations entre Gabrielle, Francis et Marcel se font plus étroites. « Lors d'une exposition chez Hédelbert [...], par l'intermédiaire de son ami Dumont, nous fîmes la connaissance de Marcel Duchamp, tout jeune homme alors mais dont la pensée dépassait hautement les œuvres réalisées et encore soumises aux influences cézanniennes ou cubistes. Très détaché pourtant des conventions de son époque il n'avait pas encore trouvé son mode d'expression, ce qui entraînait chez lui une sorte de dégoût de la réalisation et d'inaptitude à la vie. Sous une apparence de timidité quasi romantique, il possédait l'esprit le plus exigeant dans la dialectique, le plus épris de spéculations philosophiques et de conclusions absolues⁸³. »

La complicité entre Picabia et Duchamp est immédiate, même si tout les distingue : l'âge (Picabia a 32 ans, Duchamp a 24 ans), les origines sociales (l'un est « fils de notaire », issu de la petite bourgeoisie provinciale ; l'autre vient d'un milieu plus cosmopolite), mais aussi le physique, (M.D. est grand et mince ;

F.P. plutôt petit et massif) et la manière d'être (M.D est taiseux et F.P. est volubile). « À cette époque Picabia mène une vie assez fastueuse et extravagante tandis que Duchamp s'enferme dans la solitude de son atelier de Neuilly, ne gardant le contact qu'avec certains amis dont nous sommes. Parfois il "part en voyage" dans sa chambre et disparaît pendant quinze jours du rayon amical et familial : période d'évasion en lui-même où s'opère la mutation du *Jeune Homme triste dans un train* en une incarnation luciférienne captivante et redoutable⁸⁴. »

Bien que développées plus tard, ces remarques de Gabrielle sont perspicaces et pénétrantes. Duchamp, de huit ans plus jeune que Francis, devient un familier des Picabia. Il s'installe même très vite une complicité singulière entre Marcel et Gabrielle. Duchamp tombe amoureux de cette jeune femme brillante et séduisante. Il lui déclarera sa flamme, un an plus tard, lors de son voyage à Munich, mais leur relation restera chaste. Gabrielle, c'est la femme de son meilleur ami Francis ; son fantôme se profile à l'évidence en filigrane dans son tableau *La Mariée*, pré-figurateur du *Grand Verre* (allégorie de l'absence de rapports sexuels). Belle ironie croisée : c'est à Francis, justement, que Duchamp offrira ce tableau à son retour de Munich.

Vers la fin de sa vie, Gabrielle se laissera aller à des confidences : « Marcel était moins libéré qu'on ne l'imagine... Il était resté un jeune homme provincial très attaché à sa famille et à ses frères, pour lesquels il avait un grand respect, alors que dans le même temps il était un révolutionnaire de cœur. Il sentait clairement qu'avec nous il pouvait être lui-même, ce qu'il n'était pas vis-à-vis de ses frères. L'influence de Francis sur lui était extraordinaire, et la mienne, aussi, étant donné les coutumes de l'époque : une femme qui osait avoir des idées libres... Je pense que c'est moi qui l'ai arraché à sa famille⁸⁵. »

Gabrielle ira jusqu'à dire qu'elle pense avoir « déniaisé⁸⁶ » Duchamp. Au contact de Picabia, Duchamp découvre des perspectives et une manière de vivre qu'il ignorait jusqu'alors. « Il avait des ouvertures sur un monde que je ne connaissais pas du tout. En 1911-1912, il allait presque tous les soirs fumer de

l'opium⁸⁷. C'était une chose assez rare, même à cette époque-là⁸⁸. » Picabia l'immerge dans un monde comportemental très éloigné de son univers de « fils de notaire⁸⁹ ». Le monde que fréquente Picabia n'a rien à voir avec celui, étriqué, dans lequel est alors plongé Duchamp (à cette époque, ce dernier est dépendant de ses deux frères aînés artistes). Très « rive droite », Picabia passe son temps au Weber et à l'Élysée Palace, où il côtoie le poète dandy en rupture de symbolisme Paul-Jean Toulet, cet autre amateur d'opium et de laudanum. Picabia aime les femmes, les voitures et les paradis artificiels. Il trouve en Duchamp un complice qui ne partage pas forcément ses goûts mais avec lequel il est intellectuellement et artistiquement d'accord. « L'écart de leurs tempéraments et de leurs conceptions les conduisait au même point extrême de la décomposition logique, de la logique routinière immédiate des sens. Ils étaient aussi opposés dans leurs réactions que dans leurs procédés ; mais leurs voies étaient parallèles et aimantées vers un même pôle. Picabia dépassait les limites de son champ créatif par l'exaspération de sa veine lyrique toujours sous pression et s'abandonnait au hasard et à ses exceptionnelles facultés d'imagination. Duchamp, au contraire, supprimait par une discipline volontaire quasi janséniste et mystique tout élan, tout désir, toute joie de créer, et pour éviter le danger d'une réminiscence ou d'un réflexe routinier, il se forçait à une règle de conduite située au rebours du naturel⁹⁰. »

Duchamp présente Picabia à ses deux frères artistes, Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon. Très impliqués dans les débats sur le cubisme, ils vivent alors à Puteaux, dans des pavillons de la banlieue ouest de Paris, en pleine nature. Chaque dimanche, les frères Duchamp organisent des réunions auxquelles participent Marcel et leur voisin Kupka. Les discussions passionnées alternent avec les activités ludiques les plus variées : boules, fléchettes, tir à l'arc, spirobole (un jeu qui est alors à la mode et qui consiste à enrouler une balle de tennis attachée à un fil autour d'un poteau) et même petits chevaux⁹¹. Au fur et à mesure des manifestations publiques qui s'accélérent à partir de 1911, ces réunions s'ouvrent aux artistes que l'on commence alors à qualifier de « cubistes » : Jean Metzinger (« petit, mince,

précieux, maniant le paradoxe, d'un esprit rapide, souvent cinglant et prompt aux reparties spirituelles⁹² ») ; Albert Gleizes (« plus plasticien, d'un raisonnement moins mécanique, plus sentimental aussi⁹³ ») vient en voisin de Courbevoie, où il organise lui-même des rencontres chaque lundi ; Roger de La Fresnaye ; Henri Le Fauconnier ; André Mare ; Pierre Dumont (le président de la Société normande de peinture) ; Fernand Léger (« à la fois malin et puissant, un vrai Normand qui ne s'embarquait guère dans le dédale de la dialectique mais se forgeait des vérités toutes simples et bien assises auxquelles il s'accrochait avec le sourire d'un paysan⁹⁴ ») ; Georges Ribemont-Dessaignes... « Peu de femmes, mais de bonne humeur, Gaby, la femme de Villon, modeste et douce ; Yvonne Duchamp-Villon, enjouée et pleine d'esprit⁹⁵. » À ces réunions participent aussi « un type étonnant⁹⁶ », Henri-Martin Barzun, un poète fortement impliqué dans les activités communautaires et libertaires de la « Libre abbaye de Créteil » de 1906 à 1908, Charles Vildrac, René Arcos, Alexandre Mercereau⁹⁷.

Sous l'impulsion de Duchamp, Picabia assiste à ces rencontres dominicales de façon sporadique. Les ratiocinations théoriques du groupe ne l'enchantent guère (« [Picabia] participait activement au mouvement de l'art moderne sans s'arrêter longtemps à l'une des théories en vogue⁹⁸ »). Plus que la théorie, Picabia préfère expérimenter et éprouver les sensations grisantes du monde moderne (les voitures de course, les avions...). En 1911, il organise pour Gabrielle un baptême de l'air avec le déjà célèbre aviateur Henri Farman. « Les trois Duchamp ont voulu nous accompagner. Nous sommes à l'orée d'une immense prairie qui est le terrain d'essai des machines volantes, et nous découvrons avec stupéfaction un monde totalement neuf d'objets bizarres – sortes de jouets monstrueux faits de bâtons et de ficelles, et munis d'antennes, c'est-à-dire d'hélices, qui tournent au ralenti – qui pourtant se meuvent, roulent sur le sol, le quittent, évoluent au-dessus de nos têtes dans un bruit infernal : un point noir a surgi à l'horizon, c'est Farman avec sa fameuse “cage à poule”. À peine l'avons-nous repéré qu'il est là : quelle vitesse

extraordinaire ! Je vous fais grâce de mon expérience personnelle⁹⁹... »

À Puteaux, Duchamp et Picabia font la connaissance de Maurice Princet. Cet ancien polytechnicien devenu actuaire à la compagnie d'assurances L'Abeille joue dans ces années-là un rôle très important, d'abord à Montmartre, auprès de la « bande à Picasso », puis, par l'intermédiaire de Metzinger, à Puteaux. Princet, « dont le visage mangé par une forte barbe rousse ne perdait jamais son expression d'ironie méchante¹⁰⁰ », fumeur d'opium et de haschich, accessoirement vendeur de Picasso, est très au fait des nouvelles géométries, parlant de Poincaré à un auditoire prêt à l'entendre. « Il jouait au monsieur qui connaissait la quatrième dimension par cœur ; alors on l'écoutait. Metzinger, qui était intelligent, s'en est servi beaucoup. La quatrième dimension devenait une chose dont on parlait, sans savoir ce que ça voulait dire. Encore maintenant d'ailleurs¹⁰¹. »

Picabia et Duchamp ne sont pas dupes du caractère « approximatif » des théories prônées par Princet. « On discutait ferme à l'époque de la quatrième dimension et de la géométrie non euclidienne. Mais la plupart des gens considéraient ces problèmes en amateurs¹⁰². » Les deux amis considèrent la quatrième dimension plus comme une possibilité d'ouvrir une perspective *autre* que comme une vérité intangible.

Dans son roman à clés de 1924, *Caravansérail*, Picabia livre un récit cocasse du rôle de Princet :

« Qui est Princet ?

- Un agent d'assurances.
- Un agent d'assurances sur quoi ?
- Un agent d'assurances sur le Cubisme !
- Je vous en prie, parlez sérieusement, un agent d'assurances sur quoi ?
- Que sais-je, peut-être sur les fous... ou sur les gens trop sensés !
- Mais qu'est-ce que c'est au juste que le Cubisme ?
- Eh bien, mais... de la peinture !
- Allons, il n'y a rien à faire, vous ne voulez donner aucune explication ?

– Que voulez-vous, ce sont toujours les autres qui m'en donnent ¹⁰³ ! »

Aux élucubrations scientistes de Princet, Picabia et Duchamp préfèrent la fantaisie littéraire du *Voyage au pays de la quatrième dimension* que l'écrivain Gaston de Pawlowski fait paraître en feuilleton, d'abord dans la revue *L'Auto*, puis dans *Comœdia*. À la différence de Gleizes et de Metzinger, chez qui les spéculations sur la quatrième dimension « se teintaient volontiers de spiritualisme », Picabia et Duchamp privilégient la dimension humoristique, à la fois antinaturaliste et antirationaliste, de l'ouvrage ¹⁰⁴.

Duchamp profite de la présence de Picabia pour s'éloigner progressivement de l'influence de ses frères. « [Picabia] était plus intelligent que la plupart de mes contemporains. Les autres étaient pour ou contre Cézanne. Personne ne pensait qu'il pût y avoir quelque chose au-delà de l'acte physique de la peinture ¹⁰⁵. » Duchamp et Picabia savent en effet déjà implicitement qu'au-delà de l'art, il en va d'une conception subversive de la vie et du monde. « Il y avait entre eux une extraordinaire émulation de propositions paradoxales et destructrices, de blasphèmes et d'inhumanités qui ne s'attaquaient pas qu'aux vieux mythes de l'art mais à toutes les bases de la vie en général ¹⁰⁶. » « Entre 1911 et 1914, confiera Marcel Duchamp en 1960, ça a été pour nous une explosion. Nous, c'était assez comme les deux pôles, si vous voulez, chacun ajoutant quelque chose et faisant éclater l'idée par le fait qu'il y avait deux pôles. Étant seuls – il aurait été seul, j'aurais été seul – peut-être moins de choses se seraient-elles produites en nous deux ¹⁰⁷. »

Dès 1911, Picabia et Duchamp constituent un binôme, miroir inversé de celui formé à la même époque par Braque et Picasso. « Une autre caractéristique du siècle est que les artistes vont par paire : Picasso-Braque, Delaunay-Léger, de même que Picabia-Duchamp... C'est un curieux mariage. Une sorte de pédérastie artistique ¹⁰⁸. »

CHAPITRE II

[1912-1914]

Guillaume Apollinaire

« [Guillaume Apollinaire] avait le charme incomparable de ne pas se compromettre pour être compromis¹. »

Francis Picabia.

La fin de 1911 est marquée en France par l'attentat à main armée, à bord d'une voiture volée (une limousine vert et noir de 12 CV Delaunay-Belleville, marque de luxe fiable et rapide, modèle 1910), de la rue Ordener. C'est le premier hold-up automobile de l'histoire. Il est le fait d'un groupe de partisans de la « reprise individuelle » qui, très vite pour la presse et le public, va devenir la « bande à Bonnot ». Du mois de décembre 1911 à mai 1912 (mort de Bonnot, Dubois, Garnier et Valet), les grands événements de l'époque (le conflit italo-turc, le naufrage du *Titanic*) passent au deuxième plan. Toute la France est mobilisée autour des aventures meurtrières et rocambolesques des « bandits tragiques ». C'est dans ce contexte de psychose que Duchamp et Picabia sont arrêtés par la police et interrogés lors d'un voyage qu'ils effectuent dans la voiture flambant rouge de Picabia à Rouen. Les policiers prennent Picabia pour Bonnot et Duchamp pour Callemin (surnommé « Raymond la Science » à cause de son « amour immodéré pour la lecture² »). Le fait d'avoir été confondus avec ces « en dehors » illégalistes³ maniant voiture et revolver n'est manifestement pas pour leur déplaire⁴.



Francis Picabia au volant de sa Peugeot
avec Gabrielle Buffet, 1911.

Hormis le goût des voitures rapides, qu'il partage avec Bonnot et Pawlowski, Picabia, toujours friand d'extravagances nouvelles, parcourt la campagne à la recherche d'une ferme sur le modèle de celle de Miremont (près de Cambo, au Pays basque) dont la basse-cour a inspiré Edmond Rostand pour son *Chantecler* et dont les vues ont été publiées dans *L'Illustration française* en 1910. « Gabrielle et Heidi Roosevelt, à qui Jacques Villon enseignait la sculpture, se souviennent du voyage dans une Peugeot toute neuve, à un monastère bénédictin que Picabia se proposait de transformer en ferme⁵. » *Le Poulailleur* (1912) est un clin d'œil explicite à ces illustrations.

1912 est une date foisonnante sur le plan artistique, tant en Europe qu'en France. C'est l'année de parution du fameux livre de Kandinsky qui pose les bases d'une pensée théorique de l'abstraction : *Du spirituel dans l'art*. Le peintre russe établi à Munich, ami de Schönberg, de Berg et de Webern, développe une conception des relations entre peinture et musique très voisine de ce dont Guillaume Apollinaire a l'intuition à la même époque. Dans son éditorial du numéro 1 des *Soirées de Paris*, le poète note en janvier 1912 que l'on « s'achemine [...] vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait imaginée 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 pure⁶ ».

Cette conception rejoint les réflexions de Gabrielle Buffet. Le poète, jusqu'alors proche de la « bande de Kahnweiler⁷ » (Braque

et Picasso), se rapproche à cette époque du couple Picabia, en dépit des réticences qu'il exprime à l'égard de la peinture de Francis. Lors du Salon des Indépendants du printemps 1912, Apollinaire, dans ses chroniques qui lui sont consacrées, ignore, une fois n'est pas coutume, les trois toiles que Picabia présente (*Souvenirs d'Italie à Grimaldi*, *Après la pluie (Cannes)*, *Femmes sous les pins*), alors qu'il encense les peintures de son amie et compagne Marie Laurencin. Il faut attendre le mois de juin, lors de la troisième exposition de la Société normande de peinture moderne à Rouen, pour que le poète mentionne Picabia en le qualifiant de « cubiste ». Les peintures présentées par l'artiste (*Tarentelle*, *Port de Naples* et deux toiles intitulées *Paysage*) marquent un saut qualitatif indéniable, mêlant des conceptions issues du cubisme (« réduction géométrique de la forme, dispersion et recomposition le long de fractures apparentes⁸ ») et celles du futurisme italien (au mois de février 1912 s'est tenue la première exposition futuriste en France, à la galerie Bernheim). Le plus grand *Paysage* (aujourd'hui disparu) est l'objet et le sujet de toutes les attentions. « Hier après-midi, les visiteurs s'arrêtaient interloqués, principalement devant une grande toile de Francis Picabia – un maître de la nouvelle école [le cubisme], nous dit-on –, et tous cherchaient en vain à comprendre ce qu'elle pouvait bien représenter. "Accident d'automobile"... "Tapis persan !" disaient les uns. "Éruption volcanique"... "La terre en formation !" opinaient les autres. Et le plus curieux, c'est que tous avaient raison, quoique la toile portât ce titre : *Paysage*⁹ ! »

Picabia est donc désormais désigné comme « cubiste », ce qui pour la *doxa* de l'époque est loin d'être une qualité. Le critique artistique du *Journal de Rouen*, Georges Dubosc (peintre de formation), décrit sa contribution avec toute l'ambivalence et l'ironie de circonstance. Il reconnaît les qualités picturales de l'artiste tout en pointant la dimension versatile de son art : « M. Francis Picabia, dans de vastes toiles, qui occupent le fond du panneau central, prétend certainement se rattacher plus strictement au groupement "cubiste". Depuis plusieurs années déjà, M. Picabia a promené un réel tempérament de peintre à travers des théories multiples et diverses, sans jamais fixer sa perpétuelle

évolution. Il est impossible, dans sa grande toile intitulée *Paysage* qui n'est du reste, point composée de formes géométriques, mais d'un chaos de formes bizarres, rouges, jaunes et grises, dont quelques-unes même sont modelées, de voir autre chose qu'une sorte d'inintelligible fantaisie décorative. Il en est de même dans sa *Vue de Naples*, où se promènent, semble-t-il, quelques barques sur un fond gris. [...] Et cependant, malgré tout, même dans son invraisemblable *Tarentelle* – d'autres disent *Tarentule* – M. Picabia, par la finesse et l'accord de gris et de roses, reste encore peintre ¹⁰. »

L'exposition de Rouen resserre les liens entre Apollinaire et Picabia. Selon Gabrielle, c'est le poète qui entraîne le couple Picabia et Marcel Duchamp à une représentation d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. La pièce (représentée entre le 11 mai et le 10 juin au Théâtre Antoine), dont Roussel a fait lui-même l'adaptation, sur les conseils d'Edmond Rostand, d'après son roman éponyme, a été jouée six mois plus tôt au Théâtre Fémina. Aux dires de l'auteur, « ce fut plus qu'un insuccès, ce fut un tollé. On me traitait de fou, on "emboîtait" les acteurs, on jetait des sous sur la scène, des lettres de protestation étaient adressées au directeur ¹¹ ». Gabrielle conserve de cette soirée le « souvenir d'un fou rire continu, et du ton grave dont il annonça l'avènement d'un nouveau *Père Ubu* ¹² ». Picabia et Duchamp sont marqués par cet événement inouï. « C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé ¹³... » Il est loisible de mesurer l'émotion ressentie par les deux artistes devant une telle débauche d'imagination et d'extravagance, devant cette « passion quasi algébrique de poser des équations de faits en apparence insolubles ¹⁴ ».

Les conceptions artistiques, mais surtout l'attitude d'Apollinaire, diffèrent de celles de Picabia et de Duchamp. « C'était un papillon. Il restait avec nous, il parlait cubisme ; puis, le lendemain, il lisait du Victor Hugo dans un salon. [...] L'amusant chez les littéraires de cette époque-là, c'est que lorsque vous les rencontraiez avec deux autres littéraires, vous ne pouviez pas placer un mot. C'était



Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, acte II, le duel de Talou VII et de Yaour IX, théâtre Antoine, 1912. Collection J. Ashbery.

une suite de feux d'artifice, de blagues, de mensonges, le tout insurmontable, parce que c'était dans un style tel que vous étiez incapable de parler cette langue-là ; alors, vous vous taisiez. Un jour, je suis allé avec Picabia déjeuner en compagnie de Max Jacob et Apollinaire, c'était incroyable ; on était partagé entre une sorte d'angoisse et le fou rire. Tous les deux vivaient encore dans l'optique de l'homme de lettres de l'époque symboliste vers 1880 ¹⁵. »

Picabia a, de la même manière, une attitude ambivalente vis-à-vis du poète. Il aime sa gaieté, sa « fraîcheur de cœur ¹⁶ », son esprit enfantin ¹⁷, mais ses points de divergence artistique, mais aussi idéologique, avec lui restent nombreux. « Les deux dernières années précédant la guerre, nous vécûmes beaucoup ensemble ; presque tous les soirs nous nous retrouvions pour aller fumer de l'opium chez des amis ; c'était alors bien amusant d'entendre ce brave Guillaume entrer en discussions interminables avec des petites femmes du monde, ou plus spécialement de Montmartre et de Montparnasse, sur le charme de la littérature ou sur celui de l'amour ¹⁸ ! »

Les virées en voiture accélèrent la relation amicale entre Apollinaire et Picabia. On ne compte plus les escapades des deux compères, prenant n'importe quel prétexte pour fuir Paris et leurs obligations professionnelles. « Une [...] fois, où nous dînions ensemble, il me dit être très pressé devant faire dans la

soirée une conférence importante ; moi, j'avais envie de grand air : "Voyons, lui dis-je, pas d'imbécillité, lâche ta conférence, partons en voiture faire un tour." Il se mit à rire comme un fou, je vois encore sa main élégante devant sa bouche et son petit doigt arrondi, légèrement séparé des autres ; son rire était une acceptation, pourtant il me dit : "Delaunay va être furieux, je lui avais promis de parler de lui, et dire que sa femme m'a brodé des petits rideaux 'simultanés', tu sais ceux qui ornent mon bureau !..." Nous allâmes à Chartres, il était ravi d'avoir joué ce tour au public, tel un collégien qui fait une bonne farce à un pion ¹⁹ ! »

Une autre fois, alors qu'il doit faire une conférence à l'université populaire, Apollinaire prétexte un rhume et se fait remplacer par Olivier Hourcade. Cela provoque une réaction lapidaire de Louis Vauxcelles (critique imperméable aux idées d'avant-garde) dans *Gil Blas* : « Le traître avait filé en balade automobile en compagnie d'un cubiste doré sur tranches ²⁰. »

C'est, de la même manière, sur un coup de tête que les deux amis décident de rejoindre Gabrielle qui, en ce mois de juillet 1912, séjourne à Hythe (sur la côte sud du Kent, près de Folkestone) avec ses deux enfants. « Un soir [où] nous étions au *Bar de la Paix*, en compagnie de Claude Debussy et de P. J. Toulet, je proposai à Apollinaire, qui avait, ainsi que moi-même, pris de nombreux cocktails, de partir pour Boulogne et là de nous embarquer pour l'Angleterre ; nous arrivâmes au port juste à temps pour avoir le bateau qui partait à la première heure. J'étais sans inquiétude pour le voyage. Guillaume m'ayant affirmé qu'il parlait admirablement l'anglais ; mais, une fois à bord, comme je lui demandai de nous faire servir le petit déjeuner, il lui fut impossible de se faire comprendre, il m'avoua alors qu'il ne parlait que le "vieil irlandais" ! Nous restâmes cinq jours à Hythe et grâce à son extraordinaire mémoire, lorsque nous rentrâmes, il parlait l'anglais aussi bien... que moi ²¹ ! »

Le séjour impromptu de Hythe marque selon Gabrielle le début d'une complicité forte, quasi adolescente, entre les deux hommes. « Cette visite surprenante, la bonne humeur des voyageurs qui, après une nuit de vagabondages et d'aventures, avaient

abouti au quai de Boulogne et de là à Hythe, déclenchèrent une animation extraordinaire dans ma petite demeure. Ils étaient couverts de poussière, d'huile et de cambouis, car les voitures de cette époque n'étaient point perfectionnées et Picabia supprimait le pare-brise et les garde-boues pour gagner plus de rapidité. Ils mouraient de faim et de soif et ne parlaient point de se laver avant d'être restaurés. J'improvisai tout de suite un repas et restai stupéfaite devant les capacités stomacales des voyageurs. Les tartines, le rôti, le pudding, les confitures qui étaient mes provisions de plusieurs jours disparurent en quelques minutes. Ces deux hommes n'arrêtaient point de boire et de manger ni moi de les approvisionner tout en continuant une conversation pleine de calembours, de citations et de mystérieuses allusions qui les mettaient en joie, autant l'un que l'autre²². »

Le lendemain, les trois amis reviennent sur le continent. Dans un café de Boulogne, Gabrielle assiste pour la première fois à une discussion sur la « peinture nouvelle » entre Picabia et Apollinaire.

« Ce dernier connaissait mal les recherches de Picabia dont l'outrance habituelle transportait le problème de la matière picturale hors de tout sujet ou point d'appui objectif. [...] Apollinaire dut exalter Picasso et le cubisme et se montrer inquiet et réticent sur l'évolution de Francis. "C'est un art inhumain, incompréhensible au sentiment qui risque de rester purement décoratif, disait-il.

– Est-ce que le bleu et le rouge sont incompréhensibles ? ripostait Francis. Est-ce que le cercle et le triangle, les volumes et les couleurs ne sont pas aussi intelligibles que cette table ou cette tasse ? et il dut ajouter quelques points sur la manière dont Apollinaire faisait escorte aux cubistes.

– N'est-il pas rationnel, disais-je à mon tour, d'envisager une utilisation de la couleur et de la forme pure qui soit dans le domaine visuel ce que la musique est dans le domaine sonore ?" (car chacun de nous avait sa manie)²³. »

En dépit de ces divergences esthétiques, ces discussions sans fin qui perdurent jusqu'à la mort du poète (en 1918) se



Francis Picabia, *La Source* et *Dances à la source I*,
Salon d'Automne, Paris, 1912.

concluent toujours par « une blague énorme [faisant] s'écrouler cet échafaudage de propositions extravagantes²⁴ ».

Le 1^{er} octobre 1912, Picabia participe au Salon d'Automne avec *La Source* et *Dances à la source I*. Cette dernière toile, décrite comme un « tas de copeaux rouge et noir qui frisent dans tous les sens²⁵ », a été inspirée, selon Gabrielle, par le voyage en Andalousie qu'ils ont effectué ensemble trois ans plus tôt. Pour Apollinaire, il s'agit de « la réalisation d'une émotion plastique naturelle ressentie dans les environs de Naples²⁶ ». Quant à Picabia, un an plus tard à New York, il situe le paysage du côté de Grimaldi. « Il n'y a pas de danseuses, il n'y a pas de source, il n'y a pas de ciel, pas de coucher de soleil, pas de perspective, rien qui puisse être considéré comme une clé visible des sentiments que je cherche à exprimer. [...] Il y a un titre qui indique le thème, c'est tout. J'attire l'attention sur un chant de couleurs qui n'imité ni ne rappelle rien, mais a pour but de faire éprouver aux autres la même sensation agréable et les mêmes sentiments que m'ont inspiré ces jours d'été, alors que je m'étais arrêté dans la campagne, à la frontière italienne, à un endroit où il y avait une source d'eau claire dans un charmant jardin²⁷. »

Quant à lui, l'article du *Petit Parisien* est bien sûr à mille lieues de ces préoccupations, s'attachant à ironiser sur la dimension présumée « cubiste » de ces deux œuvres. « Je crois que le record de la haute fantaisie est détenu cette année par M. Picabia... Ses deux envois s'intitulent *La Source* et *Dances à la source*. Ce sont de beaux titres... Les deux tableaux, je dois le dire, ne s'accordent aucunement avec eux. Ce sont de vastes panneaux, sur lesquels ont été tracés des triangles, des losanges, des trapèzes, des

carrés, des rectangles, tout de guingois, et mêlant dans leur inextricable enchevêtrement le brun au rose, le brique au rouge capucine et le vert bleuâtre au noir roux... C'est laid. Ça évoque le linoléum incrusté et ça n'en a pas l'utilité²⁸... »

Sans doute échaudé par l'attitude de Picasso dans l'« affaire des statuettes²⁹ », Apollinaire se rapproche des artistes du groupe de Puteaux. Le livre qu'il est en train de terminer, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, accorde pour la première fois un rôle important aux « cubistes des Salons ». Ce nouvel intérêt se matérialise par l'organisation du salon dit de la « Section d'or » (qui se tiendra du 10 au 30 octobre), dont les têtes pensantes sont Picabia, Duchamp et Apollinaire.

« Les réunions commencèrent pour mettre sur pied ce projet élaboré tout d'abord sans intention ferme, entre cent propositions plus ou moins cocasses comme il s'en faisait toujours entre Picabia et Apollinaire lorsqu'ils se livraient à leurs assauts de paradoxes. Elles eurent lieu avenue Charles-Floquet où nous habitions alors ; il fallait décider des peintres, des œuvres, du local, etc. Celui-ci fut trouvé rue La Boétie dans le hall d'un marchand de meubles qui convenait autant aux dimensions des toiles prévues, qu'aux intentions non conformistes des exposants. Quant au titre de cette exposition, il se devait d'être sensationnel, et fut l'objet de nombreuses hésitations et propositions. On en discutait ferme à Puteaux chez les frères Duchamp. Tous trois très férus de science et de mathématiques proposèrent des termes fort surprenants alors pour une manifestation d'art. C'est en définitive à Jacques Villon que revient la responsabilité de cette appellation géométrique qui fit fortune ; « Le Salon de la Section d'Or »³⁰. »

Cette exposition, financée pour une grande part par Picabia, est l'occasion pour les « cubistes des Salons » de se distinguer une nouvelle fois des cubistes de la rue Vignon (Braque et Picasso). « Là où le cubisme déracine, déclare Jacques Villon, la section d'Or enracine. L'un repense la perspective, l'autre veut en pénétrer les secrets³¹. » En réalité l'exposition est assez éclectique, rassemblant des œuvres de Marcoussis, Lhote, aussi bien que de Gris, Delaunay, Kupka ou Archipenko...

Duchamp, qui est revenu d'Allemagne pour le vernissage, est présent dans cette manifestation avec six œuvres, dont le fameux *Nu descendant un escalier*, refusé quelques mois avant au Salon des Indépendants, qui est ainsi présenté à Paris pour la première fois. Avec treize œuvres, Picabia est l'artiste le mieux représenté dans l'exposition, avec des tableaux (les plus anciens, de 1909 ; les plus récents, réalisés durant l'été dans la propriété des Davanne à Saint-Cloud) qui sont souvent affublés de titres inscrits à même la toile (*Figure triste*, 1912 ; *La Procession à Séville*, 1912), jouant sur un brouillage chromatique entre la figure et son environnement qui les fait quasiment basculer du côté de l'abstraction.

Les habituelles critiques négatives du critique Louis Vauxcelles mises à part, l'exposition n'attire aucune attention particulière. Apollinaire prononce le jour de l'inauguration une conférence (« L'écartèlement du cubisme ») au cours de laquelle il distingue quatre catégories de cubisme : scientifique, physique, instinctif et orphique. « Il fallut donc quelque courage à Apollinaire pour apporter le poids de sa parole aux dissidents. Sa conférence eut pour thème les multiples tendances, qu'on était bien forcé d'admettre maintenant, de l'art abstrait. [...] Il se servit pour la première fois à cette occasion en public du terme "orphisme" devenu classique depuis³². »

Dans son ouvrage *Les Peintres cubistes*, qui paraît au début de 1913 (grâce au soutien financier de Picabia), Apollinaire développe ses idées sur une « peinture pure » sur le modèle musical³³. Il y précise sa conception du « cubisme orphique », qu'il distingue du « cubisme scientifique » (Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin et Juan Gris), du « cubisme physique » (Le Fauconnier) et du « cubisme instinctif » (les peintres issus de l'impressionnisme). « Le *cubisme orphique* est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification

sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des œuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp³⁴. »

Les passages du livre consacrés à Picabia laissent toujours sourdre une certaine réticence du poète vis-à-vis du peintre : « La forme est encore symbolique quand la couleur devrait être formelle... Cet art a avec la musique autant de rapport que peut avoir avec elle un art qui est son contraire³⁵. » Ou encore : « 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 musique³⁶. » Ces remarques sibyllines font écho aux discussions passionnées et contradictoires d'Apollinaire, Picabia et Gabrielle : « Pour moi, ce climat de spéculation spirituelle était le mien, et la composition musicale qui fut mon métier n'avait fait qu'exagérer cette tendance. J'étais donc bien préparée pour ces débats et en prenais ma part en fournissant des références et des comparaisons d'ordre musical à chaque occasion propice, si bien que je ne pus m'empêcher de voir quelque influence de mes arguments auxquels ni l'un ni l'autre n'avaient pensé faute de compétence en la matière³⁷... »

Peu de temps après l'ouverture du salon de la Section d'or, Duchamp, Picabia et Apollinaire partent rejoindre Gabrielle à Étival, un petit village du Jura dans la région frontalière qu'on appelle « la Zone », où la mère de Gabrielle possède une vieille demeure montagnarde.

« Nous fîmes tous trois en auto, de nuit, le voyage d'aller ; Guillaume n'arrêta pas de chanter une jolie chanson qu'il avait inventée :

Tanguy du Gana
N'as-tu pas vu mon gas
Qui jouait de la trombona,
Qui jouait de la flûte à mes gas
Qui jouait de la flûte³⁸ ! »

Gabrielle est ravie d'accueillir le trio dans sa région d'origine. « Je me faisais une grande joie de recevoir ces amis dans mon pays qu'ils ne connaissaient pas et qui est riche de tant d'attraits.



Francis Picabia dans le Jura, 1912.

Beauté du paysage, exquise nourriture du terroir (morilles, gibiers fins, crème inégalable, vins de la Plaine, des Pays-Bas, comme on dit là-haut) ; toutes choses qui seraient fort appréciées d'Apollinaire, je le savais, autant que les mœurs et coutumes de cette région dont la partie frontière a été dotée grâce à Voltaire d'un régime douanier particulier et favorable, encore en vigueur à cette époque³⁹. »

Le séjour, pluvieux, se déroule sous les auspices de la gastronomie et de la poésie. Entre repas plantureux, promenades⁴⁰ et parties de jonchets⁴¹, Apollinaire déclame plusieurs poèmes de son recueil *Alcools*, qui n'est pas encore paru (le premier poème du recueil – dont le premier vers est : « À la fin tu es las de ce monde ancien » – s'appellera d'ailleurs *Zone* en hommage à ce séjour). Les discussions sont vives et passionnées. « Nous passâmes là-bas une quinzaine de jours ; nous discutons sur le Cubisme, sur les possibilités d'une nouvelle évolution. Apollinaire aurait certainement

été Dada, comme Duchamp et moi, s'il n'était pas mort aussi prématurément ⁴². »

Apollinaire est alors préoccupé par l'édition de ses *Méditations esthétiques*. Picabia lui propose d'en financer la publication. Duchamp, de son côté, est encore sous le coup de son séjour bava­rois ; il se trouve surtout terriblement troublé par le fait de retrouver Gabrielle après leur rendez-vous clandestin du mois de juillet (Marcel a donné rendez-vous à Gabrielle à la gare d'Andelot, dans le Jura, à la jonction des lignes de Paris et d'Étival, alors qu'il se trouvait à Munich ⁴³). À son retour d'Étival, Duchamp écrit un texte énigmatique, explicitement inspiré du voyage (il y est question, à plusieurs reprises, de la « route Jura-Paris »). Ces deux pages, qui mêlent l'esprit de Roussel et de Laforgue à des considérations géométriques et à des sous-entendus érotiques, constituent la matrice poétique et conceptuelle des notes parallèles au *Grand Verre* de la *Boîte verte*. Duchamp est à la recherche d'un emploi. Picabia lui propose de demander à son oncle Davanne, conservateur à la bibliothèque Sainte-Geneviève, de lui trouver un poste (Marcel deviendra effectivement stagiaire à la bibliothèque quelques mois plus tard).

Ce séjour jurassien renforce les liens d'amitié entre Apollinaire et Picabia. Mais il confirme également ce qui les sépare esthétiquement et idéologiquement. Gabrielle, une nouvelle fois, a bien perçu l'écart entre la poésie d'Apollinaire et ses prises de position artistiques. « Cet écart extraordinaire entre un attachement certain à la tradition romantique et conservatrice, et un désir non moins impératif qui le poussait aux avant-gardes du surréalisme naissant m'a souvent laissée fort perplexe à son égard et à cette époque (tout au moins) incapable de goûter véritablement ses œuvres qui reflétaient fort mal, me semblait-il, tout ce que l'on ressentait de vraiment neuf et d'aventureux à son contact. Au moment de la déclaration de guerre en 1914, lorsqu'il nous apprit de Nîmes, après un long silence, son engagement et son incorporation dans un régiment d'artillerie, cette conduite glorieuse digne du plus héroïque petit bourgeois français, qui stupéfia tous ses amis, me parut être la réaction dans un autre