

# Etudes photographiques

5 | Novembre 1998

Du nouveau sur Daguerre/Alentours des avant-gardes

Histoire de l'art

## La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie, les sources d'un problème

ARNAULD PIERRE

### *Texte intégral*

- 1 Les années dadaïstes de Francis Picabia sont généralement considérées comme l'acmé d'une crise de confiance envers les valeurs artistiques, qui le conduisit à relativiser les pouvoirs et la portée réelle que l'on reconnaissait traditionnellement à l'art et à contester les objectifs, notamment d'édification morale et de soutien de la civilisation en progrès, que le corps social lui avait désignés. Si l'on en explique le plus souvent les raisons par le contexte général de l'une des périodes les plus noires et les plus tragiques qu'ait connues l'humanité, en soumettant globalement aux mêmes déterminations historiques tous les acteurs de la déchirure dadaïste, il faut aussi, dans le cas singulier de Picabia, aller chercher quelques causes profondes de cette attitude un peu plus haut, au commencement d'une carrière marquée dès l'origine par un certain nombre de conditionnements qui étaient susceptibles de nourrir au moins le début d'une mésestime du peintre envers sa pratique. Ainsi, il apparaît maintenant assez clairement que pour Picabia, à ses débuts, la peinture ne devait en aucun cas mettre en péril l'enviable position sociale qu'il occupait par ses origines familiales, et que pour cette raison il fut conduit à en soumettre l'exercice à des impératifs commerciaux dictés par les meilleurs promoteurs de ce qu'il allait dénoncer plus tard comme un "trafic absurde". Les conditions dans lesquelles Picabia exerce la peinture entre la fin des années 1890 et l'hiver 1908-1909 environ, n'ont jamais été de nature à

Picabia ait livré pour la première fois une anecdote dont les termes étaient susceptibles de mettre en doute la sincérité de ce qu'il nomme, ironiquement, sa "vocation"<sup>1</sup>. C'est en effet en juin 1923 qu'il déclare à Roger Vitrac l'interrogeant sur les raisons de sa décision de peindre: "J'ai copié, étant [p. 119] jeune, les tableaux de mon père. J'ai vendu les tableaux originaux et les ai remplacés par les copies. Personne ne s'en étant aperçu, je me suis découvert une vocation." Une part de provocation, dans l'autodénigrement, entre évidemment en ligne de compte dans ce court récit des origines, anti-légende dont la véracité n'est même pas assurée. Bien que l'idée du faux ait littéralement obsédé Picabia et qu'il ait constamment cherché à brouiller la frontière qui est aussi une frontière éthique et morale entre l'original et la copie, cet autoportrait en *faussaire* est sans doute exagéré: il suffit de présenter le Picabia des débuts en *faiseur*, en habile pasticheur de certains de ses célèbres précurseurs, pour commencer à cerner certaines des raisons pour lesquelles devait se déconsidérer à ses yeux la pratique artistique.

- 3 La liste a déjà été esquissée de ses nombreux emprunts à une tradition impressionniste s'académisant pour répondre aux attentes d'une clientèle aisée, encline à adopter les signes d'une certaine modernité tant qu'ils restaient peu compromettants<sup>2</sup>. Picabia, impressionniste plus attardé que tardif, marche alors sur les brisées de Camille Pissarro ou d'Alfred Sisley, revenant sur leurs motifs et s'appropriant leur manière. Il n'est pas toujours allé jusqu'au plagiat dont l'exemple bien connu de "L'Église de Moret" (1904), reprenant point pour point un célèbre tableau de Sisley, reste un exemple extrême bien que non isolé: "Moret, effet du matin" (1904), par exemple, est peint du même point de vue, en adoptant un cadrage et une composition très proches, que "Le Printemps à Moret-sur-Loing", peint par Sisley en 1891. Beaucoup des toiles dites impressionnistes de Picabia jouent plutôt, avec beaucoup d'adresse, sur la confusion toujours possible entre l'hommage, la citation et le détournement pur et simple. "L'Inondation, effets de soleil, bords de l'Yonne" (1906) renvoie ainsi explicitement, par le thème et par la facture, à la célèbre série sur les inondations à Port-Marly, peinte trente ans plus tôt par Sisley, à qui Picabia emprunte, dans le rendu des feuillages, une touche longue et fluide caractéristique de son prédécesseur; et c'est encore à Sisley, peignant une "Cour de ferme à Saint-Mammès" (fig. 1. A. Sisley, "*Cour de ferme à Saint-Mammès*", vers 1884) qu'il pense assurément en donnant sa propre version d'une "Cour de ferme à Moret, le soir" (fig. 2. F. Picabia, "*Cour de ferme à Moret, le soir*", huile sur toile, 61 x 73 cm, 1904), presque identique dans la disposition des corps de bâtiments latéraux conduisant vers l'ouverture centrale d'un porche à arcade<sup>3</sup>. L'éclectisme du jeune peintre lui fait [p. 120] revisiter d'assez différents exemples des traditions luministe et impressionniste, depuis Félix Ziem (dont son oncle Maurice Davanne collectionnait les toiles), démarqué dans plusieurs oeuvres, telle que "Coucher de soleil, Port-Bouc" (v. 1905), jusqu'à Claude Monet lui-même, dont les effets de brouillard bleuté ("Bras de la Seine, Giverny", 1897) se montrent parfaitement assimilés dans une toile comme "Lever de soleil dans la brume, Montigny" (1906), tandis que la série des vues de Notre-Dame, peinte en 1906 à des heures du jour et à des saisons différentes, se mesure certainement et fort imprudemment au cycle fameux des "Cathédrales de Rouen".

- 4 De même qu'il avait peint à la manière de Sisley sur les motifs de Sisley, c'est en toute logique que Picabia reprend celle de Signac sur les motifs de ce dernier: la fin de sa période impressionniste est en effet marquée par quelques vues de Saint-Tropez ("Le Port de Saint-Tropez, effet de soleil", 1909) qui reprennent la touche pavimenteuse caractéristique du néo-impressionnisme dans la version qu'en proposaient Signac ou Cross depuis le milieu des années 1890. Avec plusieurs années de retard, Picabia adoptait ainsi les transformations de la tradition impressionniste, sans que sa démarche corresponde pour autant à une évolution personnelle: il recycle plutôt des procédés, en y mettant d'ailleurs une très grande virtuosité, et, selon la conjoncture,

à Picabia ce que les “impressions” sont à Monet: ces locutions suffisent à signaler superficiellement auprès du public sa conformité de vue avec ses prestigieux devanciers, sans rien garantir de sa compréhension réelle du projet artistique de l'impressionnisme. À l'époque où Picabia peint, ces termes sont déjà des clichés de la plus grande banalité, qui ravalent le prodigieux coup de sonde des impressionnistes dans le monde des phénomènes à la simple découverte d'un nouveau pittoresque. Ce pittoresque qui se dénonce aussi lorsque l'on a la surprise de remarquer, dans au moins trois toiles de 1905-1906 (“Premières feuilles, effets de soleil, Villeneuve-sur-Yonne”; “Bords du Loing, [p. 121] effet de brouillard le matin, Montigny”; “Les Vieux Saules à Moret”), peintes à des endroits et à des moments différents, le même motif parfaitement convenu donc - d'une barque portant deux pêcheurs, l'un assis et ramant, l'autre debout à ses côtés. Homme de procédés, Picabia l'est encore dans plusieurs oeuvres montrant des châtaigniers, peintes au moyen d'une touche croisée serrée rappelant fortement Pissarro dans ses sujets rustiques, dont la confrontation révèle que leur composition se fonde sur des schémas à peine transformés, par symétrie axiale par exemple, et que leur facture obéit aux mêmes impératifs techniques, que le peintre peigne à Munot dans la Nièvre ou à Fontarabie dans les Pyrénées (“Les Châtaigniers”, 1907; “Dans les collines, Fuenterrabía, effet de soleil”, 1907).

5 Ces quelques aperçus suffisent à faire comprendre à quel point Picabia était vraisemblablement éloigné du sentiment de la nature élaboré par l'impressionnisme des origines, dont les valeurs, fondées sur la sincérité de l'émotion personnelle et subjective, éprouvée sur le motif, sur la force de la sensation à réaliser, excluent *a priori* les procédés auxquels un Picabia a systématiquement recours. Comme le note Marc Le Bot, qui va jusqu'à parler du “cynisme idéologique” de l'impressionnisme de Picabia, ce dernier “ne découvrait dans son enquête sur le vif de la nature, aucun motif que son imagination n'aurait pu recréer dans l'atelier<sup>4</sup>”. Non seulement cela, mais cette nature ne s'offre pratiquement à lui qu'en seconde main, à travers les images élaborées par de plus authentiques découvreurs. Rétrospectivement, la littérature hagiographique qui se déverse sur les épaules du jeune artiste trop tôt comblé d'honneurs, devient risible; elle multiplie jusqu'à la nausée les mots “vrai”, “vérité”, “sincère” et “sincérité”, elle force les images les plus moralisantes du peintre impressionniste, empli d'une “intense probité d'art” et d'une “répugnance invincible pour les procédés d'atelier”, comme l'écrit Édouard André dans la toute première monographie consacrée à Picabia, où il prend bien soin de le distinguer, avec des précautions imméritées, des “jeunes artistes, ses contemporains, artificieux suiveurs des Monet, des Sisley, des Pissarro, des Renoir, qui s'en tiennent à l'ébauche nerveuse et fringante, calquée sur les motifs familiers des maîtres de l'Impressionnisme”. “Ah!, poursuit-il, il ne ressemble guère à ces “fabricants de tableaux” qui encombrant le marché parisien de toiles insipides, bâclées à la diable, où quelques touches de peinture visent à évoquer brutalement! le souvenir des maîtres de l'Impressionnisme<sup>5</sup>.” Dans l'ordre de la critique d'art, cette prose est l'exact pendant du langage pictural de Picabia: un langage de convention.

6 De ses méthodes de création, une autre semble en plus totale contradiction encore avec l'idéologie de l'impressionnisme, notamment en matière de paysage: il s'agit de celle qui le voit faire usage de documents photographiques, comme source directe à peine transposée, ou bien comme étape fort probable des études préliminaires<sup>6</sup>. Bien que la chose n'ait jusqu'à présent jamais été formellement prouvée pour cette partie de l'oeuvre, un passage de la correspondance de Camille Pissarro [p. 122] avait déjà éveillé quelques suspicions. Picabia était en effet lié, depuis la fin des années 1890, aux fils du maître de Pontoise, et notamment à Manzana (Georges) et Rodo (Rodolphe), croisés à Moret sur les mêmes motifs et avec lesquels il partira peindre aux Martigues en 1902<sup>7</sup>. La virtuosité technique et la rapidité de travail de leur compagnon éblouissent Manzana et Rodo, qui font part à

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, il ne fait qu'une séance, 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!* Épatant! hein!!! Il aura pour cela une médaille et sera sacré grand peintre<sup>9</sup>!” Il est à noter que Pissarro ne se fait ici que le relais de propos rapportés: il semble à peu près certain, en effet, que les deux hommes ne se sont jamais rencontrés, et qu'ils n'ont en tout cas jamais travaillé côte à côte, en dépit de la légende que Picabia a laissé accréditer<sup>10</sup>. On peut du reste facilement montrer que le beau dessin de Pissarro par Picabia, qui était censé prouver leur proximité, a justement été exécuté d'après un portrait photographique bien connu, d'allure très officielle<sup>11</sup>...

7 La déclaration de Pissarro, par ailleurs, pourrait laisser croire que Picabia opérait lui-même avec un appareil photographique; outre que l'on ne connaît pas de photographies prises par Picabia et certainement pas de cette époque, une tradition familiale veut que l'artiste en ait pris la pratique en aversion depuis l'enfance, lorsqu'il accompagnait son grand-père, Alphonse Davanne, dans ses campagnes photographiques et qu'il devait porter sa propre charge d'un matériel lourd et encombrant<sup>12</sup>. S'il l'on ne peut donc rien confirmer de ce côté-là, il est désormais possible, en revanche, de suggérer que Picabia a certainement eu recours à un autre type d'images photographiques, celles que lui offrait la carte postale de paysage, dont le développement (elle apparaît dans les années 1890 et prend son véritable essor dans les premières années du XXe siècle) est exactement contemporain de sa période impressionniste<sup>13</sup>.

8 Les exemples les plus frappants des emprunts de Picabia sont à chercher dans les techniques graphiques, gravures et dessins qu'il réalise en assez grand nombre pendant son époque impressionniste, tandis que les peintures offriront souvent le début d'une interprétation de leurs supposés modèles. Il ne s'agit pas tant, d'ailleurs, de prouver une relation inconditionnelle entre des images photographiques et des images dessinées ou peintes, que de montrer comment le [p. 123] regard du peintre et celui du photographe de vues touristiques commencent à coïncider en maintes occasions pour établir entre eux une troublante conformité, et de tenter d'en comprendre les répercussions sur la pratique de la peinture ainsi que sur le statut de celle-ci.

9 La coïncidence est parfaite entre un dessin au fusain de 1906 environ et une vue de l'église de Montigny aperçue au-delà du Loing, à travers le cadre formé par quelques troncs d'arbres traversant toute l'image en hauteur; en l'état actuel des recherches, c'est sans doute la comparaison la plus étroite que l'on puisse établir entre une telle oeuvre et sa source: même point de vue, même cadrage, ressemblance parfaite de nombreux détails (fig. 3. “Montigny (Seine-et-Marne). Vue sur le Loing”, carte postale, 1904-1911 ; fig. 4. F. Picabia, “Montigny”, fusain sur papier, dim. inconnues, vers 1906). La seule modification qu'apporte l'artiste concerne la petite figure pittoresque censée animer la vue: la carte postale montre une femme en noir au pied d'un tronc, à droite; Picabia la supprime et lui préfère un motif déjà éprouvé: le pêcheur assis dans sa barque mais il ne s'agit que d'une variante de la même convention, à laquelle sacrifie aussi bien le peintre que le photographe.

10 Bien que d'une facture plus brouillonne, une vue de canal est presque aussi exactement apparentée à son propre modèle, une carte postale montrant le canal à Moret-sur-Loing en direction d'une écluse (fig. 5. “Moret. Le Canal”, carte postale, 1904-1911 ; fig. 8. F. Picabia, “Canal”, eau-forte, 15 x 20 cm, 1904, image inversée pour faciliter la comparaison). La mise en place des berges, du double rideau d'arbres, des lignes de maisons au-delà d'eux n'est pas différente chez Picabia, qui reproduit en outre le

- <sup>11</sup> Les cartes postales de paysage “pur” sont relativement rares; l’industrie touristique naissante demande des curiosités remarquables, des sites caractéristiques et bien identifiâbles: les motifs architecturaux remplissent particulièrement bien ces exigences. C’est à ce titre que la porte de Samois à Moret-sur-Loing, l’une des deux portes médiévales de la ville, a été si souvent photographiée; d’une carte postale à l’autre, la vue frontale ne change pas, mais de légères différences de cadrage interviennent inévitablement, ce qui peut expliquer celle que l’on observe dans l’exemple que l’on propose comme source proche d’un dessin de Picabia, réalisé d’après elle, d’après une autre, ou sur le même motif (fig. 6. “Moret-sur-Loing. Porte de Samois”, carte postale, 1904-1911 ; fig. 7. F. Picabia, “La Porte de Moret-sur Loing”, crayon sur papier, 31 x 25 cm, 1904). La présence, entre les deux échaugettes, d’une ombre très marquée défaut qu’évitent généralement les photographes ne fait pas exclure que l’artiste ait réellement travaillé devant son motif; toutefois, la profondeur du premier plan, marquée par la fuite accentuée des trottoirs vers la porte, le point de vue bas et la précision des lointains qui permettent à la porte opposée de se dessiner nettement dans l’encadrement de celle-ci, sont des traits caractéristiques de ces cartes postales et qui dénotent bien un “œil photographique”. C’est d’ailleurs en cela que réside une petite différence entre le [p. 126] regard de Picabia et celui de Sisley sur un autre site ayant motivé une floraison de cartes postales: l’église de Moret. Il n’y a que les tableaux de l’émule qui offrent ce vaste dégagement du premier plan, presque concave, et qui accentuent à ce point la perspective des lignes architecturales, comme si le peintre transposait inconsciemment les effets des photographes sans doute contraints, par le manque de recul sur la façade de la collégiale (qui ouvre non sur une place mais sur une rue assez encaissée), de travailler au grand angulaire. La fuite accélérée des perspectives architecturales, ainsi que la “profondeur de champ”, si l’on peut dire, sont aussi les traits marquants d’un dessin de la rue centrale de Villeneuve-sur-Yonne, bordée à gauche par la façade de l’église. Picabia a également peint un tableau du même site, sur lequel il semble avoir voulu corriger certains effets du dessin; il avance le massif formé par le monument et rabat légèrement la façade vers le plan du tableau, ce qui permet de la mettre en valeur comme motif principal, et d’en montrer quelques détails supplémentaires, “mangés” par la vue primitive, trop latérale. Dans le même objectif sans doute, il supprime sur la gauche quelques motifs et accessoires qui figuraient encore sur le dessin et le rendaient si proche d’une vue photographique prise du même point: immeuble bas surmonté d’une cheminée, terrasse de café avec son auvent et sa rangée d’arbustes en pot, terminée par le lampadaire de coin (fig. 9. “Villeneuve-sur-Yonne (Yonne). La façade de l’église”, carte postale, 1904-1911 ; fig. 10. F. Picabia, “L’Église de Villeneuve-sur-Yonne”, crayon et fusain sur papier, 25,5 x 22,5 cm, 1907 ; fig. 11. *Idem*, huile sur carton, 100,2 x 81,6 cm, 1906).
- <sup>12</sup> Un autre type de distorsion s’observe dans un dessin où le pont de Villeneuve-sur-Yonne conduit le regard vers la petite cité au-delà du fleuve. L’ouverture de l’arche du pont à droite est sensiblement exagérée sur une carte postale du même site, sans doute là encore pour des raisons d’objectifs employés et d’angle de vue. On constate un effet semblable dans le dessin, mais il n’est pas combiné, cette fois-ci, avec la profondeur du premier plan; Picabia le fait commencer aux premières barques, amarrées à des piquets, alors que la photographie montre avant elles l’espace, occupé par des nénuphars, qui les sépare de la rive (fig. 12. “Villeneuve-sur-Yonne. La partie du pont sur la rive droite et l’entrée de la ville”,
- <sup>13</sup> carte postale, 1904-1911 ; fig. 13. F. Picabia, “Le pont de Villeneuve-sur-Yonne”, crayon et fusain sur papier, 1907, repr. d’ap. *L’Art décoratif*, n° 101, février 1907). Ces barques, cependant, leur forme, leur disposition, les ombres qu’elles gardent sur leur coque ou entre les bancs de nage pourraient bien avoir été transposées de ce modèle photographique seule une cinquième

bien être calqué sur une vue photographique du même site, prise à distance, depuis la rive opposée, selon un cadrage quasiment identique (fig. 14. “Moret. Le pont, l’église et la porte de Bourgogne”, carte postale, 1904-1911 ; fig. 15. F. Picabia, “Moret”, fusain sur papier, dim. inconnues, 1902).

- 14 Une dernière vue de Moret peut être mise en relation avec une source photographique; il s’agit cette fois-ci d’un tableau réalisé au pied des remparts, baignés par un bras de dérivation du Loing au bord duquel s’affairent quelques lavandières, montrant à gauche la jonction du pont et de la porte de Bourgogne et, à droite, les bâtiments des moulins reliés par une passerelle en bois. De nouveau, Picabia choisit un site qui a été abondamment photographié pour la carte postale; les vues que l’on en connaît diffèrent légèrement par le cadrage, certaines mordant plus ou moins sur les bâtiments des moulins, plus nettement tronqués dans l’exemple retenu ici que dans le tableau (fig. 16. “Moret. Vue prise des remparts”, carte postale, 1904-1911 ; fig. 17. F. Picabia, “Les laveuses à Moret”, huile sur toile, dim. inconnues, vers 1904). Mais aucune ne néglige les lavandières, qui figurent aussi chez Picabia comme composante indispensable de l’attrait pittoresque du site. Un coup d’œil au sommet de la porte médiévale permet de constater que le peintre n’a pas suivi, contrairement à d’autres cas, la distorsion perspective présente par force dans la photographie; c’est un des signes de la distance que Picabia retrouve dans la peinture par rapport à ses sources supposées, qui ne fait pas exclure qu’il ait aussi travaillé sur le motif et qu’il ait combiné notations directes et connaissance des cartes postales. Quoi qu’il en soit, la comparaison proposée montre assez clairement comment le peintre est allé [p. 127] poser son chevalet à l’endroit précis où le photographe plaçait son trépied à moins que ce ne soit l’inverse, et c’est justement dans cette réciprocité, dans cette interchangeabilité que réside le trouble.

- 15 Les rapprochements que l’on vient de faire dénoncent une identité de vue préoccupante pour la peinture; ils suggèrent que, dans ces années charnières, la peinture ne semble plus vouée qu’à répéter plus ou moins consciemment les opérations de la photographie et que celle-ci vient progressivement se substituer à celle-là en prenant en charge une partie au moins de sa mission figurative, qu’elle banalise irrémédiablement. Le photographe peut d’ailleurs trouver avantage à ne pas dissimuler qu’il se pose en héritier du peintre. Qu’une carte postale du port de Martigues au début du siècle fasse accompagner le nom du site qu’elle représente de la précision suivante: “le coin des peintres”, montre comment une sorte de filiation peut même être revendiquée en l’occurrence, le site est justement de ceux que Picabia a dessinés et peints à plusieurs reprises, d’un point de vue presque identique. Que le peintre se soit intéressé à un site en premier est une sorte de garantie de l’intérêt pittoresque et touristique du site en question; c’est pour le photographe l’assurance qu’il prendra des motifs déjà légitimés par l’art et le goût, valorisés par le regard que des peintres ont posé ou continuent de poser sur eux. Dans la carte postale d’ailleurs, le peintre est parfois présent en personne; la photographie le met en scène, par exemple dans une vue de la “Vanne rouge” à Montigny (non loin, sans doute, du site déjà représenté par Picabia), devant son chevalet, de dos, appliqué à la même tâche que le photographe: saisir la représentation d’une portion de paysage à la différence que cette tâche, le photographe s’en acquitte en un minimum de temps et de peine, au moyen d’outils et d’instruments qui rendent un peu dérisoires ceux du peintre (fig. 18. “Montigny-sur-Loing. La Vanne rouge”, carte postale, 1904-1911). Devant des images telles que celle-ci naît la pénible impression, en effet, que le peintre n’y figure, comme ailleurs le paysan, le pêcheur, l’artisan, la lavandière..., qu’en tant que représentant d’un de ces [p. 128] métiers désuets que la carte postale fige dans un artificiel présent pour la valorisation des sites dont elle fait la promotion.

collectionneurs, le photographe de cartes postales travaille, lui, pour une industrie qui réclame et répand ses images en grand nombre (nombre avec lequel la suractivité de Picabia pendant cette période a peut-être vainement essayé de lutter). Or ce nombre est constitutif du processus qui aboutit à la transformation de ces images en stéréotypes processus qui ne pouvait pas ne pas affecter aussi, par ricochet, la peinture qui se choisissait les mêmes sujets. À cet égard, il n'est même pas nécessaire de mettre à jour des correspondances aussi étroites que celles que l'on a déjà relevées; il suffit de quelques sondages dans la production des vues postales contemporaines pour constater que la plupart des sites choisis par Picabia dans les environs de Moret ou de Montigny, de Fontarabie ou de Martigues y sont représentés par leur proche équivalent, leur pendant photographique en quelque sorte. Les canaux, les écluses, les ponts, les ports, les places et les clochers ne sont plus l'apanage du peintre, les photographes viennent s'en saisir à leur tour en constituant rapidement des séries, fort ressemblantes entre elles, que les éditeurs se chargeront de diffuser en nombre<sup>16</sup>. Avec leurs moyens respectifs, mais pour les mêmes raisons essentiellement commerciales, la photographie et la peinture se mettent à propager toutes deux les mêmes poncifs. Le viaduc de Moret peint par Picabia, par exemple, a beau avoir été photographié du côté opposé pour la carte postale, c'est de toute façon un des passages obligés du peintre comme du photographe, le [p. 129] même lieu commun touristique auquel l'un et l'autre doivent sacrifier. Une rue de Fontarabie n'est pas représentée exactement au même niveau chez le photographe qui s'est reculé par rapport au dessinateur; c'est pourtant la même perspective conduisant vers le clocher baroque, les mêmes contrastes d'ombre et de lumière, le même pittoresque conventionnel, incarné ici par la silhouette d'une femme en noir au milieu du passage (fig. 19. "Fuenterrabía. Calle de las tiendas", carte postale, 1904-1911 ; fig. 20. F. Picabia, "Fuenterrabía", crayon et fusain sur papier, 32 x 22,5 cm, 1907). À quoi bon, par conséquent, rester fidèle à une tradition impressionniste en multipliant les déplacements susceptibles de renouveler les sensations, varier les stimuli, et se rendre à Fontarabie pour en rapporter des vues qui ne se démarqueront pas de la carte postale, et quand celle-ci, qui plus est, voyagera plus vite, plus loin, touchera partout un plus grand public que n'importe quelle peinture ne pourra jamais le faire? À moins que celle-ci n'identifie son destin à celui de la carte postale, en devenant carte postale à son tour: c'est ce qui arrive par exemple à Sisley (mais aussi à quelques petits maîtres de salon, spécialisés dans les vues locales, tels que Karl Cartier, A. Moullé, Guillemet) dont les plus célèbres vues de Moret, l'église notamment, sont diffusées de cette manière au début du siècle (fig. 21. "Moret-sur-Loing. L'église", carte postale, ap. 1911 ; fig. 22. "A. Sisley. L'Église de Moret", carte postale, ap. 1911). La boucle est bouclée: on ne saurait mieux montrer que par le devenir-carte postale de la peinture comment celle-ci et la photographie de vues touristiques sont devenues productrices des mêmes *clichés*, dans toutes les acceptions du terme.

17 Picabia, au début de sa carrière, aura donc été confronté de deux manières à la menace de la banalisation de son art et au risque de voir celui-ci verser dans le stéréotype. Il est indiscutablement responsable de la première: en démarquant de si près la tradition impressionniste, il participe à la vulgarisation d'inventions autrefois audacieuses et de procédés qui furent révolutionnaires, il contribue à faire naître une forme de kitsch en quoi peut toujours dégénérer l'inspiration la plus vivante. L'apparition de la carte postale de paysage accélère ce processus et précise la menace. L'artiste n'a plus le monopole de la fabrication des images; lorsqu'il se place devant un site, un monde d'images, dont il est impossible de ne pas tenir compte, préexiste déjà par rapport au sien. Les conséquences de cet état de fait s'observent dans un art qui non seulement n'arrive pas à marquer suffisamment sa distance et sa différence par rapport aux nouvelles images, mais montre même à leur égard une

<sup>18</sup> La réputation d'insincérité, parfois justifiée, qu'on a souvent faite à Picabia ne doit pas empêcher d'apprécier comme telles de plus authentiques manifestations de sa personnalité, de celles qui ont pu, elles aussi et malgré tout, motiver certaines de ses conduites. La rupture qui intervient dans sa vie au cours de l'hiver 1908-1909 en est une. Elle le conduit en quelques années à la formulation d'un art renonçant à tout souvenir de son ancienne fonction mimétique pour se recentrer sur l'expression de l'âme et des réalités intérieures. Dans sa soudaineté et sa radicalité, cette rupture a toutes les apparences d'un sursaut, d'une réaction vitale: il ne s'agit ni plus ni moins que de sauver la peinture, de montrer qu'elle peut être autre chose qu'un exercice de virtuosité pratiqué à des fins commerciales, dévalué par le recyclage de poncifs aimables, et que son véritable destin n'est pas contenu dans ce réalisme anecdotique qui ne dit plus rien du monde que son avenir comme marchandise et sa banalisation en site touristique consommable par la procuration de l'image. *A contrario*, Picabia semble tout à coup avoir pour la peinture des ambitions démesurées; pour contrer la trivialité qui la menace, et dans laquelle elle risque à tout moment de tomber, la peinture doit se recentrer sur son univers propre, sur un domaine de compétence auquel la photographie ne pourrait prétendre; elle doit renoncer à la copie des formes extérieures, elle doit voir plus loin, plus profond que la surface des choses, au-delà des apparences. L'art que l'artiste investit de cette mission et qu'il anime de ces intentions est un art abstrait, non figuratif dont il est un des inventeurs dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale. Or il se trouve justement qu'il en justifie la nécessité en prenant constamment comme repoussoir ce qui lui en semble la contradiction même, c'est-à-dire la photographie et le type de réalisme qu'elle impliquerait fatalement. Dans l'important corpus de textes et de propos rapportés que l'on possède pour la seule année 1913<sup>18</sup>, celle de l'apogée de son abstraction, la question de la photographie revient presque systématiquement, en effet, pour étayer négativement la conception d'un art qui répudie la copie ou la simple transcription des apparences (ce qui n'a pas été beaucoup vu jusqu'à présent, les commentateurs ayant surtout été retenus par un autre type de justification qui se développe dans ces textes, touchant à l'interprétation symboliste et musicaliste de cet art<sup>19</sup>).

<sup>19</sup> “L'art, l'art, mais qu'est-ce donc que l'art? Est-ce de reproduire fidèlement un visage ou un paysage? Non, cela c'est de la mécanique. Peindre la Nature telle qu'elle est, ce n'est pas de l'art, c'est du génie mécanique<sup>20</sup>.” Cette charge, qui joue avec ironie sur le double sens de “génie” (l'aptitude innée à la création artistique et l'art de l'ingénieur), vise bien la photographie; c'est l'appareil photographique que désigne le [p. 132] terme, péjoratif ici, de “mécanique”, comme le confirment d'autres déclarations, contemporaines de celle-ci: “L'artiste, dit Picabia, a constaté que la photographie pouvait reproduire les objets mieux que lui-même, et il a ainsi compris qu'il lui fallait trouver un champ d'action qui lui soit propre. [...] L'art conscient de lui-même ne tentera pas de reproduire des objets quels qu'ils soient<sup>21</sup>.” S'il le faisait, comme le peintre de nature morte composant son motif qui “s'asseyait et se met à reproduire les objets avec une certaine fidélité”, il deviendrait “à peu de choses près un copiste, un photographe de sa propre oeuvre” c'est-à-dire, dans l'esprit de Picabia, pas loin d'un faussaire, puisqu'il établit un écart par rapport à l'impulsion créatrice originale, comme s'il se dépossédait de sa propre oeuvre, comme s'il trahissait sa propre inspiration. Or, ajoute Picabia, “les peintres modernes cherchent à se libérer de cette objectivité mécanique<sup>22</sup>”.

<sup>20</sup> C'est ici seulement, dans ce contexte, qu'une anecdote rapportée très tardivement par Gabrielle Buffet, l'épouse de Picabia dans ces années décisives, prend tout son sens. D'après elle, les origines de la réaction de Picabia devraient être recherchées dans sa jeunesse, au moment où sa vocation se précisant, il serait entré en conflit avec son grand-père, le photographe Alphonse Davanne: “Tu veux devenir peintre?, lui aurait demandé celui-ci. Pourquoi? Bientôt nous aurons rendu la peinture inutile. Nous

lui prête beaucoup, avec certaines raisons<sup>24</sup>, dans la formation des idées de son mari, dont la rupture avec l'impressionnisme coïncide avec leur rencontre et leurs premiers échanges intellectuels, qui furent nombreux et fructueux; elle ne semble pas seulement responsable, au moins en partie, de l'analogie peinture/musique que Picabia développe à ce moment, on retrouve aussi, dans ses déclarations, des concordances avec le discours de son mari sur la photographie<sup>25</sup>. D'ailleurs, les propos qu'elle rapporte, notamment au sujet d'une peinture qui se distinguerait totalement de la photographie en se donnant pour ultime mission de peindre ce que l'on a "dans la tête", ne sont pas très éloignés de ceux que tenait Picabia en 1913: "Mais moi je ne peins pas ce que voient mes yeux. Je peins ce que voit mon esprit, ce que voit mon âme<sup>26</sup>." Ce n'est pas seulement l'oeil photographique, mais aussi l'oeil de l'homme, dans la ressemblance de son fonctionnement avec le premier qui est désavoué comme réceptacle passif du spectacle des choses et des phénomènes; la vraie vision, elle, se situerait donc du côté de l'esprit, d'un oeil intérieur mal identifiable, d'une âme hypothétique, source de l'inspiration<sup>27</sup>. "La photographie, ajoute encore Picabia, a aidé l'art à prendre conscience de sa nature propre, qui ne consiste pas à être un miroir du monde extérieur, mais à donner une réalité plastique à des états d'esprit intérieurs. [...] L'appareil ne [p. 133] peut reproduire un fait mental. Logiquement, l'art pur ne sera pas celui qui reproduira un objet matériel, mais celui qui confèrera la réalité à un fait immatériel, émotif. De sorte que l'art et la photographie s'opposent<sup>28</sup>."

21 S'ils s'opposent si fort et si définitivement, c'est aussi que dans cette peinture de l' "âme" et des "états d'âme" dont il est sans arrêt question chez Picabia à cette époque, entre en jeu une composante essentielle, que la photographie n'aurait aucune chance de pouvoir toucher: il s'agit de la mémoire. À l'instantané photographique, Picabia oppose le long travail de la mémoire, le lent processus de maturation et de resurgissement des souvenirs. La mémoire forme une dimension capitale (la quatrième?) d'un art qui en effet se fonde, comme Picabia s'en est expliqué, sur les impressions marquantes d'un passé plus ou moins proche: c'est la justification de la plupart de ses principales compositions abstraites, des deux "Danse à la source" et de "La Source" (1912), rappels d'un épisode survenu pendant son voyage de noces avec Gabrielle, en 1909 en Espagne, à "Udnie" (1913), où interviennent les impressions de sa rencontre avec une danseuse étoile sur le paquebot qui l'emmenait aux États-Unis quelques mois plus tôt, et à "Je revois en souvenir ma chère Udnie" (1914), au titre explicite (fig. 23. F. Picabia, "Petite Udnie", huile sur toile, 197 x 197 cm, 1913-1914).

22 Ces thèmes étaient d'actualité à Paris au moins depuis l'exposition des futuristes à la galerie Bernheim en février 1912, dont le catalogue (avec un texte d'Umberto Boccioni également signé par Carrà, Russolo, Balla et Severini) parlait de la "simultanéité des états d'âme dans l'oeuvre d'art", de "la peinture des états d'âme" et du tableau comme "synthèse de ce dont on se souvient et de ce que l'on voit<sup>29</sup>". Mais l'argument n'est pas neuf<sup>30</sup>, et il a déjà servi, justement, contre la photographie; Picabia reprend en fait les termes mêmes d'une vieille controverse, aussi vieille que l'invention de la photographie, sur les mérites comparés de la peinture et de la photographie, quand on essayait de les hiérarchiser en fonction de leurs champs d'intervention particuliers. C'est Bonnardot, par exemple, dans un texte de 1855 plus truffé de références à l'âme qu'un manuel de religion, qui finit par déclarer qu'"il y aura toujours, entre les produits de l'intelligent pinceau [*la peinture*] et ceux, les plus parfaits, des rayons solaires [*la photographie*], l'abîme qui sépare de la matière inerte l'essence de l'âme<sup>31</sup>". C'est aussi un truisme de la critique des poètes, de Lamartine à Baudelaire, ce dernier, dans un passage du *Salon de 1859*, prévenant au sujet de la photographie que "s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y

n'être plus que le réceptacle de l'idéal: "L'héliographie aura pour but définitif de faire ressortir [...] le côté idéal de l'art, en s'emparant de tout ce qui est du ressort [p. 134] de la réalité sèche et crue. La photographie contraindra l'artiste à s'élever au-dessus de la copie mécanique des objets, elle déclassera ce qui ne va pas plus haut, elle anéantira ce qui ne possède qu'un semblant d'idéal [...]. Non, ce qui fait l'artiste, ce n'est ni le dessin seul, ni la couleur, ni la fidélité d'une copie: [...] c'est la divine inspiration dont l'origine est immatérielle<sup>33</sup>." C'est finalement en termes très proches que Picabia posait à nouveau le problème, et il aurait pu trouver une sorte d'encouragement dans un autre passage du même texte, où Francis Wey déclarait encore, en appelant à une sorte de bon sens, que "vraiment, il faut douter de son âme et de la puissance du génie de l'homme, pour s'imaginer qu'une invention scientifique puisse faire passer dans une machine, si parfaite qu'elle soit, le souffle de l'inspiration et le feu de la pensée <sup>34</sup>[...]." Mais le drame de Picabia est peut-être d'avoir douté, justement.

- 23 Picabia a non seulement douté de son âme, il a douté de l'âme tout court, et c'est ce qui pouvait arriver de pire au peintre qui avait retrouvé en elle la justification d'une peinture capable d'échapper au réalisme trivial de l'image mécanique. Picabia aurait-il cherché à s'illusionner, aurait-il voulu y croire à tout prix? Quoi qu'il en soit, la sorte d'idéalisme auquel il s'était désespérément raccroché n'est bientôt plus de mise: la guerre le rappelle aux plus cruelles réalités et l'âme reste, avec un certain nombre d'autres croyances illusoire (amour, Dieu, raison, civilisation... [p. 135]), sur les champs de bataille de la Grande Guerre. Or si cette âme n'existe pas, que restera-t-il alors à la peinture, quel paysage mental reflétera-t-elle? La mort de l'âme signe celle de l'art: c'est le début, pour Picabia, de la grande crise dadaïste et d'un premier cycle d'anti-peintures où, ce n'est certainement pas par hasard, l'artiste se met de nouveau à recycler des images photographiques, montrant cette fois-ci des machines et des épures d'ingénieur (fig. 24. F. Picabia, "Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité", encre de chine sur papier, repr. d'ap. 291, n° 5-6, juillet-août 1915)<sup>35</sup>. La crise dadaïste est une crise de confiance envers les pouvoirs de l'art, envers ce que l'on peut raisonnablement attendre de l'art. Picabia, cependant, n'en aura jamais complètement assumé les conséquences, et notamment la terrible désillusion qui l'accompagne: toute son oeuvre ultérieure est une alternance de phases pendant lesquelles il semble croire à nouveau, comme s'il ne s'était rien passé, en la prétention démesurée de l'art à exprimer tous les mouvements de l'âme humaine, et de crises destructrices, où l'art est ravalé à la fabrication de croûtes kitsch et vulgaires pour lesquelles leur auteur a régulièrement recours à la photographie. Marcel Duchamp disait de son complice qu'il avait "toujours aimé l'odeur de la térébenthine". De tous les assassins de l'art, en effet, Picabia est peut-être celui qui en a conçu le plus profond sentiment de culpabilité; il n'aura cessé de revenir sur les lieux du crime, de se rouler dans le remords c'est-à-dire dans la peinture, en tentant, toujours et malgré tout, d'en refaire. Francis Picabia, ou la mort de l'art la mort dans l'âme.

- 24 *L'auteur souhaite exprimer ses chaleureux remerciements à Beverley Calté, du Comité Picabia, pour son aide essentielle dans les recherches préalables à cette étude et pour le rassemblement de l'iconographie qui l'accompagne. [p. 136]*

## Notes

1 Roger Vitrac, "Francis Picabia évêque", *Le Journal du peuple*, 9 juin 1923 (repris dans: F. Picabia, *Écrits*, Paris, Belfond, t. II, 1978, p. 123).

2 Voir par exemple: Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 17-37.

texte a d'abord paru dans *L'Art décoratif*, Paris, 9e année, n° 101, février 1907, p. 41-48.

6 Sur l'impressionnisme et la photographie, cf. Françoise Heilbrun, "Le paysage dans la photographie française au XIXe siècle et ses rapports avec la peinture du réalisme à l'impressionnisme", *L'Impressionnisme et le paysage français* (cat. exp.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1985, p. 371-389; Aaron Scharf, *Art and Photography*, New York, Penguin Books, 1986 (1re éd. 1968), p. 165-179.

7 Un premier voyage aux Martigues avec Manzana seul intervient en 1899. L'inscription que porte un dessin inédit de Picabia (coll. part.), montrant un homme lisant, assis de trois quarts dans un fauteuil, permet de situer plus tôt encore le début de leurs relations: "Manzana Pissarro. Moret s/Loing. Picabia mai 1897" (Picabia n'a alors que dix-huit ans).

8 Admiration qui n'excluait pas la lucidité quant aux vraies raisons de cette frénésie créatrice; par exemple, Rodo à Camille Pissarro, le 18 mars 1903: "Picabia est ici. Il a déjà fait neuf toiles. Il m'a avoué que l'on n'arrivait qu'en en faisant des quantités et en inondant la place [...]", cit. in Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 5, Saint-Ouen-l'Aumône, Éditions du Valhermeil, 1991, p. 331.

9 *Ibid.*, p. 284 (je souligne). J. Bailly-Herzberg confirme que Pissarro ne perdait pas une occasion de dénigrer Picabia, par exemple: "Quant à la maîtrise de Picabia, n'en parlons pas, si c'est comme les Cormon!" (*Ibid.*, p. 300.) Cinq jours plus tôt, Pissarro avait écrit directement à Rodo: "Ce que tu me dis du jeune peintre, élève de Cormon, est général à tous les ateliers des officiels [...]" (*ibid.*, p. 281); il semble bien, en effet, que l'usage extensif de la photographie ait été considéré dans les milieux impressionnistes et post-impressionnistes comme une pratique d'atelier, typiquement académique: cf. A. Scharf, *op. cit.*, p. 251-252. Ce qui concorde aussi avec l'idée que l'on pouvait se faire du peintre de paysage dans le milieu de Picabia, comme l'un de ses hagiographes le confirme: "Le paysagiste doué n'est pas celui qui copie servilement des éléments divers qui s'offrent à ses regards: s'il ne s'agit que d'opérer en topographe, que de relever des sections de cadastre, à précision mathématique, l'objectif de l'appareil photographique est beaucoup plus expert [...]" (Roger-Milès, *Exposition F. Picabia*, cat. exp., galerie Haussmann, Paris, 1907, n. p.)

10 Rapportée en détail dans: Germaine Everling, *L'Anneau de Saturne*, Paris, Fayard, 1970, p. 27. J. Bailly-Herzberg hésite cependant sur cette question; cf. *Correspondance de Camille Pissarro*, *op. cit.*, p. 285 et 331.

11 Reproduit dans: Shikes et Harper, *Pissarro, His Life and Work*, New York, 1980, p. 327. Mes remerciements vont au professeur William Camfield qui m'a obligeamment signalé ce fait.

12 Entretiens avec Olga Picabia, juillet 1996 et 2 octobre 1997. Membre fondateur de la Société française de photographie, Alphonse Davanne (1824-1912) fut un important promoteur de la photographie, non seulement par son oeuvre photographique elle-même, mais aussi par ses traités techniques et théoriques, et par son action à la tête de la SFP, qu'il préside de 1876 à 1901.

13 F. Heilbrun, *op. cit.*, p. 377. Pour la datation des cartes postales utilisées ici, je me suis référé à quelques critères, bien connus des collectionneurs, découlant de l'évolution des réglementations postales; en France, les dos non séparés (entre une partie correspondance et une partie adresse) indiquent une date antérieure à 1904; la suppression de la phrase de restriction ("la correspondance au recto n'est pas acceptée par tous les pays étrangers, se renseigner à la Poste") n'intervient pas avant 1911; en outre, une correspondance datée par le scripteur ou un cachet postal peuvent apporter une précision supplémentaire.

14 Il existe également une grande huile sur carton (1906, coll. part.) peinte d'après le dessin sur le même motif, et découlant donc, indirectement, de la même possible source photographique.

15 Dans ses textes, A. Davanne assimile régulièrement le travail du photographe à celui du peintre; ainsi le voyageur photographe "cherchera et trouvera des sites pittoresques, des coins ignorés, de jolis effets de lumière, il étudiera les proportions relatives des plans, marquera la place la plus propice et, à l'heure la plus convenable, il reviendra avec son appareil comme l'artiste avec son crayon ou ses pinceaux, prendra une ou deux épreuves qu'il développera le soir en s'efforçant de leur faire rendre l'effet qu'il a compris [...]" ("La photographie en voyage", *Annuaire du Club alpin français*, 18e vol., 1891, p. 14); "Le photographe, qui choisit son sujet, son site, sa lumière, ses arrangements, exécute comme le dessinateur une oeuvre qu'il cherche et compose, seulement il l'exécute par des moyens différents qu'il peut modifier à son gré [...]" (*La Protection légale due aux oeuvres photographiques et leur assimilation aux autres oeuvres artistiques*, Amsterdam, Union internationale de photographie, août 1895, p. 9); ces moyens, dans son esprit, peuvent être supérieurs, au moins sur le plan de l'exactitude et de la vérité: "La photographie, bien employée, peut donner avec une rigoureuse précision l'image authentique de toutes choses [...]; avec elle on obtient rapidement une image indiscutable, tandis que celles tracées par le dessinateur absorbent trop de temps et peuvent toujours être discutées." ("Quelques conseils pour l'emploi de la photographie par les voyageurs naturalistes", *Bulletin du Muséum d'histoire naturelle*, n° 6, 1896, p. 1.)

17 A. Davanne en 1895: “Actuellement on peut affirmer que les trois quarts des artistes utilisant les arts figuratifs, c’est-à-dire les peintres, les dessinateurs, les graveurs, même les sculpteurs, se servent de la photographie directement ou indirectement, ouvertement ou en cachette; et si je me sers de ce mot un peu enfantin, c’est qu’il y a quelque enfantillage dans les soins qu’ils prennent pour que l’on ignore les emprunts qu’ils font à la photographie. La photographie constitue pour les artistes et pour les éditeurs une source inépuisable de documents tellement complets que la difficulté pour l’artiste est de ne pas utiliser tout ce qu’il y peut trouver [...]” (*La Protection légale...*, *op. cit.*, p. 9.)

18 Importance occasionnée par l’arrivée de Picabia à New York en janvier 1913, à un mois environ de l’ouverture de l’Armory Show, exposition internationale d’art moderne dans laquelle il était représenté par plusieurs oeuvres; en quelques semaines, l’artiste aura donné une impressionnante série d’entretiens, soit en français (dans *The Globe and Commercial Advertiser*, voir *infra*), soit en anglais par l’intermédiaire de Gabrielle Buffet, Picabia ne parlant pas anglais.

19 Je compte revenir sur cet aspect essentiel de l’oeuvre de Picabia à l’occasion d’une étude que je prépare actuellement sur “Udnie” (1913, musée national d’Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) et ses sources thématiques.

20 *Cit. in* “How New York Looks to Me“, *The New York American Magazine*, New York, 30 mars 1913, p. 11 (trad. fr. *in* Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 110).

21 *Cit. in* Hutchins Hapgood, “A Paris Painter“, *The Globe and Commercial Advertiser*, New York, 20 février 1913, p. 8 (trad. fr. *in* M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 107).

22 *Cit. in* *The New York Tribune*, New York, Cahier II, 9 mars 1913, p. 1 (trad. fr. *in* M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 108).

23 Gabrielle Buffet, “Picabia l’inventeur“, *L’OEil*, Paris, n° 18, juin 1956, p. 31. Contrairement à ce qu’affirme Cathy Bernheim (*Picabia*, Paris, Éditions du Félin, 1995, p. 23), ce dialogue reconstitué ne semble pas traduire exactement les opinions de Davanne sur les rapports de la peinture et de la photographie; au contraire, la photographie, dit-il, “tend à se substituer à la main de l’homme dans toutes les circonstances où il s’agit non de créer, mais de copier [...]” (*La Photographie. Traité théorique et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 1886, p. 1); et encore: “Ce n’est pas la mort de l’art, ce n’est la mort de personne; je crois qu’il ne faut pas confondre l’art et les artistes; certainement il s’est créé, par ces méthodes nouvelles, une période de transition qui pouvait gêner les uns et aider les autres, mais l’art n’était ni n’est en péril, l’art est éternel, il est partout, il est dans tout, il ne dépend pas des procédés employés, il n’est le monopole de personne [...]” (*La Protection légale...*, *op. cit.*, p. 5.)

24 Voir, par exemple: M. Le Bot, *op. cit.*, p. 41-49.

25 Elle écrit ainsi (“Modern Art and the Public“, *Camera Work*, New York, juin 1913): “Aucune oeuvre d’art faite de main humaine n’aura la précision de la reproduction mécanique par la photographie, et par conséquent, l’évolution de la photographie, loin d’avoir retardé celle de la peinture, a contribué au contraire à ses progrès en montrant l’inutilité d’une façon de peindre dont le seul intérêt résidait dans la possibilité de reproduire un quelconque modèle qu’il s’agisse d’une personne, d’un lieu ou d’une anecdote par la supercherie de la perspective et du trompe-l’oeil. Grâce à la photographie et au cinématographe, cette sorte de peinture a cessé d’exister.” *Camera Work* était la revue du photographe Alfred Stieglitz dans le milieu duquel ces idées étaient probablement des banalités; Stieglitz lui-même avait déjà annoncé l’ouverture de l’Armory Show en y distinguant d’avance la présence d’“un ensemble de peintres qui refusent de faire ce que l’appareil photographique peut faire mieux qu’aucun d’eux [...]” (*cit. in* M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 97).

26 *Cit. in* *The New York American Magazine*, *loc. cit.* (trad. fr. *in* M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 110).

27 Pline, déjà (*cit. in* Ernst Gombrich, *L’Art et l’Illusion*, Paris, Gallimard, rééd. 1996, p. 12): “C’est au moyen de l’esprit que nous voyons et observons: les yeux ne sont qu’une sorte de réceptacle qui reçoit et transmet la partie des choses visibles qui parvient à la conscience.”

28 *Cit. in* *The Globe...*, *loc. cit.* (trad. fr. *in* M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 107).

29 Réédité dans: Giovanni Lista, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L’Âge d’homme, 1973, p. 167-171. Sur les “états d’âme” et le rôle de la mémoire chez Picabia, notamment dans ses rapports avec le futurisme, voir: Virginia Spate, *Orphism, the Evolution of Non-figurative Painting in Paris 1910-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 301-307.

30 Voir chez Degas, peintre et photographe, par exemple: “C’est très bien de copier ce que l’on voit, mais c’est beaucoup mieux de dessiner ce que l’on ne voit que dans sa mémoire. C’est une transformation pendant laquelle l’imagination collabore avec la mémoire. [...] Là vos souvenirs et votre fantaisie sont libérés de la tyrannie qu’exerce la nature.” (*Cit. in* John Rewald, *Histoire de l’impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 241).

---

34 *Ibid.*, p. 34.

35 Arnauld Pierre, “Sources inédites pour l'oeuvre machiniste de Francis Picabia“, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, année 1991-1992, p. 255-281; “Le dernier style machiniste de Francis Picabia: nouvelles sources“, *Francis Picabia, galerie Dalmau 1922* (cat. exp.), musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 35-41.

---

### ***Pour citer cet article***

*Référence électronique*

Arnauld Pierre, « La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie, les sources d'un problème », *Études photographiques* [En ligne], 5 | Novembre 1998, mis en ligne le , consulté le 13 juin 2026. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/169>

---

### ***Auteur***

**Arnauld Pierre**

-  IDREF : <https://idref.fr/033730342>

**NI  
AF**

.



• **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000108561601>

{BnF

• <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb124567921>

BNF :

---

### ***Droits d'auteur***

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.