

Article

« Francis Picabia : *Râtelier d'artistes* »

René Viau

Liberté, vol. 45, n° 2, (260) 2003, p. 139-146.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/33060ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Carnets parisiens

Francis Picabia : *Râtelier d'artistes*

René Viau

Francis Picabia, *Singulier idéal*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 16 novembre 2002 – 16 mars 2003.

Peintre avant tout, Francis Picabia (1879-1953) était aussi poète et éditeur de revues (*391*, *Cannibale...*), organisateur de fêtes et scénariste. N'avait-il pas écrit : « Il faut être beaucoup de choses » ? Est-ce pour cela que cet artiste insolent et spirituel, à la fois précurseur et anti-héros de la modernité, semble sans cesse nous échapper tandis que la figure du pamphlétaire dadaïste virulent a occulté ses autres périodes pourtant aussi sidérantes ? En 1923, Picabia se déclare « artiste en tous genres ». Si l'on a admiré la force de frappe de l'artilleur de choc Dada tirant à boulets rouges sur le bon goût bourgeois, sa peinture ultérieure était souvent qualifiée, sans autre forme de procès, de décadente. Loin de tout discours politiquement correct, Picabia pourtant s'emploie, avec une même puissance corrosive, à déstabiliser nos repères.

Une spectaculaire rétrospective parisienne permet enfin de saisir l'unité d'une œuvre que l'on redécouvre dans toute sa complexité. En nous communiquant son hallucinant

vertige, l'exposition le célèbre comme l'une des grandes figures de référence du XX^e siècle.

Riche de naissance, il a eu cent vingt voitures, des yachts et, dit-on, plus encore de femmes. Flamboyant flambeur, prodigue d'excès en tous genres, sa peinture avance comme sa vie. À vive allure. Par à-coups. Par débordements. Par surgissements. Il se défie de toute injonction, de toute étiquette. Toujours il demeure libre avec comme seul programme la hantise de se dépasser et de ne jamais se prendre au sérieux.

« Picabia est un cas désespéré. Dès sa plus tendre enfance, il fut atteint par la peinture furieuse », résume Jean Arp. Sa carrière, écrit Marcel Duchamp, est « une suite kaléidoscopique d'expériences ». Impressionniste à ses débuts, il connaît un succès foudroyant alors qu'il plagie Sisley, Pissarro. Vers 1909, il s'inspire du fauvisme et du cubisme. Bientôt, ses œuvres seront les étendards de ce que Guillaume Apollinaire appelle l'orphisme. Picabia y introduit, pourtant, par l'emprunt pour les titres aux pages roses du *Larousse*, une dérision inattendue. Il est le seul artiste européen à avoir pu se rendre à New York pour l'Armory Show en 1913. Envoyé à Cuba en 1915 pour des achats de sucre destinés à l'armée, il oublie sa mission et débarque une seconde fois à New York où son bateau fait escale. Il élabore en Amérique un langage plastique neuf. La machine en est la référence essentielle. Picabia emprunte au dessin industriel sa précision. Parmi ces mécanismes pris pour sujet, les métaphores sexuelles sont nombreuses avec notamment des images recyclant des illustrations scientifiques de la revue *Science et Vie*. Dérisoires, ses machineries « pictogrammées » s'associent à une sorte de comédie copulative mécanisée et répétitive.

Leur ironie renvoie à une conception de l'art désublimisée qui sera sa seule marque de commerce. La notion traditionnelle d'auteur n'a plus cours.

La complicité entre Picabia et Duchamp fait de ces années une période d'intense activité créatrice. Dans les revues qu'il anime, Picabia insulte, éreinte, ridiculise, coiffe les uns et les autres de sarcasmes en pratiquant une critique incendiaire. Breton crédite ce Picabia pamphlétaire, mais aussi poète, d'avoir inventé à ce moment l'écriture automatique. Alors que Dada trouve à New York l'une de ses sources et que Picabia y prend part de manière décisive, les premiers contacts avec Tzara ont lieu à Zurich en 1918.

En 1920, pur geste Dada, il propose comme autoportrait sa propre signature « Francis Picabia », bavures et pâtés d'encre compris, avec sous cet autographe, son nom plate-ment inscrit. Picabia par Picabia. La multiplicité se met au service du singulier. Ce cancre copieur demeure toujours original, même dans la reproduction. « L'homme qui nous change le plus de Francis Picabia, c'est Picabia », écrit Breton. *L'œil cacodylate* recueille en 1921 dédicaces et signatures diverses de ses comparses de l'époque. « Or moi je ne suis rien, se défend l'artiste, je suis Francis Picabia qui a signé *L'œil cacodylate* en compagnie de beaucoup d'autres personnes qui ont même poussé l'amabilité jusqu'à inscrire une pensée sur la toile ». Si Picabia désacralise par ce collage collectif l'aura du créateur, il met les points sur les i et prend bien garde de ne pas tromper sur la marchandise. La peinture reste, et doit rester, de la peinture. Ni plus. Ni moins. « Un éventail couvert d'autographes ne devient pas un samovar ! poursuit Picabia à propos de *L'œil cacodylate*. C'est pourquoi mon tableau, qui est encadré, et fait pour être accroché au mur et regardé ne

peut être autre chose qu'un tableau ». En 1921, à la surprise de tous, Picabia rompt avec Dada (sans en renier jamais l'esprit). Il écrit cette année-là dans un texte consommant cette rupture :

Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays et les villes, manger des perruches et des oiseaux-mouches, avaler des ouistitis vivants, sucer le sang des girafes, se nourrir de pieds de panthères ! Il faut coucher avec des mouettes, danser avec un boa, faire l'amour avec des héliotropes et se laver les pieds dans le vermillon.

Picabia n'hésite pas alors à exposer ensemble des figures d'Espagnoles en costume kitsch accompagnées de ces tableaux érotiques et mécanographiques lors d'une présentation à la galerie Dalmau à Barcelone en 1922. Incohérence ? Chacun ses goûts, réplique le peintre ! « Il y a des gens qui n'aiment pas les machines, je leur propose des Espagnoles. S'ils n'aiment pas les Espagnoles, je leur ferai des Françaises ».

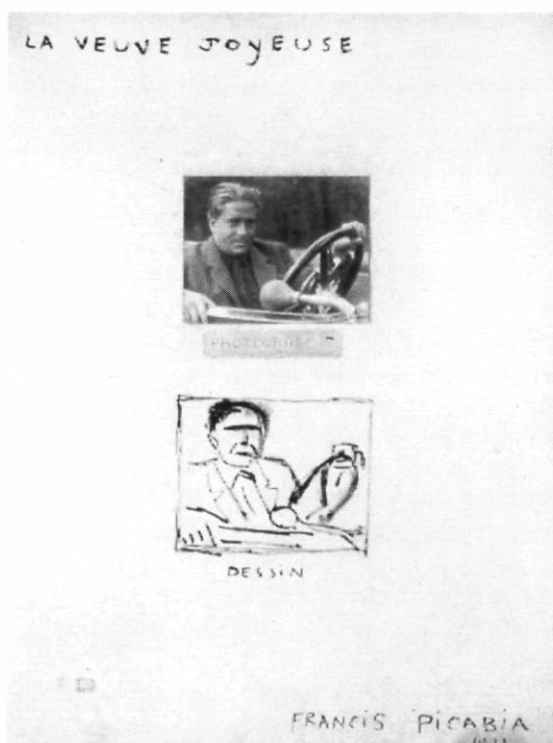
Alliage ambigu de désenchantement, de distance, d'élégance et de ludisme, la peinture est pour lui une nécessité. Il ne peut s'en passer bien qu'il la raille et la mette constamment à l'épreuve. Et quoi qu'il fasse, comme le remarque André Breton, « c'est toujours du Picabia ». Jamais son inspiration ne suit aucun programme esthétique. Mais pour lui, la peinture demeure l'enjeu fondamental, un sondage inlassable. Ne cessant de s'en prendre à la « comédie de l'art », Picabia se lance après 1921 dans des figures masquées et énigmatiques, ouvertes comme l'ensemble de son œuvre sur de nombreuses interprétations. Suit la création du ballet *Relâche* avec Erik Satie et la réalisation du film *Entr'acte* avec René Clair. Soudain las de ces incessantes bagarres et de tous ces remous qu'il soulève dans son

sillage, Picabia quitte Paris en 1925 pour se faire bâtir à grands frais une maison à Mougins, près de Cannes. Cet exil doré sur la côte d'Azur le fait passer pour un dandy mondain aux yeux de la scène parisienne. Avec les *Transparences*, dès 1927-1928, Picabia superpose de multiples références. À partir de 1935, des toiles réalistes alternent avec des œuvres plus abstraites souvent interprétées comme les ancêtres du cinétisme des années 60.

Ce sont les artistes qui, les premiers, ont suscité un regard neuf sur certaines périodes de la production de Picabia. Mal comprises, celles-ci ont longtemps été considérées avec suspicion par les tenants d'une vision canonique et darwiniste de l'histoire de l'art, bien incapable de situer son éclectisme débridé. Voici les *Monstres* ou les *Transparences*. Picabia y superpose, comme peuvent le faire les photographes surréalistes, des motifs et des attitudes quelquefois inspirés des grands maîtres italiens de la peinture pour les associer à un voile monochrome sombre et verdâtre. Le résultat, jugé hideux, laissa perplexe. Il faudra attendre plusieurs décennies pour que ces tableaux soient compris. Avec leur picturalité hybride et leurs relents de *Bad Paintings*, ces œuvres inspirèrent durant les années 80 des peintres tels David Salle, Julian Schnabel, Barcello ou Polke. « J'aime tout ce qu'a fait Picabia, écrit ainsi l'artiste allemand Erik Dietman. Même les plus mauvais tableaux, je les trouve formidables. Certaines *Transparences* sont tellement écœurantes que seul un très grand artiste pouvait les faire ».

Nouvelle rupture durant la guerre. Ses nus quasi photographiques témoignent d'un mauvais goût longtemps jugé inconvenant. Cette série de peintures est apparue comme strictement alimentaire et, aux yeux de plusieurs, tout juste bonne à décorer des maisons de passe. Ces

images extraites de revues légères (telles *Mon Paris*, *Paris Sex Appeal*) rendent manifeste la problématique photographie/peinture qui ne cesse de motiver l'artiste. Impertinents, ces nus affichent un kitsch et une vulgarité intentionnelle, aujourd'hui très au goût du jour. Ils séduisent ainsi nombre de jeunes artistes aux yeux desquels Picabia aurait pratiqué avant la lettre les mêmes stratégies de piratage de l'image qu'ils mettent de l'avant. Déjà, depuis ses premiers tableaux impressionnistes, Picabia cite et plagie sans vergogne en empruntant à la photographie et aux cartes postales. Il creuse de la sorte la question du réel et de sa représentation.



La veuve joyeuse, 1921, huile, photographie et papiers collés sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière © DR

Son rapport à la photographie est clairement énoncé dans *La veuve joyeuse*. Datée de 1921, cette toile de l'épopée dadaïste a une valeur exemplaire à cet égard. On y voit un portrait du peintre capté par l'objectif de Man Ray et ensuite collé au-dessus d'un autoportrait esquissé à larges traits irréguliers. Picabia nous indique ainsi avec humour l'imposture de la peinture, ou du dessin, à représenter le réel. Ailleurs certains de ses tableaux noir et blanc font penser à des négatifs. Quelle est la place de la peinture face à la photo, se demande Picabia ? Sensible à la crise des valeurs que provoque l'apparition de la photo, Picabia explore tous les chemins. En bon enfant prodigue de l'art du XX^e siècle, il dilapide et n'épargne aucune piste. À l'heure des défis encore lancés à la peinture par l'omniprésence des technologies de multiplication et de manipulation de l'image, Picabia, comme le souligne Suzanne Pagé qui est la maître d'œuvre de cette présentation, a ainsi ouvert toutes les vannes comme autant d'interrogations.

Après la guerre, on retrouve l'alternance entre abstraction et figuration, tantôt avec des œuvres étranges, sortes de masques aux accents primitifs répondant à un symbolisme sexuel explicite. Au tournant des années 50, il trace de simples points et les dispose à la surface de tableaux plus matiéristes. Ces tableaux éblouissent les jeunes turcs de la nouvelle abstraction gestuelle parisienne. Les peintres « de l'informel » le prennent comme modèle. Points de suspension. Points d'interrogation. Point final ? Le peintre doute jusqu'à la fin. Mystérieuses, émouvantes et dramatiques, ces peintures sont souvent repeintes sur des toiles plus anciennes. Picabia se montre alors taraudé par l'angoisse d'une mort qu'il sent proche tandis qu'il est poursuivi par la question de la survie de la peinture.

Chaque génération d'artistes aura apprécié chez cet « artiste pour artistes » quelque chose de différent. À chaque changement de formule correspond un changement d'admirateurs. Si bien qu'aujourd'hui, tous, de Jeff Koons à Pierre Soulages, que Picabia a parrainé à l'époque des *Points*, s'en réclament. *Râtelier d'artistes*, comme il l'écrivait, avec son ironie habituelle, dans l'un de ses brûlots dadaïstes, « Picabia le loustic », alias « Funny Guy » ignore frontières et hiérarchies culturelles. Il pose le problème de la parité entre la culture populaire et la culture savante. Il fut le premier à adapter à son art cette logique du détournement, aujourd'hui si d'actualité. « Ce que j'aime le moins chez les autres, ironisait-il, c'est moi ! »

Si Picabia brouille les pistes, il s'imprègne néanmoins de l'air de son temps. Il quitte Dada au bon moment alors que le mouvement se structure au contact du surréalisme. Curieusement cependant, Picabia à travers ses avatars ne s'éloigne guère du style dominant de son époque. Avec ambiguïté, ses espagnolettes se font autant de pieds de nez au « retour à l'ordre » des années 20. Celui qui a participé à la naissance de l'abstraction redevient figuratif quand la période demande de la figuration. Mais en un deuxième temps, son opportunisme se met au service de son éternel élan provocateur. Il brise de la sorte les tabous. Sa perméabilité n'en demeure pas moins un refus de se compromettre. C'est au cœur de ce paradoxe que ce « plus que peintre » (Duchamp) maintient ainsi, désamorçant au maximum en son sein toute velléité de contenu héroïque, l'indépendance de la peinture de même que son intégrité d'artiste. La contamination devient pour Picabia une façon de rester fidèle à soi.