

Avant-propos

La langue de Picabia

Oui, mais cette quantité effroyable de Je et de Moi...!

— Stendhal, *Vie de Henry Brulard*¹

Dans la préface à sa traduction des *Confessions* de saint Augustin (devenues *Les Aveux*), l'écrivain Frédéric Boyer évoquait les « déplacements, fables, oublis, remords, ajustements² » à l'œuvre dans l'écriture de soi. La remarque, qui vaut probablement pour tout processus créatif, paraît particulièrement bien faite pour qualifier l'art de Francis Picabia. Celui-ci s'est peu exprimé sur son art. Il aura en revanche beaucoup parlé du genre humain, du monde « comme il va » et, surtout, de lui-même. La légende qui entoure son nom ne l'a pas beaucoup contredit, aimant à rappeler sa faculté de réinvention continue ou sa trop célèbre versatilité. Ces idées proviennent assurément de l'artiste et de ce miroir tendu à soi-même, à quoi équivalait une large part de sa production. Elles ne sont certainement pas sans fondements. Dès les débuts, il me semblait que la langue de Picabia était avant tout faite de la matière même de ces déplacements et de ces oublis.

Comparativement, la réception critique de l'œuvre de Marcel Duchamp est riche d'enseignements : car, comme Picabia, il aura lui aussi largement fourni les grilles d'analyse de son œuvre. Mais Duchamp fut, à la différence de Picabia, un artiste « toujours préoccupé par les problèmes techniques³ », et qui entendait conceptualiser son travail – ce qui eut pour résultat d'élargir la réception de son art aux champs interprétatifs les plus divers. Nul ne contestera

1. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1973, p. 30 ; cité par Claude Morali, *Qui est moi aujourd'hui?*, Paris, Fayard, 1984.

2. Frédéric Boyer, préface à saint Augustin, *Les Aveux*, tr. F. Boyer, Paris, P.O.L., 2009, p. 39.

3. En 1966, Pierre Cabanne demande à Duchamp : « Il est curieux que vous qui passez pour un inventeur purement cérébral ayez toujours été préoccupé par les problèmes techniques. » Duchamp répond : « Oui, vous savez, en étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan », in Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 48.

le fait que l'œuvre duchampienne a suscité un foisonnement exégétique sans précédent au cours du XX^e siècle, sans qu'il semble possible, en ce début de XXI^e siècle, d'en prédire l'épuisement ou la fin. Duchamp réclama l'introduction de la « matière grise » dans l'art contre la « rétine⁴ » dès le moment de ses premières études pour la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. En dehors des dernières années – celles de sa célébrité et de son adoubement par de nombreux artistes outre-Atlantique – Duchamp aura peu parlé de lui. Mais ses nombreuses notes, elles, sont de précieuses indications de son travail. Mieux, elles font partie intégrante de son œuvre et l'artiste les publia à trois reprises : en 1914, 1934 et 1967⁵. Francis Picabia, lui, s'exprima abondamment dans la presse, rédigeant des tribunes et des textes polémiques à un rythme soutenu, plus particulièrement durant les années de son rapprochement de Dada en 1920-1921 et jusqu'à son installation en 1925 dans le Sud de la France, à Mougins – date à laquelle ces écrits souvent polémiques se raréfient. William Camfield, l'auteur d'une monographie pionnière⁶, signale que la réactivité [*responsiveness*] de son art s'apparente souvent à celle du discours et du langage parlé⁷. Mais peu prodigue en concepts, parlant presque systématiquement à côté de son art, se déclarant ouvertement contre l'intellect, Picabia a fini par imposer des thèmes – tels que la machine par exemple – qui fonctionnent souvent comme des écrans. Son œuvre et son discours pourraient être rapprochés de ce que Sigmund Freud disait de certaines idées : elles viennent au moi qui les pense « revêtue[s] d'un habillement [...] déformé et déformant⁸ ».

4. Ces deux mots reviendront souvent dans les entretiens donnés par Duchamp dans les années 1960. En 1961, il affirme qu'il y a la « peinture qui ne s'adresse qu'à la rétine [...] et une peinture qui va au-delà [...]. C'est le cas des religieux de la Renaissance. [...] la peinture pure n'est pas intéressante en soi comme but. Pour moi la fin est autre, c'est une combinaison ou du moins une expression que seule la matière grise peut arriver à rendre ». Cité d'après Alain Jouffroy, « Conversation avec Marcel Duchamp », in *Une révolution du regard* [1964], Paris, Gallimard, 2008, p. 179-181.

5. Il s'agit respectivement de la *Boîte de 1914*, de la *Boîte verte*, et de la *Boîte blanche (À l'infinitif)*.

6. William Camfield, *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1979.

7. *Ibid.* Introduction, p. xvii.

8. Sigmund Freud, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole (une lettre à Romain Rolland) »

Il revient à des ouvrages sur l'artiste ayant vu le jour il y a plus d'une trentaine d'années pour l'ouvrage de Camfield et, plus récemment, avec les différentes études et le livre d'Arnauld Pierre⁹, d'avoir notamment mis en évidence la spécificité de la méthode de création, reposant sur le emploi d'images existantes, qui préside à une très large part de l'œuvre. Processus essentiel à sa compréhension, cette appropriation des images allait bien au-delà de l'utilisation de certains outils photographiques traditionnels dans les ateliers. De fait, il s'agissait chez Picabia d'un véritable système, dont il s'employa à brouiller les codes. Cette procédure citationnelle secrète allait prendre plusieurs formes selon les moments de l'œuvre. Ainsi, c'est dès les débuts de sa carrière que des images servirent de source à des compositions de styles divers : il en va ainsi des reproductions photographiques de paysages au moment de sa période impressionniste à partir de 1904 environ, des épures d'ingénieur servant aux machines de 1915, des reproductions des grands maîtres de l'art ou bien des images sentimentales et kitsch montrant des couples d'amoureux de l'époque dite des *Monstres* au milieu des années vingt, des tableaux de la Renaissance italienne et du Seicento des *Transparences* des années trente ou bien encore les photographies de magazines de charme qui fournirent les sources aux *Nus* des années quarante – pour ne citer que quelques exemples de ces emplois et détournements constants dans sa carrière. Ce tableau vite brossé par décennies des emprunts non avoués de Picabia ne serait pas complet si l'on ne précisait que l'écriture poétique, tout comme une partie de sa correspondance (notamment dans les années 1940) obéit très régulièrement au même principe de sélection, de découpage et de remontage secret – Friedrich Nietzsche ayant été l'auteur le plus pillé par le peintre. Ce recours à l'image et au texte préexistants a redéfini les enjeux du processus créatif au sein d'un XX^e siècle marqué par un usage toujours plus grand de l'œuvre reproductible au sein de l'art.

L'étude d'Arnauld Pierre le montre en de nombreux endroits : aucun artiste n'a fait à un tel degré du vrai et du faux le cœur de son

[1936], in *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, tr. Denis Messier, Paris, Gallimard, 2010, p. 52.

9. Arnauld Pierre, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002.

œuvre. Selon les moments, l'authenticité est portée aux nues – mais le vent peut tourner et le faux devenir la seule valeur possible. Il m'a semblé qu'il était important de renouveler l'attention aux dires et aux objets de Picabia à la lumière des découvertes concernant sa méthode de création, et qu'il fallait tirer de nouveaux partis de ces découvertes sur un plan critique. La parole de Picabia est donc d'autant moins une clé de lecture superflue qu'elle est le véhicule le plus éclatant – et même si ce véhicule n'est pas le plus porteur de vérité – de ce moi créateur qui est au centre de ce travail. S'il est entendu que l'« on ne peut mettre dans le coffre la clef qui ouvre le coffre¹⁰ », il fallait partir de l'idée, essentielle chez lui, que le coffre de Picabia était continûment à double fond. Durant la Grande Guerre, c'était même le sujet tout entier qui allait devenir suspect, comme l'écrivait Louis Aragon après la fin du conflit, en 1920 : « Si vous voulez répondre de quelqu'un, vous dites : je suis sûr de lui comme de moi-même. Or, s'il existe au monde un homme dont je ne puis psychologiquement pas être sûr, c'est moi¹¹. »

Une nouvelle étude sur la figure de Picabia pouvait commencer par poser un principe d'incroyance s'agissant de l'artiste. En étant souvent analysée au plus près du discours et des objets qui furent les siens, son œuvre a en définitive été accueillie et commentée dans une assez grande absence de confrontation à des champs d'études ou à des pensées que Picabia n'aurait en quelque sorte pas validés lui-même. Bien sûr, le parti pris d'examiner l'œuvre au plus près des faits historiques, des objets et des motifs d'un artiste dans le champ de l'histoire de l'art – tels que la machine, par exemple, ce thème omniprésent des années dix – n'aurait *a priori* rien qui fasse problème sur un plan méthodologique et historiographique, si cette valeur de vérité n'était pas apparue comme devant être reposée de façon critique avant d'aborder l'œuvre dans son ensemble. L'hyper-personnalisation de l'art chez Picabia me semblait mener à une idée qui me paraissait plus opérante encore que l'analyse de problèmes

plastiques, que je crois singulièrement secondaires chez lui. Mon hypothèse thématique était aussi un instrument d'analyse, et il pouvait s'appeler *ego*.

Dans une conférence prononcée en 1944, le peintre Robert Motherwell suggérait que toute « socialisation de l'ego » passait par un processus de formalisation. C'était là pour lui l'une des deux possibilités qui s'offraient au moi : rester rivé à lui-même en étant sa propre expression, ou bien s'extérioriser dans la forme. Et si le monde ne fournissait plus la matière de l'expérience, le moi pouvait toujours puiser en lui¹². Cette relation et ce passage entre *ego* (entendu ici en tant que « personne propre ») et la forme sous-tend mon travail autour de la figure de Francis Picabia. C'est ainsi l'une des tâches de cette étude que de tenter de déterminer quelles furent précisément *les formes* de ce moi – dont je cherche à montrer que celles-ci finirent, dans le cas de l'art de Picabia, par être plus procédurales que biographiques. Tout se passait avec Picabia comme s'il avait choisi de manipuler *ego* plutôt que des problèmes plastiques qu'il ne fit jamais véritablement siens. À l'inverse, lorsqu'un artiste comme Picasso affirmait avoir évacué la question du moi, c'était pour que la peinture soit l'objet de toute son attention : « Le moi intérieur, il est forcément dans ma toile, puisque c'est moi qui la fais. Je n'ai pas besoin de me tourmenter pour ça. Quoi que je fasse il y sera. Il n'y sera même que trop... Le problème, c'est le reste¹³. »

Davantage peut-être que dans d'autres villes où essaima Dada, l'histoire du mouvement à Paris est constituée de la multitude d'événements, souvent infimes, et de controverses artistiques et littéraires qui s'y tinrent entre 1920 et 1924. Ce livre ne mobilise qu'un nombre restreint de ces épisodes. Il réexamine en plusieurs endroits

10. Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, 1841, n° 2239, *Werke*, vol. IV, Munich, 1966, p. 422 ; cité par André Chastel, in *Fables, formes, figures*, I, Paris, Flammarion, 1978, p. 7.

11. Louis Aragon, « Révélation sensationnelles », in « Vingt-trois manifestes du mouvement Dada », *Littérature*, 2^e série, n° 13, mai 1920, p. 21 ; réimpr. Paris, Jean-Michel Place, 1978, même pagination.

12. « The ego can draw from itself in two ways: the ego can be the subject of its own expression, in which case the painter's personality is the principal meaning expressed; otherwise the ego can socialize itself – i.e., become mature and objectified – through formalization », in Robert Motherwell, « The Place of the Spiritual in a World of Property », conférence publiée sous le titre « The Modern Painter's World », *Dyn I*, n° 6, novembre 1944, p. 9-14. Repr. in *REVISIONES*, n° 6, 2010, p. 69-78. Citation p. 76.

13. Pablo Picasso, propos rapporté dans Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, Paris, Gonthier, 1966, p. 82-83 ; repr. in *Propos sur l'art*, édités par Marie-Laure Bernadac et Androula Michaël, Paris, Gallimard, 1998, p. 151.

la signification prise par Dada – ce moment de vide fécond pour le moi – dans la carrière de Francis Picabia. Cet ouvrage se développe selon deux axes principaux qui se croisent : d'une part, la position de cet ego comme procédure artistique à part entière, compris comme un *outil plastique* sur l'échiquier moderniste ; de l'autre, les manifestations et les formes analysées au cours de six chapitres, de ce moi singulier dans l'œuvre de Picabia. J'ai restreint la très grande majorité de mes objets d'étude aux années 1913-1927, c'est-à-dire depuis les grandes abstractions de 1913, que Guillaume Apollinaire rassembla sous la bannière « orphique », jusqu'à la période des peintures « maquillées » que sont les *Monstres* vers 1925-1927, même si quelques mises au point chronologiques hors de cette période m'ont paru nécessaires¹⁴. Ce travail ne fait pas le décompte des œuvres, des expositions, des écrits, des manifestations ou des querelles dans lesquelles l'artiste fut engagé durant cette période. Les œuvres et les discours qui sont discutés ne témoignent pas d'une volonté d'exhaustivité ni d'un équilibre entre les objets. Il s'efforce en revanche de repérer des gestes et des objets qui me paraissaient exemplaires de cette formalisation de l'ego et qui pouvaient offrir de nouveaux champs d'investigation dans l'œuvre de Francis Picabia.

De ce fait, il ne s'agit pas ici d'un essai à proprement parler monographique – des développements importants sont consacrés à Picasso, Duchamp ou Apollinaire en regard de Picabia. L'artiste ayant refusé les enjeux théoriques de l'art assez tôt dans sa carrière – bien que l'époque abonde en débats esthétiques¹⁵ –, il m'a semblé que ce refus avait parfois été trop bien respecté par les commentateurs de son œuvre et que la majorité des études le concernant ne le reliait ni ne le confrontait à la pensée de son époque ou à des

14. Je reviens sur des événements antérieurs, soit parce qu'ils inaugurent une thématique qui va devenir récurrente (ainsi, la période impressionniste est un moment où se constitue un double discours chez Picabia comme chez la critique d'art de l'époque à son sujet) soit que, étant postérieurs à 1927, les événements illustrent la permanence d'un objet – l'image photographique, par exemple, étant ainsi détournée durant toute sa carrière.

15. Pensant à Mondrian, Matisse, Kandinsky, Delaunay, Marc ou Malevitch, Thierry de Duve rappelait que « tout ce que l'avant-garde comptait de peintres partageaient ce désir d'être reconnus pour leur pensée picturale plus que pour leur métier manuel », in *Une sorte de nominalisme pictural. Essai sur un passage et une transition de Marcel Duchamp peintre*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1981, p. 257.

idées qui seraient apparues par trop exogènes et étrangères à son « milieu naturel ». La parole de Picabia n'avait jamais été insérée dans un discours contemporain plus vaste sur le sujet et son expérience, de Sigmund Freud à Paul Valéry en passant par André Breton ou Louis Aragon. Or, tous ces auteurs font du début des années vingt un moment charnière de la réflexion sur un moi que Dada, notamment, jugeait littéralement inconnaissable.

J'ai donc voulu suivre un cheminement qui privilégie des structures, des procédures ou des événements liés à cette formalisation de l'ego dont parlait Motherwell. Ce travail utilise le mot *ego* autant que le *moi* ; mais en parlant d'*ego*, et en abandonnant souvent son article, on aura cherché à lui conférer une existence de sujet, une autonomie et une intentionnalité. Et c'est une des hypothèses qui sous-tend ce travail depuis les débuts que de faire d'*ego* un quasi-personnage conceptuel de l'avant-garde et de Picabia l'artiste qui l'aura exploité de manière inédite. Chacun des six chapitres qui vont suivre tente de relire et de problématiser un moment de l'histoire de Picabia et de son œuvre. Ce sont des hypothèses autour de formes qui visent à repérer et à dégager les conditions de création renouvelées par l'artiste à partir de 1913-1915.

Une première grande partie de ce travail traite de trois « ego objets » noir et blanc : tout d'abord, le portrait tel que Picabia le conçoit graphiquement autour de 1915, en remplaçant un « sujet perdu » par un « objet trouvé¹⁶ » mécanique ; un second chapitre étudie trois taches redéfinissant la fonction auctoriale vers 1915-1920 chez Apollinaire, Duchamp et Picabia ; un troisième chapitre examine le nom de Picabia en tant qu'objet plastique, au centre de sa production égotique durant le temps de Dada. La deuxième grande partie de notre étude se concentre sur trois « procédés du moi » : ainsi je consacre le quatrième chapitre à la forme omniprésente du rond et du cercle chez Dada et chez Picabia, en regard d'une longue tradition médicale et psychiatrique qui l'associe à la mélancolie. Le cinquième chapitre examine la relation, souvent mentionnée dans les ouvrages

16. J'emprunte l'expression à l'article de Pierre Zima « Objet trouvé/Sujet perdu », *Les Lettres nouvelles*, 4, septembre-octobre 1972, p. 153-174. Sur cette substitution objet/sujet, voir chapitre I, « Anti-mémoire ».

sur l'artiste mais jamais analysée en profondeur, qu'entretint Picabia avec Picasso. Enfin, mon dernier chapitre se penche sur l'emploi et le détournement constant des sources visuelles chez l'artiste en tant que pratique mélancolique. Le principe d'appropriation est replacé face à son propre discours critique curieusement contraire à sa pratique. Ce parti d'y voir un « moi-réaction » tente ainsi d'offrir une nouvelle analyse des célèbres revirements de Picabia¹⁷.

Des œuvres sont absentes : le film *Entr'acte* de 1924, par exemple, dont Picabia écrit le scénario et le ballet *Relâche* pour lequel il rédige l'argument ne m'ont ainsi pas paru devoir entrer dans mon propos – moins du fait de leur nature collaborative (avec le cinéaste René Clair pour le premier, les Ballets suédois pour le second) que parce qu'ils répondent à d'autres problématiques techniques – le ballet, le film – et que de ce fait, ils semblaient me diriger hors du cadre d'hypothèses construites autour de ces *images fixes* du moi. Je fais enfin peu référence aux écrits poétiques de l'artiste, pourtant particulièrement productif vers 1918-1921 ; leur ont été préférés des textes de nature plus polémique parus dans la presse, beaucoup d'entre eux ayant été encore peu exploités et commentés ; ils donnent un éclairage déterminant sur l'ambivalence fondamentale de Picabia. Mais cette ambivalence n'empêche pas la mise au jour d'une ligne directrice – en l'occurrence celle d'un art où ego émerge comme un objet ayant une fonction inédite au sein des avant-gardes historiques. Dire de quelqu'un qu'on le connaît bien, comme le rappelle Clément Rosset, n'a pas d'autre signification que la mise en évidence du caractère *répétitif* du comportement de la personne – autrement dit son rôle¹⁸. Malgré l'insistance de Picabia à dénoncer les faux-semblants et la répétition de soi, on va voir que le rôle et le masque, de même que l'idée de répétition, furent en réalité au centre de son processus créatif.

Picabia a souvent mis en avant sa prédilection pour les formes d'expression populaires et son mépris de l'érudition. Grand lecteur

17. Procédé et objet possèdent une plasticité, voire même une véritable capacité métamorphique qui autorise des passages : on verra par exemple comment le nom est un exemple d'artefact ou d'objet plastique chez Picabia qui est aussi en définitive un procédé – le nom, par exemple, peut avoir chez lui un « but ».

18. Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Minuit, 1999, p. 39.

des romans-feuilletons de Gustave Le Rouge, un polygraphe auteur notamment de *La Guerre des vampires*, il déclarait au début des années vingt préférer ses livres à tout autre type de littérature¹⁹. Sa fréquentation des écrits de Friedrich Nietzsche²⁰ et de Max Stirner²¹ – pratiquement les seuls auteurs durablement appréciés par lui – ne doit pas tromper : ils furent lus sommairement et, s'agissant de Nietzsche, ses aphorismes et de nombreux fragments furent utilisés et réagencés

19. En 1922, Picabia déclare de façon caractéristique : « J'aime mieux *Le Matin*, *Le Rire*, *Le Sourire*, *Le Cri de Paris*, *La Vie parisienne* ou *Le Merle blanc* que *La Nouvelle Revue française*, de même que je préfère un fauteuil au Casino de Paris à un fauteuil à l'Académie. » Voir « Sur les bords de Seine », *Les Potins de Paris*, 3 février 1922, p. 1-2 ; repr. in *Écrits critiques*, édition de C. Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 113. Deux ans plus tard, un journaliste l'interroge sur la situation des lettres à Paris : « Au risque de vous importuner, je tiens à vous demander quels sont les écrivains qui vous retiennent ? – Je vous nommerai ceux que je trouve détestables : Paul Morand, Jean Cocteau, Radiguet, Pierre Benoît, Giraudoux, Delteil, etc. Un écrivain qui me plaît, c'est Gustave Le Rouge. » Interview de F.P. par Jacques Renard, *Paris-Journal*, 9 mai 1924, p. 5 ; repr. in *Écrits critiques*, op. cit., p. 195.

20. L'importance de la figure de Nietzsche pour Picabia a été remarquée de longue date (notamment par William Camfield et Maria Lluïsa Borràs dans son importante étude *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985). Travaillant sur les écrits de l'artiste, Carole Boulbès s'est penchée sur son détournement des écrits du philosophe. Picabia a puisé dans plusieurs volumes la matière servant à des textes ou à sa correspondance privée, opérant par appropriations et par synthèse d'aphorismes et de fragments extraits principalement d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, de *La Volonté de puissance*, et du *Gai Savoir*. Voir *Écrits critiques*, op. cit. et *Poèmes*, édition de C. Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2002, ainsi que C. Boulbès, *Picabia avec Nietzsche. Lettres d'amour à Suzanne Romain (1944-1948)*, Dijon, Les presses du réel, 2010. Je me sers abondamment de son édition des *Écrits critiques*, bien que celle-ci pose certains problèmes sur le plan éditorial et critique. Une précédente édition des écrits de Picabia, réunis par Olivier Revault d'Allones et Dominique Bouissou était parue en 1975, puis en 1978 pour un second volume. Leur agencement purement chronologique, et non plus selon le type d'écrits (critiques ou bien poétiques) comme dans l'édition de Boulbès, posait d'autres difficultés.

21. On trouve dans la bibliothèque de Picabia la cinquième édition de la traduction française de *L'Unique et sa propriété*, parue en 1922 chez Stock. Une première traduction en 1899 est due à Robert Reclaïre, l'autre est signée d'Henri Lasvignes et date de l'année suivante. Dans sa traduction et présentation des écrits de Picabia en anglais, Mark Lowenthal avance, mais sans preuve particulière, que l'artiste n'aurait lu que l'introduction de l'ouvrage de Stirner (intitulée « Je n'ai mis ma cause en rien »). De même, il suggère que c'est Duchamp qui l'aurait introduit à ce livre alors que les deux amis étaient à New York. Voir *Francis Picabia. I am a Beautiful Monster*, tr. Mark Lowenthal, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008, p. 9. Francis Naumann pense, là aussi, sans preuve particulière, que la découverte des écrits de Stirner par Duchamp est due à Picabia. Voir de F. Naumann, « Aesthetic Anarchy », in cat. exp. *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Tate Modern, Londres, Tate Publishing, 2008, p. 60 et n. 8 p. 219.

abondamment dans les écrits de Picabia d'une manière qui laisse peu de doute sur l'absence d'assimilation de la pensée du philosophe²². Ce refus singulier du savoir me paraît être un élément déterminant chez Picabia. Cependant, tout semble s'être passé comme si « l'ignorance » provocante de l'artiste n'était pas en elle-même une chose complexe ou qu'elle ne pouvait pas nous renseigner justement sur l'artiste, au-delà de l'explication vague et toujours insatisfaisante du « caractère » ou du « tempérament ». Comme Yve-Alain Bois le faisait remarquer dans un ouvrage sur Picabia paru en 1975 (alors que l'ampleur et le systématisme de sa méthode étaient mal connus), « si les travaux des autres l'intéressaient peu, comme il le déclare témérement, il les aura pourtant copiés beaucoup mais superficiellement [...] »²³. Ainsi, bien que Picabia apostrophe les autres peintres au gré de ses écrits polémiques, rien n'est plus loin de son intention que d'établir un dialogue avec ses pairs. Et les positions de l'artiste paraissent si souvent tributaires des circonstances qu'elles posent inévitablement la question de la valeur réelle et de l'authenticité de ses engouements et de ses détestations. C'est ainsi avec un évitement caractérisé de l'explication et de l'analyse que l'artiste avait loué l'écrivain Raymond Roussel : « Entre gens qui se comprennent parfaitement, on n'a rien à se dire, et quand nous nous sommes rencontrés, nous n'avions effectivement rien à nous dire²⁴. »

22. Arnauld Pierre a relevé la présence de l'œuvre de Remy de Gourmont dans *Les Poèmes et dessins de la fille née sans mère* [1918] de Picabia. Cf. *Francis Picabia...*, op. cit., 2002, p. 153-157. L'artiste a également détourné la poésie de Jules Laforgue pour le titre d'un tableau, *Les Yeux chauds*, comme cet auteur le note dans le même ouvrage, voir p. 157. Voir n. 62 de la première partie de notre chapitre VI, « [Sic] Picabia ».

23. Yve-Alain Bois, *Picabia*, Paris, Flammarion, 1975, p. 7. Les héritiers de l'artiste firent retirer de la vente cet ouvrage au moment de l'exposition rétrospective qui se tint au Grand Palais en 1976, en raison des passages du livre abordant l'attitude de Picabia durant la Seconde Guerre mondiale. Signalons que cette exposition était la première manifestation en France de cette ampleur consacrée à l'artiste, mort vingt-trois ans plus tôt.

24. Cité in cat. exp. Jean-Hubert Martin (dir.), *Francis Picabia*, Paris, Grand Palais, RMN, 1976, p. 114. Maria Lluïsa Borràs indique que Picabia assista à une représentation de *Locus Solus* de Roussel en 1922 en compagnie d'André Breton, Robert Desnos et Georges Auric. Le personnage principal de la pièce de Roussel déclare : « Si j'étais pauvre, j'aurais du talent. Mais je suis riche. » S'il y a identification ou ressemblance entre Roussel et Picabia, leur fortune familiale semble le point commun le plus sûr.

Si Picabia se présente aujourd'hui encore trop souvent comme un artiste compris essentiellement « dans sa propre langue », c'est, me semble-t-il, parce qu'il a forgé une image de lui-même particulièrement plastique et malléable grâce à l'idée de la nécessité du mouvement perpétuel, dont il aura beaucoup parlé²⁵ et que les commentaires reprendront fréquemment²⁶. Car il ne faut pas douter que ce fut là l'un des moyens qui lui permit de justifier tous les contraires, toutes les contradictions. À ce mouvement perpétuel s'est adjoint le refus, beaucoup formulé, de la répétition de soi – cette ombre mortifère que refusèrent Duchamp et Picabia : mais s'agissant de ce dernier, je voudrais montrer que cette ombre l'aura accompagné toute sa vie. On peut lire dans l'une des toutes premières études consacrées à l'artiste – à une époque où le principe de remploi et de détournement des images chez l'artiste était à peu près insoupçonné – que Picabia, « toujours poussé vers l'inconnu », était un promoteur du « renouvellement continu », et avait « coopér[é] à la destruction du système²⁷ ». Depuis cette date, des travaux ont mis à mal cette mythologie tenace faisant de l'artiste cette figure solaire et iconoclaste. Au contraire, l'ouvrage d'Arnauld Pierre fait de l'œuvre de Picabia une entreprise de ce qu'il nomme bien une déqualification de la peinture. Il montre que celle-ci fut vécue sur le mode de la perte liée à la disparition du caractère d'unicité de l'œuvre moderne, modifiée par les moyens de la reproductibilité technique, comme Walter Benjamin l'a analysé dans des pages célèbres²⁸. Cette perte est aussi, quoique de manière

25. Picabia écrit : « [...] L'objet déplacé perd son premier aspect, devenant nouveau lorsque vous le transportez de gauche à droite, transformant les objets qui l'entourent et, si vous le reportez de droite à gauche, il prend encore un autre aspect. Je crois qu'il n'y a vraiment qu'une chose qui puisse nous séduire, c'est l'évolution perpétuelle de la vie [...] », in *Le Mouvement accéléré*, Paris, 4 novembre 1924, p. 1 ; repr. in *Écrits critiques*, op. cit., p. 402.

26. Sur ce thème du changement permanent chez Picabia, mentionné ou discuté dans pratiquement toutes les publications sur l'artiste, citons deux études par Philippe Dagen, « Le mouvement perpétuel », in cat. exp. *Francis Picabia. Singulier idéal*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2002, p. 97-100, et du même, « Picabia ou la terreur de l'imitation », *Critique*, vol. 58, n° 663-664, 2002, p. 670-680.

27. Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 18 et 19.

28. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », [dernière version, 1939], *Œuvres*, III, tr. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.

très différente – car plus fondamentalement joyeuse et proche d'une dépense « pour rien » – l'un des fils conducteurs de la dernière étude d'envergure sur Picabia, parue en 2007, celle de George Baker²⁹.

Ma lecture de l'art de Picabia consonne entièrement avec ce constat d'une perte originelle sur laquelle je pense que se construit toute son œuvre. Mais parce que domine encore largement l'idée d'« incohérence volontaire du personnage³⁰ », il m'a semblé que l'analyse d'un « retour sur soi » mais aussi hors de soi – par quoi j'entends la mise à distance de la parole de Picabia – était le double impératif qui commandait une nouvelle lecture de cette œuvre. Si ce « mouvement perpétuel » (que Picabia s'est plu à rendre si manifeste dans des styles picturaux qui paraissent ne jamais rien devoir au précédent) existe incontestablement, il m'a semblé qu'il fallait interroger ce leitmotiv qui n'est aussi rien d'autre que l'idée « déformée et déformante » par excellence dans son œuvre. Le détournement des sources opéré par Picabia, de façon systématique et occulte, révèle ce que peu de spécialistes de l'artiste semblent se résoudre à qualifier de système – alors qu'il s'agit là de l'invariant de son œuvre. Picabia est seul parmi ses contemporains à avoir travaillé avec un protocole aussi mécanique que caché³¹. Que le procédé créatif picabien soit resté très largement secret en change, à mon sens, entièrement la

portée car sa méthode implique notamment l'idée de répétition dont Picabia se sera défendu tout au long de sa carrière.

Ce système de l'ego avait enfin plus d'une raison d'être appareillé ici à un autre système, celui de l'inconscient dans sa formulation freudienne. Car c'est une manière d'agir en sujet offensif et défensif qui rythma la carrière de Francis Picabia bien plus sûrement, on l'a dit plus haut, que ne le firent des questions d'ordre pictural. Et ce combat, intériorisé dès ses débuts, fut la matière même de l'œuvre. « Or, moi, je l'ai écrit bien souvent, je ne suis rien, je suis Francis Picabia³² », avait-il déclaré en 1921. L'étude qui suit s'attache à montrer les enjeux de cet aveu en forme de nom propre au sein de la modernité.

29. George Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2007. Le livre de Baker se concentre sur Picabia et l'histoire des événements dada à Paris, couvrant la période 1915 à 1924, jusqu'au film *Entr'acte*. Malgré une certaine proximité avec ses objets d'étude et une approche théorique stimulante recourant notamment à l'idée d'ordre symbolique lacanien, je suis en désaccord sur de nombreux points avec l'auteur. Baker procède notamment par division de ses chapitres selon différentes techniques dites « dada » (dessin, peinture, photographie, abstraction, cinéma). Ma lecture de cette période s'oppose à cette identification *de facto* de Picabia à Dada; comme on va le voir dans notre dernier chapitre (VI « [Sic] Picabia ») je fais du rapport de Picabia à Dada un lien « faible », Dada fonctionnant avant tout, comme « choix d'objet » mélancolique et narcissique, qui cesse d'intéresser l'artiste dès qu'il perd sa prééminence.

30. Stefan Neuner, « Picabia's Concept of Irony », in cat. exp. *Bad Painting, Good Art*, Museum Moderner Kunst, Vienne, 2008, p. 104-134. Je discute quelques-unes des idées de ce texte au chapitre VI, « [Sic] Picabia ».

31. Georges Charbonnier interrogeait Picabia à la fin de sa vie sur la provenance de ses machines; le peintre répondit qu'il les inventait. Cf. « Couleurs du temps », entretien radio-phonique, 26 janvier 1951. Voir <http://www.ina.fr/audio/00771740>.

32. Francis Picabia, « L'œil cacodylate », *Comœdia*, Paris, 23 novembre 1921, p. 1; repr. in *Écrits critiques*, op. cit., p. 91.