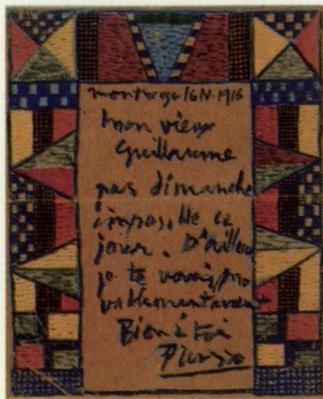


PICASSO / APOLLINAIRE

CORRESPONDANCE



ÉDITION DE PIERRE CAIZERGUES
ET HÉLÈNE SECKEL

ART ET ARTISTES
GALLIMARD
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX

SUR DEUX APOTHÉOSES

Introduction à la correspondance de Picasso et d'Apollinaire

Le dialogue entre la poésie et la peinture, qui rapproche Cendrars de Léger, Eluard de Ernst, Arp de Tzara ou encore Braque de Saint-John Perse, apparaît comme l'une des voies les plus caractéristiques de notre modernité. Et ce dialogue des formes s'accompagne souvent d'un dialogue des artistes eux-mêmes, qui, pour reprendre justement le propos de Blaise Cendrars, vivaient « mélangés, avec probablement les mêmes soucis ¹ », au moins dans le Paris d'avant la Première Guerre mondiale.

Et moi aussi je suis peintre : tel était le titre volontairement provocateur qu'Apollinaire avait donné au projet, avorté, d'un recueil de ses « idéogrammes lyriques ² », ces poèmes en forme de dessins. Il y avait d'autre part en Picasso un écrivain immobile, comme en sommeil, mais qui écrivit beaucoup plus que les quelques poèmes connus et les deux pièces de théâtre publiées sur le tard, on le sait aujourd'hui, depuis la publication des *Écrits* ³.

Et voilà que ces deux hommes, venus de l'étranger, habités par l'absolue nécessité de bousculer le réel pour qu'advienne une réalité nouvelle, assoiffés d'avenir, vivant dans le même dénuement, mais riches des mêmes promesses que la renommée sacra, se sont rencontrés dans cet extraordinaire foyer de création et d'avant-garde que fut le Paris du début du siècle, alors capitale universelle incontestée de l'art moderne. Et cette rencontre, qui se transforma vite en une amitié vécue au quotidien, entre deux personnalités aussi fortes, aussi représentatives d'un moment de notre culture, peut-être unique dans l'histoire de l'art, continue à interroger biographes et exégètes.

Qu'est-ce qui rendit durable leur fascination réciproque ? De quoi leur amitié s'est-elle nourrie pendant près de treize ans ? Pour répondre à ces questions, on s'est appuyé jusqu'ici sur l'analyse de leurs œuvres respectives — la critique d'art et les poèmes d'Apollinaire d'un côté, les dessins, les caricatures, les toiles du peintre de l'autre, pour l'essentiel — ou bien sur des témoignages, souvent de seconde main — souvenirs plus ou moins précis, récits plus ou moins romancés, anecdotes ou ragots.

La publication de leur correspondance croisée permet désormais de sui-

vre, pour ainsi dire en direct, entre 1905 et 1918, le dialogue d'une amitié toujours exigeante, souvent complice, parfois blessée aussi, nouée entre deux créateurs dont personne ne songe à contester sérieusement aujourd'hui l'originalité puissante, décisive, et dont le recul permet de prendre toute la mesure.

Il convient de marquer au préalable les lacunes et les limites de l'enquête archéologique. Si, par exemple, la balance apparaît inégale entre les deux parties de cette correspondance — cent treize messages du côté de Picasso contre cinquante et un seulement du côté d'Apollinaire — cela n'autorise pour autant aucune déduction hâtive. D'une part, plusieurs messages du peintre se bornent à quelques mots sur une carte postale et les lettres dignes de ce nom, rédigées le plus souvent par Fernande Olivier, sont seulement contresignées par Picasso ; d'autre part, il est clairement avéré que plusieurs lettres n'ont pas été conservées (ou retrouvées). Ainsi, aucune correspondance d'Apollinaire ne figure dans les Archives Picasso pour les années 1908, 1909 et 1913 et on observe un déséquilibre flagrant pour 1910 (deux messages d'Apollinaire, treize de Picasso) ou 1914 (deux messages d'Apollinaire, neuf de Picasso). Enfin, il serait injuste de juger ici Picasso à ses seules qualités d'épistolier ou Apollinaire à ses seuls talents de dessinateur. Le meilleur d'eux-mêmes se révèle justement dans ces messages où le premier envoie un dessin sans autre commentaire et celui-ci deux poèmes au recto et au verso d'une carte postale bleue, datée de 1905, alors que s'achève pour Picasso la période dite du même nom !

Laconique donc, par la force des choses, irrégulière pour les mêmes raisons, mais aussi à cause de l'humeur des deux correspondants dont l'amitié connaît, de toute évidence, plusieurs passages à vide, cette correspondance ne bouleverse pas de fond en comble l'image qu'on avait du poète ou du peintre, mais elle permet de nuancer et de compléter sur bien des points leur trajet biographique respectif ; elle nous informe sur leur cheminement esthétique et surtout elle projette une lumière neuve sur leurs rapports familiaux, sur leurs projets communs ou séparés dont certains étaient restés ignorés jusqu'ici, sur la proximité et la distance enfin qui leur permirent de ne jamais perdre de vue que l'œuvre d'art se construit dans cette solitude essentielle dont les créateurs rêvent en même temps, pour reprendre la belle formule d'Henri Pichette, qu'elle soit « bien partagée ⁴ ».

I

UNE AMITIÉ AU QUOTIDIEN

On connaît bien les marques multiples et constantes d'une amitié vécue au quotidien et dont ces lettres qui signent une absence ou un éloignement

tout provisoire, géographique ou affectif, ne donnent qu'une faible idée. On sait que Guillaume et Pablo, qui s'interpellent ici avec des « mon vieux frère » ou « ton compadre » et qui s'embrassent sans façon, se fréquentent beaucoup, mangent et sortent souvent ensemble, se retrouvent régulièrement au Critérium dans le quartier de Saint-Lazare ou au Flore dans celui de Saint-Germain, ou bien à leurs domiciles respectifs dont ils changent suivant l'état de leur humeur ou de leurs finances. De la même manière, on a pris la mesure de la place qu'Apollinaire accorde à Picasso dans sa vie — le peintre et le poète se serviront mutuellement de témoin à leur mariage — et surtout dans son œuvre : il lui dédie « Fiançailles » qu'il tient pour l'un de ses poèmes majeurs et place sous le regard de sa peinture nombre d'autres pièces, « Saltimbanques » par exemple qu'il lui adresse en 1905 avec « Spectacle » qui deviendra « Crépuscule » dans *Alcools*, « Un fantôme de nuées », et il s'emploie à défendre avec passion une peinture d'abord ignorée ou mal comprise, celle des périodes bleue ou rose ou carrément vilipendée, à l'époque de l'« épopée du cubisme »⁵. Et, comme pour couronner son entreprise, le chroniqueur d'art publie ses *Méditations esthétiques*⁶ où la série des « Peintres nouveaux » s'ouvre, non point par hasard, sur « la lumière sans limites » de Picasso.

Mais il faut revenir à ce quotidien rempli de petits faits vrais, intimes ou futiles, jamais insignifiants, sur lequel cette correspondance apporte des éléments inédits. On retiendra notamment cet appel à l'aide de Picasso, cambriolé à Montrouge, en septembre 1918, alors qu'il se trouve à Biarritz et qui prie Guillaume par télégramme de « faire le nécessaire » auprès du propriétaire ; ou encore ces anecdotes savoureuses sur leurs amis communs, souvent évoqués, plus particulièrement au cours de cette année 1906, encore obscure dans la biographie apollinarienne : Maurice Princet, « le mathématicien du cubisme » selon le mot d'André Salmon⁷, Ponscarme, Angel de Soto, Henri Mahaut, Auguste Bréal forment une joyeuse et peu commune compagnie et leurs noms n'ont eu qu'un accès fort limité jusqu'ici à l'histoire littéraire ou à celle de l'art, quand ils n'étaient pas purement et simplement ignorés.

Il y a aussi ces témoignages, nombreux et émouvants, d'une véritable connivence sur le plan affectif. On échange des points de vue sur les filles et sur les amours. Pourtant sur ce terrain Pablo se montre plus discret — au moins dans ces lettres ! — mais on devine qu'il ne tient pas Guillaume à l'écart pour autant de ses aventures sentimentales. Ce dernier, de son côté, parle sans vergogne de cette Yette⁸ dont la présence fugitive dans sa poésie posait question : on apprend qu'il la voit beaucoup en 1906 ; et il adresse à son ami, en 1915, une photographie, prise à Oran, pendant sa permission militaire, où on le voit en compagnie de sa fiancée d'alors, Madeleine Pagès, dont il s'éloignera après sa blessure.

Qu'on n'attende en revanche aucune révélation décisive sur la question encore irrésolue de la date et des circonstances exactes de la rencontre du

peintre et du poète — la première lettre conservée d'Apollinaire donne « Mon cher ami », formule encore peu familière —, et pas davantage sur l'épisode controversé du vol des statuettes ibériques et sur l'attitude de Picasso dans cette pénible affaire⁹. On se contentera de noter qu'aucun message ne nous est parvenu — silence des protagonistes ou défaillance archéologique ? — pour la période comprise entre le 22 août 1911 et le 16 mai de l'année suivante, à l'exception d'une lettre de Fernande, du 25 octobre, où il est question d'une rencontre qui eut lieu entre-temps entre Picasso et Apollinaire. De même, un projet dont nous aurons à reparler, lancé pendant l'été 1910, ne semble plus réapparaître avant 1917, celui de la traduction du *Licencié de verre* de Cervantès.

Reste pourtant l'essentiel à nos yeux : ce qui nous conduit, loin de l'anecdotique, sur le terrain même de l'art. D'un art certes nourri de ces éléments du quotidien jugés parfois dérisoires mais que l'artiste sait mettre finalement au service d'un dessein qui les dépasse infiniment.

II

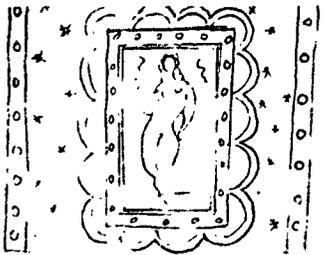
UNE PROXIMITÉ ARTISTIQUE

Se rapprocher pour construire ensemble une œuvre qui serait unique et digne de rassembler et de durer présente une somme d'obstacles que peu sont capables de franchir tant sont nombreuses les embûches que le temps, les hommes, l'amour-propre des créateurs eux-mêmes sèment sur le chemin.

Se rapprocher pour signer paradoxalement l'écart qui laisse chacun d'eux libre et qui élève l'œuvre seule, ouverte et fermée, comme un livre et comme une vie. C'est ainsi qu'il faut sans doute expliquer la présence de Picasso au fronton de ces deux maîtres livres que sont *Alcools* et *Calligrammes* : le premier frontispice est un portrait d'Apollinaire résolument cubiste pour « illustrer » une poésie qui ne l'est pas encore ; le second, à l'inverse, un dessin dans la manière ingresque, placé en tête de poèmes qu'on a pu, de façon discutée et sans doute encore discutable, qualifier de « cubistes ».

Picasso, pour sa part, accorde assez peu de place à la poésie d'Apollinaire dans son œuvre propre : quelques vers du poème de *Calligrammes*, « Les saisons »¹⁰, accompagnent les fresques dont il a décoré, à sa demande, la villa de son amie, Eugenia Errazuriz, à Biarritz, en 1918.

Sans rupture de ton, sans baisse d'enthousiasme, en revanche, Apollinaire explique, commente, défend Picasso tout au long de sa carrière de chroniqueur, de poète ou d'écrivain d'art. Il est vrai qu'il est plus facile et plus naturel au poète de se découvrir et de se dire dans le peintre que l'inverse.



a dit un temps ben... etras sur les plges
 v-t en i... mo les piek aus et sans chapau
 et vite comme la lo que ou n'car.cud
 L'hoir... et au cas les fos, comme la
 sages



1 Pablo Picasso, *Décoration d'un mur*
de la villa de Madame Errazuriz à Biarritz, été 1918.

Apollinaire, dans une certaine mesure et à certaines périodes, construit son œuvre avec Picasso ou contre lui, selon les cas. Et cette peinture qui éclaire sa propre démarche de poète se voit à son tour illuminée, enluminée par le pouvoir des mots de ce nouvel Orphée, serviteur ravi de la musique des formes. Ainsi se voient conjoints trois arts majeurs que le poète-démiurge s'emploie à faire «jouer», dans tous les sens du terme.

Picasso se construit-il lui aussi avec ou contre Apollinaire ? La chose est moins sûre. Cette correspondance contient en tout cas peu de confidences étendues sur son travail, en dehors de phrases du type : « Je travaille beaucoup », « Je travaille en ce moment, je suis content. » Apollinaire, au contraire, comme pour l'attirer vers lui, explique au peintre ses projets, celui qui concerne ses idéogrammes notamment, jugeant à ce propos, curieusement, comme plus modernes les poèmes postérieurs à la « lettre-océan » dont on n'a pourtant pas encore épuisé la charge de modernité, à la différence des autres calligrammes considérés parfois comme plus « faciles ». Une seule fois, Picasso porte un jugement de valeur sur l'œuvre de son ami et il ne concerne pas sa poésie proprement dite, mais une nouvelle parue dans le quotidien *Le Matin* (et qui sera ensuite reprise dans *Le Poète assassiné*¹¹). On objectera que le propos du peintre est de peindre et celui du poète d'écrire. A quel niveau véritable faut-il donc saisir l'échange entre les deux créateurs ?

Pablo se plaint souvent de ne pas recevoir de nouvelles de Guillaume qui réclame de son côté de longues lettres et se réjouit visiblement de celles qu'il reçoit. Qu'aime-t-il donc, qu'admire-t-il en Apollinaire ? Son goût délibéré de la surprise ? Sa maîtrise de l'écriture ? Son sens de la provocation ? Sa façon de ? Ou plus simplement encore son appétit de vivre, immense et communicatif ? Difficile de répondre à la seule lecture des brefs messages qu'il lui adresse.

Répondre à la même question s'avère plus facile si l'on interroge Apollinaire. L'insatisfaction foncière qui dynamise l'œuvre du peintre, sa quête perpétuelle de formes neuves exercent sur lui une fascination qui ne faiblira pas. Mais de tels arguments ne se donnent point davantage à lire dans ces lettres. Qu'on cesse pourtant de justifier l'Apollinaire défenseur du cubisme en arguant de ses dons de provocateur et de croire qu'il feint l'admiration quand il n'admire plus ou qu'il admire moins, quand l'œuvre bascule au tournant de 1907 de la période rose aux prémices du cubisme avec ces innombrables dessins qui jalonnent la genèse des *Demoiselles d'Avignon*. Dans un cahier qui n'était nullement destiné à publication, appelé un peu abusivement « Journal intime », et où Apollinaire note à certaines périodes, au jour le jour, ses rencontres, ses lectures, ses impressions à chaud, on lit, à la date du 27 février 1907 : « Le soir dîné chez Picasso vu sa nouvelle peinture : couleurs égales, roses de chairs de fleurs etc. têtes de femmes pareilles et simples têtes d'hommes aussi. Admirable langage que nulle littérature

ne peut indiquer car nos mots sont faits d'avance hélas¹². » Où déceler mieux qu'ici l'admiration foncière et vraie du poète pour la peinture de Picasso dans ce qu'elle a de plus bouleversant, de plus novateur ? Et comment ne pas comprendre à présent qu'il ait souhaité la présence d'un tel artiste à ses côtés, sur son chemin, dans le même espace d'art pour tenter de rémunérer s'il se pouvait, à son exemple, « ces vieilles langues [...] tellement près de mourir / Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace / Qu'on les fait encor servir à la poésie¹³ » ?

Ils ont cheminé ensemble, partagé joies et inquiétudes, sans réussir pour autant à bâtir l'œuvre commune dont ils rêvaient l'un et l'autre, et Guillaume d'abord.

Plusieurs de ces projets, restés inconnus jusqu'ici, apparaissent désormais comme l'expression d'une interrogation non point chargée de nostalgie ou de regret, mais comme celle du « désir demeuré désir ». A ce titre et à la façon du tombeau en creux destiné par l'Oiseau du Bénin¹⁴ à Croniamental, ils sont comme autant de promesses in-finies, laissées en suspens hors du temps.

III

CINQ PROJETS INABOUTIS

Les projets inaboutis sont effectivement plus nombreux que les réalisations où voisinent les noms d'Apollinaire et de Picasso. Et ces réalisations elles-mêmes sont loin d'avoir l'ampleur ou l'importance des projets que cette correspondance révèle ou précise.

Dans chaque cas on assiste pratiquement au même scénario. Apollinaire avance un projet, fait appel à la collaboration de Picasso qui répond presque aussitôt favorablement, puis temporise et finit par se dérober, laissant son équipier frustré et amer. Ainsi ne verront le jour aucune des collaborations dignes de ce nom, celles où les deux artistes se seraient partagé la tâche, celles où le dialogue entre plume et pinceau aurait pu s'instaurer. Pour qu'il en fût ainsi, il eût sans doute fallu que les deux interlocuteurs soient placés sur le même pied d'égalité, ou aient au moins le sentiment d'avoir chacun sa part d'initiative. Or, Apollinaire qui fait presque toujours figure de demandeur s'avère en même temps celui qui veut rester maître du jeu, et qui demande simplement au peintre d'« illustrer » — selon son propre terme — l'œuvre projetée, et d'ailleurs souvent largement amorcée lorsqu'il lui fait signe. On conçoit aisément dans ces conditions que Picasso ait mal accepté cette suzeraineté écrasante de l'écriture sur le dessin.

Le Bestiaire

Dans l'ordre chronologique, c'est le projet du *Bestiaire* qui apparaît le premier. On sait que l'idée en était venue très tôt à Apollinaire, vraisemblablement vers 1906, à une époque où il fréquentait déjà régulièrement Picasso qui gravait alors sur bois des animaux dans son atelier de la rue Ravignan. On connaît de lui, gravés, un aigle et un poussin¹⁵ de 1906, et, en outre, des séries d'animaux dessinés en 1906-1907. Pierre-Marcel Adéma écrit, sans étayer davantage son affirmation, qu'Apollinaire, en voyant ces gravures, «avait conçu le projet d'accompagner de poèmes les bois de son ami¹⁶». De fait, un passage d'une lettre d'août 1910 peut donner à penser que le choix de Dufy s'est fait sans enthousiasme. Apollinaire confie en effet à Picasso : «Le Bestiaire paraîtra en 8bre avec les *machins*¹⁷ de Dufy.» Terme fort peu valorisant pour qualifier les trente bois qui accompagnent, avec bonheur au demeurant, les poèmes du premier livre de vers d'Apollinaire.

Mais *Le Bestiaire*, qui ne sortira pourtant qu'en mars 1911, appartient déjà au passé dans l'esprit du poète qui semble vouloir s'en détacher d'autant plus que la phrase citée se situe aussitôt après celle où il évoque un nouveau projet et se réjouit d'avoir obtenu l'accord de son ami.

Le Licencié de verre

Ce projet, signalé une première fois dans les *Écrits*¹⁸ de Picasso, concerne la traduction de l'une des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès : «El licenciado vidriera».

Une première mention en est faite dans une lettre de Picasso du 1^{er} août 1910 qui, très visiblement, répond à une proposition d'Apollinaire, mais il est vraisemblable que Picasso a dû lui parler auparavant de la nouvelle en question. Il s'agit alors d'une traduction commune, sans autre précision. Le 17 août suivant, Picasso, qui s'apprête à rentrer de Cadaqués, parle de s'atteler à la tâche dès la fin du mois. Puis, la correspondance (ce du moins qui en a été conservé) paraît s'interrompre pendant un an. Le projet resurgit cependant au début de 1917, dans une lettre de Guillaume qui précise alors qu'il se met à la traduction qu'ils reverront ensuite tous les deux. Mais déjà une autre proposition de collaboration paraît rejeter dans le passé «Le Licencié de verre».

Arrêtons-nous cependant sur ce deuxième projet. Picasso tient ce texte de Cervantès — qu'il avait d'abord attribué par erreur à Quevedo — pour «l'un des plus originaux de la littérature espagnole» et on comprend qu'il ait pu séduire Apollinaire qui avoue par ailleurs beaucoup aimer la littérature espagnole.

dans le détail du texte proprement dit. Par un heureux concours de circonstances, le jeune Tomas, d'origine paysanne, devient licencié. Au cours d'un voyage à Salamanque, il rencontre une grande dame qui s'éprend follement de lui et qui, pour vaincre la froideur du jeune homme timide, lui fait prendre un philtre amoureux qui lui ôte aussitôt la raison. Le malheureux, s'imaginant alors qu'il a un corps de verre, ne veut ni qu'on le touche ni qu'on l'approche et il voyage désormais dans un panier, sur le dos d'un âne, empaillé comme une bouteille de vin précieux. Toutefois, mis à part cette folle idée fixe, son intelligence est restée intacte. Il apostrophe tous ceux qu'il rencontre et leur répond avec beaucoup d'esprit. Il redevient enfin homme de chair et d'os grâce à l'intervention compatissante d'un religieux. Mais la foule ne croit nullement à sa guérison et le harcèle sans cesse. Alors il quitte sa toge et prend l'épée pour s'enrôler dans l'armée des Flandres.

Ce canevas hâtif ne dit rien des jeux de mots, lazzi, calembours, en latin et en espagnol, qui émaillent ce récit auquel ils donnent sa couleur originale en même temps qu'ils posent de redoutables problèmes au traducteur. A telle enseigne que le premier traducteur français de cette œuvre, Louis Viardot, l'a écarté pour cette raison de sa propre traduction des *Nouvelles exemplaires* en deux volumes, publiée chez Dubochet, en 1838. R. Foulché-Delbosc offrira au public français la première traduction de cette nouvelle en 1892. Il serait étonnant qu'Apollinaire, familier de la Bibliothèque nationale, l'ait ignorée, mais on peut penser qu'elle ne le satisfaisait pas pleinement.

L'image du verre associée au thème de la transparence joue un rôle capital dans l'œuvre d'Apollinaire. Il serait aisé d'en relever un grand nombre d'occurrences, tant dans sa poésie que dans son œuvre en prose, chroniques y comprises. On se contentera pour l'heure de rappeler qu'Honoré Subrac de la compagnie de *L'Hérésiarque* fait partie de la famille du licencié Tomas, à cette différence près que le héros d'Apollinaire, mieux que transparent, a le don de se rendre invisible en se confondant « à volonté [...] avec le milieu ambiant » et qu'il ne se prive pas d'user de ce merveilleux pouvoir¹⁹.

Apollinaire avait prévu de donner, à la suite de son *Théâtre italien*, une anthologie de la littérature espagnole, chez le même éditeur. Un manuscrit autographe de cent vingt-deux feuillets, passé en vente publique en juin 1986, contenait la copie de textes espagnols traduits en français. « Le Licencié de verre » figure-t-il dans cet ensemble ? La recherche vaudrait d'être entreprise.

Vitam impendere amori

Dans le même temps où ce dernier projet refait surface, Apollinaire fait appel à Picasso pour, précise-t-il, « un petit livre de vers où je voudrais mettre quelque chose de très nouveau » (lettre de février-mars 1917). Tout donne à croire que le livre en question est *Vitam impendere amori* dont l'achevé

d'imprimer porte la date du 10 novembre 1917. Après avoir répondu positivement une fois encore, Picasso ne donnera pas l'eau-forte espérée, réclamée dans la même lettre, et Apollinaire devra trouver un autre collaborateur : André Rouveyre, cette fois.

Odes

Sans se décourager pour autant, le poète lance une nouvelle proposition dans le courant de l'été 1918. De Kervoyal, en Bretagne, où il passe sa permission, il écrit à Picasso le 13 août : « Je fais une série d'*Odes* que tu illustreras si tu veux bien et que nous vendrons nous-mêmes. »

Picasso, à son habitude, lui répond aussitôt, de Biarritz : « Nous ferons le petit livre des *Odes* que tu me dis faire à Kervoyal. » On soulignera au passage le « nous » de Picasso opposé au « tu » d'Apollinaire. Le projet avance rapidement, à en croire ce dernier qui, dès le 22 août, annonce un prochain envoi de poèmes à illustrer. Mais le farniente et la chaleur l'ayant sans doute paralysé, Guillaume reprend le projet à son retour à Paris d'où il écrit le 11 septembre suivant : « Je fais des poèmes et vais bientôt t'envoyer les premiers pour que tu puisses graver », ajoutant : « mais ne me fais pas trop longtemps attendre. » La réponse de Picasso à ce dernier message prend la forme d'une carte postale datée du 19 septembre et dont la partie réservée à la correspondance est occupée par un dessin tout à fait dans la manière cubiste où l'on reconnaît une guitare, une bouteille et un jeu de dés²⁰.

À partir de là, on peut essayer de compléter ce projet en formulant quelques hypothèses. Apollinaire avait donné une aquarelle à son ami Picasso. Signalée par Peter Read en 1986²¹, elle est datée de 1916. Et sa légende : « Les oiseaux chantent avec les doigts » réapparaît, légèrement modifiée, dans une lettre d'Apollinaire à Jean Cocteau où elle devient : « L'oiseau chante avec ses doigts. »

Avons-nous tort de rattacher cette phrase sibylline au projet de 1918 ? Ne pourrait-il s'agir en effet du titre du livre projeté ? On a envie, en tout cas, de la rapprocher de trois carnets de dessins de Picasso. Dans l'un²² figure l'adresse d'Apollinaire à Kervoyal et toute une série de dessins d'animaux stylisés ; les deux autres²³ contiennent des dessins dont Picasso précise qu'ils ont été effectués à Biarritz. Ainsi connaissons-nous peut-être le titre du livre et l'esquisse des illustrations. Sur la forme et l'esprit des poèmes, Apollinaire s'explique dans sa lettre du 11 septembre 1918 : « J'essaye de renouveler le ton poétique mais dans le rythme classique » et il y a tout lieu de penser que ces pièces devaient s'apparenter à celles de *Vitam impendere amori*. Un écho publié dans *L'Action française* du 26 août précèdent nous permet d'étayer cette hypothèse. Orion indique en effet que « le prochain volume de vers de Guillaume Apollinaire sera tout entier de la forme et du



2 Guillaume Apollinaire, *Les oiseaux chantent avec les doigts*, 1916.

ton des poèmes que nous avons goûtés dans les *Calligrammes* ». Or le même écotier — il s'agissait d'Henriette Charasson — avait écrit le 8 août précédent dans son compte rendu de *Calligrammes* que « la vraie voie d'Apollinaire » était « dans la ligne de ces petits poèmes octosyllabiques si variés et si charmants et de cette “Tristesse d'une étoile”²⁴ d'une note personnelle et très poignante ».

Nous restons donc au bord de la trouvaille définitive, si tant est que le projet ait été poussé plus avant²⁵. A nul autre moment, en tout cas, semble-t-il, la collaboration d'Apollinaire et de Picasso n'était allée aussi loin pour réaliser un livre qui aurait pu constituer, à l'autre extrémité de la production apollinarienne, un pendant au *Bestiaire*. Un Bestiaire tout entier placé sous le signe de l'envol, où tous les oiseaux de « Zone » auraient dialogué avec ceux de Picasso, sous l'œil certainement du mythique Phénix qui ne cesse de planer au-dessus de l'œuvre du poète et de celle du peintre.

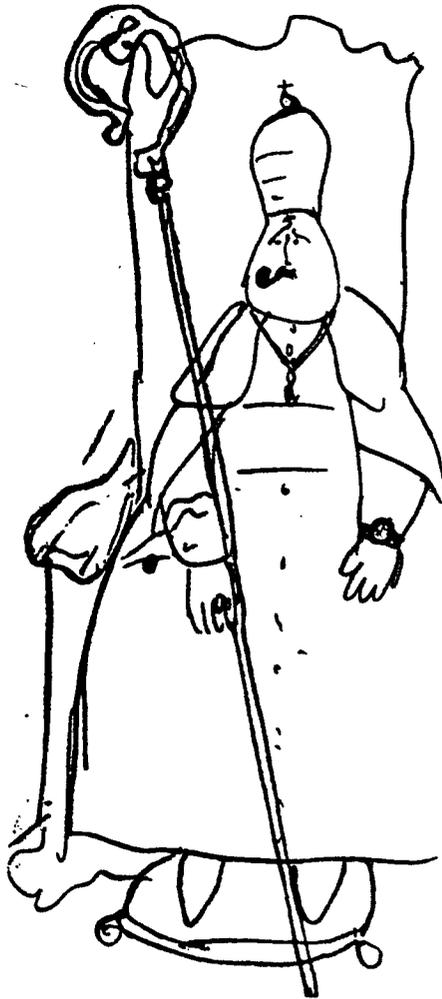
Picasso

Un dernier projet cependant concerne un livre d'Apollinaire sur Picasso que nombre de ses textes critiques et de poèmes inspirés par lui dessinent idéalement. Il paraît avoir été mis en chantier au printemps 1917, mais son amour se trouve peut-être déjà dans l'article sur Picasso auquel Apollinaire travaille en juillet 1914, d'après sa lettre du 4 où il dit : « Je crois que je finirai cet article sur toi la semaine prochaine et je veux en faire un aussi dans *les Soirées*²⁶ sur ta sculpture. »

L'écho de *Paris-Journal* du 6 juillet 1914 sur « la Peinture espagnole moderne » ne semble pas devoir correspondre à l'article en question et celui-ci, s'il a été achevé, a dû rester inédit, à moins qu'il faille en voir un surgenon dans le texte qui ouvre le *Catalogue de l'Exposition Matisse-Picasso*, présentée à la Galerie Paul Guillaume en janvier-février 1918²⁷.

C'est bien d'un livre qu'il s'agit par la suite, au printemps 1917, date du poème « Pablo Picasso » publié dans *Sic* (n° 17, mai 1917), « d'un livre sur toi auquel nous travaillerons ensemble à ton retour. C'est-à-dire que tu me renseigneras et ce sera intéressant et important », précise Apollinaire. Paul Guillaume, mis au courant de ce projet, interroge à ce sujet Apollinaire en septembre 1918 : « Et le livre sur Picasso²⁸ ? »

A vrai dire, on connaît au moins une ébauche de cet ouvrage sous la forme de deux feuillets dactylographiés conservés au Fonds Doucet et portant le titre : « Propos de Pablo Picasso ». Deux paragraphes d'introduction précèdent la transcription de phrases du peintre sur sa vocation, ses émotions, ses goûts artistiques et l'importance qu'il attache au travail plastique. Il s'agit bien là, de toute évidence, et bien que l'ensemble soit signé « Guillaume Apollinaire », du fruit d'une collaboration qui est restée limitée aux dimen-



PORTRAIT-CHARGE, PAR PICASSO.

Apollinaire pape. — 7

97



REMERCIEMENTS

Une correspondance ne saurait être publiée sans l'autorisation de qui détient le droit moral des scripteurs. Nous sommes reconnaissants de leur bienveillance à l'égard de ce projet envers M. Gilbert Boudar, M. Gilbert Krill, M. Claude Laurens, Mme Ariane Lopez Huici, Mme Sylvia Lorant-Colle, Mme Maya Picasso-Widmaier, M. Claude Picasso, Mme Paloma Picasso Lopez-Sanchez, Mme Marina Picasso, M. Bernard Picasso, Mme Haba Roussot.

Il importe de remercier M. Gilbert Boudar, qui n'a pas ménagé son temps pour apporter des réponses aux nombreuses mises au point pour lesquelles nous l'avons sollicité.

Notre vive gratitude va à M. Bernard Poissonnier qui s'est généreusement départi au profit du musée Picasso des lettres de Picasso à Apollinaire qu'il possédait.

Sans le travail préalable de classement des Archives Picasso conduit par Marie-Laure Bernadac, Laurence Berthon et Odile Krakovitch, notre tâche eût été singulièrement difficile, voire impossible.

De nombreux chercheurs, collectionneurs, spécialistes nous ont apporté le concours de leur savoir contribuant ainsi à assurer l'établissement du texte de la correspondance et à enrichir l'appareil critique. Que soient ici remerciés à ce titre : Pierre-Marcel Adéma, Brigitte Baer, Georges Bauquier, Michèle Bellot, Albert Bensoussan, Pierre Berès, Claude Blaizot, Jacques Caumont, Claude Debon, Édouard Dermit, Anne Distel, Giovanni Dotoli, Rodhia Dufet-Bourdelle, Jacques Faujour, Béatrice Hatala, Linda Henderson, Hélène Henry, Étienne-Alain Hubert, Martine Lemaître, Michel Liflard, Marilyn McCully, Monique Nonne, Maria-Teresa Ocaña, René-Gabriel Ojeda, Lionel Prejger, Peter Read, Raymond-Josué Seckel, Gérard Sourd, Jeanne Sudour, Geneviève Taillade, Isabelle Tessier, Jacqueline Zacchi.

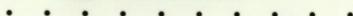
Véronique Balu a assuré avec efficacité la frappe du texte.

Correspondance

nrf



Réunion
des Musées
Nationaux



92-X A72788 ISBN 2-07-072788-2

GK 192476

185FF tc