

PETER READ

# ANDRÉ SALMON FACE À PICASSO, « le premier artiste de son âge »

**ABSTRACT:** André Salmon and Pablo Picasso enjoyed a close relationship from 1905 onwards and Salmon's poetry and prose offer exceptionally clear-sighted responses to Picasso's work. Writing as an insider and eye-witness, Salmon provides vivid insights and key information on individual works, but also identifies and highlights significant turning points in the artist's development. Picasso cold-shouldered Salmon from 1935 to 1951, because of his journalistic activities. Once reconciled, they saw each other regularly in Sanary-sur-Mer and a late Picasso drawing indicates his interest in *La Terreur noire*, Salmon's 1959 history of anarchism.

**KEYWORDS:** Salmon, Picasso, Mécislas Golberg, Rimbaud, *Boy With a Pipe*, *Demoiselles d'Avignon*, *Woman in a Garden*.

Commentateur avisé, André Salmon a suivi d'un œil clairvoyant, à partir de 1905, la trajectoire de Picasso. Témoin rapproché, fidèle et fasciné, conscient dès le départ du génie inégalable de l'artiste espagnol, il a su par la suite discerner les étapes charnières de son évolution, avant de communiquer en prose et en poésie ce qu'il a vu, vécu et bien compris. Picasso, pour sa part, a enrichi de ses dessins les publications du poète et l'a accueilli à maintes reprises dans le secret de son atelier, parfois au moment même où prenait forme, dans la douleur ou dans la joie, une nouvelle œuvre d'une audace sans mesure. Ils ont connu aussi des années de rupture, mais leurs dernières années de vie ont été émaillées d'échanges renouvelés. Nous éclairons ici les œuvres et les événements qui ont marqué de façon significative plus de cinquante années de rapports fluctuants entre l'artiste et l'écrivain.

En ce début de 1905, Picasso fréquente depuis près de quatre ans Max Jacob, qui l'a initié aux rythmes de la langue française en lui récitant des poèmes d'Alfred de Vigny et de Paul Verlaine. Lié aussi depuis plusieurs mois à Fernande Olivier, Picasso fait alors la connaissance de Guillaume Apollinaire (par l'entremise de Jean Mollet) et de Salmon (par l'entremise soit de Manolo Hugué, soit de Paul Fort). Dès lors, l'artiste espagnol se trouve rapidement entouré d'autres jeunes talents, proches de ses deux nouveaux amis. Ils sont majoritairement poètes et écrivains de langue française, issus de milieux divers et cosmopolites, tels Nicolas et Georges Deniker, Maurice Cremnitz, et Maurice Raynal. Il y a aussi des musiciens, des acteurs, parfois même de rares collectionneurs, tels Olivier

Sainsère, conseiller d'État, qui arrive de temps en temps, sans prévenir, devant la porte de l'artiste espagnol. Déjà à cette époque, comme le dira Max, « C'était un honneur de pouvoir se dire l'ami de Picasso » (Guiette 1976, 52). Le peintre vit néanmoins alors dans l'insécurité matérielle et, quand Apollinaire et Salmon entrent dans son atelier, ils y découvrent, empilées, les œuvres invendues de la période bleue.

Mis à part Nicolas Deniker, angoissé permanent, les poètes de la rue Ravignan débordent d'espérance et d'avenir. Max Jacob nous rappelle encore que « Salmon était alors considéré comme le premier d'entre eux » (Jacob, 1927). Ses cinq années vécues à Saint-Petersbourg, ville de milliardaires et de martyres anarchistes, augmentaient, sans doute, son prestige. Apollinaire, Salmon et Nicolas Deniker avaient fondé en novembre 1903 *Le Festin d'Ésope*, revue qui dura jusqu'en août 1904. Salmon, Secrétaire de la rédaction, signa des textes dans quatre des neuf livraisons, tout en développant parallèlement ses propres réseaux professionnels. Depuis juin 1904, il collabore à *La Jeune Champagne*, mensuel rémois, une activité qui continuera après janvier 1905, quand la revue deviendra *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne* et Mécislas Golberg en sera nommé directeur littéraire. Salmon a toujours reconnu le rôle de mentor essentiel qu'a joué auprès de lui l'extraordinaire Golberg, ancien activiste anarchiste, philosophe et commentateur culturel, consumé à petit feu par une tuberculose attrapée lors d'une période d'exil londonien. Ce sera dans la revue champenoise, en novembre 1905, que Salmon publiera son premier éloge de Picasso. Censée rendre compte du Salon d'Automne, la chronique de Salmon souligne surtout l'absence d'œuvres de Picasso aux cimaises de l'exposition. Après avoir signalé, par honnêteté professionnelle, ses rapports personnels avec l'artiste, il se lance dans un panégyrique d'œuvres récentes du peintre :

Picasso que nous rencontrons n'a pas exposé, il a sans doute d'excellentes raisons, nous regrettons cependant de ne pas voir ici ses arlequins visionnaires, ses enfants prophétiques, ses fleurs pantelantes, ses mères douloureuses. Volland [sic] et Sagot plus heureux exposent quelques-unes de ses toiles poignantes entre toutes. Les peintres et les poètes ont le devoir de descendre rue Laffitte. On connaît trop le boulevard et pas assez la rue Laffitte, si proche, où il y a dix toiles de Picasso, qui sont l'apport le plus neuf de la peinture depuis dix ans (Salmon 1905, 490).

Aux 37 et 46 de la rue Laffitte, près du boulevard Haussmann, Volland et Clovis Sagot proposent en effet une contre-exposition Picasso, plus valorisante que ne serait sa participation à l'immense Salon. En signalant la stratégie de discrétion commerciale que maintiendra avec succès Picasso, Salmon établit les contours de ce qui deviendra l'image de marque du peintre : novateur sans pareil, qui se tient au-dessus des grandes foires artistiques parisiennes. Et déjà, Salmon le proclame peintre le plus novateur du siècle.<sup>1</sup>

Salmon porte aussi son appui à Paul Fort, fondateur en 1889 du très symboliste Théâtre d'Art et qui, au printemps 1905, lance *Vers et Prose*. Gérant de la revue, Salmon y signera encore des poèmes. Avec Fort et Jean Moréas, il participe aussi à l'animation

<sup>1</sup> Pour une étude de l'ensemble des écrits sur l'art de Salmon, voir Jean-Marc Pontier 2010.

des mardis de *Vers et Prose*, au premier étage de la Closerie des Lilas, « belle académie de poètes libres » (Salmon 2004, 63), où s'entremêlent la jeune génération littéraire, leurs aînés symbolistes, et d'autres personnalités, tels Picasso et Fernande Olivier. À l'enseigne de *Vers et prose* paraîtra en 1905 le premier recueil poétique de Salmon, tiré à 250 exemplaires. *Poèmes* précède de plusieurs années les premiers recueils de Max Jacob, d'Apollinaire ou de Deniker. Une gravure récente de Picasso, *Deux Saltimbanques*, accompagne les dix premiers exemplaires de l'édition, numérotés et imprimés sur Japon. Le premier livre de Salmon est aussi le premier livre illustré par Picasso et, aux yeux du poète, le frontispice sert à « marquer notre alliance d'un beau signe » (Salmon 2004, 199). Picasso offre également à Salmon une épreuve du premier tirage du *Repas frugal*, sa première gravure, réalisée sur une plaque en zinc déjà utilisée, grattée et polie avant son réemploi. Le peu de moyens dont disposait Picasso l'empêchait de s'offrir du cuivre, situation transposée dans l'eau-forte : « Œuvre infiniment précieuse [...] deux déchirantes figures de pauvres devant une table de misère ! » (Salmon 2004, 200). Max Jacob confirmera la complicité qu'impliquent de tels cadeaux : « Picasso avait aussi une grande affection pour Salmon. Il aime beaucoup les gens intelligents, et Salmon a dans son intelligence un mélange de tendresse et d'humour mordant qui donne infiniment de charme à sa vision de la vie parisienne » (Jacob 1923).

L'aptitude artistique de Salmon s'est développée dès son enfance, grâce à son père, aquafortiste, avec lequel il fréquente le Louvre, et grâce aussi au souvenir d'un grand-père artiste-peintre. Dès lors, sa plume oscillera facilement entre vers et dessins.<sup>2</sup> Connaissant son talent artistique, Pierre Mac Orlan lui demandera d'illustrer la couverture de son premier recueil de poèmes, *Les Clés de la tour*, signé Pierre Dumarchey, ce que fera Salmon, à l'encre violette (Salmon 2004, 192 ; Salmon 1965, 11). Une de ses œuvres graphiques les plus abouties est son *Portrait de Monsieur Picasso*, dessin à l'aquarelle réalisé en 1908 (MP 3611).<sup>3</sup> Parmi les œuvres de Salmon aujourd'hui perdues de vue figure un paysage peint à l'aniline, sur lequel le poète a collé l'image d'une batterie d'artillerie second-empire, découpée dans une gravure d'Épinal. Offert par Salmon en juin 1924 à la vente au profit d'un monument pour la tombe d'Apollinaire, le « découpage-montage » a été alors acquis, au prix de 250 francs, par Amédée Ozenfant (Salmon 2004, 914).

À la sensibilité artistique de Salmon répond la fibre poétique de Picasso. Le peintre cultive la compagnie des écrivains et, selon Salmon, l'on pouvait discuter avec lui « comme avec un autre poète » (Salmon 1945, 23-24). Picasso est aussi conscient, cependant, de l'utilité pratique que peuvent avoir ses amis écrivains, susceptibles de lui

<sup>2</sup> Voir Pronesti 1999. En tant que dessinateur, Salmon possède un « joli talent d'amateur », selon Gojard 2010, p. 37, note 16.

<sup>3</sup> Le portrait a été révélé lors de l'exposition documentaire sur Picasso organisée par Roland Penrose en 1957 à la Librairie-Galerie La Hune de Saint-Germain-des-Prés. MP dans le texte indique le numéro d'inventaire de l'œuvre dans les collections du Musée national Picasso-Paris.

servir de porte-parole et d'assurer à ses travaux une présence médiatique. En ce domaine, Salmon ne l'a pas déçu et aujourd'hui encore, ses écrits continuent d'éclairer les qualités ainsi que la genèse d'œuvres importantes de Picasso. Un cas représentatif serait *Garçon à la pipe* (collection particulière), peinture de 1905. Salmon s'y est montré particulièrement attaché et s'est prononcé à son sujet à maintes reprises, plus souvent que sur toute autre œuvre d'art. Le tableau s'inspire d'un individu nommé P'tit Louis, jeune proxénète montmartrois qui fréquentait l'atelier de Picasso et qui exerçait sur lui une certaine fascination (Richardson 1991, 340). Dans *La Nègresse du Sacré-Cœur*, roman-à-clef de Salmon, paru en 1920, l'avatar fictif du P'tit Louis, nommé Camille Meunier, appelé aussi Mumu, pose pour un tableau intitulé *Le Marlou rose*, transposition romanesque de *Garçon à la pipe*<sup>4</sup>. La clé d'interprétation du livre, établie par Salmon en 1953, confirme la présence au Bateau-Lavoir de P'tit Louis, « un affreux petit personnage séduisant, un atroce et gracieux petit criminel » (Salmon 2009, 305). *Garçon à la pipe* confirme ainsi une remarque de Salmon concernant la mixité sociale à Montmartre : « Aux premières années de ce siècle, la littérature a été possédée du goût de la pire société. C'est fou ce qu'alors nous pûmes connaître de fripouilles colorées » (Salmon 2004, 298). Propos réitéré dans « L'aube rue Saint-Vincent » (Salmon 1986, 65-66), poème du recueil *Le Calumet* :

La lune a bu toutes mes larmes ;  
Partageant mon vin, des filous  
M'ont laissé caresser leurs armes ;  
Ma nuit fut belle. Couchons-nous.

Au Lapin agile, les voleurs et les petits trafiquants se mêlent aux poètes, avant de débarquer au Bateau Lavoir.

Vêtu d'un costume bleu de mécanicien, Picasso s'attribue un statut d'artisan, frère de tous les bricoleurs et travailleurs manuels du 18<sup>e</sup> arrondissement, ancrés politiquement dans une tradition libertaire. Dans *Garçon à la pipe*, il habille le marlou de Pigalle de façon semblable, lui donnant « À peu près l'apparence de l'artiste lui-même aux heures de travail » (Salmon 1912a, 42). Picasso se projette ainsi dans le tableau, s'identifie au personnage, afin de revendiquer non seulement son statut artisanal, mais aussi sa marginalité. Dans les ruelles de Montmartre, il s'arme même d'un revolver, jouant l'Apache redoutable (Olivier 2001, 126).

Fort incongruent, le jeune marlou du tableau est également couronné de fleurs, détail relevé plusieurs fois dans les écrits de Salmon. En 1912 déjà, dans *La Jeune peinture française*, il rapporte un souvenir éloquent le concernant : un soir, abandonnant soudain ses amis dans un bistro, Picasso était rentré précipitamment à son atelier pour retravailler la toile qu'il n'avait pas touchée depuis plusieurs semaines. Ce fut alors qu'il y ajouta la

---

<sup>4</sup> Le commentaire présenté ici concernant *Garçon à la pipe* prolonge et développe des remarques parues dans Read, 2011.

couronne de roses : « Il avait fait de cette œuvre un chef d'œuvre, par un caprice sublime » (Salmon 1912a, 42). Dans *Peindre*, poème composite de 1921, où Salmon revoit ses débuts au Bateau Lavoir, c'est *Garçon à la pipe* qui encore une fois lui revient à l'esprit : « Apollinaire riait dans le creux de sa main, / Picasso couronnait un enfant merveilleux » (Salmon 1986, 154). Et plus tard, il révélera enfin la source de la trouvaille transcendante et transformatrice : « Les roses ? D'après une image de première communion offerte par une gosse de la rue Ravignan » (Salmon 1931b, 8). Le geste de Picasso confère ainsi au jeune homme si pâle une nature double, profane et sacrée, reconnaissant en lui la condition simultanée d'un pêcheur et d'un saint. Le marlou béatifié préfigure ainsi le minotaure, être hybride, incarnation d'une identité à la fois divine et brutale, avatar de l'artiste dans ses œuvres des années 1930.

Au centre du tableau, la main levée du jeune homme tient de façon bien singulière une pipe. Or, Fernande Olivier relève chez Salmon la même caractéristique : « Ses mains longues et fines tenaient d'une façon très particulière la pipe de bois qu'il fumait toujours » (Olivier 2001, 108). Inclus dans certains des portraits de Salmon que dessinera Picasso, il s'agit d'un détail emblématique. Introduit au cœur de *Garçon à la pipe*, il constitue un clin d'œil à l'adresse du poète et pour toujours l'associe à cette œuvre.

En 1905, *Garçon à la pipe* témoigne aussi de l'intérêt que porte Picasso à l'œuvre et à la réputation d'Arthur Rimbaud. Le positionnement, les traits et les proportions de la tête du jeune homme couronné de fleurs transposent en peinture la figure de Rimbaud, telle qu'elle a été éternisée dans son portrait photographique le plus célèbre, réalisé par Étienne Carjat en 1870. Mis à part le regard lumineux du voyant, la tête représentée dans le tableau est un reflet inversé de celle qui figure dans la photo. L'inversion opérée par l'artiste a réussi, jusqu'à présent, à en occulter la source.

L'association entre Rimbaud et *Garçon à la pipe* consolide le lien entre le tableau et Salmon, qui voue un culte au poète d'*Illuminations*. Rimbaud est souvent évoqué dans *La Jeune Champagne* et *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne*, notamment sous la plume d'Ernest Delahaye, qui figure parmi les collaborateurs les plus assidus des deux revues. Jean-René Aubert, fondateur du mensuel, était également un passionné du poète, dont il possédait, par exemple, les cahiers de classe (Salmon 2004, 209). En 1905, Apollinaire, Jacob et Picasso dévalent la rue Lepic en criant, « À bas Laforgue, vive Rimbaud ! » (Jacob 1933). C'est l'époque où Salmon compose son « Arthur Rimbaud » (Salmon 1986, 60-61), poème qui paraîtra dans la livraison de mai-juin 1906 de *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne*, avant d'être inclus en 1907 dans son recueil *Féeries*. « MORTEL, ANGE et DÉMON, poète et baladin » : dès l'ouverture, le poème promulgue l'image d'un Rimbaud visionnaire et irréductible, chantre humain, divin et infernal, et il contribuera ainsi à l'établissement de l'image perdurable, sulfureuse et

idéalisée de « l'enfant maudit de Charleville »<sup>5</sup>. Aventurier et africain, baladin comme les saltimbanques de Picasso, le Rimbaud de Salmon contredit l'image du poète diffusée alors par Isabelle Rimbaud et Paternine Berrichon, sa sœur et son épouse, qui prétendent qu'il se serait finalement reconverti au Catholicisme. Salmon s'en prend directement à eux dans le dernier couplet du poème :

RIMBAUD ! ils t'ont dit mort en bon fils de l'Église  
Car tu parlas d'Amour et de Terre promise...

Une couronne de roses est également une couronne d'épines. Dans *Garçon à la pipe*, lorsque Picasso confère une identité christique au jeune marginal à l'allure ouvrière, il évoque les deux côtés du conflit culturel qui oppose, d'une part, un Rimbaud irrécupérable, libertaire sans frontières à, d'autre part, le poète mystique qui retourne à la foi Catholique. L'ambiguïté de l'ouvrier couronné de fleurs que peint Picasso en fait aussi, sur un plan plus large, la synthèse incarnée du conflit alors en cours entre les valeurs laïques et religieuses. Cette bataille monopolise la presse et la vie politique françaises en 1905, année qui se terminera par l'adoption parlementaire de la Loi de séparation des Églises et de l'État. Quant au destin du P'tit Louis, Salmon suggère que sa vie aurait été abrégée lors d'une rixe, rue des Saules ou rue Saint-Vincent (Salmon 2004, 191). Transformé en mythe par le pouvoir conjoint du pinceau d'un peintre et des écrits d'un poète, il n'aura pas vécu plus longtemps que Rimbaud ou le Christ.

Au-delà des considérations iconographiques et contextuelles, Salmon se révèle également attentif aux aspects matériels et techniques du travail de Picasso. En 1906, attentif aux modèles que proposent l'art africain et l'art roman catalan, Picasso cherche à synthétiser les formes, tout en exploitant une gamme volontairement restreinte de couleurs. Dans *La Jeune peinture française*, Salmon fournira un commentaire éclairé sur les œuvres de cette période. Il affirme d'abord que « L'atelier de la rue Ravignan n'était plus 'le rendez-vous des poètes'. [...] Un peu délaissé, Picasso se retrouva dans la société des augures africains » (Salmon 1912a, 51). Entré dans une phase de mutation radicale, Picasso réussit à éloigner un bon nombre de ses amis et de ses collectionneurs, mais continue de recevoir Salmon. Il s'entoure déjà de sculptures d'Afrique, ici qualifiées d'« augures », vocabulaire qui indique avec raison qu'aux yeux de Picasso, ce sont des objets shamaniques et spirituels, des « intercesseurs », dont la fonction apotropaïque est de conjurer le mal. Salmon ajoute aussi que Picasso « se composa une palette riche de tous les tons chers aux anciens académiques : ocre, bitume et sépia, et brossa plusieurs nus redoutables, grimaçants et parfaitement dignes d'être excrétés » (Salmon 1912a, 51). S'éloignant de la Période Rose, Picasso opte pour une palette resserrée, à base de tonalités en ocre, bitume et sépia, susceptible de rappeler la surface des objets africains

<sup>5</sup> Le prosélytisme rimbaldien atteint Ardengo Soffici, qui fera publier à Florence en 1911 son *Arthur Rimbaud*, premier livre sur le poète à paraître en Italie. Dans son *Ricordi di vita artistica e letteraria* (Florence, 1931), Soffici affirmera qu'il fut introduit à Rimbaud par Salmon. Voir Eigeldinger 1982, 90.

en bois, patinés par le temps et l'usage. L'association qu'établit Salmon entre de telles couleurs et une tradition européenne, établie par les « anciens académiques » est, néanmoins, tout aussi bien fondée. Le choix de couleurs que déploie alors Picasso n'est autre que « la palette tetrachrome », inventée par les Grecs, décrite dans *L'Histoire naturelle* de Plin l'ancien (Livre 36) et redécouverte pendant la Renaissance italienne. Elle est utilisée notamment par Le Titien, avant d'être transmise, de génération en génération, jusque dans les académies des Beaux-arts espagnoles, où Picasso a fait ses études. La lucidité de Picasso lorsqu'il s'attache à cette tradition est confirmée par son *Autoportrait* de 1906 (Musée d'art de Philadelphie), œuvre-manifeste, formellement solide et schématisée, où la figure de l'artiste a les contours d'un masque, où la gamme chromatique est riche mais exigüe. Debout dans son atelier, en bras de chemise, le peintre montre sa palette, sur laquelle ne s'alignent que quatre taches de peinture, aux couleurs du « tetrachromatikon » : noir, ocre jaune, blanc, ocre rouge (Hidaka 2015). Dans *La jeune peinture française*, Salmon relève et communique les échanges génériques qu'opère Picasso en transférant vers la peinture les formes et les couleurs des sculptures en bois. Il reconnaît aussi et définit avec grande perspicacité la rencontre chez Picasso de deux forces opposées, celle anti-académique des « augures africains », et celle d'une tradition chromatique européenne, héritée de l'Antiquité et de la Renaissance.

Vers cette époque, Picasso réalise plusieurs portraits de Salmon (voir Gojard 2019 ; Seckel 1996). Un dessin de 1907 montre le poète à l'âge de 26 ans, élégamment vêtu, une pipe à la main, un livre sous le bras. Grand et mince, la figure angulaire et prognathe, il a le front encadré de mèches de cheveux en ailes de corbeau (MP2000-2(r)). La silhouette serpentine du personnage, dessinée en des traits fluides et étirés, lui donne une apparence à la fois alanguie et quelque peu féminine. Psychologiquement pénétrant, le portrait correspond à une description que fournit Fernande Olivier : « Salmon s'imposait par un esprit délicat, subtil, fin, délié, élégant. [...] Rêveur d'une sensibilité toujours en éveil, grand, mince, distingué, les yeux pleins d'intelligence dans un visage trop pâle, il paraissait très jeune. [...] Ses gestes un peu gauches, maladroits, le révélaient timide » (Olivier 2001, 108). En 1921, le dessin servira de frontispice à *Peindre*. Dans un autre portrait réalisé la même année, Picasso donnera cette fois au poète une allure contraire. Salmon y est vu de face, debout et dévêtu. La forme charpentée et géométrisée du buste, les bras en tiges de piston, les articulations proéminentes, les jambes légèrement arquées, impliquent une puissance mécanique. La tête dans les épaules et le ventre proéminent suggèrent, néanmoins, un certain affaissement, qui vieillit le personnage. Il n'empêche que la multiplication de traits parallèles partout dans le dessin crée une vibration graphique qui lui insuffle une vitalité électrique. Fermement ancré au sol, l'ensemble communique une présence imposante, redevable encore à la force expressive et anti-mimétique des sculptures d'Afrique. Par un tel portrait, Picasso associe Salmon à son

propre dialogue avec l'art africain et l'inscrit pour toujours dans le récit du renouvellement esthétique qui en 1907 annonce la naissance du cubisme.

Fier de ce portrait, Salmon le qualifiera de « merveilleux fusain », avant d'ajouter qu'il s'agit d'une « esquisse en vue d'une statuette à tailler dans le buis » (Salmon 2004, 924). En 1906 et 1907, Picasso réalisera, en effet, une série de sculptures en bois, dont la matière, autant que la forme, constituent une prise de position anti-académique, en opposition au règne occidental du marbre et du bronze. Confirmant la remarque de Salmon, Picasso possédait bien un morceau de buis, dans lequel il va tailler, au printemps 1907, une *Figure féminine et hiératique* (MP 237).

À cette époque, Picasso est aussi un photographe passionné, « un artiste du déclic », selon la belle formule de Mécislas Golberg (Golberg 2017, 41). En effet, quand il photographie des amis, tels Braque, Apollinaire ou Marie Laurencin, Picasso les place toujours dans un décor soigneusement réfléchi. Lorsqu'en 1908 il photographie Salmon, il le positionne dans son atelier, devant *Trois femmes* (Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage), œuvre ambitieuse, monumentale, en cours d'exécution, qui transpose et accentue en deux dimensions une schématisation propre à de nombreuses sculptures d'Afrique. Réalisé dans de vives tonalités d'ocres et de terres rouges, le tableau intègre aussi des espaces dans lesquels s'entremêlent des bleus et des verts océaniques. Trois figures féminines y sont situées dans un environnement rocailleux, contre une falaise, ou à l'entrée d'une grotte. L'un des nus se tient solidement assis, tandis que les deux autres, les yeux fermés, se tordent, s'étirent et se déhanchent, sur le rythme qu'imposent les formes et les surfaces qui s'y répètent et s'y répondent. En réaction contre les canons qu'incarnent les trois Grâces académiques, Picasso crée là un contre-modèle qui ressort d'un imaginaire préhistorique, tout en canalisant les forces occultes et paniques d'une lointaine Afrique. Puissants et effrontés, ce sont bien les « nus redoutables, grimaçants et parfaitement dignes d'être exécrés » qu'évoquera Salmon dans *La Jeune peinture française*. En photographiant ainsi le poète, Picasso capte sa présence au cœur d'un espace intime, lieu de création et de métamorphoses, inaccessible au commun des mortels. En choisissant *Trois femmes*, œuvre inachevée, comme toile de fond de la photo, Picasso confirme l'immersion de Salmon dans l'intensité actuelle de ses travaux.

La complicité entre Picasso et Salmon en 1907 est favorisée par le fait que ce dernier quitte son appartement de la rue Saint-Vincent, près du Lapin Agile, afin d'emménager dans un atelier du Bateau-Lavoir. Une telle proximité facilite la fréquentation de l'atelier de Picasso et permet à Salmon d'affûter son regard, de suivre de près l'évolution de l'artiste et d'apprécier particulièrement la toile la plus déconcertante du 20<sup>e</sup> siècle. Dans *La Jeune peinture française*, Salmon consacrera des pages remarquables aux *Demoiselles d'Avignon*. Il y cite d'abord *Garçon à la pipe* comme l'exemple même d'une série d'œuvres charmantes et accessibles engendrées sans difficulté par le talent naturel de l'artiste. À

une telle production, Salmon oppose le défi et l'effort qu'ont représentés la conception et la réalisation des *Demoiselles d'Avignon*. Témoin direct, il raconte comment Picasso, inondé d'inquiétude, « retourna ses toiles et jeta ses pinceaux » :

Durant de longs jours, et tant de nuits, il dessina, concrétisant l'abstrait et réduisant à l'essentiel le concret. Jamais labeur ne fut moins payé de joies, et c'est sans le juvénile enthousiasme que Picasso entreprit une grande toile qui devait être la première application de ses recherches (Salmon 1912a, 42).

Aux yeux de Salmon, le résultat en a valu très largement la peine : « La volonté d'une telle création suffit à faire de celui qu'elle anime – dût-il ne connaître que les âpres joies de la recherche sans en recueillir la floraison – le premier artiste de son âge » (Salmon 1912a, 47). Aucun autre commentateur de l'époque n'a énoncé avec autant de clarté une telle approbation des *Demoiselles d'Avignon*. Et Salmon résume parfaitement la force factieuse de l'œuvre : « Nul souci de la grâce ; le goût répudié comme une trop étroite mesure ! » (Salmon 1912a, 47). En juillet 1916, revenu du front de guerre, Salmon confirmera l'importance qu'il attribue au tableau en le présentant pour la première fois au public lors de son exposition *L'Art moderne en France*, au Salon d'Antin, chez le couturier Paul Poiret. À cette occasion, Salmon baptisera le « Bordel philosophique » d'un nouveau titre ironique et définitif, *Les Demoiselles d'Avignon*, titre surtout propre « à ne pas effaroucher la police des mœurs, plus que jamais sourcilleuse, en ces temps de guerre où une opinion nationaliste dénonce le 'Kubisme' comme 'art boche' » (Gojard 2018, 690).

De nos jours, la réputation internationale de Salmon auprès des historiens d'art dépend en grande partie de sa lucidité exceptionnelle face aux *Demoiselles d'Avignon*. Également importants, cependant, sont ses écrits concernant les sculptures de Picasso. Jusqu'en 1912, Picasso n'avait créé que des sculptures solides, soit taillées dans du bois, soit modelées, comme par exemple les deux versions de *Tête de femme (Fernande)*, datant de 1906 et de 1909. En octobre 1912, cependant, il va créer sa première *Guitare*, construite en carton, papier et ficelle (New-York, MoMA), objet qui, en janvier ou février 1914, servira de modèle à la *Guitare* en tôle et en fils de fer (New-York, MoMA). Picasso, d'un coup, redéfinit les paramètres de toute une catégorie artistique, dont il augmente dramatiquement les possibilités expressives : la sculpture se transforme en un art d'assemblage, dans lequel l'espace vide assume autant d'importance que la matière solide. Bouleversant des conventions en cours depuis l'antiquité, la *Guitare* déclenche une révolution dans le vocabulaire, la syntaxe, le sujet, la technique et la matière de la sculpture. Picasso avait écrit à Georges Braque le 9 octobre 1912 pour lui annoncer qu'il était « en train d'imaginer » la fabrication d'une *Guitare* en carton (Cousins 1990, 385). Mais la gestation de l'œuvre avait déjà commencé près d'une année auparavant, comme le témoigne une chronique de Salmon parue dans le *Paris-Journal* du 11 janvier 1912 :

« Sculpture moderne. – Le peintre Picasso, sans jeter aucunement ses pinceaux, va, sans doute, exécuter d'importantes œuvres sculpturales. Ce n'est d'ailleurs pas un début, mais jusqu'ici Picasso ne nous avait fait connaître que des bustes » (Salmon 1912b). À nouveau perspicace, Salmon prévient que l'évolution plastique de Picasso s'approche d'une bifurcation significative. Deux années plus tard, *La Jeune sculpture française*, dont la publication sera retardée par la guerre, s'achèvera par un chapitre important consacré à la *Guitare* en tôle. Salmon y souligne le caractère hybride de l'œuvre, conçue pour exister sans socle ni cadre, réalisée en trois dimensions, mais faite pour être accrochée au mur, avant d'expliquer comment elle déstabilise les catégories artistiques établies et anéantit les certitudes plastiques :

Et voilà. Les cloisons étanches sont démolies. Nous sommes délivrés de la peinture et de la sculpture déjà libérées de la tyrannie imbécile des genres. Ce n'est plus ceci et ce n'est plus cela. Ce n'est rien. C'est el guitare !... (Salmon 1919, 104)<sup>6</sup>.

Salmon continuera longtemps de témoigner du travail de Picasso sculpteur. En mars 1931, à nouveau reçu dans le secret des ateliers, il fera paraître dans *La Revue de France* un reportage remarquable concernant la fabrication de *La Femme au jardin* (MP 267) créée par Picasso, outils en mains, pour clôturer une série de sculptures en métal soudé, construites avec l'assistance technique de Julio González, dans l'ancien quartier du Douanier Rousseau. Une fois encore, Salmon fournit un témoignage en direct, sur le vif, du travail de Picasso, Vulcain des temps modernes, qui déploie dans l'atelier de González des méthodes industrielles de découpe et de soudure : « J'ai vu Picasso fouiller au tas de ferrailles pour parfaire son monument, dans l'ancre de Plaisance où flambait la forge, où les torpilles pacifiques vomissaient leurs gaz. Il riait ! ». Salmon discerne les liens de parenté entre la *Guitare* en tôle de 1914 et *La Femme au jardin*, assemblage en fer, œuvre de première importance, d'une originalité féroce, « d'une absolue pureté » (Salmon 1931a).

En 1935, une brouille survient entre Picasso et Salmon, provoquée par les activités journalistiques du poète, envoyé spécial auprès des forces franquistes en Espagne, pour le compte du *Petit Parisien*. Le 9 novembre 1936, lors d'un rassemblement commémoratif auprès de la tombe d'Apollinaire au Père-Lachaise, Picasso se détournera de Salmon, refusant de lui serrer la main (Read 1995, 248), signalant une mise à distance qui va durer quinze ans, prolongée sans doute par certains reportages de presse réalisés par le poète-journaliste pendant les années de l'Occupation. Le 18 novembre 1951, enfin, au Théâtre de Suresnes, le Théâtre National Populaire de Jean Vilar crée *Mère Courage* de Bertolt Brecht. Édouard Pignon a dessiné les costumes, Germaine Montéro et Gérard Philippe tiennent la tête d'affiche. Ce soir-là, Picasso et Salmon se retrouvent face à face

<sup>6</sup> Sur Picasso sculpteur, voir Jacqueline Gojard 2013.

dans la loge de Montéro. Picasso s'approche alors du poète et l'embrasse : « Il n'y a pas eu d'explication préalable, ni à proprement parler de réconciliation. C'était dans la nature des choses : la fraternité poétique l'emportait sur les vicissitudes de l'histoire » (Gojard 2019, 41). Ils se reverront parfois par la suite à Sanary-sur-Mer, où Salmon possède une maison et où il s'installera définitivement en 1961. Ils se retrouvent d'abord sur le port de Sanary, au bar Le Nautic, où Picasso a fait un arrêt, avec Hélène Parmelin et Édouard Pignon, sur son chemin de retour vers Cannes, après une corrida en Arles (Salmon 2004, 913-915). Parmelin favorisera d'autres rencontres et une photo montre Picasso et Salmon ensemble en 1957, à la terrasse de la maison qu'elle a louée avec Pignon à Sanary (Gojard 2019, frontispice).

Lors de l'anniversaire de Picasso le 25 octobre 1957, Salmon lui offre un bref poème, conservé par l'artiste :

O mesure du temps que notre œil dépassa !  
Ce qui fut l'avenir s'appelle le passé,  
C'est vrai. N'en a-t-il pas été toujours ainsi ?  
Mais des quatre fers du Cheval à Picasso  
Max enfonçait le ciel futur. Nous l'avons su.  
(Seckel 1994, XXXI et 45, note 26).

Est mentionné ici « Le Cheval », poème de Max Jacob dédié à Picasso, paru en mai 1905 dans *Les Lettres modernes*, revue éphémère qu'animent alors Apollinaire, Salmon et d'autres poètes du Bateau Lavoir. Il évoque ainsi la convergence d'autrefois d'un quatuor exceptionnel, Picasso, Apollinaire, Jacob et Salmon lui-même, fondateurs du modernisme artistique et littéraire. Pour sa part, l'artiste espagnol ne manque de citer, chaque fois qu'il rencontre Salmon, le début d'un quatrain que celui-ci lui avait offert, un demi-siècle auparavant, sous la forme d'une dédicace, inscrite sur la page de garde d'un de ses premiers recueils : « Pablo, quand nous serons enfin deux beaux vieillards... ». Malicieux, l'artiste fait toujours remarquer, « Eh bien, tu vois, ça n'est pas arrivé. On n'est pas devenu des beaux vieillards » (Salmon 2004, 913). Picasso évite normalement de fréquenter les survivants de sa génération, dont la présence lui renvoie le reflet de sa propre vieillesse. Il continue, néanmoins, à laisser une place à Salmon dans son atelier, sous une forme emblématique. Si Picasso n'a jamais réalisé la sculpture qui en 1907 devait représenter le poète, il a acquis par la suite une sculpture en bois provenant du peuple Yaka, du sud du Congo. Elle représente un homme nu, debout, auquel le cou allongé et la coiffe ronde donnent une apparence phallique. Selon sa fille Maya, Picasso avait coutume de nommer cette statuette « Salmon » (Seckel 1996, 197). La statue Yaka ressemble, en effet, au portrait au fusain du poète, projet de sculpture de 1907, dont elle partage les contours et les proportions, notamment dans le bas du visage, au menton étroit et rallongé. En matérialisant la présence virtuelle de Salmon dans les ateliers méridionaux de l'artiste, elle commémore les années héroïques du Bateau-Lavoir.

Picasso peut réciter des vers anciens de Salmon, mais il n'ignore pas pour autant une publication récente du poète, comme le confirme un dessin inédit au feutre qu'il a réalisé aux alentours de 1959 (collection particulière).<sup>7</sup> Au verso se trouve une inscription, d'une main autre que celle de l'artiste, qui affirme qu'il représente « le souvenir que Picasso avait de Mécislas Golberg ». Picasso aurait donc rencontré le philosophe polonais, par exemple à La Closerie des Lilas, où Golberg, dès 1905 souvent immobilisé par la maladie, continuait aux « meilleurs moments » à rejoindre ses amis (Salmon 2004, 900). La partie gauche du dessin de Picasso est occupée par une représentation du visage décharné de Golberg, tel que le décrit Salmon : « ce cadavre à chevelure d'Abyssin, aux yeux de braise » (Salmon 2004, 111). Son regard est tourné vers la partie droite du dessin qui représente, à une échelle plus réduite, une scène d'exécution capitale, esquissée avec une concision expressive. La lame surélevée de la guillotine s'y découpe avec précision et dans la lumière du soleil levant, les six traits qui en rayonnent donnent à la scène une auréole héroïque.

Au profil de Golberg, Picasso associe donc ici un fait divers qui avait préoccupé la presse pendant l'été 1922. Salmon a ravivé le souvenir de cet événement dans *La Terre noire Chronique du mouvement libertaire*, ouvrage écrit à Sanary et édité par Jean-Jacques Pauvert en 1959. Le dernier chapitre du livre se termine par un « Hommage à Mécislas Golberg », jumelé au récit d'une affaire qui concerne le fils unique de ce dernier, Jacques Mécislas Charrier, né en 1895, et qui portait le nom de famille de sa mère, Berthe Charrier, qui l'avait élevé. Le 25 juillet 1922, Charrier participa avec deux complices à un vol à main armée dans l'express Paris-Marseille. Tenu à l'écart de l'action, ses responsabilités étaient réduites, selon Salmon, à celles d'un guetteur, voire d'un « ouvreuse de portière ». Malheureusement, un militaire qui était intervenu a été tué. Les deux meneurs sont abattus lors de leur arrestation, avant que Charrier ne soit cueilli, de bon matin, chez lui. Salmon, correspondant au procès du journal *Le Matin*, raconte que devant le juge, Charrier s'est réclamé du père qu'il n'avait guère connu, avant de se tourner vers les jurés pour les défier de lui couper la tête. Le 22 août, le cou sous la lame de la guillotine, ses derniers mots furent « Vive l'anarchie ! ». Il fut, comme le souligne Salmon, le dernier martyr anarchiste à être exécuté en France.

Entre 1906 et 1931, André Salmon a donc joui d'un rapport de confiance privilégié avec Picasso. Avant la Grande Guerre, dans ses chroniques d'art, Salmon a tendance à diffuser des informations, sans trop s'aventurer dans des jugements de valeur. Sur Picasso, néanmoins, il s'exprime avec une assurance percutante, annonçant, identifiant et mettant en valeur certains de ses chef-d'œuvres les plus novateurs. Maître d'une écriture « savoureusement anecdotique » (Apollinaire 1913), Salmon nous fournit

---

<sup>7</sup> Ce dessin appartenait à Hélène Parmelin et son époux Edouard Pignon, amis proches et camarades communistes de Picasso. Parmelin a offert le dessin à Léo, la veuve de Salmon, pour lui montrer sa sympathie après la mort du poète en 1969. Le choix du cadeau tend à confirmer un lien entre le dessin et les écrits de Salmon.

aussi, à travers ses écrits en tous genres, et sur une longue période, des témoignages précieux et des informations révélatrices, qui enrichissent notre appréciation d'œuvres spécifiques de Picasso. Après leurs retrouvailles en 1951, Picasso prendra plaisir à taquiner Salmon et les anciens amis continueront à dialoguer, parfois s'inspirant même, réciproquement, attachés tous les deux, à des degrés différents, aux souvenirs plus ou moins vivaces de leur jeunesse commune, libre, fraternelle et intensément créatrice.

## BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, G. 1991. « G. de Chirico. Pierre Brune ». Dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. II, édition de P. Caizergues et M. Décaudin. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 603. Paru dans *L'Intransigeant*, 9 octobre 1913.
- COUSINS, J. 1990. « Chronologie documentaire ». Dans W. Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme* : 330-414. Paris, Flammarion.
- EIGELDINGER, F. 1982. « Lettres inédites de Georges Izambard à Ardengo Soffici sur Rimbaud. » *Versants : revue suisse des littératures romanes* 3: 89-107.
- GOJARD, J. 2010. « L'œuvre d'André Salmon ou la fable de l'Art vivant ». Dans *André Salmon poète de l'Art vivant*, textes rassemblés par M. Monte, avec la collaboration de J. Gojard : 25-38. Toulon, Université du Sud Toulon-Var.
- . 2013. « André Salmon poète de l'art vivant au service de la jeune sculpture en France », dans *Ecrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, sous la direction d'I. Rialland, 187-203. Paris : Classiques Garnier.
- . 2018. « SALMON André ». Dans B. Léal (éd.), *Dictionnaire du cubisme*, 688-692. Paris : Robert Laffont, « Bouquins ».
- . 2019. *Pablo Picasso and André Salmon: The Painter, the Poet and the Portraits*, traduction et édition de B. Gersch-Nešić et J. Gojard. New York : Zamir Press.
- GOLBERG, M. 1907. *Fleurs et cendres (Impressions d'Italie)*. Reims : Éditions de la *Revue littéraire de Paris et de Champagne*.
- . 2017 [1908]. *La Morale des lignes*. Paris : Éditions Allia.
- GUIETTE, R. 1976 [1934]. *La Vie de Max Jacob*. Paris : Nizet.
- HIDAKA, C. 2015. « Cubism and Non-linearity », dans le colloque *Revoir Picasso*, Musée national Picasso-Paris. <<http://revoirpicasso.fr/processuscreatifs/christian-hidaka-cubism-and-non-linearity/>>
- JACOB, M. 1923. « The early days of Pablo Picasso: a memoir of the celebrated modernist painter by a friend and contemporary », *Vanity Fair*, mai : 62-63 et 104. Traduction de l'anglais par J. Bouniort, dans Seckel 1994, 191-193.
- JACOB, M. 1927. « Souvenirs sur Picasso contés par Max Jacob », *Cahiers d'art* 2/6 : 199-202.
- . 1933. « Jeunesse », *Les Nouvelles littéraires*, 22 avril : 1-2.
- OLIVIER, F. 2001 [1930]. *Picasso et ses amis*, édition présentée et annotée par H. Klein. Paris : Pygmalion / Gérard Watelet.
- PONTIER, J.-M. 2010. « Salmon critique d'art ». Dans *André Salmon poète de l'Art vivant*, textes rassemblés par M. Monte, avec la collaboration de J. Gojard : 231-240. Toulon, Université du Sud Toulon-Var.
- PRONESTI, M. 1999. *André Salmon Les dessins d'un poète. Ses copains et les mythes d'une génération d'artiste*. Aoste : Région Autonome Vallée d'Aoste.
- READ, P. 1995. *Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire*. Paris : Éditions Jean-Michel Place.

- . 2011. « 'Toutes les matières de la connaissance'. L'art de Picasso et l'environnement intellectuel de ses premières années à Paris ». Dans M. McCully (éd.), *Picasso à Paris 1900-1907* : 155-173 et 227-228. Amsterdam, Van Gogh Museum / Barcelone, Museu Picasso / Bruxelles, Fonds Mercator.
- RICHARDSON, J. 1991. *A Life of Picasso, I. 1881-1906*. New York : Random House.
- SALMON, A. 1905. « Au Salon d'automne », *La Revue littéraire de Paris et de Champagne* 32, novembre : 490.
- . 1912a. *La Jeune peinture française*. Paris : Société des Trente / Albert Messein.
- . 1912b. (La Palette). « Courrier des ateliers », *Paris-Journal*, 11 janvier : 4.
- . 1919. *La Jeune sculpture française*. Paris : Société des Trente / Albert Messein.
- . 1931a. « Vingt-cinq ans d'Art vivant », deuxième partie, *La Revue de France*, 1<sup>er</sup> mars, 112-134.
- . 1931b. « La Jeunesse de Picasso », *Les Nouvelles littéraires*, 11 juillet : 8.
- . 1945. *L'Air de la Butte*. Paris : Éditions de la Nouvelle France.
- . 1965. « Témoignage ». Dans C. Rathgeb (éd.), *Hommage à Pierre Mac Orlan*, 11. Lausanne, éditions Revue des Belles-Lettres.
- . 1986. *Carreaux 1918-1921 précédé d'extraits de Créances 1905-1910*, Préface de S. Fauchereau. Paris : Gallimard, Collection « Poésie ».
- . 2004. *Souvenirs sans fin 1903-1940*. Nouvelle édition préfacée par P. Combescot. Paris : Gallimard.
- . 2008 [1959.] *La Terre noire Chronique du mouvement libertaire*. Préface de J. Gojard. Montreuil : éditions l'Échappée.
- . 2009. « Véritable clé d'un domaine imaginaire », dans *La Négresse du Sacré-Cœur*. 265-317. Paris : Gallimard.
- SECKEL, H. 1994. *Max Jacob et Picasso*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- . 1996. « À propos de trois portraits-manifestes par Picasso : André Salmon, Guillaume Apollinaire et Max Jacob ». *Picasso et le portrait*, sous la direction de W. Rubin, 180-201. Paris : Flammarion / Réunion des Musées Nationaux.