Parade à Rome, la Dolce Vita en 1917

Parade in Rome, the Dolce Vita in 1917

Isabel Violante

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cdlm/9946>

DOI : 10.4000/cdlm.9946

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2018

Pagination : 81-90

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Isabel Violante, « *Parade à Rome, la Dolce Vita en 1917* », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 97/1 | 2018, mis en ligne le 17 juin 2019, consulté le 06 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/9946> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.9946>

Ce document a été généré automatiquement le 6 mars 2022.

© Tous droits réservés

Parade à Rome, la Dolce Vita en 1917

Parade in Rome, the Dolce Vita in 1917

Isabel Violante

Au printemps 1917, Pablo Picasso et Jean Cocteau quittent Paris pour aller travailler avec Diaghilev et Massine à la conception du ballet *Parade*. Car le nouveau spectacle, qui fera date dans l'histoire de la modernité, a mûri à Rome, dans une Italie en pleine guerre, quelques mois avant Caporetto : et avant la scandaleuse première au Théâtre du Châtelet, le 18 mai 1917, il y eut la cristallisation romaine, entre frivolité et futurisme – autant de paradoxes qui se déploient dans les parcours des deux artistes.

Le projet, qui réunit pour la première des figures remarquables – Massine, chorégraphe et premier danseur ; Bakst, scénographe ; Cocteau, auteur de la trame narrative ; Picasso, qui peint les décors et le rideau de scène, et aussi Satie et Apollinaire – a été imaginé trois ans auparavant. Sa mise en œuvre va suivre la courbure dramatique imprimée par le conflit mondial, et il va prendre forme loin de Paris, dans une ville qui semble coupée de la guerre.

Le récit de cette parenthèse enchantée, de cette découverte de l'Italie par deux artistes qui l'aimeront sincèrement et durablement, livre aussi une vision inédite de Rome pendant la guerre, documentée avec brio dans les écrits autobiographiques de Cocteau, infatigable diariste de ce séjour. Sa correspondance, rapportée à des documents divers, photographies, dessins, tableaux, souvenirs, poèmes, permet d'établir une chronique fort précise des quelques semaines que dura le séjour de la petite bande d'artistes. Son récit d'une révolution artistique et d'un événement mondain contient en creux la forme d'une ville en guerre, « Rome qui grouille au milieu des décombres »¹, note Cocteau dans une lettre à sa mère – mais où les *décombres* sont antiques.

Un joyeux caravansérail

À Rome se trouvent déjà l'imprésario génial du joyeux caravansérail que sont les Ballets Russes, Serge de Diaghilev (Sergej Pavlovič Djagilev, 1872-1929) et le scénographe Léon Bakst (Lev Samojlovič Rozenberg, 1866-1924), avec le très jeune danseur et chorégraphe

Léonid Massine (Leonid Fedorovič Mjasin, 1896-1979), qui vient de remplacer le grand Nijinsky ; ils sont rejoints par Jean Cocteau (1895-1963) et Pablo Picasso (1881-1973), qui arrivent par le train le 17 février. Participent à l'aventure artistique mais pas au voyage le compositeur Erik Satie (1866-1925) et le poète Guillaume Apollinaire (1880-1918), lesquels signent respectivement la musique et le livret du ballet. Des artistes provenant de deux générations et de quatre nationalités se mélangent et inventent une brève bohème romaine.

Ces artistes cosmopolites convergent à Rome parce qu'à la déclaration de guerre la capitale française adopte un couvre-feu qui pénalise les spectacles, dicté tant par une prudence élémentaire que par un esprit patriotique et guerrier, et la troupe des Ballets Russes doit trouver une solution de repli. Une partie de la troupe part aux États-Unis, certains restent en Europe et tentent des tournées. Diaghilev, qui déteste les voyages par mer, choisit Rome, se rappelant sans doute sa tournée en 1911, mal accueillie par la critique mais applaudie par Marinetti et les futuristes. Diaghilev s'y installe donc, en compagnie de Léonid Massine, en décembre 1915.

L'idée de *Parade* est plus ancienne, et l'étincelle revient entièrement à Cocteau. En 1914 le jeune poète avait déjà proposé à Diaghilev et Stravinsky la conception d'un spectacle total qui devait s'intituler *David*, dont voici le résumé :

Un acrobate ferait la parade de « David », grand spectacle supposé donné à l'intérieur ; un clown qui devient ensuite une boîte, pastiche théâtral du phonographe forain, formule moderne du masque antique, chanterait par un porte-voix les prouesses de David et supplierait le public de pénétrer pour voir le spectacle intérieur².

D'abord ses destinataires se montrent peu convaincus. Ensuite la guerre ralentit les artistes, les réquisitionne, les absorbe. Cocteau est mobilisé en octobre 1914, mais au cours d'une de ses nombreuses permissions il rencontre Satie, s'enthousiasme pour son humour bougon et sa simplicité contrapuntique, et décide de relancer son idée de ballet. Il réécrit le sujet, que Satie trouve « Très épatant ! »³. Dès lors, « une sorte de télépathie nous inspira un désir de collaboration »⁴, raconte Cocteau. Début septembre la petite équipe se rencontre enfin, le 26 novembre le jeune poète fait la connaissance d'Apollinaire, à qui il demandera de rédiger le livret, en guise de dieu tutélaire ; le 29 novembre il revoit Satie ; mi-décembre il rend visite à Picasso dans son atelier rue Schœlcher. La sympathie est contagieuse, l'inventivité galvanisante, tout s'accélère, Satie compose à tout-va, et le voyage du poète et du peintre va accompagner la composition et la conception des décors de ce spectacle sans paroles.

Le séjour romain de Picasso et Cocteau est ramassé et dense. Les deux artistes arrivent à Rome le 19 février. Du 10 au 13 mars ils vont à Naples et Pompéi, en voiture automobile, avec Diaghilev et Massine ; la ville les frappe vivement, Picasso y reviendra en avril. Le passage par Naples est documenté par de jolies photos et une visite à Pompéi que Cocteau raconte à sa mère avec une poignante plasticité :

Ma chérie,
Nous sommes de nouveau à Rome après voyage Naples, d'où Pompéi en auto. Je n'imagine pas qu'aucune ville du monde puisse me plaire mieux que Naples. L'Antiquité grouille toute neuve dans ce Montmartre arabe, dans ce désordre énorme d'une kermesse qui ne ferme jamais. La nourriture, Dieu et la fornication, voilà les mobiles de ce peuple romanesque. Le Vésuve fabrique tous les nuages du monde. La mer est bleu-marine. Il pousse des jacinthes sur les trottoirs. Pompéi ne m'a pas étonné. J'ai été droit à ma maison. J'avais attendu mille ans sans oser revenir voir ses pauvres décombres⁵.

Picasso a un style plus lapidaire : il ramasse une feuille de laurier et inscrit dessus à la plume : « À mon ami Guillaume Apollinaire/ POMPÉI/ Picasso/ 1917 », avant de la mettre sous enveloppe et la lui poster.

La petite bande s'est éparpillée dans Rome : Picasso et Cocteau choisissent l'Hôtel de Russie et des Îles Britanniques, via del Babuino, où réside également Massine, et Picasso dispose aussi d'un atelier que Diaghilev lui loue à deux pas, via Margutta. Cocteau est ébloui : « Habitons le Paradis terrestre. Hôtel dans un jardin en pente qui domine Rome. On cueille des oranges de la fenêtre et le soleil chauffe les meubles de satin bleu de ciel »⁶. Diaghilev habite le Palazzo Theodoli, Bakst est descendu au Select Hôtel, les danseuses à l'hôtel Minerva. Les répétitions se font dans le sous-sol du Caffé Faraglia, exactement en face du Palazzo Venezia. Le périmètre de leurs promenades est relativement réduit. Cocteau brosse avec quelque snobisme le portrait de la capitale italienne : « Rome est une ville de province. Toutes les capitales, sauf Paris, sont des villes de province. On traite les affaires au milieu de la rue. Il y a un seul café où tout le monde se rencontre »⁷.

On dîne chez Diaghilev, on traîne au Caffé Aragno, on sort en ville, on mène une vie mondaine, brillante, que documente tant la chronique quasi quotidienne que le graphomane Cocteau en fait à sa mère que le carnet tenu par Picasso : « princesse / la rencontrer avant / avec Stravinsky / vendredi — Casatti [sic] / Samedi princesse de / Broglie / déjeuner [sic] / Restaurant Basilique Ulpia »⁸. Si on liste les noms brassés dans la correspondance de Cocteau, c'est l'avant-garde italienne qui apparaît : Balla, Prampolini et Depero, qui travaillent déjà avec les Ballets Russes, Ricciotto Canudo de passage par Rome, ainsi que les peintres russes Larionov et Gontcharova qui y passent la guerre, et Papini que Cocteau déteste. On travaille, aussi, avec ardeur, « pour marier décor, costumes et chorégraphie »⁹ : Picasso doit projeter ses décors, Cocteau veut étoffer la chorégraphie de Massine, les répétitions se multiplient au Caffé Faraglia.

La petite bande va passer les fêtes de Pâques à Rome, puis regagner Paris par des chemins divers. Le 7 avril Stravinsky arrive à Rome pour diriger ses propres musiques lors de l'ouverture de la nouvelle saison des Ballets Russes. C'est le point d'orgue du séjour de Cocteau et Picasso. L'écrivain reprend le train le 9 avril tandis que le peintre, moins pressé, remonte la côte, fait une halte à Florence puis à Gênes, prend le temps de crayonner le port de Nervi, et regagne Paris le 4 mai. Il aura moins de deux semaines pour peindre le rideau de scène qu'il a conçu pendant ces deux mois romains.

Couleurs locales

Picasso jongle toujours entre énergie et indolence.

D'abord, il entraîne la joyeuse bande à son spectacle de prédilection, le cirque : « Hier soir cirque. Triste. Belle salle. *Misia* dansait sur la corde. (Sosie.) *Diag* dormait et il a été réveillé en sursaut par l'éléphant qui lui posait ses pattes sur les genoux »¹⁰. Il est vrai que le monde du cirque est le fil conducteur des premières manières de Picasso, rose ou bleue, et qu'il viendra peupler l'immense rideau de scène de *Parade*, car il est la trame même du ballet :

[...] un théâtre forain plante son chapiteau au milieu d'un boulevard parisien et trois personnages – un acrobate, un prestidigitateur chinois et une petite fille américaine – essayent d'attirer le public en exécutant deux extraits de leur numéro¹¹.

Le peintre va ajouter trois Managers sombres et cubiques, « féroces, incultes, vulgaires, tapageurs »¹², selon les termes d'un Cocteau enthousiaste, à cette trame où l'on reconnaît la mise en abyme de l'ébauche du *David*.

S'il sort le soir, le jour Picasso s'enferme dans son atelier. Via Margutta 53, alors propriété du marquis Giuseppe Patrizi, n'est pas un immeuble quelconque, mais un de ces vastes palais construits pour les artistes vers le milieu du XIX^e siècle. Toute la rue d'ailleurs se configure comme un « Montmartre romain », avec le Circolo Artistico Internazionale au numéro 54, qui est un des repaires de futuristes depuis la première conférence romaine de Boccioni, en 1911¹³. Picasso s'y retranche le jour, s'y fait monter à manger, contemple la vue, dessine le portrait de ses camarades de voyage et de différents visiteurs, fixe le beau visage d'Olga Kokhlova. De sa fenêtre, qui donne sur la colline du Pincio, il voit la Villa Médicis qu'il représente à maintes reprises dans différents styles. Cocteau est comme hypnotisé :

Je n'oublierai jamais l'atelier de Rome. Une petite caisse contenant la maquette de *Parade*, ses immeubles, ses arbres, sa baraque. Sur une table, en face de la Villa Médicis, Picasso peignait le Chinois, les Managers, l'Américaine, le Cheval...¹⁴

Contrairement à Cocteau, Picasso ne s'abîme pas dans la contemplation de la ville. Il la regarde, oui, mais à travers les yeux des touristes et des peintres qui l'ont précédé ; il collectionne les cartes postales et autres images populaires, notamment les scènes croquées par Achille Vianelli¹⁵, qui vont lui servir de support iconographique, il fixe une certaine couleur locale. Ses nombreux croquis et le carnet publié par Valentina Moncada préparent les deux grands tableaux qu'il peint à Rome, alors même qu'il travaille à *Parade* : *Arlequin et femme au collier*¹⁶ et *L'Italienne*¹⁷. Le premier met en scène deux personnages qui pourraient être un Arlequin et sa Colombine dans un style encore proche du cubisme synthétique ; le deuxième, dans des tons plus vifs, renvoie clairement à un genre que pratiquaient tous les peintres étrangers à Rome, à savoir le portrait de la belle brune en costume traditionnel de la Ciociaria, avec la silhouette de la coupole de Saint-Pierre à l'arrière-plan. À la réalité vivante voire dramatique de la ville Picasso préfère une couleur locale pittoresque et intemporelle. Et ces éléments disparates, masques de *Commedia dell'arte*, attributs forains, silhouettes folkloriques et documents vernaculaires, se retrouveront tous dans l'immense rideau de scène pour *Parade*¹⁸ – une toile de plus de 172 m², pesant près de 60 kilos, qui est le grand œuvre conçu lors de ce séjour mais réalisé après.

Que l'interprétation plastique de Rome par Picasso soit plus une représentation de représentations préalables que l'expression d'une attention en prise directe avec la réalité de la capitale, on en a la preuve par le culte voué au peintre français Camille Corot, qui fut au XIX^e siècle un grand interprète des lieux et du peuple romain. Et dans la collection de Picasso se trouve un petit tableau de Corot, *L'Italienne Maria di Sorre*, de 1825, emblématique de la production des artistes étrangers à Rome. Ce tableautin, acheté après le séjour romain, en porte indéniablement le souvenir. Corot est donc l'interlocuteur idéal de ces voyageurs : Picasso l'admire, Cocteau le célèbre :

Vive Corot ! On aurait dû l'enterrer sous le couvercle de Raphaël. Il dirige l'œil. Rome semble faite par lui. Picasso ne parle que de ce maître qui nous touche plus que les Italiens enragés de grandiose¹⁹.

Les visites dans les musées romains sont moins documentées, et le plus souvent liées au tourbillon des relations nouées ou consolidées, à la faveur du séjour, avec ses contemporains artistes qui livrent à Picasso une perception directe, effusive,

attachante et parfois naïve, de la modernité romaine. Gino Severini, vieille connaissance parisienne, recommande Cocteau et Picasso à Enrico Prampolini ; son appartement de via Tanaro 89 est à la fois l'habitation et l'atelier du peintre, et le siège de la rédaction des revues *Avanscoperta* et *Noi* (laquelle en 1924 revient sur la saison des ballets russes et publie les costumes de Picasso pour *Parade...*). C'est là le cœur de l'avant-garde italienne, une des courroies de transition entre le premier et le second futurisme, mais le contact est encore superficiel : « Futuristes très province. Ils peignent mal et gesticulent. On nous grise avec du vin rouge et Papini (= le Barrès italien) nous offre mille banquets »²⁰.

Prampolini croit se rappeler qu'il a accompagné le peintre espagnol dans des musées romains, mais trente ans plus tard Picasso feint de ne pas s'en souvenir²¹. Les témoignages divergent et la plupart sont trop tardifs pour être fiables, les correspondances lacunaires. Le très jeune Primo Conti semble déçu par leur rencontre à Florence, le seul nom que Picasso retient étant celui de Raphaël :

28 aprile 1917, Si comincia a parlare con foga dei famosi « Balli Russi » che verranno dati lunedì al Politeama Fiorentino. [...] Le altre cose che disse si riferivano quasi tutte agli affreschi di Raffaello che aveva visitato in Vaticano, e che mi lasciarono deluso »²².

Si le jeune Florentin est piqué par le regard apparemment superficiel du peintre espagnol, et le peu de considération qu'il marque pour la modernité italienne, la préférence qu'il voue à la grande peinture renaissante, il est difficilement contestable que la découverte des couleurs et des surfaces de tant d'œuvres, notamment des fresques, que Picasso connaissait de manière livresque, dans des reproductions essentiellement petites et en noir et blanc, lui a ouvert des horizons.

L'enjeu pour les spécialistes est de savoir si Picasso est revenu à la figuration à cause de ce séjour romain, ou bien s'il y est revenu pendant le séjour romain. Les œuvres qu'il produit dans ce bref laps de temps montrent bien qu'il quadrille les différents styles auxquels il s'est confronté, les pousse à bout, les exaspère. Qu'il cherche une maturation, qu'il l'accélère. Et si le rideau de *Parade* n'a rien de romain et quintessencie des thématiques déjà ancrées chez l'artiste, il est gorgé de ce temps de travail dispersé et partagé. La peinture du rideau, l'exécution des masques, tout cela sera réalisé en grande hâte au retour à Paris : le séjour romain est une décantation et un tournant, et selon la jolie formule d'Arnaud, « c'est dans la capitale fantôme de l'Empire romain que Picasso allait enterrer le cubisme »²³.

Le foyer du Teatro Costanzi

Si Picasso et Cocteau viennent à Rome, alors que *Parade* sera donné à Paris, c'est parce que la troupe des Ballets Russes s'y trouve déjà engagée avec le Teatro Costanzi. Le bel établissement romain, qui après la guerre va acquérir le titre de « Teatro dell'Opera di Roma », est dirigé par Walter Mocchi (1870-1955), homme avisé et curieux. Le Teatro Costanzi traverse la guerre en ménageant la nécessité civique d'organiser des soirées de bienfaisance et la volonté forte de tenir haut le flambeau des avant-gardes. Ainsi le lundi 9 avril 1917 a lieu la première de la nouvelle saison de Ballets Russes à Rome. Le programme prévoit plusieurs ballets, *Las Meninas* et *Soleil de nuit* de Massine et *Sylphides* et *Oiseau de Feu* de Fokine, avec Stravinsky à la baguette ; et le 12 avril le Teatro Costanzi propose la première du ballet de Diaghilev sur *Feu d'artifice* du même Stravinsky, avec des décors de Giacomo Balla. Cette déflagration des modernités russes

et italiennes dans une œuvre d'art qui se veut totale est corrélée avec un autre événement : l'exposition dans le foyer du théâtre de tableaux de la collection de Léonid Massine, des œuvres de Bakst, Balla, Depero, Carrà, De Chirico, Derain, Gleizes, Gontcharova, Gris, Larionov, Léger, Lhote, Picasso, Severini, Surville²⁴. Ces événements, montés en épingle dans la presse, dénotent une indifférence absolue envers le climat de guerre :

Il Comitato d'azione della "Società Nazionale di musica" prega i cultori ed ammiratori di codesta arte modernissima, per mezzo della stampa, di intervenire al ricevimento che verrà dato in onore dei "Balli russi", martedì 10 aprile alle ore 16 precise, nella Sala del Teatro Costanzi, nella esposizione dei quadri appartenenti al coreografo Leonida Massin. Durante il ricevimento verranno eseguiti un brano sinfonico del ballo "Petroushka", il poema "Fuochi d'artificio" e la apoteosi del ballo "Oiseau de Feu" di Igor [Stravinsky], il quale dirigerà personalmente l'esecuzione ²⁵.

Au demeurant, la collaboration de Diaghilev avec Balla ne s'avère pas aboutie, sur le plan technique comme sur le plan artistique – cette « illustration plastique » de la musique par faisceaux de lumières bleues, rouges, violettes, vertes semble maladroitement ficelée et moquée par la plupart des critiques, qui admirent en revanche la seconde partie du spectacle, *Les femmes de bonne humeur*, ballet inspiré d'une comédie de Goldoni, musique de Scarlatti, chorégraphie de Massine, avec notamment la danseuse Olga Kokhlova :

Ora questa illustrazione plastica, che ha sollevato ilarità nel pubblico ma non contrasti violenti come forse avrebbero sperato coloro che applaudivano, non è riuscita affatto una rivelazione d'arte e tanto meno una battaglia d'arte. Per fare una combinazione di luci azzurre, rosse, viola, verdi non occorreva davvero la fantasia futurista. Qualunque macchinista di teatro, modestamente esperto di tastiere elettriche riesce a far questo ed altro [...]. E il futurismo tentò di mandare a male la deliziosa novità di ieri sera, Le donne di buon umore, balletto composto con gusto squisito dal maestro Tommasini, traendo l'azione dalla commedia goldoniana e la musica da composizione di Domenico Scarlatti. Ma non ci riuscì, fortunatamente. Perché appena aperto il sipario sulla scena sommaria e sgorbiosa ideata dal pittore Bakst ed eseguita dal futurista Socrate, il pubblico non seppe contenere un giusto moto di dispetto e d'impazienza. Ma poi, continuando la trama fine, chiara, cristallina della musica scarlattiana e iniziandosi l'azione resa con eccezionale ed originale gusto di caricatura dai ballerini e dalle ballerine – squisita invenzione del coreografo Massine – il pubblico non ha voluto più occuparsi di questa brutta scena che tuttavia ha pesato colle sue assurdità di cattivo gusto sul quadro settecentesco cui il Bakst ha invece dato costumi veramente sfolgoranti [...]. Il coreografo Massine, il Cecchetti, la Lopukova, la bravissima Cerniceva, furono applaudite, come del resto durante tutto lo spettacolo che si chiuse col quadro del Sole di notte, già dato lunedì sera ²⁶.

Les critiques mitigées ou négatives font intrinsèquement partie de l'histoire des avant-gardes. Par un tel faisceau d'événements, la scène romaine s'affirme à l'international tandis que s'interpénètrent les futurismes russe et italien, les ballets russes et les antiquités romaines, les avant-gardes parisiennes et les frémissements néoclassiques. Peu importe, pour l'heure, le dédain envers les futuristes que le snobissime Cocteau affiche dans ses lettres – « le naïf futuriste "modernissimo" "dynamissimo" "avantissimo" "Simplicissimus" est un politicien qui se trompe »²⁷, écrit-il, on ne sait si à propos de Marinetti ou de Balla. Ces rencontres seront fécondes. Et, pour un temps, Paris étant comme désertée sous l'effet de la guerre, Rome devient à son tour une capitale culturelle. Très vite les représentations houleuses du ballet *Parade*, au théâtre du Châtelet le 18 mai, et de la pièce d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*, au théâtre Maubel, le 24 juin, déclencheront d'autres scandales, et inaugurent un nouveau mot qui sera la clef de la nouvelle avant-garde, très-parisienne celle-là – *sur-réalisme*.

Retours et tournants

Ce voyage tourbillonnant marquera un tournant pour tous ses protagonistes.

Chacun revient de Rome transformé. Jean Cocteau peut se débarrasser du rôle d'enfant prodige qui l'engonçait depuis ses débuts terriblement précoces, lui « qui béquille à ses débuts en touchant à peine à terre, appuyé sur la double épaule de Stravinsky et de Picasso »²⁸ selon la formulation cruelle de Julien Gracq. Après ses poésies de jeunesse, un premier ballet en 1909, le projet inabouti du *David*, l'artiste éclectique commence à mûrir son art polyédrique. La collaboration avec Satie et Diaghilev, la complicité avec Picasso, que Cocteau croque, photographie, admire, adore, introduit le jeune cygne au cœur des avant-gardes. Cocteau, enfin, se trouve adoubé par Apollinaire : à travers le livret de *Parade*, il est clair que « l'attention d'Apollinaire, prophète de l'esprit nouveau, est attirée sur l'artisan de la catalyse, sur la cheville ouvrière du spectacle »²⁹.

Dans ses lettres quasi quotidiennes, s'il se met en scène comme à l'accoutumée, Cocteau laisse libre cours à son admiration sincère pour ses camarades : « Massine me plaît beaucoup. Notre travail marche. Tu sais que ma joie la plus profonde est de créer, de mettre du rêve en forme », et aussi :

Tu rirais de me voir devenu danseur, car Massine désire que je lui montre la moindre chose et j'invente les rôles qu'il transforme séance tenante en chorégraphie.

Quel bonheur de créer sur des ruines splendides, auprès du peintre que j'admire le plus au monde et au milieu d'une troupe toute jeune.

Se doute-t-il à ce moment-là de combien toutes ces rencontres auront une suite, par exemple que le jeune Prampolini, dont il a visité l'atelier comme en passant, collaborera avec son Exposition d'Art Théâtral de 1928 à Paris et fera les décors des premières italiennes de *La voix humaine* et d'*Orphée* ?

Quant à Picasso, admiré et choyé par tout son entourage, il a aisément pris la suite de tant d'autres peintres en Italie, visitant musées et ruines, naviguant à vue entre folklore et antiques, jouant à l'apprenti touriste, au dandy dragueur méditerranéen et mélancolique ; mais ce faisant il accède, consciemment ou inconsciemment, à une histoire de l'art vivante, et vit un véritable bouleversement humain et artistique.

Il était arrivé tout mélancolique. La guerre l'avait confronté à plusieurs formes de solitude : sa compagne Marcelle Humbert est morte de tuberculose pendant l'hiver 1915 ; ensuite sa maîtresse Irène Lagut l'a quitté ; Braques et Apollinaire, ses amis les plus proches, se sont engagés. Ce voyage lui a offert d'abord un dépaysement et une pause : mais Picasso ne se repose jamais, et il y engage une énergie et une curiosité insatiables. Car c'est le premier voyage en Italie pour le peintre espagnol qui, en 1901, s'était choisi le nom d'origine italienne de sa mère Maria Picasso Lopez, et dont les amis italiens aiment flatter l'italianité. Ardengo Soffici avait déjà essayé de l'attirer à Florence ou Venise, inutilement. Au printemps 1917, Picasso sait enfin se mêler à un autre peuple méditerranéen : « Premiers pas timides dans la ville. Picasso arrive à se faire comprendre »³⁰.

Comme le formule un critique italien, « *quel viaggio a Roma, quella parentesi italiana non cercata e non voluta fino alla fine* »³¹ va bouleverser sa vie sentimentale comme sa vie d'artiste. Lui qui au début écrit à Gertrude Stein que Rome lui donne des « fantaisies audacieuses »³², à savoir érotiques, il tombe vraiment amoureux. S'il retourne à Naples

en avril, c'est aussi pour suivre la troupe des Ballets Russes qui donne cinq représentations au San Carlo. Car parmi les ballerines brille Olga Kokhlova, dont il s'est follement épris, qu'il épousera en 1921. Cocteau, Apollinaire et Jacob seront ses témoins : une partie de la bande de *Parade* se retrouvera donc dans la cathédrale orthodoxe de la rue Daru, comme pour rappeler la naissance de cette passion – qui finira mal.

Par-delà l'aspect sentimental qui au demeurant imprègne l'œuvre de l'artiste, c'est tout son néoclassicisme de l'entre-deux-guerres qui mûrit pendant ce printemps italien, avec d'une part la ligne épurée de Corot et Raphaël, d'autre part la plasticité vibronnante des Ballets. La collaboration avec Diaghilev va se poursuivre, et Picasso dessinera ensuite les décors et costumes de plusieurs spectacles sur des chorégraphies de Massine : *Pulcinella* et *Le Tricorne* en 1920, *El Cuadro Flamenco* en 1921. Il est alors manifeste que « le monde bariolé qu'avait laissé entrevoir *Parade* se concrétisait enfin »³³.

Pour Picasso et Cocteau, ces deux mois italiens furent une parenthèse enchantée et féconde, un splendide éloignement dans le temps et dans l'espace, loin du couvre-feu et du front, bien avant Caporetto qui endeuillera bientôt toute l'Italie. La guerre est si absente de leurs chroniques qu'ils semblent anticiper le concept de *Dolce Vita*. *Pas guerre*, insistait Cocteau dans ses lettres depuis Rome, en ligne avec l'indifférence qu'il affichait déjà en 1916, car « au front de guerre il [a] préféré le front de Montparnasse »³⁴. Mais quand, à l'été 1917, après la première de *Parade* concomitante avec l'annonce publique de la boucherie que fut le Chemin des Dames, Cocteau publie dans la revue *Aujourd'hui* son long poème intitulé « Naples »³⁵, la grande guerre mondiale l'a désormais rattrapé :

À Paris ce soir
il fait le temps des concierges dehors
à Naples les marins
bras dessus bras dessous
bousculent les maisons
[...]
la mer canonne l'ombre
 un capitaine bleu
 roulé dans ses galons
 meurt en Champagne
ici c'est trop loin
le mal du pays vient comme le mal de mer
au balcon de l'hôtel chaloupe
ma main plus lourde qu'un citron
les charmillles du sang
où chantent les cigales pâleur la canonnade et les vagues tuées
je pends à ce balcon de l'Hôtel du Vésuve
cheval de fiacre seul après la fin du monde
j'ai mal au cœur.

NOTES

1. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, tome I : 1898-1918, édition de Pierre Caizergues avec la collaboration de Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989 ; lettre du 20 février 1917, p. 295.
2. Bruno Giner, *Erik Satie, Parade, chronique épistolaire d'une création*, Paris, Berg International, 2013, p. 12.
3. *Ibid.*, lettre du 2 mai 1916, p. 15.
4. Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *Nord-Sud*, juin-juillet 1917, p. 29.
5. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, *op. cit.* ; lettre du 3 mars 1917, p. 306.
6. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, *op. cit.* ; lettre du 20 février 1917, p. 295.
7. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, *op. cit.* ; lettre du 3 mars 1917, p. 306.
8. Pablo Picasso, transcription partielle du Carnet 19, dans Valentina Moncada, *Picasso a Roma*, Milan, Electa, 2007, p. 33.
9. Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *art. cit.*, p. 30.
10. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, *op. cit.* ; lettre du 3 mars 1917, p. 306.
11. Bruno Giner, *Erik Satie...*, *op. cit.*, p. 22.
12. *Ibid.*, p. 25.
13. Voir Valentina Moncada, *Picasso a Roma*, *op. cit.*, p. 12.
14. Souvenir de Cocteau cité par Bruno Giner, *Erik Satie...*, *op. cit.*, p. 40.
15. Voir Werner Spies, « *Parade* : La démonstration antinomique. Picasso aux prises avec le "Scene popolari di Napoli" d'Achille Vianelli », dans *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Rome-Paris, Edizioni dell'Elefante - Flammarion, 1987.
16. Pablo Picasso, *L'Arlequin et femme au collier*, huile sur toile, 200 x 200 cm., Musée National d'Art Moderne de Paris, Centre Georges Pompidou.
17. Pablo Picasso, *L'Italienne*, huile sur toile, 149 x 101,5 cm., Zürich, E.G. Bührle Collection.
18. Pablo Picasso, *Rideau pour « Parade »*, peinture à la colle sur toile, 1050 x 1640 cm., Musée National d'Art Moderne de Paris, Centre Georges Pompidou. Cette œuvre, aux dimensions hors du commun, ne fut pas réalisée à Rome, mais à Paris, en mai 1917, par Picasso avec quatre aides ; voir Giovanni Caradente, *Picasso. Opere dal 1875 al 1971 dalla collezione Marina Picasso*, catalogue de l'exposition à Venise, Florence, Sansoni, 1981.
19. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, *op. cit.* ; lettre du 22 février 1917, p. 297.
20. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, *op. cit.* ; lettre du 3 mars 1917, p. 306.
21. Josep Palau i Fabre, *Pablo Picasso, From the Ballets to Drama (1917-1926)*, Londres, Konemann, 1999, p. 49.
22. Primo Conti, *La Gola del Merlo, Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Florence, Sansoni, 1983, p. 108.
23. Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 167. Beaucoup d'éléments et documents qui composent ma contribution réapparaissent dans l'imposant catalogue de l'exposition *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo, 1915-1925*, qui a eu lieu fin 2017 à Rome, édité par Skira, auquel je renvoie pour approfondir le parcours de Picasso. On trouve une excellente synthèse de cette aventure également dans le mémoire de Master 2 d'Elena Scquizzato « *Picasso e l'Italia, un itinerario attraverso le mostre* », Venezia, Ca' Foscari, 2015, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/6130/841403-1178439.pdf?sequence=2>. Et l'on écouterait avec plaisir les voix des protagonistes de cette histoire dans l'émission de France Culture « *L'Art en 1917* », <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lart-en-1917-24-pendant-la-guerre-lavant-garde-continue>.
24. Voir Valentina Moncada, *Picasso a Roma*, *op. cit.*, p. 24.
25. *L'idea Nazionale*, 10 avril 1917, p. 2.

26. *Passatismo e futurismo nei balletti russi al Costanzi*, 1917, p. 3
 27. Jean Cocteau et Guillaume Apollinaire, *Correspondance*, présentée par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Jean-Michel Place, 1991, lettre non datée, printemps 1917, p. 26.
 28. Julien Gracq, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1978, p. 70.
 29. Jean Touzot, *Jean Cocteau, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 66.
 30. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, op. cit. ; lettre du 22 février 1917, p. 297.
 31. Alessandro Nicosia, *La Roma di Picasso. Un grande palcoscenico*, Rome, Skira, 2008, p. 89.
 32. Gertrude Stein-Pablo Picasso, *Correspondance*, Laurence Madeline (éd.), Paris, Gallimard, 2005, p. 50.
 33. Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, op. cit., p. 203.
 34. Jean Touzot, *Jean Cocteau, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 137
 35. « Naples », *Aujourd'hui*, été 1917.
-

RÉSUMÉS

Au printemps 1917 Picasso et Cocteau rejoignent à Rome la troupe des Ballets Russes, afin de préparer les décors et la chorégraphie du ballet *Parade*, sur une musique de Satie. La capitale italienne ne semble pas subir la guerre, et les découvertes artistiques (les musées du Vatican, Naples, Pompéi...) liées à ce premier séjour des deux artistes en Italie compteront dans la suite de leurs créations. Les découvertes humaines aussi : les représentations des ballets au Teatro Costanzi, l'exposition de peintres russes dans le foyer du théâtre, le contact noué avec les futuristes italiens ou les musiciens internationaux. Ce séjour est une parenthèse enchantée et féconde.

In the spring of 1917, Picasso and Cocteau traveled to Rome and joined the Ballets Russes troupe, to prepare the choreography and set of new ballet *Parade*, to a score by Erik Satie. The Italian capital did not seem to suffer from the war. During their first Italian journey both artists discovered many artistic sites (Vatican Museums, Naples, Pompei...) which were to influence their future creations. They also made human experiences: the Ballets on the stage of the Teatro Costanzi, the exhibition of Russian paintings in the foyer, the links with Italian futurists or international musicians. These two months in Rome were an enchanted and fruitful interlude.

INDEX

Keywords : Picasso, Cocteau, Diaghilev, ballets russes, parade, Rome, Via Margutta, Teatro Costanzi

Mots-clés : Picasso, Cocteau, Diaghilev, Ballets russes, Parade, Rome, Via Margutta, Teatro Costanzi

AUTEUR

ISABEL VIOLANTE

Isabel Violante est maître de conférences d'italien à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a travaillé sur les échanges culturels au tournant du xx^e siècle, entre la France et l'Italie. Elle est la co-fondatrice de l'Association Internationale Giuseppe Ungaretti (AIGU), dont elle est la présidente.