

LA MATERIALISATION D'UN HERITAGE LITTERAIRE: LE MONUMENT A APOLLINAIRE PAR PICASSO

par Michael FITZGERALD

Quand Guillaume Apollinaire mourut, le 9 novembre 1918, il laissa un groupe d'admirateurs, unis dans leur désir d'immortaliser son oeuvre, mais profondément divisés quant à la définition de son héritage (1). Le choix d'un monument en l'honneur du poète se transforma en lutte de factions en vue de lui forger une réputation qui validerait les idées d'après-guerre sur l'art et la littérature. Cette lutte fit s'affronter les membres du comité (allant d'Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, aux amis intimes d'Apollinaire, André Salmon et André Billy) et les surréalistes. Chacune des parties tenta d'imposer ses vues à Pablo Picasso, l'artiste choisi pour créer le monument. Bien que certains détails pratiques tels que la recherche d'une tombe définitive ainsi que des fonds nécessaires aient retardé le projet jusqu'en 1924, le fait que neuf ans se soient écoulés avant que Picasso présente un plan du monument s'explique d'abord par l'intensité de la dispute à propos de l'héritage d'Apollinaire.

C'est dans la composition même du comité que l'on doit d'abord chercher la raison de la dissension. L'annonce initiale de la formation de la commission qui parut dans le numéro de décembre 1920 d'*Action* faisait état d'une liste de vingt-six membres et confirmait que l'un d'entre eux, Pablo Picasso, dessinerait le monument (2). Le choix de Picasso témoigne du désir de la part du comité de montrer Apollinaire sous son aspect le plus avant-gardiste, mais André Billy, qui devint tôt le chef du groupe, reconnut qu'ils avaient choisi Picasso après beaucoup d'hésitations (3). De fait, bien que le comité comprît des poètes comme Salmon et Max Jacob, il était constitué à la base d'écrivains plus conservateurs comme Alfred Vallette et Paul Léautaud, ainsi que de quelques peintres dont André Derain et Maurice de Vlaminck. Il est significatif qu'il ne comprenait qu'un seul des collègues d'Apollinaire de la génération qui s'était démarquée pendant la guerre, Pierre Albert-Birot, l'éditeur de *SIC*. Aucun de ceux des

[14]

amis d'Apollinaire qui, dès l'automne de 1920, donnèrent dans le Dadaïsme et fondèrent plus tard le mouvement surréaliste - tels qu'André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon - n'avaient été invités. Comme il était stipulé dans l'annonce, les membres du comité étaient «les plus anciens compagnons d'Apollinaire» et ils étaient opposés à tous mouvements artistiques et littéraires d'après-guerre qui se réclamaient des idées d'Apollinaire (4).

Malgré le choix de Picasso, le comité avait des idées précises sur l'aspect du monument et sur sa présentation d'Apollinaire. Selon André Billy, il voulait qu'un buste du poète soit placé sur sa tombe au cimetière du Père-Lachaise (5). Une forme traditionnelle et conservatrice de monument funéraire qui s'appuie sur le style réaliste pour reproduire les traits physiques du défunt plutôt que d'essayer de faire transpirer ses qualités intellectuelles et imaginatives. Pourtant, cette forme statuaire conventionnelle correspond à l'image d'Apollinaire que le comité chercha à promouvoir après la guerre. L'un des membres du comité, Roch Grey, qui avait travaillé avec Apollinaire depuis *Les Soirées de Paris*, déclara qu'Apollinaire devait être promu «poète national» dans la tradition classique et que ses vers devraient être récités «comme les Grecs chantaient ceux de leurs bardes» (6). Cette position va de pair avec le «rappel à l'ordre» général qui avait commencé pendant la guerre et qui donne une idée précise de la direction que les membres dominants du comité cherchaient à donner à l'héritage d'Apollinaire pour le protéger

des accusations de décadence (7). Lors d'une discussion qui eut lieu dans les bureaux du *Mercur de France*, la femme de Vallette, l'éminente éditorialiste Rachilde, demanda même avec prudence «s'il n'y avait pas trop de gens bizarres dans le comité: des métèques, des cubistes, des bolchevistes, des dadaïstes et autres sortes de boches» (8). Bien que les plus anciens compagnons d'Apollinaire aient effectivement exclu de tels radicaux du comité, ils ne pouvaient les empêcher de faire des déclarations publiques à propos de l'oeuvre d'Apollinaire, lesquelles influenceraient les propositions que Picasso ferait pour le monument.

L'association d'Apollinaire avec les dadaïstes est très connue, que ce soit par sa brève participation à *Dada* de Tristan Tzara ou par son support plus conséquent des carrières de Breton et de Soupault entre autres (9). Le respect qu'Apollinaire a pour André Breton en particulier est évident dans sa requête faite au jeune poète d'écrire un article à propos de son oeuvre parce qu'il sentait que personne d'autre ne pouvait mieux en parler (10). Réciproquement, Soupault clama en 1927 l'influence permanente d'Apollinaire sur les écrivains dadaïstes et surréalistes quand il avoua : «On peut dire peut-être que presque tous ceux qui ont entrepris d'écrire depuis la guerre ont imité ou se sont inspirés plus ou moins d'*Alcools* et du *Poète assassiné*»(11). Pourtant, Soupault prit immédiatement ses distances quant aux aspects nationalistes de la carrière d'Apollinaire. «Mais nous devons aussi le juger et dénoncer encore son inqualifiable lâcheté et sa platitude. Avec quelle tristesse je l'ai vu flatter et prier des imbéciles qui pouvaient lui faire obtenir la légion d'honneur et un galon supplémentaire» (12). L'approche sélective, faite par les surréalistes, de l'oeuvre d'Apollinaire est évidente dans la préférence de Breton pour le principe d'Apollinaire que «la

[15]

surprise est le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours» et du *Poète assassiné* comme «la défense et l'illustration de ce principe» (13). Tandis que le comité cherchait à présenter Apollinaire comme un poète national et patriote, les surréalistes rejetaient carrément ces traits et prônaient des interprétations radicalement opposées «dans lesquelles nous retrouverons son génie et son visage» (14).

Ces divergences deviennent claires en 1924 quand les parties adverses se réclamèrent en public de l'héritage d'Apollinaire et que le comité réunit les fonds pour le monument. Comme l'a montré en détail Michel Décaudin, des débats amers à propos du terme apollinarien de «surréalisme» précèdent de plusieurs mois la publication du *Manifeste du Surréalisme* et de *La Révolution surréaliste* en décembre 1924 (15). Une série de ballets d'été qui emprunta son titre à la revue apollinarienne d'avant-guerre *Les Soirées de Paris*, déclencha une dispute entre les surréalistes et les écrivains associés au comité. La dispute dura tout l'automne et passa des pages du *Journal littéraire* à celles de *L'Esprit nouveau* ainsi que dans celles de plusieurs périodiques mort-nés tels que *Paris* d'Albert-Birot et *Surréalisme* d'Ivan Goll. Comme l'annonçait le numéro de janvier 1925 de *L'Esprit nouveau*, «surréalisme : la bataille est engagée» (16). Cependant, dès le début de 1925, André Breton et ses camarades n'avaient pas seulement gagné le droit de proclamer leurs vues sur Apollinaire; ils s'étaient aussi allié Picasso.

La controverse déclenchée par les ballets des *Soirées de Paris* consolida les relations de Picasso avec ces jeunes écrivains et provoqua sa rupture avec la vieille garde représentée par le comité au sujet du monument. Picasso avait dessiné les décors pour le ballet *Mercur*, cause de l'acrimonie, et, pour défendre Picasso, les surréalistes l'opposèrent à ses pairs du comité. Les surréalistes lui accordèrent le crédit d'être le seul artiste de sa génération capable de fixer «l'esprit nouveau» d'Apollinaire. Quatorze surréalistes signèrent un «hommage à Picasso» qui parut dans le *Journal littéraire* du 21 juin et dans lequel ils écrivaient : «A la lueur de cet événement qui

revêt un caractère exceptionnel, Picasso, *bien au-delà de tous ceux qui l'entourent*, apparaît aujourd'hui comme la personnification éternelle de la jeunesse et le maître incontestable de la situation» (17). Dans un article à part, Louis Aragon attira Picasso dans l'orbite des surréalistes en qualifiant en particulier ses décors d'«évocation d'un merveilleux et d'un monstrueux surhumain» et en déclarant : «Je pense de ce *ballet* que jamais rien de plus fort n'a été porté au théâtre; il est aussi la révélation d'une manière entièrement nouvelle de Picasso, qui ne doit rien au cubisme ni au surréalisme, et qui dépasse le cubisme comme celui-ci le réalisme» (18). Ainsi, il n'est pas surprenant que lorsque Breton publia sa définition du surréalisme dans le numéro du 6 septembre du *Journal littéraire*, il l'accompagna d'un portrait de lui-même dessiné par Picasso. Les retombées du scandale du *Mercury* et l'assimilation de Picasso au mouvement surréaliste qui s'ensuivit dans l'esprit du public à cause de ses projets pour le monument à Apollinaire devinrent cruciales quand on pense que, lors d'une vente à la Galerie Paul Guillaume, le 18 juin suivant, le comité lèvera assez de fonds pour l'érection du monument (19).

Les deux propositions que Picasso fit en 1927 et 1928

[16]

témoignent du conflit à propos de l'héritage d'Apollinaire au cours de la fin des années vingt. Qui plus est, elles cherchent plus spécialement à promouvoir l'interprétation surréaliste de l'oeuvre d'Apollinaire, en passant au-dessus du comité. A l'automne de 1927, Picasso présenta sa première proposition basée sur les croquis d'une sculpture monumentale qu'il avait exécutée à Cannes l'été d'avant et qu'il proposerait plus tard pour érection sur la Croisette. Bien que ces croquis soient nés d'un intérêt à créer une sculpture monumentale sur un modèle primitiviste qui tentait les artistes d'avant-garde vers la fin des années vingt, les dessins cannois de Picasso étaient appropriés pour un monument à Apollinaire. Comme l'a rapporté Paul Léautaud, André Billy fournit une exacte description des figures massives de Picasso transformées pour exsuder une sexualité polymorphe. «Il [Billy] me dit qu'il y a eu récemment une réunion chez Picasso pour le monument qu'on doit mettre au Père-Lachaise sur la tombe. Il y était. Picasso a sorti une chose bizarre, monstrueuse, folle, incompréhensible, presque obscène, une sorte de bloc dont on ne sait trop ce que c'est et duquel ont l'air de sortir, ça et là, des sexes. Il a l'idée que Picasso, en réalité, n'a rien fait encore pour le monument et, qu'avant la réunion du comité, il a sorti n'importe quoi de ses cartons. Il me dit en riant : 'Apollinaire serait d'ailleurs enchanté, s'il pouvait le voir, d'avoir cela sur sa tombe. Ça donnerait de l'originalité au Père-Lachaise.'» (20) Tandis que Billy a sans doute raison de penser que ces croquis n'étaient pas exclusivement conçus pour le monument d'Apollinaire, son rejet catégorique de ceux-ci pour cette simple raison passa complètement à côté des vraies raisons de son résumé ironique de leur potentiel intérêt posthume pour Apollinaire. Quand on se souvient de l'érotisme agressif, du burlesque anarchique et des métamorphoses sexuelles communs à l'oeuvre d'Apollinaire, ces croquis correspondaient bien à son esprit, spécialement dans le cas de textes tels que *Les Mamelles de Tirésias*. Il est des plus probable que le choc et la joie de voir l'une de ces silhouettes fantastiques s'élever parmi les mausolées solennels du Père-Lachaise auraient fait les délices d'Apollinaire. Qui plus est, le monument aurait certainement répondu au désir des surréalistes de continuer d'élargir «les horizons, multipliant sans cesse sa vision...» et «de procéder sans cesse aux découvertes les plus surprenantes», ce qu'Apollinaire avait poussé à faire dans sa préface à cette pièce (21).

Le rejet sans appel de la proposition de Picasso par le comité à l'automne de 1927 n'empêcha pas celui-ci de continuer de travailler pour la commission. Après qu'il eut passé l'été à réfléchir à la question à Dinard, Picasso présenta sa seconde et définitive solution pour le

monument lors du service commémoratif annuel sur la tombe d'Apollinaire, le 10 novembre 1928 (22). A l'inverse de la précédente, cette version adoptait une source bien précise dans l'oeuvre d'Apollinaire pour démontrer l'inspiration surréaliste du poète. En suivant le scénario autobiographique du *Pacte assassiné*, Picasso s'était inspiré du «monument en vide» crée par l'oiseau du Bénin pour Croniamantal, dans le chapitre intitulé «Apothéose».

Alors qu'au cours des années cinquante, André Billy se fera l'écho des souhaits de Picasso de baser le monument sur ce passage littéraire, il en rejeta avec véhémence le rendu par

[17]

l'artiste dans les années vingt (23). Il n'est pas étonnant qu'il faille se tourner vers les surréalistes pour trouver des supporters à ce genre de sculptures. Sa popularité parmi celles-ci en tant que modèle à suivre est évidente dans l'allusion de 1928 de Roger Vitrac à «la fameuse et illusoire statue en creux du poète assassiné» quand il analysait les récentes sculptures de Jacques Lipchitz (24), et dans l'évocation plus tardive de ce passage par André Breton en relation avec «jeu dialectique inéchappable entre le solide et le creux» introduit dans la sculpture cubiste (25).

La sculpture que Picasso créa pour incarner l'image littéraire d'Apollinaire, les constructions de fils en fer, a été décrite comme l'une des réalisations les plus significatives de la sculpture du XXe siècle à cause de son innovation formelle et de son influence sur les artistes qui suivirent bien que sa source dans les textes d'Apollinaire et sa fonction en tant que monument dédié au poète n'aient pas été explorées (26). En mettant de côté la question de précédent en matière d'art et d'inventivité, la sculpture de Picasso est née d'un riche dialogue avec les textes d'Apollinaire qui culmine en une réalisation fondamentalement différente d'une métaphore visuelle en traduisant les mots en objets.

Dans *Le Poète assassiné*, Apollinaire utilise trois caractéristiques pour définir l'originalité de «la profonde statue en rien». La sculpture évite les matériaux artistiques conventionnels en utilisant du béton armé, elle est couchée contre toute attente au-dessous de la surface du sol et, finalement, elle existe en tant que volume plutôt qu'en tant que solide. En modelant le périmètre de la fosse par la terre et le béton pour reproduire les formes de Croniamantal, le texte personnalise le vide intérieur et modèle une métaphore pour l'imagination du poète. Bien que ce passage décrive une invention inventive de la sculpture conventionnelle, c'est le langage descriptif du poète qui investit l'effigie d'un contenu métaphorique en l'introduisant comme «une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire» et en concluant l'épisode par la déclaration «le trou était plein de son fantôme». Cette interprétation explicite de l'espace suit une longue tradition littéraire qui établit une analogie entre l'espace vide ou, «le vide» et l'esprit humain ou l'imagination, mais qui n'était pas courante dans la sculpture du début du XXe siècle (27).

Il est étrange de penser que, lorsqu'il écrivit *Le Poète assassiné*, Apollinaire puisse avoir puisé son inspiration dans les reliefs cubistes de Picasso de l'époque pour concevoir une sculpture caractérisée par l'espace vide, puisque l'apparition de ces constructions dans *Les Soirées de Paris*, peu de temps avant l'écriture d'«Apothéose», causa un scandale (28). Roland Penrose a suggéré que, «en tant que poète et premier interprète du cubisme, Apollinaire avait réalisé l'importance, au moment opportun, de l'utilisation par Picasso de volumes sculpturaux dans l'espace [dans ces sculptures]»(29). Si cela est vrai, Apollinaire n'a pas employé une syntaxe cubiste, qui déconstruit un objet afin de l'intégrer dans son environnement, mais présenta au lieu de cela un vide cohésif et objectivé dans la tradition littéraire.

D'un autre côté, le monument de Picasso utilise la syntaxe cubiste pour articuler le vide. Les tiges de métal délimitent une cage asymétrique entourant une figure qui projette ses mains à

travers le cadre. Le mouvement dynamique de cette figure

[18]

centrale provoque une succession de lignes qui s'entrecroisent et qui donnent de l'énergie à l'espace intérieur sans le délimiter strictement. En choisissant d'abord d'attirer l'attention sur le jeu des lignes et des volumes plutôt que sur l'inter-relation entre des objets particuliers, Picasso s'écarte visiblement de son type précédent de sculpture ainsi que de celui des autres cubistes. Cette insistance portée sur l'espace témoigne de l'adoption par Picasso de l'interprétation métaphorique du vide présente dans *Le Poète assassiné* et de son rejet de l'aspect matérialiste de son ancienne sculpture. Bien que l'esprit formaliste des historiens d'art les ait empêchés de reconnaître ce changement crucial dans la conception de l'espace chez Picasso, André Breton n'en doutait pas quand, en 1933, il décrivait les sculptures de l'atelier de Picasso :

[...] Que ces figures, ces objets de fer tout en armature épaulent ailleurs des bouteilles de vernis ou d'essence, et c'est leur volume impalpable qui s'accuse auprès du leur, auprès du palpable, et c'est la vie même qui devient, qui est de leur totale transparence, c'est le philtre de vie même qui, d'une tige de métal à l'autre, les distend. (30)

Sans référence explicite à la fameuse statue du *Poète assassiné*, Breton avait saisi le sens du monument de Picasso et il le plaçait carrément dans la tradition littéraire que les surréalistes cherchaient à promouvoir comme l'héritage d'Apollinaire.

Le choix par Picasso d'une solution radicale en sculpture pour défendre la vue des surréalistes à propos d'Apollinaire condamna le projet de rejet par le comité et conduisit à des décennies de disputes qui ne s'apaisèrent qu'en 1959 (31). Pourtant, la conception monumentale de Picasso représente un cas de réussite remarquable d'inter-fertilisation entre l'art et la littérature pour commémorer la mémoire d'un poète qui, selon la phrase de Soupault était «le contraire d'une statue» (32). C'est celle qu'il continua de soutenir le reste de sa vie et celle qui a été érigée pour le bénéfice de chacun et se trouve dans le jardin du musée Picasso à Paris.

NOTES

1. Cet article est basé sur ma thèse, *Pablo Picasso's Monument to Guillaume Apollinaire: Surrealism and Monumental Sculpture in France, 1918-1959*, Columbia University, 1987. Je voudrais particulièrement remercier, pour leur assistance dans la préparation de ma thèse, Théodore Reff (mon directeur de thèse), L.C. Breunig, Michel Décaudin et Hélène Seckel, ainsi que la direction du Musée Picasso à Paris. Je tiens à remercier Michel Méry pour la traduction de cet article en français.

2. L'annonce originale de la commission comprenait les membres suivants : Antoine Albalat, Pierre Albert-Birot, Elémir Bourges, André Billy, Jean-Jacques Brousson, Maurice Cremnitz, André Derain, Florent Fels, Serge Férat, Louis de Gonzague Frick, Gaston Gallimard, Roch Grey, Max Jacob, Paul Léautaud, André Level. Toussaint Luca, Robert Mortier, Pierre Mac Orlan, Pablo Picasso, André Rouveyre, Jean Royère, André Salmon, Jean Sève, Ardengo Soffici. Alfred Vallette et Maurice de Vlaminck. Un

[19]

avis de mai 1921 ajouta les noms de Henri Hertz, Fernand Fleuret et Georges Pioch.

3. André Billy, «Chronique apollinarienne : Le Tombeau-Fantôme», *Les Marges*, n° 215,

janvier 1935, p. 56.

4. Max Jacob et André Salmon acceptèrent de participer avec Breton et Aragon à la manifestation dadaïste «le Premier Vendredi de Littérature» le 23 janvier 1921. Néanmoins, ils se retirèrent peu après quand Salmon conclut que Breton était devenu trop tyrannique dans l'orientation qu'il voulait donner à la littérature contemporaine; voir *Souvenirs sans fin*, tome 3, Paris, 1955, pp. 51-5.

5. André Billy, *Avec Apollinaire. Souvenirs Inédits*, Paris, 1956, p. 143.

6. Roch Grey, «Guillaume Apollinaire», *L'Esprit nouveau*, n° 26, octobre 1924, n.p.

7. Voir St. Etienne, *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, St. Etienne, 1975. Pour la condamnation par Maurice de Vlaminck de l'attitude d'Apollinaire d'avant-guerre, voir son article «Homicide par imprudence», *Action*, n° 12, mars-avril 1922, p. 39.

8. Enregistré par Léautaud dans son *Journal littéraire*, tome 3, p. 378 (en date du 6 octobre 1920).

9. Voir Marguerite Bonnet, «Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire», G A3, 38-74.

10. Voir la lettre d'Apollinaire du 24 mars (1918?) dans Marguerite Bonnet, «Lettres d'Apollinaire à André Breton» G A3, 26, 33.

11. Philippe Soupault, *Guillaume Apollinaire ou reflets de l'incendie*, Marseille, 1927, pp. 29-30.

12. Idem, p. 30.

13. André Breton, «Guillaume Apollinaire», repris dans *Les Pas perdus*, Paris, 1924, p. 37. .

14. Introduction anonyme à Guillaume Apollinaire, «*Banalités*», *Littérature*, n° 8, octobre 1919, p. 1.

15. Michel Décaudin, «Autour du premier manifeste», dans *Surréalisme/ Surréalisme, Quaderni del novecento francese* 2, Roma, Buizoni - Paris, Nizet, 1974, pp. 29-74.

16. *L'Esprit nouveau*, n° 28, janvier 1925, p. 2331.

17. *Le Journal littéraire*, 21 juin 1924, p. 11.

18. Louis Aragon, «Pour arrêter les bavardages». *Le Journal littéraire*, 21 juin 1924, p. 10.

19. Le montant de la vente aux enchères des 16-18 juin 1924 s'éleva à 30.450 francs.

20. Rapporté par Paul Léautaud dans son *Journal littéraire*, tome 6, p. 164 (à la date du 14 décembre 1927).

21. Voir Roger Vitrac, «Le Théâtre de Guillaume Apollinaire», *Comoedia*, 3 novembre 1923, p. 4.

22. Anonyme, «A la mémoire de Guillaume Apollinaire», *Mercure de France*, tome 208, n° 731, 1er décembre 1928, pp. 499-500. Aussitôt après, le comité se réunit dans l'atelier de Picasso pour voir les maquettes.

23. Voir la préface d'André Billy à *Po*, xxxvii.

24. Roger Vitrac, *Jacques Lipchitz*, Paris, 1927, p. 28.

25. Essai d'André Breton dans *Art of this Century*, Peggy Guggenheim éd., New York, 1942, p. 23.

26. Le 11 décembre 1978, j'ai présenté mes conclusions en ce

[20]

qui concerne le sens des constructions de fils de fer en tant que monument à Apollinaire dans un

séminaire sur Picasso donné par Théodore Reff à Columbia University. A l'automne de 1928, Picasso construisit quatre versions de cette sculpture avec l'aide de Julio Gonzalez. Trois versions sont au Musée Picasso à Paris; voir Werner Spies, *Picasso : das Plastische Werk*, Stuttgart, 1983, n° 68, 69 et 71 (la quatrième version, n° 70, fait partie d'une collection privée).

27. Voir par exemple L.C. Breunig, «From *Rem* to *Rien* and Back», *New York Litercry Forum*, 2, (1978), pp. 209-17. Pour une discussion de l'utilisation des volumes et des masses dans la sculpture du début du XXe siècle, voir Albert Eisen, *Origins of Modern Sculpture : Pioneers and promises*, New York, 1974, pp. 97-103.

28. L'importance accordée à la nouvelle peinture et à la jeune littérature dans le numéro de novembre 1913 des *Soirées de Paris* semble avoir été la cause de l'annulation de tous les abonnements - sauf six - au magazine. Voir Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Paris, 1968, p. 232. Selon Michel Décaudin, Apollinaire soumit son manuscrit du *Poète assassiné* en juillet 1914, et en avril 1915 il sortait en épreuves, voir *PrI*, 1149. M. Décaudin croit qu'Apollinaire écrivit le chapitre «Apothéose» tandis qu'il corrigeait les épreuves, op. cit., 1281.

29. Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso*, New York, 1967, p. 21.

30. André Breton, «Picasso dans son élément», *Minotaure*, n° 1, 1933, pp. 13-4.

31. Le 5 juin 1959, un monument de Picasso fut élevé à Apollinaire dans le petit parc à côté de l'église de Saint-Germain-des-Prés, où il se trouve encore. La sculpture est un portrait de Dora Maar que Picasso exécuta en 1941 et ne porte pas l'évidence d'être dédié à Apollinaire. Au lieu de cela, elle témoigne des longues années de débats acrimonieux à propos de la forme à donner au monument du Père-Lachaise ainsi que de la décision finale du comité d'accepter le compromis, de guerre lasse.

32. Philippe Soupault, *Profils perdus*, Paris, 1963, p. 7.

[21]