PABLO PICASSO ET GERTRUDE STEIN,
UNE RENCONTRE DE MIGRANTS À PARIS AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE

Annie Cohen-Solal • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

Je travaille sur le monde de l'art dans une perspective d'histoire sociale et j'y étudie les liens entre l'artiste – acteur manifeste de ce réseau – et ceux que l'on appelle les *acteurs dynamiques* – c'est-à-dire les galeristes, directeurs de musée, critiques et collectionneurs – qui, autour de lui, mettent en place ses conditions de production. Parmi les acteurs dynamiques qui accompagnent Picasso, on pourrait citer de nombreux écrivains, tels que Max Jacob ou André Breton, rappeler l'historique de l'acquisition par Jacques Doucet des *Demoiselles d'Avignon*, penser à l'amitié très forte qui liait le peintre à Guillaume Apollinaire, ou encore rendre compte de la pièce *Le Désir attrapé par la queue*, écrite par l'artiste en janvier 1941 – et dont la première lecture, animée par Albert Camus avec, parmi les seconds rôles, Raymond Queneau, Michel Leiris ou Jean-Paul Sartre, eut lieu le 19 mars 1944 dans le salon de Michel Leiris[1].

Mais j'ai choisi aujourd'hui de m'intéresser plus spécialement à la rencontre entre Picasso et Gertrude Stein, c'est-à-dire à une rencontre entre artiste plasticien et écrivaine, mais surtout à une rencontre entre personnalités appartenant à des mondes culturels très éloignés l'un de l'autre. Le sujet ne m'est pas complètement étranger, puisque j'ai effectué il y a assez longtemps, ici, dans les archives du Musée national Picasso-Paris, une recherche sur la correspondance entre ces deux acteurs culturels dans le Paris du début du XXe siècle. Il me semble qu'il s'y noue une interaction essentielle par rapport à la culture globale dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Et la question que je me poserai aujourd'hui est la suivante : comment ces deux producteurs de symbolique ont-ils porté, en pionniers, la culture qui est la nôtre, plus d'un siècle plus tard ?

La ville de Paris au début du XXe siècle fut décrite par le peintre Max Weber comme « une sorte de creuset où se concoctaient les nouvelles directions de l'art moderne. Ce furent des années de renouveau. Cela ressemblait à une véritable renaissance spirituelle et esthétique. Dans chaque café, dans chaque brasserie, il y avait des discussions interminables et passionnées[2] ». Ce creuset que représentait Paris attira alors les artistes, à la manière d'un aimant. On vit y arriver des personnages comme Edward Steichen, Alfred Stieglitz, la famille Stein, qui venaient des États-Unis et, bien sûr, Pablo Picasso qui venait d'Espagne. Il me semble que ce qui n'a pas encore été étudié aujourd'hui, autour de Picasso, c'est la dimension de l'interculturel. Comment cet homme, qui a traversé la frontière pour venir d'Espagne en France a-t-il porté les valeurs de l'interculturalité ?

L'interaction entre Gertrude Stein et Pablo Picasso est passionnante, car elle montre la multiplicité des liens qui peuvent se tisser entre acteurs du monde de l'art. Les Stein sont d'abord des collectionneurs et, avant de parler de Gertrude, il faut mentionner son frère Leo, l'un des très grands collectionneurs des États-Unis à cette époque, un homme qu'Alfred Barr (qui dirigera le Museum of Modern Art à partir de 1929) décrira comme « le plus grand érudit de son temps[3] ». C'était un collectionneur acharné, qui avait déjà fait le tour du monde et qui se rendait compte que l'on pouvait « être à Montparnasse sans savoir ce qui se passe à Montmartre[4] ». Face aux Stein, nous sommes dans une configuration sociale très particulière, puisqu'il s'agit d'une famille de grands bourgeois américains – similaire, en cela, à la famille d'Alfred Stieglitz –, qui a émigré d'Allemagne vers les États-Unis dans les années 1860, et qui fait donc partie de ces Juifs allemands que les Américains appelaient avec ironie les yekee[5]. Ils y représentent la première vague d'immigration juive et ils s'affronteront, dans des rapports de force assez durs, avec les Juifs russes qui immigreront par millions quelques décennies plus tard.

À Paris, la famille Stein a vraiment inventé un modèle de transmission du savoir : leur salon était, en effet, une sorte d'« *American Center in Paris* » avant la lettre où se déroulaient, le samedi soir, des rencontres qui traversaient des frontières ; des frontières sociales – puisque s'y rencontraient à la fois des collectionneurs, des artistes, des critiques et des écrivains –, mais aussi des frontières culturelles – puisque c'étaient des gens qui venaient de tous les pays du monde. On pouvait y entendre des conférences sur la collection exceptionnelle que cette famille avait réunie et dont les œuvres étaient accrochées aux murs. Leur salon de la rue de Fleurus était donc un véritable lieu de brassage culturel et social. Et c'est peut-être Apollinaire, décrivant « cette Américaine qui, avec ses frères et sa parenté forment le mécénat le plus imprévu de notre temps », qui rend le mieux compte de l'effet que provoquait pour les Parisiens cette étrange famille si décalée : « Leurs sandales ont parfois causé du tort chez les traiteurs et les limonadiers. Ces millionnaires veulent-ils prendre le frais sur une terrasse d'un café sur le boulevard, les garçons refusent de leur servir et leur font comprendre qu'on ne sert pas de consommations trop chères pour les gens à sandales. Au demeurant, ils s'en moquent, et poursuivent calmement leurs expériences esthétiques[6]. »

Par leurs comportements vestimentaires et leur apparence physique, les Stein apparaissent comme des gens extravagants et atypiques dans le Paris du début du siècle, ils démentent tous les stéréotypes sur les familles fortunées,

et c'est très précisément dans ce contexte inhabituel que va avoir lieu la rencontre entre Pablo Picasso et Gertrude Stein. Ces collectionneurs sont aussi des visionnaires et, avec le choix des œuvres de Matisse, Picasso et Cézanne qu'ils repèrent et achètent avant les autres, leur collection représente le creuset des tendances esthétiques les plus progressistes de leur temps[7]. C'est donc en premier lieu en tant que mécènes que les Stein s'engagent sur un plan financier vis-à-vis du peintre, Picasso faisant souvent appel à eux pour ses dépenses quotidiennes (atelier, maison, bistrot)[8].

Une fonction importante de Gertrude Stein, en ces années-là, sera aussi surtout celle de modèle. De fait, Picasso n'avait pas peint d'après modèle vivant depuis l'âge de 16 ans ; en 1905, il en a 24 et lorsqu'il renoue avec cette pratique, il le fait de manière assidue puisque, pendant un an, entre 1905 et 1906, il imposera à Gertrude Stein quatre-vingt-dix séances de pose. Pour la production de son portrait, l'artiste s'engagera dans un véritable va-et-vient géographique entre Montmartre et Montparnasse, entre le Bateau-Lavoir (où il réside) et la rue de Fleurus, les Stein rechignant parfois devant la longueur du trajet pour aller chez Picasso, car il fallait depuis l'Odéon, écrit Leo Stein, prendre « un de ces bons vieux omnibus à chevaux qui vous conduisait assez vite et directement à travers Paris sur la Butte Montmartre jusqu'à la place Blanche [...], ensuite grimper par une rue très en pente, bordée de boutiques de mangeailles, la rue Lepic, puis tournant le coin d'une rue [...] monter une côte encore plus raide, en fait presque à pic, et [entrer] dans la rue Ravignan[9] ». Quelles sont les conséquences de ces rencontres ? Picasso produira une œuvre essentielle : *Portrait de Gertrude Stein*, prémonitoire des *Demoiselles d'Avignon* (1907) et fortement inspirée par le *Portrait de Madame Cézanne* qui appartenait à la collection des Stein. Quant à Gertrude Stein, outre mécène et modèle, elle est également écrivaine et son poème (cubiste) sur Picasso *If I told him*[10] atteste également de leurs influences réciproques sur un plan esthétique.

Nous allons à présent tenter de rendre compte rapidement, sur un plan microsociologique, de la manière dont ces personnages communiquèrent les uns avec les autres. Dans les documents conservés aux archives du Musée national Picasso-Paris ou à la Beinecke Library à Yale, on s'aperçoit que les Stein et Picasso n'ont que faire des barrières linguistiques et nous citerons quelques éléments de leur correspondance :

1. Lettre du 6 décembre 1907 : « Mon cher Pablo, par hazard moi aussi jai vue Vollar hier = il me disait de vous avoir vue + quil aurait le tableau aujourdhui. Nous avons manque de sortir dimanche dernier parceq ue il y avait du monde [...] J'ai presque passé un jour cette semaine mais jetais tres fatigué + n'avait pas le courage de monter la colline, bienavous, LDStein[11] [*sic*]. »

2. Carte postale du 18 juillet 1909 adressée à Picasso : « Je vous souhaite beaucoup de repetition joyeuse de votre fête, je suis un peu tard mais j'arrive tout de même. Sincèrement à vous, Gertrude Stein[12] [*sic*]. »

3. Lettre du 16 juin 1910 : « Mes chers amis, Je travaye veacoup depuis que vous etes partis au portrait de Bollard tous les jours. Je vous enverrais une photographie cuand il va etre fini vous je vois que ne voulez rester en place cet ete aujourdui a Rome demain à Florence et apres demain à Naples. [...] Bien a vous deux, Picasso[13] [*sic*]. »

4. Carte postale, datant du 20 août 1910, envoyée de Padoue et représentant la sculpture d'un cheval en bois de Donatello : « Cette photographe et plus jolie que celle que je vous a envoyer. C'est tres beau cette cheval est tres bien plasce dans une salle superbe, Gertrude[14] [*sic*]. »

La France, on le sait, est un pays dans lequel correction linguistique et rigueur syntaxique sont préservées grâce à l'action de l'Académie française. En ce qui concerne la relation entre les Stein et Picasso, il faut bien admettre que c'est dans une langue française torturée, déformée, maladroite, impropre que ces personnages essentiels du monde culturel communiqueront entre eux. Parfois, cela va même plus loin puisque, lorsque Gertrude Stein publie son poème sur Picasso en 1923, ce dernier, qui ne lit pas l'anglais, ne pourra même pas le comprendre – ce qui a quelque chose de fascinant.

Aux États-Unis, dans ces années-là, les échanges entre écrivains et artistes plasticiens n'existent pas encore, puisque, pour des raisons qui tiennent à la religion et à l'histoire de ce pays, l'artiste y a longtemps été considéré comme un citoyen de seconde classe, contrairement à la France, où les artistes sont célébrés et notamment soutenus pas les écrivains – comme Baudelaire qui encensa Delacroix, ou comme Zola qui célébra Cézanne. Aux États-Unis, il faudra attendre l'expérience du *Club* dans les années 1950 pour que les écrivains viennent au secours des artistes. À cet égard également, cette relation avec Picasso représente donc pour les Stein une expérience singulière qui n'aurait pas pu avoir lieu aux États-Unis.

Notons enfin que, pour Picasso, les Stein auront le rôle de *pourvoyeurs de monde*. Car, en fonctionnant à Paris selon leurs propres modèles culturels et avec leurs propres outils idiosyncratiques, ils importeront pour Picasso, dans l'espace de leur salon, un morceau d'Amérique. Cela est d'autant plus important dans ces premières années de sa carrière que Picasso, qui aimait peu voyager, ne connaîtra que mal et très tard le territoire des États-Unis. Mais c'est ainsi, de manière inattendue que, dès les premières années du XXe siècle, l'artiste pourra être initié à la culture américaine grâce à sa flexibilité personnelle et grâce à la générosité de la famille Stein. Avec l'évolution de Picasso vers le cubisme, Leo Stein décidera de s'éloigner du peintre. « En 1910, j'achetai mon dernier tableau de Picasso », écrit-il dans ses mémoires. « C'était une œuvre que je ne voulais pas vraiment, mais je lui avais avancé beaucoup d'argent et, ainsi, nous étions quitte. »[15] Pourtant, les rapports de force entre eux évolueront et, plus tard, ayant subi des revers de fortune, Leo Stein demandera à Picasso, désormais riche et célèbre, de signer des dessins qu'il possédait pour pouvoir les revendre – ce que l'artiste refusera. Mais ceci est une autre histoire.

En ce qui concerne les relations entre les Stein et le jeune Picasso en son début de carrière, elles apparaissent comme totalement pionnières. Dans leurs échanges interculturels, ces gens ont un siècle d'avance et préfigurent la culture globale qui est la nôtre aujourd'hui, traversant les frontières linguistiques, culturelles et sociales. Cela s'inscrit dans l'idée que le monde de l'art fonctionne comme une allégorie du social, avec l'artiste comme personnage-clé de nos sociétés. Je rappellerai pour terminer que je suis en ce moment coorganisatrice d'un *workshop* à l'université de Stanford sur le thème « *Crossing Boundaries* », et c'est bien en utilisant cette approche d'histoire sociale, qui s'intéresse aux migrants comme agents de transformation sociale, que j'ai abordé ma communication sur Pablo Picasso et Gertrude Stein. Selon la belle formule de Serge Gruzinski, on pourrait donc les décrire comme ces « passeurs individuels ou collectifs qui, dans les fracas des cultures, continuent d'engendrer mélanges et recompositions, comme le démontrent les études des historiens et géopoliticiens qui s'y attachent[16] ».

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

---

1. Cf. Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Tallandier, 2007, p. 410.

2. Cf. Max Weber, « The Matisse Class », *Archives of American Art*, *Max Weber Papers*, N69/86, frames 665-667.

3. Cf. Annie Cohen-Solal, « Un voyageur au pays des fauves », in *« Un jour, ils auront des peintres » : l'avènement des peintres américains* (Paris 1867-New York 1948), Paris, Gallimard, 2000, p. 228.

4. Cf. Leo Stein, *Appreciation : Painting, Poetry and Prose,* Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1996, p. 156.

5. Une allusion à leurs jackets, c'est-à-dire leurs costumes assez rigides et, partant, à leurs attitudes un peu guindées.

6. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, « Idées », 1981, p. 53-54.

7. On sait que les œuvres de Picasso ont été collectionnées en premier lieu par des Américains et des Russes.

8. Cf. Laurence Madeline (dir.), *Gertrude Stein-Pablo Picasso : correspondance*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2005, p. 90, 91.

9. Cf. Leo Stein, *op. cit.*, p. 27, 28.

10. Le poème sera publié en 1923 tout d'abord dans *Vanity Fair*.

11. Laurence Madeline, *op. cit.*, p. 50-51.

12. *Ibid.*, p. 71-73.

13. *Ibid.*, p. 92.

14. *Ibid.*, p. 97, 98.

15. Leo Stein, *op. cit.*, p. 187.

16. Louise Bénat-Tachot et Serge Gruzinski, avant-propos, in *Passeurs culturels : mécanismes de métissages*, Paris, éditions de la MSH, 2001, p. XI, XII.

LES RELATIONS ENTRE PABLO PICASSO ET LA MAISON D'ÉDITION BARCELONAISE GUSTAVO GILI : UNE CORRESPONDANCE QUI NOUS RACONTE UNE HISTOIRE[1]

Claustre Rafart i Planas • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

Picasso écrivain, Picasso illustrateur de livres, Picasso et les écrivains… Un monde si riche qu'il situe l'artiste dans le superbe cosmos des mots et des écrits.

La main de Picasso, génie des arts plastiques, prend le papier et écrit, écrit… Des poésies, des textes jaillissent dans l'espace vide de ce morceau de matière organique. Picasso utilise l'encre ou le crayon pour exprimer son écriture avec une plasticité qui nous magnétise. Et aussi les taches, voire les pâtés ! Dans l'intimité se forge l'écrivain : lui, Picasso.

L'écrit de Picasso est d'abord intime, pour lui-même et ses amis, puis destiné à se faire connaître. Et alors entre en scène l'éditeur, la maison d'édition.

C'est justement sur des éditeurs, Gustavo Gili, dont les très riches archives sont hébergées par la Fundació Museu Picasso de Barcelona depuis 2014, que j'ai axé mes recherches.

LE LIVRE, AU CŒUR DE LA RELATION ENTRE PICASSO ET LES GILI

L'an dernier, la Fundació Museu Picasso de Barcelona a acquis le fonds Picasso des époux Gili, Gustavo Gili et Anna María Torra Amat, propriétaires de la maison d'édition Editorial Gustavo Gili. Ce fonds – composé de dessins, de gravures, d'un carnet de dessins, d'ouvrages illustrés ou dédicacés par Picasso, etc. – a été rassemblé par les Gili au fil de leurs années de contacts étroits avec l'artiste.

Les éditions Gustavo Gili ont en outre donné à la Fundació Museu Picasso de Barcelona des planches de gravures de Picasso qui complètent celles qui avaient déjà été données au musée il y a quelques années, ainsi que de nombreux documents témoignant de la force des liens entre l'artiste et son éditeur barcelonais.

C'est le « livre », et d'abord le livre d'artiste, qui est à la source d'une relation qui ira peu à peu bien au-delà de simples rapports professionnels. Picasso a illustré cent cinquante-six ouvrages, dont six, contenant au total quarante-neuf planches, ont été publiés par Gustavo Gili. Quatre d'entre eux ne contiennent qu'une seule estampe originale. Les deux autres en contiennent quarante-cinq : vingt-neuf pour *La Tauromaquia*[2] et seize pour *El Entierro del Conde de Orgaz*[3]. Il s'agit dans tous les cas de gravures sur métal.

Les documents contenus dans le fonds Picasso des éditions Gustavo Gili montrent bien comment ce qui était au départ une collaboration strictement professionnelle a fini par devenir une amitié sincère et loyale. Il s'agit en grande partie de photocopies de lettres envoyées à l'artiste par son éditeur, dont les originaux de celles écrites entre le 8 janvier 1927 et le 20 décembre 1964 se trouvent dans les archives Picasso, qu'abrite le Musée national Picasso-Paris.

Il convient de préciser que, si l'on excepte quelques cartes postales ou télégrammes signés de Jacqueline Roque, le courrier envoyé à Picasso depuis Barcelone n'a jamais eu de réponse écrite. En revanche, le fonds comprend une correspondance très intéressante échangée entre l'éditeur et des entreprises ou des personnes ayant participé à certains des projets : l'atelier de gravure Lacourière-Frélaut et celui des frères Crommelynck, la société de planage et polissage des planches de gravures sur métal Le Planage, la papeterie Guarro Casas, les écrivains Henry de Montherlant et Rafael Alberti, etc.

Toute cette correspondance permet d'établir deux périodes bien définies dans la relation entre Picasso et les éditions Gustavo Gili.

PÉRIODES - PREMIÈRE PÉRIODE

Pendant toute la première période, entre 1926 et 1930, donc sous la dictature du général Primo de Rivera, la maison d'édition est dirigée par son fondateur, Gustavo Gili Roig, fils de Joan Gili Montblanch, lui aussi éditeur.

Une fois son bac en poche, Gustavo part pour Paris, où il travaille au Printemps en tant que traducteur auprès des clients latino-américains du grand magasin. Il s'installe ensuite à Manille, où le plus important éditeur et libraire des Philippines, E. Bota, lui propose de devenir son associé. Mais son père, Joan Gili, l'enjoint de rentrer à Barcelone pour travailler dans l'entreprise familiale.

Quelques années plus tard, en 1902, Gustavo Gili Roig fonde à Barcelone sa propre maison d'édition, l'Editorial Gustavo Gili.

Gustavo Gili Roig est le frère de Baldomero Gili Roig, artiste éclectique qui croise le jeune Picasso à Barcelone au tournant du XXe siècle, devenant ainsi le premier membre de la famille Gili à rencontrer Picasso.

Gustavo Gili Roig est aussi une figure de proue de la corporation des éditeurs de son pays. À la tête d'associations, ce grand organisateur de colloques n'épargne pas ses efforts pour sensibiliser à l'importance de la culture une classe politique dont la curiosité intellectuelle est le dernier des soucis. Le point d'orgue de sa lutte pour une rénovation du monde éditorial espagnol arrivera en 1944, l'année précédant sa mort, avec la parution de *Bosquejo de una política del libro*[4], où il esquisse une nouvelle politique du livre avec une argumentation très fouillée qui fera l'admiration de ses pairs.

Non seulement il « fait des livres », mais il les collectionne. Ce grand collectionneur pouvait se targuer d'avoir la plus

belle bibliothèque d'Espagne pour ce qui touche aux beaux ouvrages de son temps.

Il partage son amour du beau livre et sa passion bibliophile avec Jacques Schiffrin, qui l'aide à composer sa bibliothèque. Gili et le fondateur des **Éditions** de la Pléiade/J. Schiffrin & Cie puis de la mythique « Bibliothèque reliée de la Pléiade » avaient noué une amitié indéfectible. En janvier 1931, Gili deviendra d'ailleurs actionnaire de la société anonyme des Éditions de la Pléiade, qu'en raison de difficultés financières Schiffrin sera bientôt contraint de vendre à Gaston Gallimard dans des circonstances très discutables. « Avec cette Bibliothèque [de la Pléiade] j'ai perdu une grande illusion [sic][5] », écrira Gili. Mon examen de leur correspondance, dévoilée par Philippe Castellano, m'a permis de démontrer la force des liens qui unissaient les deux éditeurs[6].

En 1941, Jacques Schiffrin, son épouse et son fils André, qui deviendra lui aussi un grand éditeur, sont contraints de fuir la persécution nazie que leur valent leurs origines juives. C'est grâce à l'aide de deux des grands amis de Jacques, André Gide et Gustavo Gili, qu'ils parvinrent à s'installer à New York à l'issue d'une véritable odyssée. Un épisode vraiment dur et émouvant.

Sa passion du beau livre conduira Gili à créer en 1926 au sein de sa maison d'édition une nouvelle collection qui prit le nom de Las Ediciones de la Cometa. Il en confie la direction au journaliste et écrivain Gaziel (Agustí Calvet, dit), et la direction artistique à Ermengol Alsina Munné, un relieur très renommé qui était le directeur artistique des prestigieuses éditions d'art H. Piazza à Paris.

C'est à Picasso que Gili et Gaziel proposèrent d'illustrer le premier livre de leur nouvelle collection. Le peintre accepta, et Gili et Picasso se rencontrèrent en 1926.

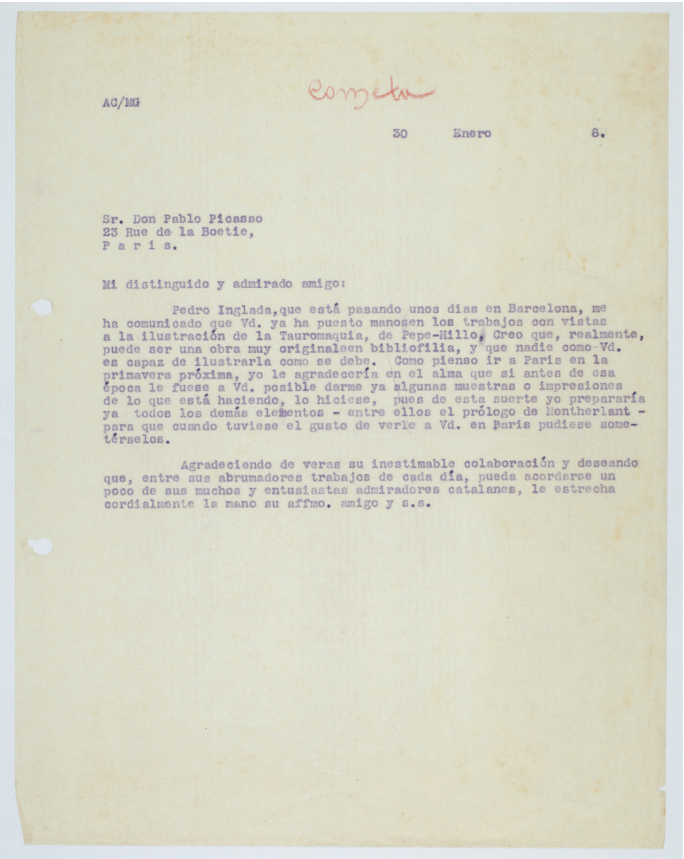
En s'adressant ainsi à Picasso, Gili cherchait à se faire une place dans le paysage international de l'édition de beaux livres, et non, seulement, à s'imposer sur le marché espagnol. En effet, si Picasso était déjà mondialement connu et reconnu, il était paradoxalement pratiquement absent du paysage artistique espagnol. Sa dernière exposition personnelle en Espagne (aux galeries Dalmau, à Barcelone) datait d'ailleurs de 1912.

Retraçons, à grands traits, les principaux jalons qui ont marqué cette première période de liens entre Picasso et les éditions Gustavo Gili.

Au départ, il y a la prédisposition de Picasso à illustrer un livre pour Gili. Ensuite, il y a le courrier que l'éditeur envoya à Picasso et auquel il ne répondit jamais par écrit.

La maison d'édition Gili propose d'abord à Picasso d'illustrer *El Sombrero de tres picos* (ou *Le Tricorne*) d'Alarcón[7]. Puis elle l'envisage plutôt des poèmes de Góngora[8]. Et, finalement, Picasso choisit d'illustrer le traité de tauromachie écrit par le toréro Pepe Illo (José Delgado, dit), *La Tauromaquia o Arte de torear*.

La communication n'est pas facile entre eux à cette époque. Ils se voient quelquefois à Paris et une fois à Barcelone, mais Gili et Gaziel éprouvent le besoin d'être aidés par des interlocuteurs successifs habitant Paris : le peintre catalan Pere Ynglada, ami de jeunesse de Picasso ; le graveur et peintre né à Bordeaux Jean-Gabriel Daragnès et, enfin, l'éditeur d'origine britannique John Holroyd-Reece.



AG/MG

30 Enero 8.

Sr. Don Pablo Picasso
23 Rue de la Boetie,
P a r i s.

Mi distinguido y admirado amigo:

Pedro Inglada, que está pasando unos dias en Barcelona, me ha comunicado que Vd. ya ha puesto manosen los trabajos con vistas a la ilustración de la Tauromaquia, de Pepe-Hillo. Creo que, realmente, puede ser una obra muy originaleen bibliofilia, y que nadie como Vd. es capaz de ilustrarla como se debe. Como pienso ir a Paris en la primavera próxima, yo le agradecería en el alma que si antes de esa época le fuese a Vd. posible darme ya algunas muestras o impresiones de lo que está haciendo, lo hiciese, pues de esta suerte yo prepararía ya todos los demás elementos - entre ellos el prólogo de Montherlant - para que cuando tuviese el gusto de verle a Vd. en Paris pudiese someterselos.

Agradeciendo de veras su inestimable colaboración y deseando que, entre sus abrumadores trabajos de cada día, pueda acordarse un poco de sus muchos y entusiastas admiradores catalanes, le estrecha cordialmente la mano su affmo. amigo y s.s.

Copie carbone d'une lettre de Gustau Gili i Roig à Pablo Picasso
30 janvier 1928
Fons Editorial Gustavo Gili. Museu Picasso, Barcelona

Picasso fait sept des dix gravures[9] prévues dans le contrat, qu'il ne signera d'ailleurs jamais, malgré l'insistance de Gili. Ces gravures demeureront dans l'atelier de l'artiste jusqu'à leur transfert au musée Picasso à Paris, sauf une, qui figure dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac qu'illustra Picasso (Paris, Ambroise Vollard, 1931)[10].

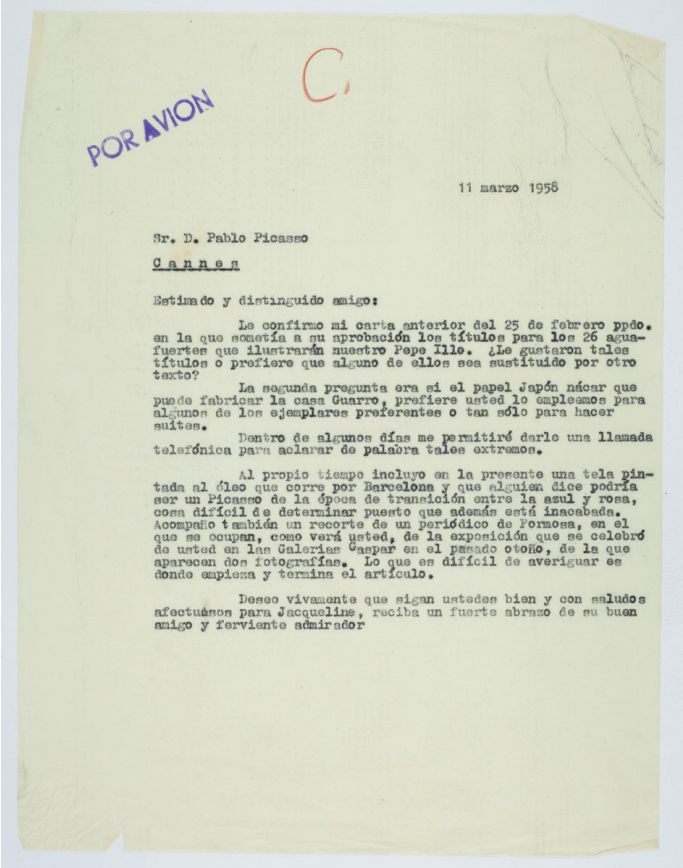
En 1930, les rapports entre Picasso et son éditeur barcelonais, qui, en cette première période, n'avaient été que strictement professionnels et particulièrement formels, sont interrompus sans raison apparente.

À partir de 1931, Las Ediciones de la Cometa publient d'autres artistes dans des ouvrages qui reçurent un excellent accueil, tant de la part du public que de la critique.

PÉRIODES - SECONDE PÉRIODE

Dans la seconde période, les liens entre Picasso et l'Editorial Gustavo Gili sont tout à fait différents et beaucoup plus complexes.

En 1956, soit près d'une trentaine d'années après que les liens entre Picasso et Gustavo Gili Roig se sont distendus, Gustavo Gili Esteve, le fils de ce dernier et son successeur à la



POR AVION

C.

11 marzo 1958

Sr. D. Pablo Picasso

Cannes

Estimado y distinguido amigo:

Le confirmo mi carta anterior del 25 de febrero ppdo. en la que sometía a su aprobación los títulos para los 26 aguafuertes que ilustrarán nuestro Pepe Illo. ¿Le gustaron tales títulos o prefiere que alguno de ellos sea sustituido por otro texto?

La segunda pregunta era si el papel Japón nácar que puede fabricar la casa Guarro, prefiere usted lo empleemos para algunos de los ejemplares preferentes o tan sólo para hacer suites.

Dentro de algunos días me permitiré darle una llamada telefónica para aclarar de palabra tales extremos.

Al propio tiempo incluyo en la presente una tela pintada al óleo que corre por Barcelona y que alguien dice podría ser un Picasso de la época de transición entre la azul y rosa, cosa difícil de determinar puesto que además está inacabada. Acompaño también un recorte de un periódico de Formosa, en el que se ocupan, como verá usted, de la exposición que se celebró de usted en las Galerías Gaspar en el pasado otoño, de la que aparecen dos fotografías. Lo que es difícil de averiguar es donde empieza y termina el artículo.

Deseo vivamente que sigan ustedes bien y con saludos afectuosos para Jacqueline, reciba un fuerte abrazo de su buen amigo y ferviente admirador

Copie carbone d'une lettre de Gustau Gili i Esteve à Pablo Picasso
11 mars 1958
Fons Editorial Gustavo Gili. Museu Picasso, Barcelona

JACQUELINE PICASSO
Gustavo Gili, Pablo Picasso et Anna Maria Torra à Notre-dame-de-vie, Mougins, 5 décembre 1970
Photographie d'époque b/n
Museu Picasso, Barcelona
Fons Gustau Gili i Anna Maria Torra
© Succession Picasso, 2016

tête de la maison d'édition, se met en rapport avec l'artiste. C'est le début d'une relation professionnelle très intense qui durera jusqu'à la mort de Picasso, en 1973, et d'une amitié et d'un travail qui se poursuivront avec Jacqueline jusqu'au décès de cette dernière, en 1986. Il convient ici de rappeler qu'entre 1939 et 1975 l'Espagne était soumise au régime dictatorial du général Franco.

Au cours de cette seconde période, qui durera donc trente ans, Gustavo Gili écrit de nombreuses lettres aux Picasso, mais il s'agit d'une correspondance unilatérale, car, rappelons-le, si l'on excepte quelques courriers de Jacqueline, ses destinataires ne répondent pas. En revanche, la correspondance échangée entre l'éditeur et plusieurs des très prestigieux spécialistes cités plus haut nous livre des informations très intéressantes sur la façon dont étaient menés à bien les projets éditoriaux réunissant Picasso et Gili.

Ce temps-là est aussi caractérisé par l'intégration dans la relation Picasso-Gili de l'épouse de l'artiste, Jacqueline, et de celle de l'éditeur, Anna Maria Torra Amat. Les deux femmes jouèrent un rôle décisif dans l'établissement de liens d'amitié entre les deux couples, ce qui explique que l'on peut faire deux lectures de cette relation, une strictement professionnelle et une autre plus personnelle, puisque ces deux dimensions se mélangent dans les courriers.

Cette période est très productive. D'une part le vieux rêve de Gili Roig d'éditer *La Tauromaquia* illustrée par Picasso se réalise, d'autre part les deux hommes mettent en place différents projets, que l'on peut classer en trois grands genres : les livres de bibliophilie, les phototypes et les monographies en espagnol sur la vie et l'œuvre de Picasso. La place me manque ici pour les aborder en profondeur, mais, en ce qui concerne les premiers, il me faut citer avant tout les deux superbes livres de bibliophilie parus dans la collection Las Ediciones de la Cometa que sont *La Tauromaquia* (1959) – le traité de tauromachie écrit par Pepe Illo – et *El Entierro del Conde de Orgaz* (1969), avec un texte de Picasso lui-même, ainsi que quatre livres illustrés (non publiés dans le cadre de la collection Las Ediciones de la Cometa) : *Carnet de la Tauromaquia*[11] (1963), de Pepe Illo, *Doble ensayo sobre Picasso*[12] (1968), de Josep Palau i Fabre, *Recordant el Doctor Reventós*[13] (1969) et *L'Hospital de Santa Creu i de Sant Pau*[14] (1971).

Au titre des impressions en phototypie figurent quatre carnets en fac-similé, *El Carnet de la Tauromaquia* (qui est aussi un livre d'artiste puisqu'il comprend une gravure originale), le *Carnet de La Coruña* (1894-1895), le *Carnet de Madrid* (1898) et le *Carnet de Paris* (1900). Les originaux des trois derniers sont à la Fundació Museu Picasso de Barcelona[15].

Quant aux ouvrages sur la vie et l'œuvre de Picasso, aujourd'hui tous très recherchés, ils ont des auteurs de l'envergure de Wilhelm Boeck, David Douglas Duncan, Bernhard Geiser, Hélène Parmelin, Roland Penrose, Jaime Sabartès, Josep Palau i Fabre…

La correspondance contenue dans les fonds cités permet de suivre les processus d'édition des ouvrages de bibliophilie et des travaux en phototypie.

Du point de vue personnel, la correspondance est – de même que les documents photographiques – déterminante pour bien mesurer l'amitié entre les Picasso et les Gili, connue timidement mais pas vraiment étudiée jusqu'à présent.

PABLO PICASSO
Femme avec bouffon et home barbu
Mougins, 1969
Crayon graphite sur la garde du livre El Entierro del Conde de Orgaz
Museu Picasso, Barcelona
Fons Gustau Gili i Anna Maria Torra
© Succession Picasso, 2016

Il convient de préciser que, comme Picasso, les Gili ont l'habitude de mélanger vie privée et travail. Leur fonds d'archives le met en évidence puisqu'il montre qu'ils pouvaient aborder différents aspects de leur processus de travail (planches, papier, tirage, etc.) tout en évoquant la possibilité d'aller ensemble à une corrida, par exemple.

Il faut souligner aussi qu'après la mort de Picasso en 1973, les relations entre Jacqueline et Gustavo et Anna Maria continuèrent, avec Barcelone comme toile de fond, jusqu'à la disparition de Jacqueline.

UNE CORRESPONDANCE QUI NOUS RACONTE UNE HISTOIRE

Pour finir, je souhaiterais insister sur la valeur de ce fonds documentaire, dans lequel prédomine le courrier envoyé à Picasso par son éditeur. Même si les lettres et documents qu'il contient ne suscitèrent aucune réaction écrite de Picasso, il y apporta une réponse tangible : son travail. Pouvait-il y avoir plus belle, plus solide réponse ?

La double lecture de ces écrits témoigne non seulement de la manière dont Picasso et Gustavo Gili travaillaient sur leurs projets communs mais aussi de leur amitié. Elle nous permet de retracer des épisodes dans lesquels travail et amitié forment un tout indissociable, de la même façon que, pour Picasso, art et vie ne font qu'un.

Je suis bien consciente aussi qu'il y a une partie de l'histoire que nous ne pourrons jamais reconstituer. La disparation de ses protagonistes a jeté un voile sur ce dont ils furent les seuls témoins.

De même, certains documents sont très liés à l'histoire du Museu Picasso de Barcelona, car Anna Maria Torra et Gustavo Gili Esteve faisaient partie des personnalités barcelonaises qui jouèrent un rôle crucial dans la création et le développement du musée.

Il faut ajouter à cela que les Gili furent à plusieurs reprises les émissaires des Picasso à Barcelone.

De même que l'œuvre de Picasso s'est érigée en autobiographie, la correspondance et les documents photographiques aujourd'hui réunis à la Fundació Museu Picasso de Barcelona m'ont permis de bâtir une sorte de biographie de la relation Picasso-Gili.

Je conclurai en mettant l'accent sur le plaisir que j'ai éprouvé à étudier les relations de Picasso avec une maison d'édition, centenaire au demeurant. Mes recherches m'ont ouvert la voie vers d'autres études sur un monde passionnant, celui de l'édition, des mots imprimés, dans lequel Picasso s'est profondément impliqué.

À cet égard, je tiens à insister sur la nécessité d'effectuer des recherches sur les rapports entre Picasso et les maisons d'édition avec lesquelles il a travaillé. C'est, à mon avis, une source qui reste à explorer. Il y a beaucoup à dire sur les écrits de Picasso et sur les livres qu'il a illustrés, et, bien entendu, sur ses liens avec tous ces éditeurs si indispensables dans cet univers de l'écriture avec lesquels il a travaillé : Pierre-André Benoit, André Sauret, Cercle d'Art, Gallimard, Le Degré quarante et un…

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Cf. Claustre Rafart Planas, « Picasso y los Gili. Breve historia del editor de Picasso en España », in Una historia (1902-2002), ouvrage collectif, Barcelone, Gustavo Gili, 2013, p. 167-199. Voir aussi *La Relació de Pablo Picasso amb els editors Gustavo Gili. Escrits des de Barcelona* (sous presse, titre provisoire), Barcelone, Edicions de l'Abadia de Montserrat.

2. Baer IV, 970-998 ; Cramer, nº 100.

3. Baer VI, 1377-1391 et Baer III, 667 ; Cramer, nº 146.

4. Gustavo Gili Roig, *Bosquejo de una política del libro*, Imp. Hispano Americana, Barcelona, 1944.

5. Lettre dactylographiée de Gustavo Gili Roig à Jacques Schiffrin, Barcelone, le 7 novembre 1933, Biblioteca de Catalunya, Fons Editorial Gustavo Gili.

6. Philippe Castellano, « Gustavo Gili Roig y Jacques Schiffrin, una amistad de veinte años », in *Una historia (1902-2012)*, ouvrage collectif, Barcelone, Gustavo Gili, 2013, p. 33-49. Cf. Claustre Rafart Planas, « Altres aspectes a subratllar més enllà de las Ediciones de la Cometa. La Bibliothèque de La Pléiade », in *La Relació de Pablo Picasso amb els editors Gustavo Gili. Escrits des de Barcelona, op. cit*.

7. Rosenberg, le marchand de Picasso, avait édité *Le Tricorne* (Paris, éditions Paul Rosenberg, 1920), comprenant des reproductions de trente-deux maquettes en couleur d'après les originaux des costumes et des décors réalisés par Picasso pour *Le Tricorne* (1919), ballet en un acte de Martínez Sierra d'après le conte d'Alarcón. Picasso y ajouta une eau-forte (Baer I, 56 ; Cramer, nº 8). En 1934, Las Ediciones de la Cometa publièrent l'œuvre d'Alarcón avec des eaux-fortes de Xavier Nogués, l'une des figures de proue de l'Art 1900 catalan.

8. Picasso illustrera néanmoins plus tard les *Vingt Poèmes* de Luis de Góngora (Paris, Les Grands Peintres modernes et le Livre, 1948) avec eaux-fortes et aquatintes au sucre (Baer IV, 738 à 780 ; Cramer, nº 51).

9. Baer I, 136 à 141 et, probablement, 125.

10. Baer I, 123 à 135 ; Cramer, nº 20.

11. Baer V, 1102 ; Cramer, nº 21.

12. Baer VI, 1479 ; Cramer, nº 142.

13. Baer IV, 888 ; Cramer, nº 147.

14. Baer VII, 1989 ; Cramer, nº 151.

15. MPB 110.923c ; MPB 110.917c ; MPB 110.910c.

PICASSO OU LE PLAISIR DE L'ÉCRITURE ET QUELQUES RÉSONANCES STEINIENNES

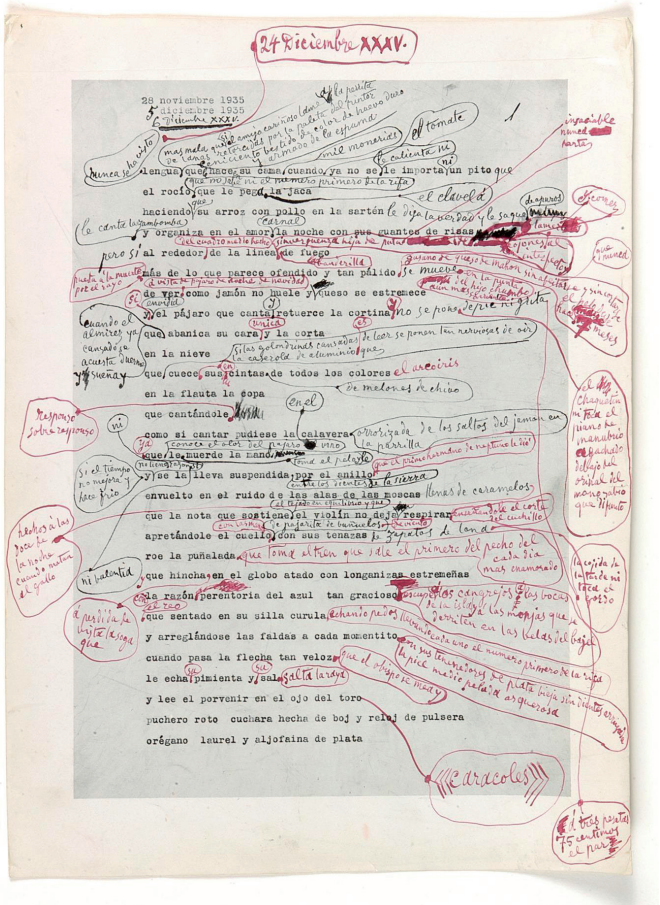
Androula Michael • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

> « Je n'en peux plus de ce miracle qui est de ne rien savoir dans ce monde que d'aimer les choses et les manger vivantes[1]. » (18 avril 1935)

« Au fond je suis un poète qui a mal tourné », aurait dit Picasso à Roberto Otero ; c'est sûrement une boutade de l'artiste mais on peut y lire en filigrane l'importance que l'écriture avait pour lui.

Gertrude Stein, parmi les premiers complices de Picasso écrivain, était mise très tôt au courant de son activité littéraire. Elle livre dans un passage de son livre, *Autobiographie d'Alice Toklas,* un témoignage précieux permettant à la fois de considérer sa propre réaction vis-à-vis de Picasso poète et d'avancer de quelques années la date convenue de 1935, où l'écriture devient pour l'artiste plus régulière[2]. Elle relate la scène où l'artiste, en présence également de Thornton Wilder, leur a lu ses poèmes : « Nous avons un peu bavardé et je lui ai demandé où était ce qu'il avait écrit, il a dit je vais vous montrer ça dans une minute et puis petit à petit il a apporté ce qu'il avait écrit. Son écriture est très intéressante et chaque fois qu'elle se forme cela fait un tableau et j'étais un peu nerveuse et je me suis assise à côté de lui, lui était moins nerveux et il a commencé à lire. Les poèmes étaient en français et en espagnol, d'abord il en a lu un en français puis un en espagnol, il l'a remis en français, il a continué à lire et il m'a regardée, j'ai pris une profonde inspiration et j'ai dit c'est très intéressant. […] Pablo a continué à lire et il a levé les yeux et a dit à Thornton Wilder avez-vous suivi, Thornton a dit oui pouvait-il jeter un coup d'œil. Picasso lui a donné les poèmes. Oui, disait Thornton, il n'était pas nerveux, oui, disait-il, c'est très intéressant et nous avons parlé de la beauté des mots lorsqu'ils sont écrits et du fait qu'on ne peut avoir qu'une seule langue et que l'espagnol est l'espagnol et puis un peu plus tard nous avons dit bonsoir et nous sommes partis[3]. »

Les relations d'amitié et de complicité intellectuelle entre Stein et Picasso ne sont plus à démontrer. Et si l'écriture de Stein doit quelque chose à Picasso artiste, c'est à son tour pour sa propre écriture que Picasso écrivain doit quelque chose à Stein. Les correspondances profondes de leur écriture sont telles que nous réalisons de façon parfois troublante qu'il est très souvent possible de leur appliquer indifféremment le même commentaire[4]. Il est à ce titre intéressant de considérer comment dans l'entourage de Picasso et dans ce que l'artiste accomplissait au moment historique du cubisme, Gertrude Stein a pu tirer des éléments fondamentaux pour sa propre écriture[5] et comment Picasso, dans un cheminement équivalent et inverse, comme dans un échange de bons procédés, réintègre après coup dans son travail littéraire ce que Stein accomplissait en littérature. Voici quelques traits qui leur sont communs sans pour autant affecter le caractère propre de leur écriture : le caractère rhizomatique (fig. 1) et asyntaxique des textes impossibles à ponctuer, l'indécision du genre et la présence de personnages génériques (le I, le II), la présence essentielle des mathématiques, l'usage incantatoire de la répétition, le choix des sujets et des mots ordinaires qui se comportent comme des choses concrètes, la déconstruction du langage et l'abandon des hiérarchies et enfin l'effondrement du sol sur lequel reposent les certitudes de la grammaire normative.



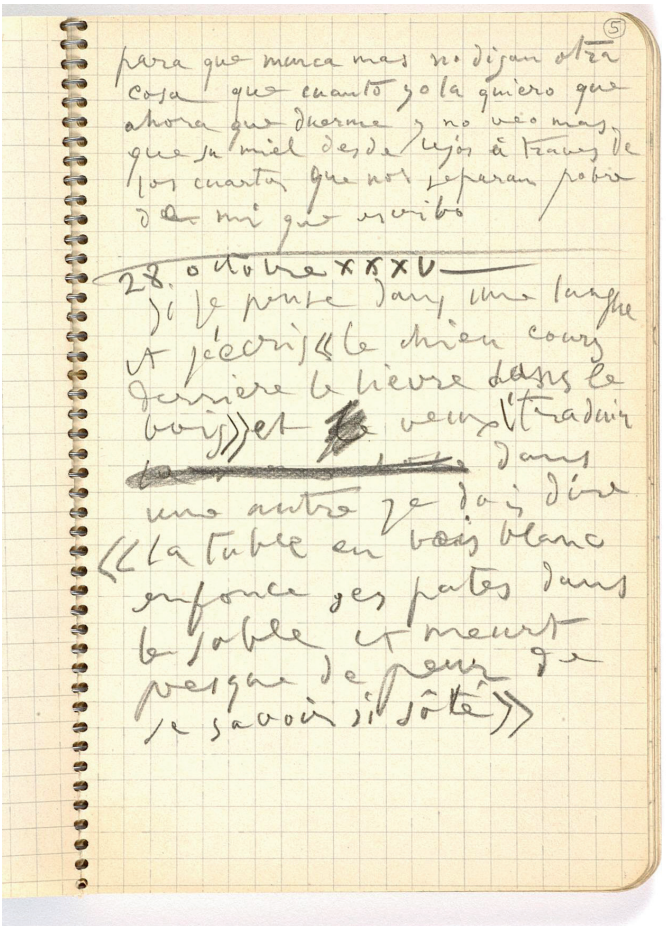
1. POÈME DU DU 24-28 NOVEMBRE, 5, 6, 24 DÉCEMBRE 1935, 17E ÉTAT AVEC AJOUTS À L'ENCRE ROUGE
Poème en espagnol avec versions en français : « lengua de fuego/ langue de feu »
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso 2016
© Béatrice Hatala

Si le statut d'écrivain de Stein est établi, il n'est pas toujours accordé naturellement à Picasso, dont l'écriture est vue comme une activité marginale, voire même subalterne. Or, nous ne devrions plus avoir besoin de rappeler son importance[6] au sein de son œuvre. Pourtant, la tendance à séparer l'œuvre de Picasso en compartiments afin de mieux dresser le portrait de l'artiste en défenseur de la peinture, qu'il soit dans le meilleur des cas pour en faire l'éloge et dans le pire pour y dénoncer une pratique formaliste, l'enferme dans une image nourrie de stéréotypes et d'idées reçues. Loin des cloisonnements disciplinaires, son œuvre littéraire devrait être considérée dans toute sa spécificité et dans son rapport fécond à l'ensemble de l'œuvre plastique dont elle fait partie intégrante. À ce titre, ce que Picasso exprime quant à son statut d'artiste, au détour d'une conversation avec son ami Roberto Otero, est significatif. Ce dernier constate que Picasso parlait moins que Miró : « Évidemment, puisque Miró est un peintre et moi non, répondait Picasso. – Alors qu'est-ce que tu es ? Je suis beaucoup plus, mais les gens me prennent au sérieux seulement comme peintre. Tant pis pour eux[7]. » Car, de même qu'il ne se considère pas comme un « écrivain comme les autres » et s'étonne du fait que Gallimard lui parle de droits d'auteur, il se définit au-delà de la catégorie de peintre. En artiste qui dédaigne éperdument les catégorisations, Picasso fait voler en éclats les tentatives de cloisonnement en disciplines assignées dans des domaines de compétence préétablies. Bien au contraire, en érigeant l'hybridation et le mélange hétéroclite comme principe moteur de son travail, il vise toujours à libérer l'activité artistique des carcans disciplinaires formalistes.

Les journaux manuscrits de sa jeunesse, certaines de ses lettres à ses amis ou l'introduction de l'écriture dans les papiers collés cubistes, sont autant d'éléments qui montrent son attachement profond à la langue et à l'écriture. Celle-ci ne prend pas toujours la forme d'un genre littéraire établi. C'est pour cela qu'il considère l'avoir toujours pratiquée et de la même manière, avant même de commencer à écrire. Et si l'on qualifie ce qu'il écrit, pour aller vite et de façon générique, comme des poèmes, cela n'est valable que pour une très petite partie. Car si certains textes peuvent s'apparenter à des poèmes en vers ou en prose ou à des pièces de théâtre, que dire par exemple du dernier texte connu, *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*[8], qui commence comme une pièce de théâtre pour finir en long monologue, avec des personnages qui sont des chiffres 0 et 1 ? Il est évident qu'une très grande partie demeure inclassable et échappe à toute tentative de catégorisation spécifique ; et il ne faudrait pas s'empresser pour leur assigner une forme connue et familière.

Picasso apprend le français en compagnie de ses amis poètes, et s'aventure même dans la traduction de textes littéraires. Il se confronte très tôt aux questions de transcription d'une langue à l'autre et des changements radicaux qu'il faudrait opérer sur le « contenu » afin de transposer la charge évocative d'une langue à l'autre. Il partage avec Stein l'expérience de décentrement, celui qui consiste à baigner dans l'univers d'une langue étrangère et à écrire dans une autre. Pour Picasso, le va-et-vient de l'espagnol au français est constant ; alors que Stein écrit un seul texte en français qu'elle adresse à Picasso, sans doute pour qu'elle puisse communiquer avec lui dans leur langue étrangère commune[9].

Dans un court texte en français écrit à la suite de plusieurs autres en espagnol, Picasso livre sous forme de boutade poétique une véritable réflexion sur la traduction : « Si je pense dans une langue et j'écris "le chien court derrière le lièvre dans le bois" et veux le traduire dans une autre, je dois dire "la table en bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de peur de se savoir si sotte" » (28 octobre 1935, fig. 2).



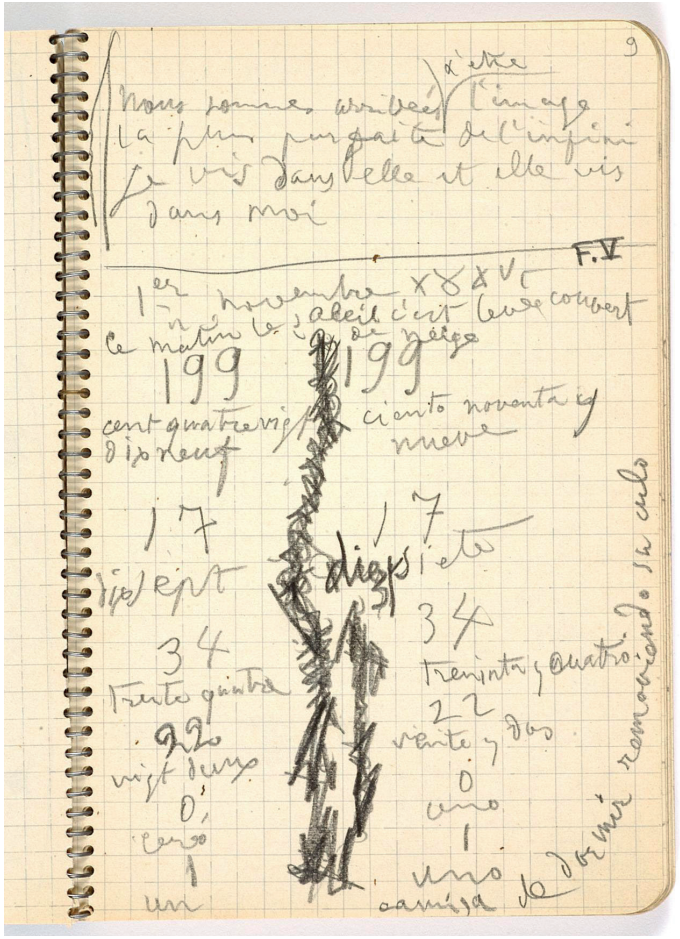
2. POÈME DU 21 OCTOBRE 1935, SUITE ET FIN
Texte en espagnol : « que el silencio/que le silence », 1er état manuscrit, au crayon noir
POÈME DU 28 OCTOBRE 1935
Texte en français : « si je pense dans une langue, » état manuscrit, au crayon noir, page 5 du carnet bleu, 13,5 x 9 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso 2016
© Béatrice Hatala

Ce texte est suivi bientôt par un autre, celui du 1er novembre 1935, exemple extrêmement éloquent qui reprend en des termes différents la question de la transcription. Picasso combine le français (la phrase qui ouvre le poème « ce matin le soleil s'est levé couvert de neige ») et l'espagnol (la phrase qui clôt le poème « *camisa de dormir removiendo su culo* »)

et, entre les deux, disposée en deux colonnes, une suite de nombres, à gauche en espagnol, à droite en français, exprimés en chiffres et en lettres (fig 3). « Ces nombres en français ont un caractère lexical (ce sont des noms) et en espagnol un caractère syntaxique (ils sont construits explicitement à partir de plusieurs noms). Même les nombres *17* et *22* (*diecisiete* et *veintidos*) qui peuvent avoir un caractère lexical sont pris dans la forme syntaxique (désignation de l'addition de *diez y siete*, *veinte y dos*) qui caractérise les autres nombres en espagnol. Le nombre qui est identique en français et en espagnol (même désignation de valeur et même écriture en chiffres) est construit suivant les règles de chaque langue. Picasso, en insistant sur cet aspect arbitraire du signe linguistique, procède lui-même à une construction inhabituelle des deux nombres en espagnol (*17* et *22*). En affirmant leur caractère syntaxique, Picasso souligne ainsi leur double identité. [...] Pour exprimer certains enjeux de la traduction, Picasso utilise des signes qu'on peut écrire de manière identique indépendamment de la langue et qui sont lisibles de manière différente selon la langue[10]. » Cet exemple montre la très grande finesse de Picasso dans l'utilisation de la langue, très conscient quant à la connaissance des mécanismes de l'écriture et de la traduction. D'emblée, il introduit le lecteur dans son laboratoire d'idées, qui est aussi une subtile source de plaisir. Plaisir d'énumérer les nombres et les choses, les nommer, les goûter *un à un*.

Les mots ainsi que leurs multiples significations, parfois diamétralement opposées, et l'infinie possibilité de leurs combinaisons sont pour Picasso une source permanente d'étonnement. Ainsi cette lettre de deux pages que Leiris lui envoie pour lui communiquer, comme promis, tous les sens du verbe *embabouiner* : « Je m'arrête ici, assez émerveillé de voir qu'un seul mot nous fait passer des belles paroles à l'art de la miniature à travers celui du graffiti (probablement obscène) et, à travers le singe et l'idiot du village, vous conduit aux babines du chien (et autres mammifères) ainsi qu'au liège[11]. » La beauté des mots quand ils sont écrits et celle quand ils sont dits se combinent chez Picasso d'une façon qui défie continuellement le sens. Or, Picasso ne touche pas aux mots comme le faisait James Joyce, à qui le compare Michel Leiris. Il respecte au contraire les mots mais sans attacher de l'importance aux conventions. Au contraire, il prône une écriture « mal faite », une écriture qui bouscule les fondements mêmes de la syntaxe[12]. L'artiste saisit en effet le caractère propre de la littérature, qui opère, comme le dit Deleuze, une « destruction » de la langue maternelle, mais aussi invente une nouvelle langue dans la langue par création de syntaxe[13]. Dans cette perspective, Picasso balaye les hiérarchies et l'ordre du discours, refusant toute procédure qui permette son contrôle.

– La liquidité, « douce architecture fondue goutte à goutte des mains » (7 novembre 1940), si fréquente dans l'univers poétique de Picasso, devient alors une métaphore de ce qui délie les choses, défait les hiérarchies. Elle trouve parfaitement son équivalence formelle dans la continuité mouvante de la phrase-pli, si particulière à Picasso, impossible à ponctuer[14] et à contenir en un espace syntaxique clôt. Cela marque



3. POÈME DU 30 OCTOBRE 1935 II, SUITE ET FIN
Texte en espagnol : « es aldo de gallina/c'est du bouillon de poule, » 1er état manuscrit, daté 30 octobre XXXV

POÈME DU 1ER NOVEMBRE 1935
Texte en espagnol et français : « ce matin le soleil, » 1er état manuscrit, daté 1er novembre XXXV, au crayon noir, page 9 du carnet bleu, 13,5 x 9 cm.
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso 2016
© Béatrice Hatala

en même temps le basculement vers l'informe, dans le sens de ce qui ne se laisse pas emprisonner dans une forme de pensée rigide et qui repousse « la redingote mathématique » dont parlait Bataille[15]. Si Picasso « avec son couteau coupe le fil qui attache sans aucun respect les idées » (21 octobre 1935), il crée néanmoins un autre fil fictif, celui qui fait de la discontinuité des choses la continuité de l'écriture.

Pour reprendre l'expression de Valéry à propos de Mallarmé, Picasso combine « entre eux les mots du langage à froid[16] ». D'où parfois une certaine étrangeté dans le mélange des registres et des thèmes qui n'ont en apparence aucune relation entre eux[17]. Car Picasso joue avec les mots comme il le fait souvent avec les nombres, dont il change la succession et l'ordre, les utilisant comme des éléments à la fois indépendants mais qui font sens dans l'ensemble de la série. Dans ce registre 2 et 2 ne font plus 4 mais « 2 et 2 font six et trois réaux de plus et 2 font 10 et six 498678[18] ». Et quelle que soit la succession des éléments ou des opérations, le résultat est bien fait et « tout compte fait », dit Picasso, « je gagne ! » :

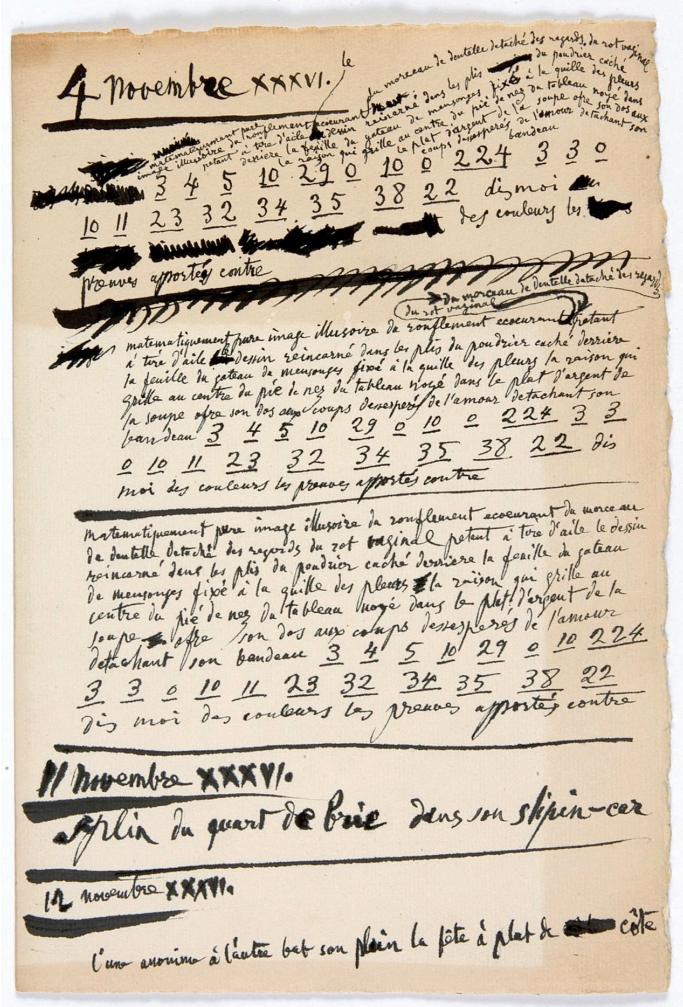
« Et recevez madame je vous prie la plus belle des fessées données à si beau cul et je note sur mon carnet un sac de pommes de terre de trois livres tant un quart de beurre du sel de cuisine du coton café 10 plus des draps des cuillers du fromage du fil à repriser 390 total 3.000.000 plus 3 plus 9 égal à zéro zéro 10 tout compte fait j'y gagne[19]. »

Picasso saisit intuitivement l'importance donnée aux relations dans les mathématiques contemporaines. Ici, ce sont des relations de mots et de choses dont il change continuellement les combinaisons et l'ordre de succession[20]. Aussi, les références constantes aux nombres (fig. 4) et au langage mathématique, « jeu de paraboles, amusement des hyperboles », qui peuvent surprendre au premier abord, prennent chez Picasso tout leur sens[21]. Chez Stein, on décèle une certaine « arithmétique du plaisir » « où les nombres seraient en partie libérés de leur cadre réglementaire. Elle leur donnerait des visas combinatoires ressemblant à ceux des mots ; alors que les mots se comporteraient, en partie, comme ces nombres positionnés en séquences permutatives[22] ». Opérations mathématiques et opérations linguistiques convergent également chez Picasso pour trouver un terrain commun là où émergent le désir et le plaisir : « blanc étendu jambes écartées sur le milieu du chiffre secret » (12 avril 1936).

Picasso confère au désir de la langue comme créatrice de plaisir, un statut privilégié. Il convie le lecteur à la goûter dans un rapport vivant aux choses, où la métaphore culinaire, la « croûte dorée de mots » de l'écriture prend tout son sens. Dans sa pièce de théâtre, *Le Désir attrapé par la queue* (14-17 janvier 1941), le Gros Pied apporte son roman dans lequel on peut couper des tranches, tel un saucisson à déguster. Savourer l'écriture de Picasso, c'est en faire une lecture active qui bouscule les habitudes. Car, ce que Picasso soustrait au sens linéaire, l'ajoute à l'expérience multiple d'une écriture qui combine en un savant mélange, comme chez Stein, « le linguistique, le mathématique, le visuel, le synesthétique[23] ».

Extrêmement sensible à la dimension performative de la lecture à haute voix de ses poèmes, précipitée au rythme galopant d'une danse, Picasso, en une expérience totale, engage aussi bien le plaisir intellectuel que corporel : « *Y dice mirame ya que me miras mirame que ya me miras mirame que me y a miras ya mirame que me miras si ya me ya mira que ya miras que si me miras y si la mira ya le mira si ya mira la si la la si mi si la mi si si mi si la si si* » (20 janvier 1936). *Si* et *la* et *mi* tour à tour deviendront notes de musique. Une suite de sons remplace le langage articulé, qui sans marqueurs logiques ou mots de liaison, joue sur le côté incantatoire du langage. À quoi on peut lier le plaisir de Picasso pour l'énoncé, le plaisir de la répétition même, visuelle ou sonore : « Ciel ciel ciel ciel ciel ciel ciel ciel ciel ciel violet violet ciel ciel ciel violet violet violet ciel ciel ciel violet violet violet ciel ciel ciel ciel ciel violet violet violet violet ciel ciel ciel ciel ciel violet violet violet violet ciel ciel ciel ciel ciel violet violet violet ciel ciel ciel violet vert ciel ciel ciel ciel vert vert ciel ciel ciel ciel noir vert vert ciel marron ciel ciel ciel noir noir noir noir noir blanc blanc noir vert marron ciel ciel » (9 décembre 1938 [II]).

Le processus des « indéterminations et des tensions constantes entre son et sens, entre abstraction et description » ; l'écriture en mouvement qui se réinvente sans cesse ; les variations des nouveaux voisinages[24] qui font changer le sens des mots ; les rythmes, et intonations qui vont de pair avec la suppression de la ponctuation, sont des caractéristiques communes à l'écriture de Picasso et à celle de Gertrude Stein, pour qui les phrases « sont faites pour que les yeux entendent le langage, pour que les oreilles voient la langue[25] ». En mettant en avant l'importance du lien entre voir, lire, entendre et sentir dans son écriture, Picasso offre au lecteur des sensations et des significations inattendues[26]. Ce qui relève de la discontinuité d'un apparent « non-sens » devient le tremplin qui génère de nouveaux sens possibles. La



4. POÈME DU 4 NOVEMBRE 1936
Texte en français : « mathématiquement pure image, » 1er, 2e et 3e états manuscrits, daté 4 novembre XXXVI (voir le 4e état sur DSC 9243)
POÈME DU 11 NOVEMBRE 1936
Texte en français : « spleen du quart de brie, » 2e état manuscrit, daté 11 novembre XXXVI (voir le 1er état sur DSC 9243)
POÈME DU 12 NOVEMBRE 1936
Texte en français : « l'une anonyme à l'autre, » 2e état manuscrit, daté 12 novembre XXXVI (voir le 1er état sur DSC 9243), à l'encre de Chine sur feuille de papier vélin d'Arches pliée en deux (en p. 1)
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso 2016
© Béatrice Hatala

discontinuité du sens trouve alors sa continuité dans l'écriture, qui, à l'instar de celle de Gertrude Stein, « en complète synchronisation avec son propre temps de composition », constitue le thème central du travail poétique de Picasso. Devenue lieu où entrent et gravitent plusieurs thèmes, elle condense en un présent élargi tous les temps[27] : le temps du calendrier, le temps vécu, le temps qu'il fait, le temps où « l'œuvre achève de se concevoir dans les opérations qui la réalisent[28] ».

Alors, sans exagérer, on pourrait affirmer que Picasso est allé aussi loin avec ses écrits qu'avec son œuvre plastique, perturbant ainsi les critiques habitués à compartimenter les choses en les classant par catégorie. Bien avant que les concepts sur la déconstruction ne deviennent familiers et largement théorisés et systématisés par Derrida et les penseurs de la déconstruction, Picasso, à l'instar de Stein, se trouve en première ligne dans l'ouverture de nouveaux chemins pour appréhender la littérature en général. Il dépasse les règles établies pour en faire une écriture toute personnelle qui n'a rien de semblable chez ses contemporains. Il va d'autant plus loin qu'il ne s'interdit rien, qu'il ne s'impose aucune limite dans l'expérimentation de l'écriture. Son processus créatif demeure équivalent à celui qui était au cœur de l'ensemble de son travail : faire et découvrir en avançant, se laisser surprendre par le mouvement même de sa pensée, rebondir et exercer continuellement l'art combinatoire. Il en résulte des textes hermétiques et d'autres plus convenus, mais des textes d'une déconcertante nouveauté, empreints de sa personnalité tout entière.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

---

1. Les extraits des textes de Picasso sont prélevés dans l'édition de Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, qui l'a accompagnée, *Picasso : écrits, Paris*, Gallimard/RMN, 1989 et seront désormais mentionnés uniquement par la date.

2. Cet épisode, raconté par Gertrude Stein dans son livre *Autobiographie d'Alice Toklas* paru aux États-Unis en 1933 (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt Brace, 1933) permet, comme l'a remarqué Marc Guastavino, d'avancer la date généralement admise comme étant 1935, date des premiers poèmes connus de Picasso, tels qu'ils ont été présentés dans l'édition Picasso : écrits, op. cit. Ce qui donne également l'espoir qu'un jour viendront à la surface des poèmes de Picasso antérieurs à 1935. Voir Marc Guastavino, « Picasso-Gertrude Stein : portraits et traductions », in *Contemporanéités de Gertrude Stein : comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Archives contemporaines, 2011, p. 125-138.

3. Gertrude Stein, *Autobiographie de tout le monde*, Paris, Seuil, 1978.

4. Une recherche plus systématique est en cours afin d'éclairer les rapports profonds qui régissent le processus créatif de Picasso et de Stein.

5. Et cela bien au-delà du débat de l'époque sur la notion du cubisme en littérature.

6. Après l'exposition organisée par Marie-Laure Bernadac, « Picasso poète » au Musée national Picasso-Paris en 1989 et l'édition de Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *Picasso : écrits, op. cit.*

7. Roberto Otero, *Loin d'Espagne, rencontres et conversations*, trad. de l'espagnol par Christiane de Montclos pour l'édition *Picasso : propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 145.

8. *El entierro del Conde de Orgaz* (6 janvier 1957-20 août 1959), texte en espagnol.

9. Marc Guastavino, « Picasso-Gertrude Stein : portraits et traductions », *op. cit.*

10. Marc Guastavino et Androula Michael, « Le nombre chez Picasso : une tentative d'appropriation du langage », *Histoire de l'art* n° 44, juin 1999, p. 75-86.

11. Lettre inédite de Leiris à Picasso, datée du 6 janvier 1965, Archives Musée national Picasso-Paris.

12. « Si on pouvait écrire mal ! Maintenant les écrivains ont simplement déplacé quelque peu les mots en respectant la syntaxe. Il faudrait avoir une parfaite connaissance de la sémantique et écrire mal », cité par Geneviève Laporte, Si tard le soir, Paris, Plon, 1973, repris dans *Picasso : propos sur l'art, op. cit.*, p. 131.

13. Cf. Gilles Deleuze, « La Littérature et la vie », *Critique et Clinique*, Minuit, 1993, p. 15-16.

14. Les écrits de Picasso ne sont pas ponctués – la plupart sont même impossibles à ponctuer. Quand Picasso, à de très rares occasions, use de quelques signes de ponctuation ou des majuscules, c'est de façon non seulement sporadique mais complètement aléatoire. Quelques rares signes de ponctuation se trouvent dans les textes des années 1950.

15. Georges Bataille, entrée du dictionnaire sur « L'Informe », *Documents I* n° 7, 1929.

16. Paul Valéry, « Essai sur Stéphane Mallarmé », *Cahiers 1894-1914, II* (éd. Intégrale), Paris, NRF/Gallimard, 1988, p. 276.

17. D'aucuns pourraient voir dans cette coexistence de choses disparates une dimension surréaliste – mais cela ne suffit pas pour caractériser l'œuvre de Picasso de surréaliste.

18. Poème du 6 janvier-2 février 1936, texte en espagnol.

19. Poème du 6 janvier-2 février 1936, texte en espagnol.

20. Marc Guastavino et Androula Michael, « Le nombre chez Picasso… », op. cit., p. 83 : « On peut remarquer que l'approche de Picasso, qui préfère les relations entre les nombres aux nombres eux-mêmes, est très proche de préoccupations mathématiques modernes. […] Il est alors surprenant de voir Picasso, poursuivant un but essentiellement poétique, avoir comme le mathématicien l'intuition de mécanismes essentiels qui régissent les opérations. »

21. Il ne s'agit pas pour autant d'un intérêt pour la symbolique des nombres qui lui est plutôt étrangère.

22. Joan Retallack, « Arithmétique du langage et du plaisir : Stein Stein Stein Stein Stein », in Contemporanéités de Gertrude Stein…, op. cit., p. 96.

23. Ibid., p. 92.

24. Voir par exemple comment Picasso joue dans les variantes avec la sonorité des mots qui, lus à haute voix à des endroits différents du texte, peuvent suggérer des sens différents inattendus : « à mer rire », «amer rire » ou même « amerrir » (9 avril 1935). Toujours dans le même poème, le mot « ton » peut basculer d'un adjectif possessif, à un nom, ou alors au ton d'une couleur, « ton » amande.

25. Voir le commentaire du traducteur de Stein en français Christophe Marchand-Kiss, « Méditation sur le neutre », in Contemporanéités de Gertrude Stein…, op. cit., p. 57.

26. Cf. Androula Michael, « Au fond je suis un poète qui a mal tourné », Les Cahiers de L'Herne, n° 106, p. 198.

27. Sur la question du temps dans les écrits de Picasso et de l'importance de la datation liée à son processus créatif, voir Androula Michael, Picasso poète, Paris, ENSBA, 2008, p. 343-368.

28. Jean Rousset, « Madame Bovary », in Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, p. 133. Même si l'auteur se réfère ici à Flaubert, cela est d'autant plus vrai pour Picasso qui avance, combine et compose au sein d'une même opération de l'écriture dans le temps en train de se faire.

D'UNE LANGUE À L'AUTRE

Albert Bensoussan • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

Mon expérience se fonde sur la traduction des textes en espagnol de Picasso, tels qu'ils ont été publiés dans les Écrits. Picasso dit à Sabartès : « Tu te figures, peut-être, que je me crois un écrivain… c'est un jeu. » Mais il lit volontiers à ses amis ses poèmes qu'il garde dans sa poche. Et il leur accorde toute leur importance en les conservant pieusement et en les transmettant. Le premier texte, écrit en espagnol à Boisgeloup le 18 avril 1935, commence par un jeu de mots : « *Si yo fuera fuera* / si j'allais dehors. » Et se laissant guider par l'euphonie, comme en peinture par son pinceau, il écrit : « *Si yo fuera fuera las fieras vendrían a comer en mis manos* / si j'allais dehors les fauves viendraient manger dans ma main. » Sa poésie est visuelle – autant que sa peinture est narrative. Les images se télescopent et il n'a nul souci de syntaxe pour relier les fragments du kaléidoscope qui compose son poème. Encouragé par André Breton, et dans la familiarité de Max Jacob avec qui il a vécu dans la chambre qu'ils partageaient boulevard Voltaire, Picasso laisse aller sa plume comme il en va du pinceau : vagabondage pur, liberté totale des mots et des formes, anarchie voulue des phrases. Il a une expression pour définir son art, tout à la fois graphique et déclamatoire : « le crayon qui parle ». Et pourtant, on ne peut parler de spontanéité incontrôlée ; les manuscrits de Picasso grouillent de ratures. Il barre, biffe, surmonte un mot par un autre, fait des renvois, des correspondances, organise sa feuille poétique comme un labyrinthe dont il serait, souverain, le Minotaure.

Lorsque Picasso ne peignait pas, il dessinait des caractères alphabétiques et des chiffres sur n'importe quel bout de papier, il se fabriquait des carnets, il s'entourait de mots touffus et drus comme une broussaille de paroles, il inventait des labyrinthes où son esprit s'égarait – en apparence – pour mieux réaffirmer cet art impérial de la figuration qui en fait l'un des plus grands visionnaires du XXe siècle. D'avril 1935 à août 1959, il a laissé trace de ces fulgurances verbales que Marie-Laure Bernadac, conservateur du musée Picasso à Paris, a pieusement rassemblées en un livre somptueux intitulé tout simplement *Écrits*. Il y a, donc, une écriture picassienne, comme il y a une peinture, un dessin, une sculpture, une lithographie, une poterie, que sais-je ? de l'immense artiste. Non pas une écriture fortuite, désinvolte, des traces d'encre comme en passant, mais une véritable nécessité d'expression. Picasso se met à écrire en 1935 parce qu'il cesse de peindre. Sa vie traverse l'œil du cyclone : il va rompre avec Olga Khokhlova, son épouse légitime et Marie-Thérèse Walter, sa maîtresse, attend un enfant, et puis un an plus tard c'est la rencontre avec Dora Maar.

Cette crise va durer cinq ans : sur les trois cent quarante textes recueillis, deux cent quatre-vingt sont écrits, sont rageusement jetés sur la feuille, de 1935 à 1940. Il les écrit au

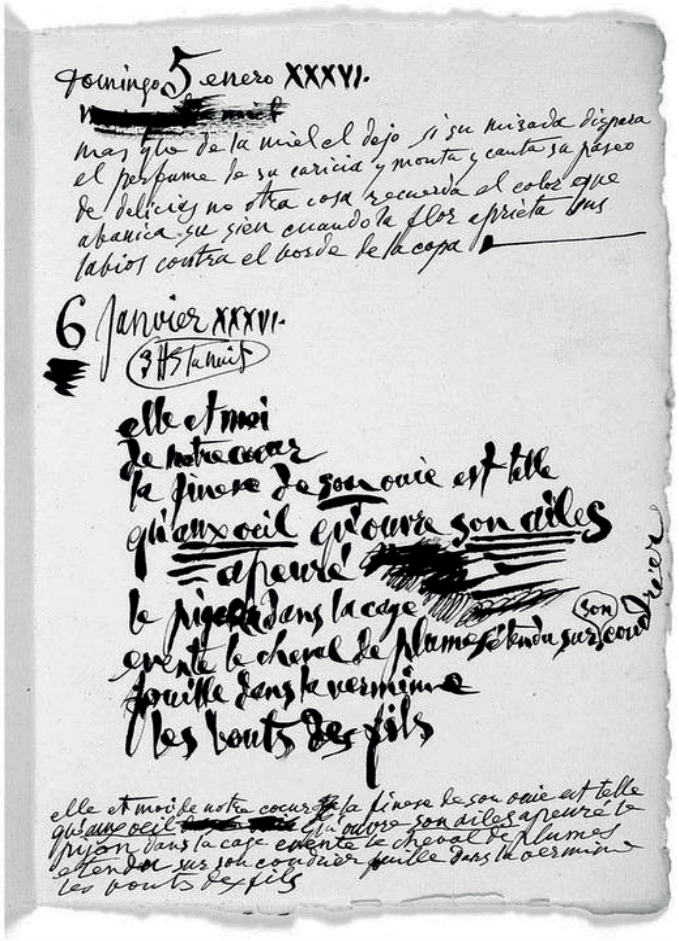
PABLO PICASSO « Carnet bleu », texte poétique, daté du 14 décembre 1935
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso, 2016

début en espagnol de préférence, avant de renoncer temporairement à cette langue après 1941. Quelquefois il lui arrive de traduire en français ses propres textes espagnols, mais, bien sûr, en les modifiant radicalement. Fondamentalement, ils puisent aux sources espagnoles et traduisent les fantasmes et les goûts d'un homme exilé qui n'a jamais cessé de s'enraciner dans le territoire initial. Tandis que le ciel froid bruine sur sa fenêtre de Boisgeloup, en humide Normandie, il déchaîne les fauves dans l'arène de son cerveau en feu, ses narines s'enflent du fumet des marinades, poivrons et friture le transportent sur l'autre rive malaguène : alors « les tuiles rient de joie », « il y a le blé dans la main » et les « vagues s'attendrissent et crient », alors naît le « sourire perdu dans le tribut du rosier qui se tue dans le gris du ciel ».

Écriture automatique, dans le sillage du surréalisme authentique ou du dadaïsme, la voix de Picasso nous enveloppe et nous transporte vers la Jérusalem céleste qui fourmille de visions et souffle les flammes d'un verbe tourmenté, ardent : « frémissant son visage zébré dans l'azur qu'apporte le reflet que foulent ses paroles orgeat valencien dans la cloche cachée entre les feuilles qui brûlent dans le livre féroce de ce jour. »

Que dire de la traduction ? Picasso, dans un billet du 28 octobre 1935, griffonne ces quelques lignes en forme de boutade : « Si je pense dans une langue et j'écris "le chien court derrière le lièvre dans le bois" et veux le traduire dans une autre je dois dire "la table en bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de peur de se savoir si [sotte]". »

Hormis le mot « bois », il n'y a nulle correspondance entre le texte de départ et celui d'arrivée. Picasso veut donc nous dire, en riant, que le traducteur est un traître absolu, *traduttore traditore*, au point d'écrire n'importe quoi sur un énoncé fort simple. Un non-sens total. Mais jeux de mots, boutades

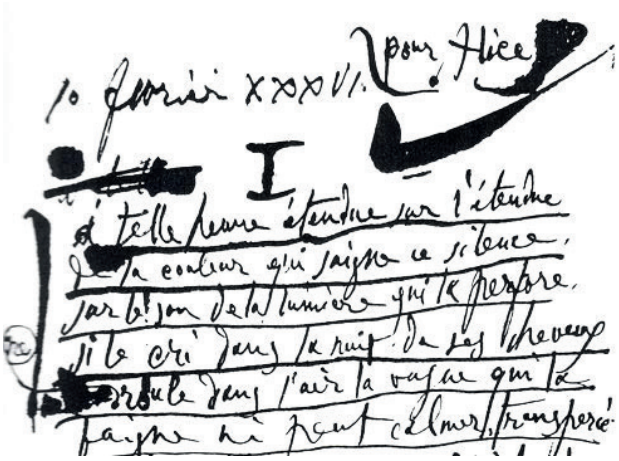


PABLO PICASSO, « Carnet bleu », texte poétique, daté des 5 et 6 janvier 1936
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso, 2016

et coq-à-l'âne peuplent souvent ses pages d'écriture. Posons plus sérieusement la question : peut-on traduire Picasso ? L'interpréter, le dévoyer de son imperturbable chemin ? Dans ce cas le littéralisme a force de loi, encore que… La syntaxe très libre de Picasso, en particulier dans le jeu des *que* espagnols – qui sont « qui » et « que » – a forcé le traducteur au choix d'un sens et orienté son « interprétation ». La tonalité délibérément prosaïque des textes a interdit les tournures trop littéraires et l'enjolivure. Texte brut, violent, féroce, d'une jungle de mots servis tels qu'en eux-mêmes l'éternité de l'écriture les change, parole de démiurge devenue sacrée et dont on ne peut s'approcher sans trembler : ainsi devait être le premier traducteur balbutiant le déchiffrement de l'univers.

Pour illustrer ce qui précède, ce texte daté de Paris, 7 août 1935 :

« *recogiendo limosnas en su plato de oro* / recueillant les aumônes dans son assiette d'or — *vestido de jardín* / vêtu de jardin — *aquí está ya el torero* / voici le torero » = traduction littérale et précise, rien de la langue picassienne ne doit se perdre, et maintenant qu'est campé son T.O.C. (trouble obsessionnel compulsif) qu'est la corrida, qu'il allait même jusqu'à organiser à Vallauris, entre deux mains dans la glaise, deux séances de poterie chez Madoura, voici la fin de ce beau poème : « le torero — saignant sa joie entre les plis de la cape — et découpant des étoiles avec des ciseaux de roses — son corps secouant le sable de l'horloge — dans le carré qui débouche sur l'arène l'arc-en-ciel — qui évente l'après-midi de l'accouchement sans douleur naît le taureau — qui est l'étui des cris — qui sifflent la rapidité de la course — les applaudissements dans leur encre crépitant dans la marmite — les mains écartant l'air de cristal en fusion — la couronne de bouches — et les yeux "oiseaux du paradis" — que les éten-



PABLO PICASSO, texte poétique, daté du 10 février 1936
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso, 2016

dards de la main décochent — au bord du toit — descend par l'escalier suspendu au ciel — enveloppé dans son désir — l'amour — et se mouille les pieds dans la barrière — et nage champion dans les gradins. » Des mots comme cape, ciseaux, sable de l'horloge, accouchement, douleur, crépitant, fusion, désir, amour, barrière, gradins appartiennent aussi au vocabulaire d'un autre poète, le plus grand de l'Espagne, Federico García Lorca qui, cette même année 1935, publiait son *Llanto*, son chant funèbre à la mémoire du torero Ignacio Sánchez Mejías, lui aussi « champion dans l'arène », lui aussi accueilli par des « applaudissements dans leur encre » / *aplausos en su tinta* comme autant de *chipirones en su tinta* / « calamars dans leur encre », et lui aussi soumis au « sable de l'horloge » : *A las cinco de la tarde* / à cinq heures de l'après-midi, *a las cinco de la tarde*… Picasso, plus que d'autres, a contribué, d'ailleurs, à faire inscrire la tauromachie au patrimoine culturel de la France en 2011, avec la bénédiction de Françoise Gilot, compagne du peintre de 1944 à 1953 :

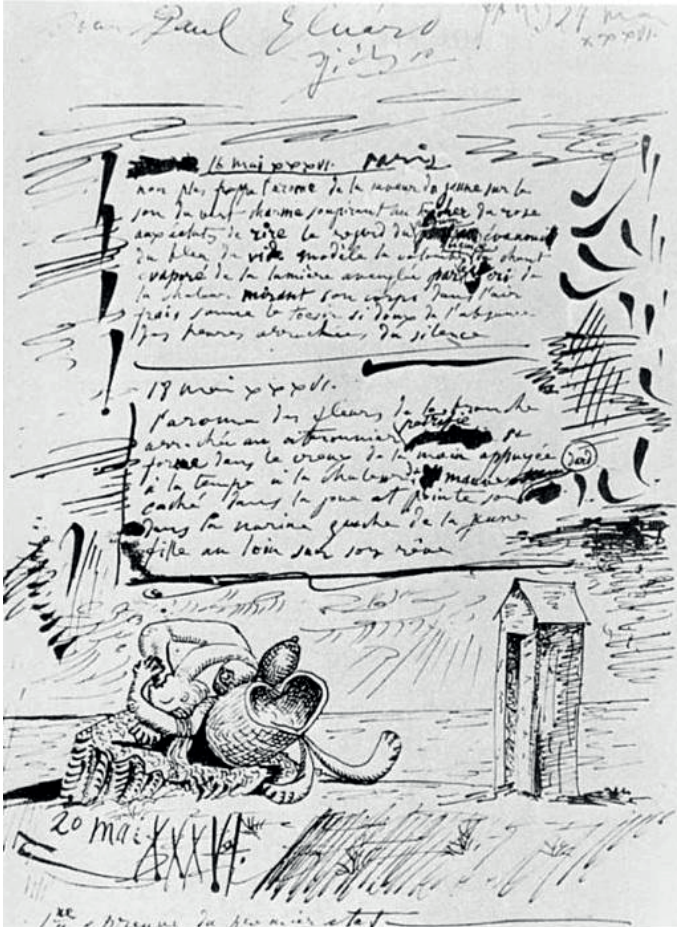
« au torero / *al torero*
avec l'aiguille plus / *con la aguja más*
fine que la brume / *fina que la niebla*
inventa / *inventó*
coud son costume / *cose su traje*
d'ampoules électriques / *de bombillas eléctricas*
le toro / *el toro.* » (8-9 novembre 1935)

Et enfin cette évocation de l'étripement tant attendu du cheval du picador sous les cornes du taureau, cheval dérisoirement protégé par ce caparaçon de cuir qu'imposa en 1928, compatissant, le général Primo de Rivera, et voilà la vision du plus visionnaire des aficionados : « *Y al primer rempujón que le da el toro al caballo* / et au premier choc du taureau contre le cheval le rideau se lève et s'illuminent toutes les barques pleines de lampions au feu d'artifice des gerbes de fusées qui font leur récolte de lumières écartelées entre les draps des couleurs qui font son lit [*que le hacen la cama*] et des bouquets de fleurs de la coupe du verre banderillero [*la copa del vidrio banderillero*] qui plante son éventail qui s'emmêle à l'écheveau défait du dessin de sa danse et le taureau de sa clé cherche l'œil d'aigle du tambour qui roule au coup donné par la corne dans le vacarme de son ventre [*que resuena al golpe dado por el cuerno en el jolgorio de su vientre*] comme le carillon intentionné de la partie de plaisir. » Ce texte du 20 janvier 1936 est long de deux grandes pages, avec au milieu cette apothéose de sanglante corrida : « la lumière qui lui mord le cou [*la luz que le muerde al cuello*] et éclate dans sa poitrine la fanfare de la grosse caisse et des cymbales du trombone mains liées par les cordes qui tirent le réseau d'épines et d'yeux qui tirent par ses veines le bateau brisé agitant ses pattes et défaisant l'imbroglio des sanglantes beautés intestines qui s'emmêlent chaque fois plus au labyrinthe du grand mât de la douleur [*al laberinto del palo mayor del dolor*]. » Il y a là une grande force verbale, et, sous l'œil du plasticien, une belle pâte.

Il y revient encore le 2 février 1936, dans une superbe et grandiose variation : « [*otra vez el pico del toro*] à nouveau le bec du taureau ouvre la gourde de vin vieux du ventre du cheval et la cave qu'éclaire l'huile du sang éclate la grosse caisse de la fanfare de la douleur cuite avec l'aiguille la plus fine des franges de son œil au drapeau que l'effroi a cloué à l'intérieur et que la peur secoue désespérée piétinant les rideaux de ses entrailles [*pateando las cortinas de sus entrañas*]. » On le voit, Picasso pratique le ressassement de mots tout comme il a su, en peinture, multiplier les esquisses ou répéter ses bonheurs.

Qu'ajouter à ces textes ? Picasso y déploie tout l'éventail de ses obsessions, de sa nostalgie, aussi, pour l'Espagne, que ce soit à travers la *fiesta nacional*, que le peintre a su représenter dans tous ses états, ou à travers ses souvenirs d'enfance, obsédé de musique de flamenco : *soleares, fandango, cante jondo,* souvenirs souvent culinaires – *chorizo, huevo frito, torrijas, churros* malaguènes –, empreints des parfums de l'Andalousie – *azucena, jazmín* – et des effluves de son port d'attache, Málaga et son « eau salée » où il rêve de plonger.

On retiendra, pour finir et illustrer l'admirable réussite poétique du plus grand peintre du XXe siècle et d'un poète visionnaire dans le plain-chant du surréalisme, cet aphorisme : « L'amour est une ortie qu'il faut moissonner chaque instant si l'on veut faire la sieste étendu à son ombre. »



PABLO PICASSO
Texte poétique, daté du 20 mai 1936
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
© Succession Picasso, 2016

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.
Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

DU LISIBLE AU VISIBLE

Ariane Coulondre • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

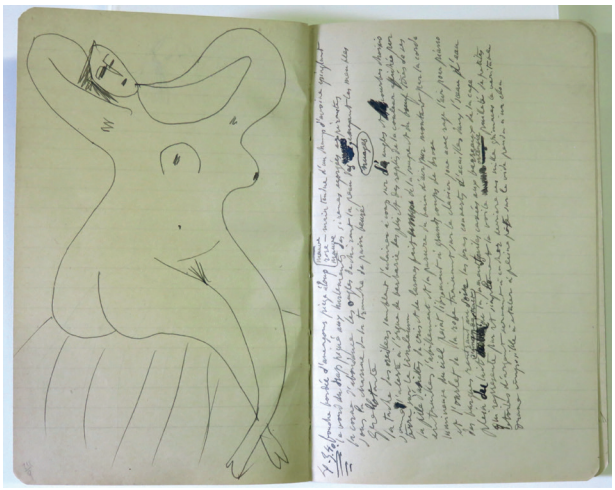
Avec l'introduction de lettres dans les compositions cubistes des années 1910, Pablo Picasso s'est engagé dans une confrontation inédite de signes, encourageant une circulation de sens entre les formes et les lettres, entre le voir et le lire. Dans les années 1930, le peintre se met à écrire quotidiennement et avec passion. Sa production littéraire, restée assez méconnue de son vivant, rassemblera plus de trois cent cinquante poèmes en français et en espagnol ainsi que deux pièces de théâtre, *Le Désir attrapé par la queue* (1941) et *Les Quatre Petites Filles* (1948)[1]. Si la place des lettres dans les tableaux a largement été étudiée et commentée, la relation entre le texte et l'image dans les écrits de Picasso n'a fait l'objet d'une attention que récemment. Au-delà d'un regard strictement textuel, l'étude des pages d'écriture permet de poursuivre l'analyse de ces rapports, en renversant la perspective et en y considérant la place qu'y occupent les dessins.

Pour explorer les liens entre les champs poétique et plastique, il faut souligner la tension entre deux idées récurrentes, a priori antithétiques, sur les écrits de Picasso. Il est souvent considéré que l'écriture du peintre fonctionne comme une activité autonome qui, dans les années 1930, vient concurrencer voire remplacer sa pratique picturale. Dans le même temps, tout lecteur des écrits de Picasso fait le constat que de nombreuses pages sont faites autant pour être vues que lues, et que par sa plasticité, l'écriture du peintre ancre son travail poétique dans un jeu d'aller-retour avec sa pratique plastique. Entre l'autonomie complète et la correspondance entre les médiums, se déploie la multiplicité des rapports entre texte et image chez Picasso. Le corpus des écrits étant vaste, nous nous attacherons dans cette étude à identifier plusieurs typologies, qui sont autant de manières dont s'articulent ces deux modes de création dans ses écrits des années 1930 et 1940. Sont ainsi exclues les illustrations spécifiques faites par Picasso pour illustrer des textes existants d'autres auteurs.

DES CHEMINEMENTS PARALLÈLES : UNE AUTONOMIE DES MÉDIUMS

La lecture des écrits de Picasso mène à un premier constat : il existe assez peu d'exemples associant images et poèmes. Les deux modes de création, parfois concomitants, sont menés le plus souvent en parallèle. Quand il existe un rapprochement, le lien relève plutôt de la coexistence, de la juxtaposition. Cette autonomie est perceptible dans certaines pages où l'artiste trace poèmes et dessins le même jour, parfois avec les mêmes crayons ou plumes, à l'exemple de plusieurs pages dessinées à Juan-les-Pins au printemps 1936, conservées au Musée national Picasso-Paris.

Le recto de la page du 3 avril 1936 offre ainsi deux représentations féminines dessinées à l'encre de Chine de styles forts différents, *Portrait de jeune fille* et *Marie-Thérèse lisant*. À l'intérieur de cette sorte de carte, une liste manuscrite associe des motifs poétiques sans lien apparent : « oro del grifo y cadera * azucar y mostaza * hilo de araña y trigo de su mirada * salto mortal del higo chumbo… » Sur la page du 10 avril tracée à l'encre, un bref poème est écrit juste au-dessus d'un dessin d'une femme à la coiffeuse : « seul soleil rage de dents double la mise et peint dorade sur la plume du regard fixe le point de chute et délaie ses ongles à la danse. » Le lien illustratif est à chaque fois loin d'être évident. Ces exemples donnent à penser que l'écriture fonctionne comme l'un des modes de représentation possibles pour Picasso, aussi différent des dessins que les dessins le sont eux-mêmes entre eux. Cette écriture instantanée a l'avantage de faire jaillir quantité d'images disparates, sans rapport apparent, le dessin émergeant comme une image parmi d'autres.



1. PABLO PICASSO
Nu assis aux bras levés (gauche)
Texte manuscrit (droite)
Royan, 4-14 mars 1940
Plume et encre bleue sur papier blanc réglé, 19 x 12 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP1878(10v)(11r)
© Succession Picasso, 2016

Dans les Carnets Royan utilisés par Picasso pendant la guerre, cette même dissociation entre l'activité poétique et le travail de croquis se retrouve. Ainsi, le carnet inventorié MP1878 est rempli par le peintre en dix jours entre le 4 et le 14 mars 1940. Le premier jour, Picasso réalise dix-huit dessins de femmes assises puis recopie un poème repris d'un

autre carnet (fig. 1) : « bouche bordée d'ameçons piège à loup, pli main rose mauve tendue d'un champ d'avoine épinglant le bord du drap piqué aux hurlements des sirènes égorgées expirantes… » Il est rare de voir, dans les carnets, des poèmes et des dessins datant du même jour. C'est le cas ici, mais une étonnante dissonance naît entre la sensualité des dessins des nus féminins et la violence exprimée dans le poème, qui fait plus écho au contexte historique douloureux. Dans le carnet inventorié MP1877, qui couvre une période de dix mois, d'octobre 1939 à septembre 1940, on peut observer précisément grâce à l'inscription scrupuleuse des dates comment Picasso remplit le recto des pages soit par des dessins soit par des poèmes, puis revient ensuite plusieurs jours ou semaines après en remplissant les pages vides. La juxtaposition des poèmes et des dessins est donc de fait décalée dans le temps et le lien visuel qui en résulte purement fortuit.

DES RAPPORTS DE SENS : LES MÊMES MOTIFS EN TEXTES ET EN IMAGES

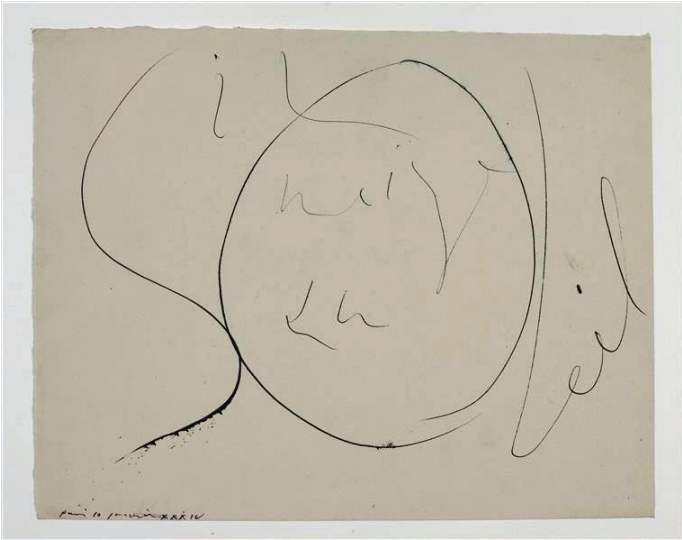
Cependant, si cette autonomie vaut pour une majorité de manuscrits, à plusieurs reprises des rapports de sens apparaissent entre textes et dessins. Les mêmes motifs y sont évoqués sur des modes différents. Ces rapports fonctionnent sur un mode illustratif, le dessin permettant de préciser, d'expliciter l'image poétique. Ainsi, dans le Ve état du poème du 10 janvier 1938, un petit croquis au crayon permet de visualiser la phrase : « tenu suspendu par ses quatre coins cloués aux gros madriers soutenant le ciel. » De manière beaucoup plus développée, dans le manuscrit du Désir attrapé par la queue, les dessins fonctionnent assez logiquement comme indications pour la mise en scène, sur le mode du synopsis.

2. PABLO PICASSO
Portrait de jeune fille
Juan-Les-Pins, 4 avril 1936
© Succession Picasso, 2016

Mais ce rapport des deux modes de création semble se renverser dans de rares cas, où c'est moins l'image qui illustre que le texte qui légende, ou titre, le dessin. Le motif du *Portrait de jeune fille* présent sur une page du 3 avril 1936 est peint sur toile le même jour. Le lendemain, Picasso reprend sur un mode plus trivial l'image de ce profil féminin en y ajoutant des annotations manuscrites sur le principe du mode d'emploi (fig. 2) : « *portrait de jeune fille * sur une vieille boîte de conserve écrasée par un camion * attacher un morceau de verre brisé et lui peindre le profil d'une face de femme * accrocher au bas une paire de petits gants de poupée * sur l'haut planter quelques plumes * piquer l'ensemble sur une orange amère * faire sur le couvercle de la boîte un trou.* » Le lien entre cette dernière instruction et le schéma est accentué par le trait qui les relie. Dessous, le poème est repris au propre de manière indépendante. Cet exemple montre comment le processus de création se ramifie : la même image du *Portrait de jeune fille*, mise en dessin et en mots, donne lieu à deux versions complémentaires.

On retrouve dans certaines œuvres de septembre 1937 le même effet de titre avec l'utilisation par Picasso de l'écrit comme structure de fond. Dans le tableau représentant le « Portrait de la marquise au cul chrétien jetant un douro aux soldats maures défenseurs de la Vierge », le texte explicite l'image et souligne le ridicule du personnage qui évoque la guerre d'Espagne. De la même manière, le portrait dessiné d'Ubu, personnage que Picasso a réincarné en général espagnol quelques mois plus tôt dans *Songes et mensonges* de Franco, prend place devant la description du « monsieur si correctement habillé si gentiment déculotté mangeant son cornet de frites d'étrons… ».

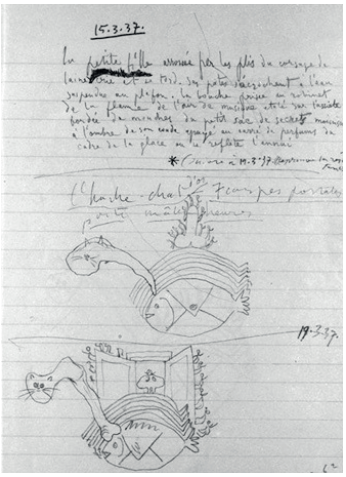
DES CORRESPONDANCES VISUELLES ET SONORES : PASSAGES D'UN CHAMP À L'AUTRE



3. PABLO PICASSO
Il neige au soleil
Paris, 10 janvier 1934
Plume et encre de Chine sur papier à dessin vergé, 26 x 32,8 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. Cat. 44, MP1130
© Paris, RMN - Grand Palais
© Succession Picasso, 2016

La troisième articulation identifiée relève d'un rapport de sens qui se double d'une correspondance visuelle et sonore entre le texte et l'image. Elle rappelle que Picasso pense et comprend les mots de manière sensorielle, par ses yeux et ses oreilles.

Visuellement d'abord. Depuis l'introduction du mot dessiné ou collé dans les œuvres cubistes[2], le regard du peintre passe librement du champ scriptural au champ figural. Dans certaines séries ou carnets des années 1930, plusieurs exemples montrent comment Picasso transforme la graphie en dessin, la lettre en image. En janvier 1934, il trace sur onze feuilles de papier vélin des variations manuscrites à partir de la phrase « Il neige au soleil[3] » (fig. 3). L'écriture linéaire se transforme en graphisme spatial. Petit à petit, le « O » du soleil grandit pour devenir astre solaire, enserrant le mot neige, qui semble effectivement presque fondu, jusqu'à organiser toute la composition. Sur la page de garde du Carnet Royan, en 1939, le peintre joue avec le nom de la villa où il s'est installé, « Les Voiliers ». Par la puissance d'évocation de la ligne, le nom commun recopié cinq fois devient progressivement bateau à voile.



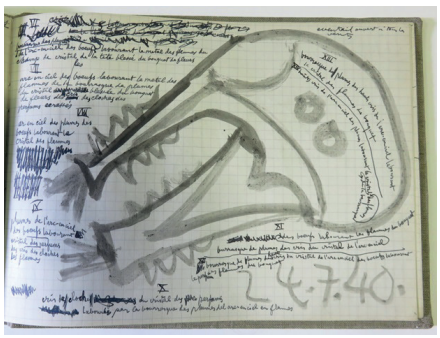
4. PABLO PICASSO
Deux études de l'hache-chat d'os
Paris, 13 février-19 mars 1937
Crayon graphite sur papier blanc ligné, 21 x 15 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. Cat. 41, MP1887(6r)
© Succession Picasso, 2016

La prise en compte de la dimension sonore des écrits a par ailleurs été soulignée par Jaime Sabartès : « En parlant de ce qu'il écrit, Picasso a coutume de me dire qu'il ne désire pas tant faire des récits ou décrire des sensations que les suggérer par la sonorité des mots : ils ne sont pas pris comme moyens d'expression, mais ils s'expliquent d'eux-mêmes, à la manière dont il se sert parfois des couleurs, en les posant sur la toile sans intention narrative… » L'exemple du dessin-rébus de mars 1937 (fig. 4) est en ce sens parlant. À partir d'une phrase notée le 19 mars 1937 dans son Carnet noir, Picasso décline en rébus « l'hache-chat d'os sept carpes postales porte mâle heures » sous la forme d'un poisson-enveloppe. Le poisson d'avril humoristique et énigmatique est repris, sans le sous-titre, dans une carte postale envoyée à Dora Maar et sera ensuite intégré dans la série « carte postale surréaliste garantie », éditée par Georges Hugnet[4]. On voit bien à travers ces exemples, ces jeux de mots et jeux visuels qui renvoient bien sûr à l'esprit du groupe surréaliste, la manière dont Picasso passe du texte à l'image et inversement. Si la poésie existe de manière autonome, le peintre l'aborde avec la même pensée créatrice que sa production plastique et ne s'interdit aucune expérimentation, jouant de la métamorphose des formes, écrites ou figurées, perpétuellement remodelées.

LA PENSÉE CRÉATRICE EN FORMES ET EN COULEURS

Au-delà de ces allers-retours, c'est l'écriture elle-même qui est structurée, rythmée visuellement par des tirets, des flèches, des ratures. Parfois débordante d'expressivité, on y sent la jouissance du geste de la main, qui dépasse le sens des mots. Par son mode de création proprement dit, elle rejoint par certains aspects la démarche picturale de Picasso.

Les mots fonctionnent comme un répertoire de couleurs. Si l'écriture est rarement colorée, Picasso lui-même a souligné le lien entre écrit et coloris : « Quand j'ai commencé à écrire, je voulais préparer moi-même une palette de mots comme si j'avais à faire avec des couleurs[5]. » Sa poésie est faite de mots juxtaposés comme autant de touches colorées. On retrouve d'ailleurs dans certains poèmes la répétition de ce lexique de la couleur, comme dans celui du 29 avril 1936, où des vagues ondulées reprennent en litanie les termes « mauve, jaune, bleu cobalt, bleu indigo… ». Cette place accordée aux couleurs dans les écrits, rappelle leur omniprésence dans les annotations manuscrites des dessins préparatoires aux tableaux, ainsi qu'on peut le voir dans un dessin réalisé deux jours plus tard, le 1er mai 1936.



5. PABLO PICASSO
Crâne Textes VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII
Royan, Paris, 26 octobre 1939-19 septembre 1940
Crâne : lavis d'encre noire sur papier blanc à petits carreaux Textes : plume et encre bleue sur papier à petits carreaux, 16,3 x 22,3 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. Cat. 43, MP1877(47r)
© Succession Picasso, 2016

À l'instar des compositions plastiques, les pages d'écriture apparaissent souvent mises en forme, spatialisées. Dans plusieurs pages du Carnet Royan du 2 août 1940 (pages 49 et 50), les mots suivent la forme d'un escalier, en résonance au texte proprement dit : « lys qui monte à quatre pattes l'escalier du toit… » Reprenant ponctuellement le principe des calligrammes, Picasso fait se rejoindre la forme et le sens dans une composition restée inaboutie. Dans le même carnet, une page de juillet 1940 représente un crâne de mouton tracé au pinceau (fig. 5). Un poème, écrit deux jours après, vient se loger autour et à l'intérieur du dessin existant, et lui fait écho. Picasso joue sur les variations des mêmes mots, changeant leur ordre, comme autant de facettes de la même image autour de laquelle tourne le poète. Si le dessin-squelette structure la page, les combinaisons de mots semblent en malaxer le sens

par petites strophes numérotées, du numéro VI « bourrasque des plumes de l'arc-en-ciel des bœufs labourant le métal des flammes du champ de cristal de la tête blessé du bouquet de fleur », au numéro XII « bourrasque de plumes des hauts cris du cristal de l'arc-en-ciel des bœufs labourant le parfum des flammes du bouquet »… Cette numérotation qui organise le déroulé et la composition tournoyante du poème rappelle directement les chiffres romains utilisés très fréquemment par Picasso dans ses dessins et études préparatoires. Les motifs sont souvent développés sous forme de variations autour d'une même forme ou de décomposition d'une figure en différentes parties, avec des chiffres romains qui permettent de structurer le processus créatif lui-même.

Ces quelques pistes d'étude soulignent la diversité des rapports entre la production plastique et poétique et montrent l'importance d'une appréhension globale de la création picassienne. On peut y voir une formidable exploration des formes, textuelles et visuelles, exploitées pour leurs qualités et leurs potentialités propres mais aussi pour leur capacité de circulation et de correspondance, dans un mouvement créatif affranchi de toute entrave. L'exploration des carnets, lieu de fabrication de l'image et du texte, révèle combien les processus de création sont multiples, combien la cuisine de Picasso reste ouverte à toutes les inventions.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Moins d'un tiers de sa production écrite a été édité de son vivant. On consultera l'ouvrage de référence de Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *Pablo Picasso : Écrits* (Paris, Gallimard/RMN, 1989), qui rassemble les visuels des manuscrits et les transcriptions de la quasi-totalité des textes, et à l'analyse d'Androula Michaël dans *Picasso poète* (Paris, ENSBA, 2008). Nous précisons que les extraits de poèmes de Picasso, cités dans cet article, sont repris avec l'orthographe d'origine, telle qu'elle a été admise dans l'édition des *Écrits*.

2. Michel Butor parlait à propos des pages de journaux collées de « textures optiques » (*Les Mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969, p. 159-160).

3. La série est conservée aujourd'hui au Musée national Picasso-Paris, sous les numéros d'inventaire MP1120 à MP1130.

4. Le dessin-rébus a d'abord été reproduit et interprété par Jean-Charles Gateau dans *Éluard, Picasso et la peinture* (1936-1952), Genève, Librairie Droz, 1983, p. 28.

5. Louis Parrot, in *Masses and Mainstream*, 1948, cité par Dore Aschton, *Picasso on Art, A selection of views*, Londres, Thames and Hudson, 1972.

« POESIE POUR TE REMERCIER DE TON DESIN » (SIC) : LE « LANGAGE CUIT » DE PICASSO

Peter Read • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

En 1923, Robert Desnos compose une série de quinze poèmes qu'il réunira plus tard sous le titre *Langage cuit*[1]. Tout en inversant une formule consacrée (« langage cru »), la métaphore culinaire employée par Desnos implique une manipulation savante d'ingrédients linguistiques afin de produire un résultat savoureux. Dans cette série, le poète retourne les poncifs, modifie les métaphores sclérosées, confond les verbes et les substantifs (« "Je mauve", me dit-elle »), fausse les rapports entre sujet et verbe (« Je connaîtrons cette femme idéale ») et par de multiples moyens subvertit le bon usage. Pour chacun des poèmes, il invente un système différent de contraintes qui canalise l'inspiration automatique et engendre de nouvelles combinaisons sémantiques, aptes à dénoncer la pensée conformiste

Un rapprochement entre les écrits de Picasso et le « langage cuit » de Desnos ne semble pas surfait. La comparaison est d'autant plus autorisée par la métaphore culinaire qu'adopte Picasso pour définir sa propre pratique littéraire : « Frire la parole qui s'échappe en dormant », écrit-il dans un texte daté du 31 octobre 1935[2]. Picasso exprime ainsi son intention d'exploiter une source d'inspiration incontrôlée, onirique et automatique, tout en y imposant une forme de « cuisson », ou de traitement lucide. La mise en œuvre d'une telle méthodologie créatrice, qui s'appuie sur un équilibre fluctuant entre désir et volonté, entre inspiration et manipulation, semble confirmer une filiation entre les écrits de Picasso et ceux de certains poètes surréalistes, notamment Robert Desnos[3].

Il serait faux, toutefois, d'imaginer que la pulsion poétique qui anime Picasso n'a trouvé son expression littéraire qu'à partir des années 1930, ou qu'en prolongation des expériences pratiquées par le groupe surréaliste. Bien avant l'invention même du mot surréalisme, Picasso était poète. Parmi tous ses écrits qui nous sont parvenus, le premier poème a en effet été composé à l'époque du Bateau-Lavoir. Épistolaire, assez lapidaire, griffonné au crayon, ce texte ne ressemble guère, de prime abord, aux autres productions littéraires de l'artiste. Ceci expliquerait sans doute pourquoi, dans l'édition indispensable des *Écrits* de Picasso, il est classé à l'écart, dans une annexe intitulée « Phrases et extraits isolés[4] ». Picasso, pourtant, le qualifie de « Poésie ». Ce poème, d'apparence certes modeste, mérite de retenir notre attention : dépourvu ni de charme, ni de qualités littéraires, il possède en germe certains des éléments thématiques et stylistiques qui vont caractériser les grands écrits ultérieurs de Picasso. Voici donc une transcription du manuscrit :

<u>Poesie pour te remercier de ton desin</u>
S'et dimanche soir che Guillaume
et j ai mis mon pantalon de velour blan
ma grose chandaille roujee
et ma veste noir
je suis pres du feu la pipe dans
la main
et je pense a toi au riz de
l'autre soir a te lignes logiques
Moise et Stendhal[5]

L'orthographe, marquée par la langue maternelle du scripteur, et les autres fautes grammaticales nous permettent de situer la composition du poème, selon toute probabilité, aux premiers mois de 1905 ou, au plus tard, pendant l'hiver suivant. À partir de 1906, l'expression écrite de l'artiste espagnol va en effet s'améliorer progressivement, grâce à sa fréquentation de Fernande Olivier et de ses autres amis parisiens.

Picasso exprime ici ses remerciements pour un dessin qu'on lui a offert. Le destinataire doit être Max Jacob, à la fois poète et peintre. L'avant-dernier vers du poème confirme notre hypothèse, car il évoque « te lignes logiques » : Max, enchanteur d'origine bretonne, pratiquait la chiromancie et lisait dans les lignes de la main. Il a d'ailleurs rédigé une « Étude de chiromancie » concernant la main de Picasso, document que celui-ci conservera longtemps, avant de l'offrir au Museu Picasso de Barcelona[6].

L'auteur se situe entre deux poètes : « che Guillaume », c'est-à-dire chez Guillaume Apollinaire, il s'adresse à Max Jacob. L'échange d'un poème contre un dessin témoigne de la complicité qui règne alors entre Picasso, Max et les autres poètes du Bateau-Lavoir, unis par un esprit d'émulation interdisciplinaire. Le coin du feu mentionné ici se situe probablement au 8, boulevard Carnot, au Vésinet, chez la mère d'Apollinaire et son adresse officielle jusqu'en avril 1907, date à laquelle il emménage dans son premier domicile personnel. Employé jusqu'alors dans le quartier de la Bourse, il reste autant que possible à Paris, mais se rend le dimanche au Vésinet, auprès de sa mère et de son frère, souvent accompagné d'un ou deux amis. « Poesie pour te remercier de ton desin » évoque donc un environnement intérieur, domestique, et tel est bien l'espace dans lequel s'insère la majorité des grands défoulements poétiques que produira plus tard Picasso. Les sujets qui prédominent dans ses écrits sont en rapport avec sa vie quotidienne, les amis, les amours, la vie qui renaît tous les jours dans son atelier, espace intime et personnel.

La nourriture figure aussi parmi les leitmotivs emblématiques qui émaillent l'écriture de Picasso. Son premier poème annonce, déjà, cette obsession culinaire et nutritionnelle, présente dans l'évocation du « riz de l'autre soir », la paëlla, ou autre plat semblable, qu'il avait partagée avec son ami. Dans son étude de chiromancie établie à l'intention de Picasso, Max écrit d'ailleurs : « Aptitude à tous les arts. Gourmandise[7]. » L'appétit rabelaisien de l'artiste semble, toutefois, plus littéraire que réellement vécu et se manifestera dans ses écrits plus souvent que lors des repas.

Le dernier vers de ce premier poème mentionne « Moise et Stendhal », évocation de deux grands écrivains du siècle précédent. « Moïse » est, en effet, le titre d'un poème important d'Alfred de Vigny : Max Jacob se souviendra que déjà en 1903, lorsqu'il partageait une chambre avec Picasso, la lecture de certains poèmes de Vigny les émouvait jusqu'aux larmes[8]. Dans la marge d'un de ses dessins, datant probablement de décembre 1902, qui représente une femme en lamentations, implorant le ciel (MP458), Picasso a inscrit des précisions bibliographiques concernant une édition des *Œuvres complètes* de Vigny. Sur un autre dessin de la même époque, conservé à Barcelone, il a recopié les mêmes informations bibliographiques, en y ajoutant les mots « poeme-Moise » (MPB110.520). Picasso a donc particulièrement apprécié le poème « Moïse », qui offre l'exemple héroïque d'un être exceptionnel et visionnaire, qui va de l'avant, sans être sûr d'atteindre la Terre promise – modèle auquel s'identifie l'artiste en début de carrière. La mention de Stendhal à la fin du poème nous rappelle que lorsque Fernande Olivier est arrivée dans l'atelier de la rue Ravignan, elle n'y a trouvé qu'un seul livre, intitulé *De l'amour*[9]. Il s'agit d'un recueil d'aphorismes et de réflexions, publié par Stendhal en 1853. La « Poesie » de Picasso confirme donc que ses préférences littéraires, orientées par Max Jacob, se situaient alors du côté du romantisme, sensibilité qui resurgira plus tard dans des écrits inspirés par Marie-Thérèse Walter, tel celui du 20 novembre 1935, où il déclare, « Fleur plus douce que le miel MT tu es mon feu de joie[10] ».

D'autres aspects du tout premier poème seront développés plus tard dans d'autres écrits plus expansifs. L'ouverture, « S'et dimanche », annonce les poèmes en prose qui, comme ses dessins et ses peintures, porteront chacun une date spécifique. La date et parfois l'heure précise de la composition seront également insérées dans le corps même de certains de ses écrits, par exemple ceux du 5 mai 1936, du 20 mars 1938, ou du 29 avril 1939[11]. Les écrits de Picasso témoignent donc, dès le départ, d'une volonté de sauvegarder et de fixer des moments spécifiques. Il y emploiera d'ailleurs souvent le verbe « fixer », et l'évocation fréquente d'épingles, d'aiguilles et de clous participe à la même stratégie de captation du temps immédiat, de fixité et de permanence.

Tous les témoins insistent sur le fait que Picasso, dès son arrivée en France, faisait preuve d'une sensibilité littéraire intuitive et très affirmée[12], qualité que confirme la dimension phonique de son premier poème. Elle se révèle notamment dans l'agencement des rimes internes et dans une certaine progression sonore entre le début et la fin du texte. En voici encore le début :

S'et dim**an**che soir che Guillaume
et j ai mis m**on** p**an**tal**on** de velour bl**an**
ma grose ch**an**daille roujee

La succession de voyelles nasales contribue au rythme apaisant, conforté par la douceur des fricatives et des sibilantes qui les accompagnent. Vers la fin du poème, la persistance, en nombre réduit, de telles voyelles conserve l'ambiance de détente dominicale, mais l'accumulation de sonorités aiguës y ajoute une note différente qui semble confirmer l'affirmation finale concernant la clairvoyance pénétrante et extralucide de Max Jacob :

Et je pense à toi au r**i**z de
l'autre soir à te l**i**gnes log**i**ques
Mo**i**se et Stendhal

Musicien du verbe, Picasso est aussi créateur d'une poésie picturale. Dès son premier poème, dont le titre évoque un dessin, s'imposent les contours de l'homme à la pipe, installé près d'une cheminée, autoportrait qui préfigure certains dessins et peintures cubistes. La dimension picturale y est également représentée par la succession saisissante de couleurs contrastées, blanc, rouge et noir, distribuées à travers trois vers du début, mais placées toujours en fin de vers, afin d'accentuer leur importance. Le rouge et le noir sont les couleurs de la corrida, celles de la révolution, et sont aussi bien sûr des couleurs stendhaliennes. La présence de Stendhal, impliquée d'abord par le choix des couleurs, puis nommé à la fin, confère ainsi au poème une unité cyclique. En outre, la référence aux couleurs dans la première « Poésie » de Picasso préfigure non seulement leur évocation fréquente dans ses écrits ultérieurs, mais aussi l'illumination de certains de ses manuscrits. Au coloriage des manuscrits s'ajoutera l'expressivité de la calligraphie et de la mise en page, afin de confirmer la situation de beaucoup de ses écrits au carrefour de la lisibilité et de la visibilité.

Dans sa contribution à notre colloque, le peintre Christian Hidaka a éclairé l'emploi par Picasso, notamment en 1906, d'une palette tétrachrome constituée, selon une tradition classique, de quatre pigments essentiels : le blanc, le noir, le rouge et le jaune. Trois de ces couleurs s'alignent ouvertement dans « Poésie pour te remercier de ton desin », et j'ose suggérer que la quatrième y est également présente, impliquée par la dimension livresque du propos, qui se réfère à quatre écrivains. Pendant la jeunesse de Picasso, la majorité des livres brochés édités en France avaient, en effet, une couverture jaune, comme le rappelle Apollinaire quand il nous offre un aperçu de l'atelier de son ami espagnol, tel qu'il l'a découvert au début de l'année 1905. Au chapitre x du *Poète assassiné*, le poète Croniamantal, personnage principal de la nouvelle autobiographique, se présente pour la première fois chez l'Oiseau du Bénin, avatar de Picasso. Dans l'atelier, « semblable à une étable », le poète remarque d'abord des tableaux, partout éparpillés, et ensuite des livres : « Sur une étagère, des livres jaunes empilés simulaient des mottes de

beurre[13]. » En intégrant ce choix de quatre couleurs, le premier poème de Picasso contiendrait donc une transposition littéraire de la palette tétrachrome que lui avaient léguée les grands maîtres de l'art occidental. La poésie de Picasso est ainsi, dès le départ, imbibée de préoccupations picturales, celles qui concernent la « cuisine du peintre ».

Le vocabulaire employé dans « Poesie pour te remercier de ton desin » est simple, proche du quotidien. Cette qualité sera conservée dans les écrits ultérieurs de Picasso, même si progressivement il investira un champ lexical plus étendu et diversifié. Le mot « chandail », que Picasso met au féminin, attire notre attention. De nos jours, ce mot appartient à un registre plutôt élevé, un peu désuet : « Mets un pull » s'entend plus souvent que « Mettez un chandail ». À l'origine, cependant, « chandail » était une abréviation populaire de « marchand d'ail » : employé à partir de 1894, le mot désignait d'abord les ouvriers s'occupant du marché aux légumes aux Halles de Paris. Par métonymie, il s'est par la suite appliqué au tricot porté par ces mêmes ouvriers[14]. En 1905, lorsqu'il écrit « chandaille », Picasso choisit donc un mot récent, d'origine populaire, qui désigne un habit associé à une couche sociale spécifique. Le chandail de Picasso est une variante hivernale du costume bleu de mécanicien qu'il porte en d'autres saisons et qui lui permet d'affirmer sa conception libertaire et artisanale de l'activité artistique. Dans son poème, la référence au chandail lui permet d'afficher, de façon lexicale et vestimentaire, un rejet semblable d'un état d'esprit bourgeois et académique. De telles prises de position, à la fois esthétiques et sociales, s'amplifieront considérablement dans ses écrits des années 1930, lorsqu'il abordera la guerre d'Espagne.

Finalement, en ce qui concerne la versification qui se déploie dans le premier poème de Picasso, les ruptures rythmiques et la longueur très variable des vers témoignent de son indifférence envers les conventions prosodiques. Sa pratique candide et émancipée du vers libre et de l'enjambement annonce déjà le choix d'une prose poétique totalement affranchie qu'adoptera Picasso lorsqu'il se relancera, bien des années plus tard, dans la création littéraire. Tous ses écrits d'alors seront orientés par un dynamisme créateur qui génère des vagues d'images puissantes et paradoxales, effrontément parsemées de multiples contradictions sémantiques et de nombreuses irrégularités de grammaire, de syntaxe et d'orthographe.

Le désir de « frire la parole » qu'exprime Picasso n'implique guère une opération culinaire des plus raffinées et il ne cherchera jamais à développer des permutations langagières aussi vertigineusement concentrées, subtiles et symétriques que celles inventées par Desnos. À la créativité torrentielle qui caractérise de nombreux écrits de Picasso s'ajoute, néanmoins, une capacité architecturale très développée, qui s'impose sur une échelle panoramique. Picasso va créer, en effet, des systèmes rythmiques de rappel et de répétition qui relient des séries de textes dont la composition s'étend sur une longue période. L'agencement des leitmotivs et des jeux sonores donnera à l'ensemble de ses grands écrits la cohérence musicale d'une poésie ininterrompue. La vocation poétique de Picasso est aussi profondément ancrée dans son identité d'artiste et elle précède de loin les années 1930 et le désir pressant d'écrire qui s'empare alors de sa plume et de ses crayons. Elle lui a déjà inspiré, dès 1905, une forme d'expression moderne, concise, communicative et personnelle, dans une œuvre devancière intitulée « Poesie pour te remercier de ton desin ».

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

---

1. Cf. « Langage cuit », in Robert Desnos, *Corps et biens*, René Bertelé (préf.), Paris, Gallimard, « Poésie », 1968, p. 69-86. La première édition de *Corps et biens*, qui contient la série intitulée « Langage cuit », paraît en 1930. Certains poèmes de la série sont parus d'abord dans la revue *Littérature*, nouvelle série, nº 11-12, 15 octobre 1923.

2. Picasso, *Écrits*, Michel Leiris (préf.), Marie-Laure Bernadac et Christine Piot (éd.), Albert Bensoussan (trad.), Paris, Gallimard/RMN, 1989, p. 31.

3. Sur les rapports entre Picasso et Desnos, cf. Peter Read, "Picasso et Robert Desnos, 1923-1945 : 'une exigence de liberté'", suivi de "Lettres de Robert et Youki Desnos", in *Cahier no 106 : Picasso*, Laurent Wolf (dir.), en collaboration avec Androula Michael, Paris, L'Herne, 2014, p. 285-299.

4. Picasso, *op. cit.*, p. 372.

5. Notre transcription est faite à partir du manuscrit conservé au Musée national Picasso-Paris et reproduit dans Laurence Madeline, *« On est ce que l'on garde ! » Les archives de Picasso*, Paris, RMN, 2003, p. 74. Il se peut que le manuscrit du Musée national Picasso-Paris, d'apparence très informelle, soit une copie ou un premier jet de la version adressée à son destinataire.

6. Cf. Max Jacob, « Étude de chiromancie : la main de Picasso », in Hélène Seckel, *Max Jacob et Picasso*, Paris, RMN, 1994, p. 13.

7. *Loc. cit.*

8. Max Jacob, « Souvenirs sur Picasso contés par Max Jacob », *Cahiers d'art*, no 6, 1927, p. 200.

9. Fernande Olivier, *Souvenirs intimes écrits pour Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 231.

10. Picasso, *Écrits*, p. 44.

11. *Ibid.*, p. 129, 189, 201.

12. Cf., par exemple, Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes Galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1961, p. 65.

13. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*, vol. I, Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 255.

14. *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.