

« 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 connaissons 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 1935². 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 Desnos³.

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 isolés⁴ ». 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 :

Poesie pour te remercier de ton desin
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 Stendhal⁵

L'orthographe, marquée par la langue maternelle du scribe, 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 Barcelone⁶.

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. Gourmandise⁷. » 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 « Moïse 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 larmes⁸. Dans la marge d'un de ses dessins, datant probablement de décembre 1902, qui représente une femme en larmes, 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 « poème-Moïse » (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 joie¹⁰ ».

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 1939¹¹. 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 affirmée¹², 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 dimanche soir che Guillaume
et j ai mis mon pantalon de velour blan
ma grose chandaille 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 riz de
l'autre soir à te lignes logiques
Moïse 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 dessin », 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

beurre¹³. » 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 dessin » 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 ouvriers¹⁴. 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 leitmotifs 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 dessin ».

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, n° 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. 15.
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.