



Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique

Androula Michaël

► To cite this version:

Androula Michaël. Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique. Genesis (Manuscrits - Recherche - Invention), 2000, 15 (1), pp.11-28. 10.3406/item.2000.1155 . hal-04383003

HAL Id: hal-04383003

<https://u-picardie.hal.science/hal-04383003>

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique

Androula Michaël

Citer ce document / Cite this document :

Michaël Androula. Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique. In: Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention), numéro 15, 2000. pp. 11-28;

doi : <https://doi.org/10.3406/item.2000.1155>

https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2000_num_15_1_1155

Fichier pdf généré le 25/03/2022

Resumo

Este artigo apresenta o dossier genético de um poema de Picasso, datado de 24-28 de Novembro, 5, 6 e 14 de Dezembro de 1935, «texto múltiplo» elaborado em dezanove estados sucessivos. Fica em evidência o método do Picasso escritor, que progride por adições e reescritas sucessivas, assim se desmentindo a ideia de que Picasso se limitava a rabiscar textos pelo processo da escrita automática. O poema teve uma proliferação que o explode a partir do interior, com uma escrita que pode ser classificada de «rizoma», pois se vai ramificando à medida que avança e permite, na expressão de Deleuze e Guattari, uma ruptura assignificante. O poeta Picasso criou uma obra aberta a leituras múltiplas e que recusa ser concluída, a escrita sendo para ele um devir e um fazer-se constante.

Resumen

Este artículo presenta el «dossier genético» de un poema de Picasso - el del 24-28 de noviembre y 5,6 y 24 de diciembre de 1935-, «texto múltiple» elaborado en diecinueve estados sucesivos. Pone en evidencia las modalidades de trabajo de Picasso escritor, quien procede a través de añadidos y reescrituras sucesivas. Desmiente también la idea de que Picasso solamente garabateaba textos según el procedimiento de la escritura automática. El poema experimenta una proliferación que lo hace estallar del interior. La escritura resultante puede ser calificada de «rizoma», es decir, que va ramificándose a medida que avanza y permite, según la expresión de Deleuze y Guattari, una «ruptura asignificante». Picasso, el poeta, crea una obra abierta a lecturas múltiples, que rechaza el acabamiento, pues la escritura se sitúa para él en la esfera del «devenir», esta siempre formándose.

Riassunto

Questo articolo presenta il dossier génétique di una poesia di Picasso, quella del 24-28 novembre, 5, 6, 24, dicembre 1935, «testo multiplo» elaborato in diciannove stesure successive. Mette in evidenza il lavoro del Picasso scrittore, che si sviluppa per aggiunte e nuove stesure, smentendo l'idea che Picasso non abbia fatto altre che scarabocchiare dei testi secondo il metodo della scrittura automatica. La poesia conosce una proliferazione che la fa scoppiare dall'interno. La scrittura che ne risulta può essere qualificata come «rizoma», nel senso che si ramifica a misura del suo procedere e permette, secondo l'espressione di Deleuze Guattari, una rottura asignificante. Il Picasso poeta crea un'opera aperta a molteplici letture, che rifiuta la conclusione, essendo la scrittura, secondo lui, dalla parte del divenire, sempre in intenta a farsi.

Résumé

Cet article présente le dossier génétique d'un poème de Picasso, celui du 24-28 novembre, 5, 6, 24 décembre 1935, «texte multiple» élaboré en dix-neuf états successifs. Il met en évidence la démarche de Picasso écrivain, qui procède par ajouts et réécritures successives et dément l'idée que Picasso n'a griffonné que des textes selon le procédé de l'écriture automatique. Le poème connaît une prolifération qui le fait éclater de l'intérieur. L'écriture qui en résulte peut être qualifiée de «rhizome», c'est-à-dire qu'elle se ramifie à mesure qu'elle avance et permet, selon l'expression de Deleuze et Guattari, une rupture asignifiante. Picasso poète crée une œuvre ouverte à lectures multiples, qui refuse l'achèvement, l'écriture étant pour lui du côté du devenir, toujours en train de se faire.

Abstract

This article presents the genetic file of one of Picasso's poems, written on 24th-28th November and the 5th, 6th and 24th December 1935, a «multiple text» drawn up in nineteen successive states. It throws into relief the process of writing for Picasso, which advances by addition and successive re-writing, showing as unfounded the notion that he only scribbled down texts in accordance with a procedure of automatic impulse. The poem is invested with proliferating ramifications which tear it apart from within. This writing can be considered as a form of «rhizome»: in other words, it branches out as it advances, and leads on to an a-signifying rupture, as Deleuze and Guattari term it. As poet, Picasso creates an open work which can be read in numerous ways, eschewing closure, since writing in his view is situated in a dynamic of becoming, constantly in progress.

Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique

Androula Michaël

« Au fond, je suis un poète qui a mal tourné »

Picasso

PICASSO POÈTE ? Il est peut-être inutile aujourd'hui¹ de rappeler que Picasso s'est adonné à l'écriture pendant une longue période², nous laissant un matériau riche à explorer, des textes littéraires, poèmes et pièces de théâtre, des écrits particulièrement attrayants pour la critique génétique. Car Picasso, agissant en véritable écrivain, travaille ses textes, reprend ses poèmes en plusieurs états dans un mouvement de transformation permanent.

Ceci nous place au cœur d'une problématique passionnante. Que se passe-t-il chez un grand artiste qui a une double activité, chez un peintre qui se met à écrire à l'âge de cinquante-cinq ans et qui se définit comme « un poète qui a mal tourné » ? Cette écriture de peintre a-t-elle des caractéristiques propres, qui la différencient de celle des « vrais » écrivains ? Picasso se définit comme un écrivain mais pas « un écrivain comme les autres ». Il pose ainsi à sa manière la question du statut particulier de ses écrits et de ceux des artistes en général.

En les étudiant, on s'interroge principalement sur leur relation à l'œuvre plastique. Découvre-t-on des récurrences ou un système de création tout à fait distinct ? Y a-t-il des correspondances et lesquelles ? L'étude de l'œuvre nous fournit des indices pour pouvoir poser les bases d'une réflexion concernant les relations entre écriture et arts plastiques, entre le visible et le lisible chez un même artiste et cerner de plus près la question du processus créatif propre à chaque art. Une connaissance approfondie du processus créatif, appuyée sur les manuscrits, va également nous permettre de mieux cerner le rapport entre l'écriture de Picasso et l'écriture automatique des surréalistes, à laquelle très souvent, et avec beaucoup de légèreté, elle est assimilée.

1. Après l'édition des *Écrits* de Picasso chez Gallimard, par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, qui présente la totalité des écrits poétiques de Picasso connus jusqu'au jour de la publication en 1989, complétés par certains articles de Marie-Laure Bernadac, Christine Piot, Louis Marin, Denis Hollier, Androula Michaël. De nouveaux manuscrits ont été retrouvés depuis. Certains sont publiés par Brigitte Léal dans le catalogue raisonné des Carnets du Musée Picasso, t. 2, cat. 47 et d'autres ont vu le jour dans la récente vente Dora Maar (décembre 1998).

2. De 1935 à 1959 avec quelques interruptions.

Il ne s'agit donc pas ici de chercher les raisons qui ont motivé cette activité, chose à propos de laquelle on ne peut émettre que des hypothèses, mais au contraire de poser des questions en s'attachant au matériau existant, manuscrits, brouillons, notes.

Pour mieux comprendre la spécificité du processus de création chez Picasso poète et de l'écriture qui en résulte, nous avons choisi de présenter ici un poème significatif d'une démarche plus générale. Il s'agit du poème dont l'écriture porte les dates 24 au 24 novembre, 5, 6, 24 décembre 1935³, et dont les manuscrits et tapuscrits se trouvent non classés aux archives du musée Picasso⁴ à Paris. Pour la constitution d'un dossier génétique, j'ai classé et folioté⁵ virtuellement l'ensemble des manuscrits. J'insisterai ici davantage sur le processus de création au détriment d'une analyse thématique, qui mériterait une étude à part.

Ce poème en espagnol, qui comporte certains états en français, est repris par Picasso en plusieurs états successifs différents, sur dix-neuf supports dont certains peuvent comporter jusqu'à quatre feuilles. En voici sommairement la description :

Le premier état en espagnol est esquissé dans un petit carnet bleu⁶, qui est essentiellement un cahier d'ébauches de poèmes et comporte plusieurs ratures dont certaines en surcharge. Il est daté des 24, 25, 26 novembre (voir fig. 1). Il s'agit d'un véritable brouillon dont le contenu augmenté de nombreuses additions persiste jusqu'au dernier état.

Dans un deuxième état Picasso le recopie à l'encre de Chine sur une feuille de papier d'Arches pliée en deux et ajoute deux phrases supplémentaires dans l'espace interlinéaire (voir fig. 2). Il procède à une première segmentation du texte au moyen des tirets. Il porte également les dates 24, 25, 26 novembre. L'écriture est assez espacée et occupe la totalité de la page.

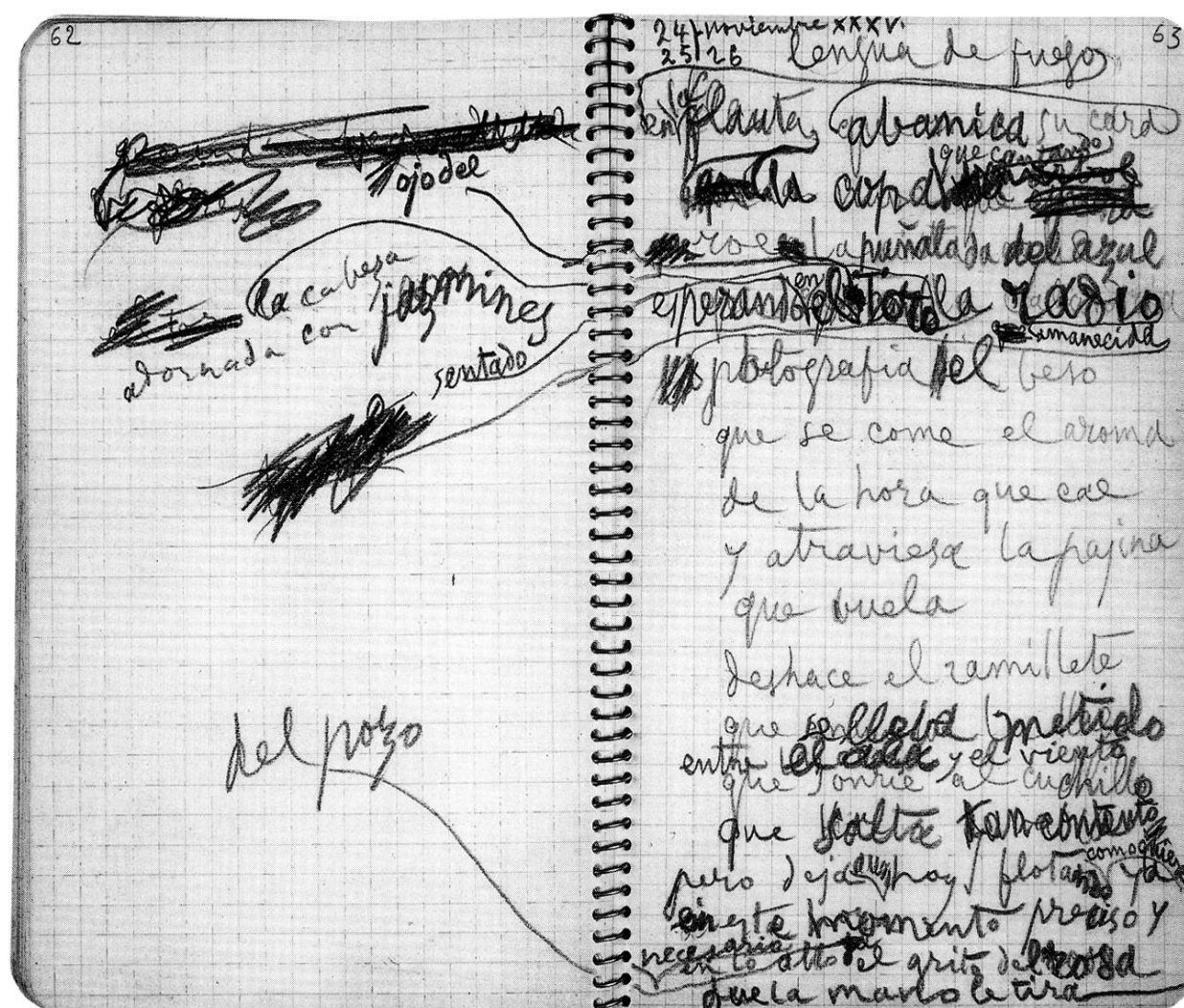
Le troisième état, toujours en espagnol, est écrit à l'encre de Chine sur la troisième page de la feuille de papier d'Arches précédente. Il s'agit de la mise au net du deuxième état qui comporte quelques ajouts supplémentaires. On remarque également quelques variantes et substitutions. L'écriture devient plus serrée et les tirets n'y figurent plus. Il est daté des 24, 25, 26 novembre, avec ajout ultérieur 27 novembre 1935.

Le quatrième état en espagnol est écrit à l'encre de Chine sur la première page d'une autre feuille de papier d'Arches pliée en deux. Il s'agit de la mise au net du troisième état qui comporte quelques ajouts d'ordre surtout syntaxique. Il y a également abandon ainsi que substitution de quelques mots. Il est daté du 27 transformé en 28 novembre 1935.

Au cinquième état Picasso opère la transcription en français de l'état précédent⁷. Cet état est écrit à l'encre de Chine sur la troisième page de la feuille précédente. Il est daté du 28 novembre 1935. À la suite du cinquième état et sur la même page, Picasso écrit le sixième état qui reprend le quatrième état en espagnol en faisant quelques ajouts. Il est daté du 28 novembre 1935.

Le septième état, daté également du 28 novembre 1935, est écrit à l'encre de Chine sur la première page d'une feuille de papier d'Arches pliée en deux. Picasso découpe son texte en segments qu'il souligne aux crayons de couleurs rouge et bleu en alternance («tan gracioso» est souligné en violet) (voir fig. 3). Cette segmentation correspond au découpage en vers de l'état suivant, qui est la transcription dactylographique faite par Sabartès⁸. Picasso souligne de nouveau les segments aux crayons de couleurs rouge et bleu.

Le neuvième état est la transcription dactylographique du septième et huitième état, de contenu identique. Le dixième état est le tapuscrit d'une nouvelle traduction en français du



3. Le poème en français des 2 et 5 juillet 1937 constitue un exemple similaire.

4. La plupart des écrits de Picasso sont entrés par dation en 1979 dans la collection du Musée Picasso et portent le numéro d'inventaire général MP 3663. Plusieurs textes se trouvent dans des carnets appartenant aux archives du Musée Picasso, ou proviennent de collections privées.

5. Je tiens à signaler ici qu'un foliotage officiel de la part du Musée Picasso fait actuellement défaut, ce qui rend l'identification d'un folio précis difficile. Comment se référer alors à un manuscrit que l'on n'a pas sous les yeux ? Le foliotage que j'ai opéré sert les fins de notre recherche ; étant virtuel, il est valable uniquement pour celle-ci.

6. Carnet bleu, 1935-1936, archives du Musée Picasso, 13,5 x 9 cm.

7. Picasso fait en effet lui-même la transcription de plusieurs de ses poèmes d'une langue à l'autre et s'intéresse aux problèmes de traduction. Il est alors étonnant de constater que le premier texte écrit en français, à la suite de plusieurs poèmes en espagnol, constitue une 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 sotté » (28 octobre 1935) ; voir in Picasso Écrits, édition établie et annotée par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, Paris, Gallimard, 1989, p. 30.

8. Jaime Sabartès, ami et secrétaire de Picasso, assure la dactylographie des poèmes.

Fig. 1 : Première page du premier état écrit au crayon noir sur les pages 62 et 63 du carnet bleu (Archives Picasso). 13,5 x 9 cm.

© Succession Picasso 2000.
Photo Béatrice Hatala.

Les illustrations de 1 à 5, 7 et 8 correspondent au poème du 24-28 novembre, 5, 6, 24 décembre 1935.

Illustration non autorisée à la diffusion

neuvième état présenté en vers. Le onzième état est le double du tapuscrit précédent avec quelques corrections à l'encre verte d'André Breton. Il est ici nécessaire de préciser que Picasso dicte oralement à Breton la traduction française des neuvième, treizième, quatorzième et seizième états que Breton publiera en 1936 dans *Cahiers d'art*⁹.

Le contenu du poème, du premier au douzième état, malgré quelques ajouts et l'abandon ou la substitution de quelques mots, reste néanmoins identique. C'est au contraire à partir du treizième état que Picasso opère de nombreux ajouts et fait proliférer son texte dans tous les sens.

Le support du treizième état est un double, sur deux feuilles, du tapuscrit du neuvième état. Cet état est daté en tête du 28 novembre 1935 (date du septième, huitième et neuvième état), et du 4 corrigé en 5 décembre¹⁰ à la fin du texte, où figure le dessin d'une horloge, sur laquelle sont reportées les diverses indications de l'heure, accompagnées de leur transcription en lettres (voir fig. 4 et 5). Il est à noter que chaque fois, la nouvelle heure est portée sur l'horloge et barrée par la suite pour être « corrigée » avec la nouvelle :

Aujourd'hui 5 décembre¹¹

M. CM XXXV

18 minutes maintenant pour qu'il soit une heure de ce matin

à une heure moins neuf

à une heure dix-neuf

deux heures moins dix.

3 heures — 20

Fig. 2 : Deuxième état écrit à l'encre de Chine sur papier d'Arches, 25,5 x 17,5 cm. MP 3663. © Succession Picasso 2000. Photo RMN.

Ces cinq indications de l'heure nous donnent une idée de la durée de l'écriture ; elles nous indiquent que les ajouts ont été faits à plusieurs reprises, et dans un petit intervalle de temps, car il commence avant minuit et termine à 3 h 20. Ce qu'il convient de relever ici, c'est la façon minutieuse avec laquelle Picasso date ses poèmes. Très souvent, dans le flux de l'écriture, à l'intérieur même d'un texte il répète la date et même l'heure exacte : « maintenant qu'il est six heures et quatre petites minutes du onze janvier de l'année XXXVI j'écris et sens les fleurs qui sont devant moi ». Est-ce une façon pour lui d'insister sur le fait que le « maintenant » dont il parle n'est pas un « maintenant » quelconque mais un référent unique dans le temps du calendrier ? Pour Picasso, il est très important de suivre la trame temporelle de la genèse d'une œuvre à travers les dates ou les indications de l'heure qu'il y appose. Cela est frappant dans ses écrits, mais c'est une pratique courante qui concerne également son œuvre plastique (voir fig. 6)¹². La datation est pour Picasso liée à son processus créatif qui consiste, comme il le dit, à faire des expériences plus qu'à réaliser des œuvres d'art¹³. Cette datation étant importante pour lui, j'ai gardé pour parler du poème étudié ici toutes les dates

de son élaboration et non pas uniquement celle du début ou celle de la fin.

Dans ce treizième état Picasso s'installe en ouvrant de nombreux tiroirs-bulles qu'il remplit de mots et de phrases, en utilisant l'encre verte. Les nombreux ajouts ont la particularité d'être des unités phrastiques relativement longues ; à tel point que l'incipit « *lengua de fuego abanica su cara* » perd pour la première fois son unité et les mots qui le composent sont désormais noyés dans les ajouts.

Picasso confie la mise au net du texte à Sabartés qui intègre les ajouts. Le tapuscrit de la mise au net comporte quatre feuilles. Sa mise en linéarité – « au propre » – crée un espace propice à une nouvelle extension. Picasso reprend alors le texte dactylographié et effectue de nouveaux ajouts qui se greffent sur le corps premier¹⁴, lequel subit de nouveau une expansion (voir fig. 7). Il est daté en tête des 28 novembre, 5 et 6 décembre (date des ajouts, répétée à la fin de la quatrième page).

Le quinzième état est composé d'un double du tapuscrit des deux états antérieurs (treizième et quatorzième) et opère leur synthèse. Nous obtenons ainsi un cahier de quatre feuillets dactylographié recto verso. Sur les trois premières pages recto se trouve le texte du quatorzième état présenté en prose ; à partir de la quatrième page recto et sur les versos des trois premières pages se trouve le texte du treizième état présenté en vers. Un détail matériel qui échappe à la reproduction est significatif. Picasso a plié le

Illustration non autorisée à la diffusion

9. Breton publie, parmi d'autres poèmes, les divers états de ce poème, en faisant en quelque sorte une édition génétique avant la lettre et les accompagne d'un article élogieux « Picasso poète », qui le consacre comme écrivain. C'est la première publication de Picasso ; deux autres revues suivront, la même année, en reprenant presque les mêmes textes : *Gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife, Canaries, n° 37, mars 1936, Numéro Picasso, p. 17-19, et *Contemporary Poetry and Prose*, Londres, vol I, n° 4-5, août-septembre 1936, p. 75-82.

10. Picasso en effet a repris le poème le soir du 4 décembre, mais quand il a fini, après minuit, c'était le 5 décembre.

11. Citation en traduction française.

12. Nous pouvons nous référer ici par exemple au tableau *Buffet de Vauvenargues*, sur le dos duquel Picasso a marqué au pinceau toutes les étapes de son évolution.

13. « Je ne fais jamais une peinture comme une œuvre d'art. Toutes sont des recherches. Je cherche incessamment et il y a une suite logique dans toute cette recherche. C'est pour cela que je les numérote. C'est une expérience dans le temps. Je les numérote et je les date. Peut-être un jour quelqu'un sera reconnaissant » ; propos de Picasso relatés par Alexander Liberman, dans « Picasso », *Vogue*, New-York, nov. I, 1956, p. 133.

14. La place future de chaque élément ajouté est soigneusement indiquée. C'est pour cela, d'ailleurs, que sous l'aspect labyrinthique de ces manuscrits, il est toujours possible de déchiffrer le poème, de situer l'emplacement précis des éléments ajoutés et de suivre ainsi le bon ordre. Une fois le texte transcrit de façon linéaire les nouveaux ajouts sont parfaitement intégrés dans le texte.

Fig. 3 : Septième état écrit à l'encre de Chine, sur papier d'Arches souligné aux crayons de couleur rouge, bleu et violet. 25,5 x 17,5 cm. MP 3663. © Succession Picasso 2000. Photo RMN.

Voir reproduction partielle sur la page de couverture.

papier en haut à gauche formant une petite languette qu'il a passée dans une petite incision pour bien relier les quatre pages en un tout.

Le seizième état est le tapuscrit de la mise au net du quatorzième état. Mais ce n'est pas le double du tapuscrit utilisé pour le quinzième état.

Le dix-septième état est une épreuve d'imprimerie cliché-simili de la première page du manuscrit-tapuscrit du quatorzième état sur laquelle Picasso opère des ajouts à l'encre rouge (voir fig. 8). Cet état est bien particulier, car c'est la première fois que les ajouts ne sont pas faits sur le texte mis au net, mais sur un tapuscrit-manuscrit non encore transcrit. Il en résulte que les deux couches des ajouts manuscrits coexistent. Il s'agit également pour la première fois d'une reprise partielle du texte précédent. Le texte porte ainsi les dates 28 novembre, 5, 6, 24 décembre (date des derniers ajouts).

Picasso recopie ensuite son contenu à l'encre de Chine sur une feuille de papier d'Arches pliée en deux, numérotée I. La mise au net concerne une partie du tapuscrit-manuscrit précédent, presque la moitié de la page. Ce dix-huitième état est daté du 24 décembre. Sabartés sera encore chargé de dactylographier ce dix-huitième état.

Comme on peut le constater dans ces reprises successives, il se crée un espace d'écriture labyrinthique. Les mots ne cessent de proliférer, d'en attirer d'autres qui s'y accrochent, ce qui rompt la ligne syntagmatique du langage et libère les mots des contraintes syntaxiques, comme on peut le voir dans cet autre exemple :

voici le bouquet — fait de toutes les paroles de toutes les langues — et folles de joies et ivres d'allégresse — libérées — volant — en liberté — rapides — se croisant entre elles dans toutes les directions — s'embrassant chaque fois qu'elles se heurtent en leur vol hâtif — de leur respiration de soufflet- que l'amour de ses feux enflamme — mais ce n'est rien — et les ailes — amour — bouquet-cheval — langues — allégresse- libérées- content- paroles — folles — rapides — liberté — se heurtent- vol- respiration -ailes- folles- se heurtent — langues- amour- cheval- et plus et cent qui tomberont en gouttes de mercure dans le mètre et la mesure une fois mortes — le bal commence alors (10-8-1935)¹⁵

L'artiste ne se soucie pas de faire de belles phrases, dans un texte ordonné. Au contraire, il prône une écriture « mal faite » : « 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 »¹⁶. Il refuse même de corriger certaines fautes grâce auxquelles, comme il dit, on reconnaît le génie :

Si je me mets à corriger les fautes dont tu parles selon des règles sans rapport avec moi, ce qui est ma note propre se perdra dans la grammaire que je n'ai pas assimilée. Plutôt en faire une moi-même à ma fantaisie que plier mes mots à des règles qui ne m'appartiennent pas¹⁷.

15. Texte en français, voir Picasso, *Écrits*, p. 21.

16. Propos rapportés par Geneviève Laporte, *Si tard le soir*, Paris, éd. Plon, 1973, p. 110-111.

17. Picasso cité par Sabartés in *Portraits et souvenirs*, Paris, éd. Louis Carré et Maximilien Vox, 1946, p. 125. Il souligne ailleurs que c'est aux « erreurs » qu'on reconnaît le génie. Voir aussi chez Raymond Roussel, dans *Nouvelles impressions d'Afrique*, (1963), éd. Pauvert, Paris, 1979, les contre-erratum : « Page 51 et page 65 c'est volontairement que le mot *témoin* a été mis au singulier. »

28 novembre XXXV
 la corta en la nieve que
 tiene sus cintas de todos
 colores
 mas de lo que parece ofendido y tan pálido de ver
 como jamon no huele y queso se estremece y el pajaro
 que canta retuerce la cortina que
 que hace su cama cuando gahora le importa un pito
 el rocío que le pega la jaca haciendo su arroz con pollo con guantes de risas al rededor
 en el amor la noche con sus líneas
 lengua de fuego abanica su cara en la flauta la copa
 como si cantar pudiese la calabera que le muerda la mano y se la lleva suspendida por el
 anillo enuelto en el ruido de las alas de las moscas que la nota que sostiene el violín
 no la deja respirar apretándole el cuello con sus tenazas
 que cantándole roe la puñalada del azul tan gracioso
 en su silla curula y arreglándose las faldas a cada momentito cuando
 pasa la flecha tan veloz hecha pimienta y lee el porvenir
 que sentado en el ojo del toro
 puchero roto cachard hecha de boje y reloj de pulsera organo laurel y
 aljofaina de plata y zapato de seda y recuerdo del paso de un mano por la
 inscrito en su cabeza adornada con jazmines
 junta las mil razones de estar callado y sordo a la pulga que mea
 de tanto café con leche que sacude la cabellera que
 la lluvia espera que hinche la vela el trozo de cristal
 escondida detrás de la puerta de hierro
 para que el viento envuelto en el embozo del mandoble
 la buena educación
 que recibió
 tendido todo el día
 en la cama
 chorreando caricias
 no haga mas que correr y maldecir
 las castañas piloncas y el cardoño
 se pueda decir que
 olvida
 Si reparte el pan al ciego y a la paloma color de lilas
 pero ahora que ya estarde y la noche se pone ya el sombrero y busca su
 paraguas y cuenta los naipes 2 a 4 y de 5 a 28
 si aserind y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón ardiendo como un
 y se quema la boca del cantaro flautin y pide al ciego que le
 indique el camino mas corto
 que raje su color en la capa
 el cuerno retorcido
 ya tu sabes porquien
 la luz que cae y se estrella en su cara replica en la campana
 que espanta con sus gestos de adiós la catedral
 que el aire que persigue a la cigarras el leon
 se disfraza de torero
 que se desmaya en sus brazos sin un gle
 ahora y a si y
 con tantas cuentas
 acuratos
 estallando en su mirada la radio amanecida
 reteniendo el aliento y llevando en el plato en equilibrio la tejada de lana la sombra
 que el silencio demorand hace
 que fotografiando en el beso una chinche de sol
 el reo siga
 si la farasi mi pedosi la
 do pa

Fig. 4 : Treizième état, première page, tapuscrit avec ajouts manuscrits à l'encre verte. MP 3663.
 © Succession Picasso 2000. Photo Béatrice Hatala.

Cette liberté à l'égard des règles grammaticales et syntaxiques se retrouve dans le poème que nous étudions. Il est constitué d'une phrase débordante, sorte d'« hyperphrase » qui, dans son déploiement, se plie et se déplie continuellement dans un mouvement qui n'est pas linéaire, mais ondulatoire. Picasso invente ainsi la « phrase pli », sans aucune ponctuation¹⁸. Ce qui fait de sa phrase une sorte de « labyrinthe du continu », qui « n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini [...] »¹⁹.

L'écriture de Picasso peut être qualifiée de « rhizome »²⁰, c'est-à-dire qu'elle se ramifie à mesure qu'elle avance et qu'elle permet, selon l'expression de Deleuze et Guattari, une *rupture asignifiante*²¹. Ainsi se crée la phrase à « entrées multiples » de ce « poème lierre » dont parle Rafael Alberti :

Pablo plante une bouture sur le vide d'une page. Et la page commence à se peupler. Un échelas sans fin se ramifie et grimpe : une parole en tire une autre, l'enfile par le cou, celle qui a traversé le cou attrape une autre par un pied, celle du pied enserre une autre par le bras, celle du bras s'enfile le nez d'une autre, celle du nez prend une autre par les cheveux, celle des cheveux descend au long des fesses, se faufile à l'entrejambe pour mieux s'entortiller au nombril d'une autre, celle du nombril s'agrippe à la langue de la suivante²².

Ce gonflement, cette prolifération interne, peut s'appréhender visuellement sur un segment de phrase, l'incipit du poème : « *lengua de fuego abanica su cara en la flauta* », à travers plusieurs états, dans leur transcription linéarisée²³.

1^{er} état (gras)

lengua de fuego abanica su cara en la flauta

13^e état (souligné)

lengua que hace su cama cuando ya no se le importa un pito el rocío que le pega la jaca haciendo su arroz con pollo en la sarten y organiza en el amor la noche con sus guantes de risas alrededor de la línea de fuego mas de lo que parece ofendido y tan palido de ver como jamon no huele y queso se estremece y el pajarito que canta retuerce la cortina que abanica su cara y la corta en la nieve que cuece sus cintas de todos colores en la flauta

14^e état (standard)

nunca se ha visto **lengua** mas mala que si el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciento vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su cama mil monerías cundo el tomate ya no se le calienta ni le importa ni un pito que el rocío que no sabe ni el numero primero de la rifa que le pega el clavel a la jaca haciendo que su arroz con pollo en la sarten le diga la verdad y le saque de apuros le canta la zambomba y organiza en el amor carnal la noche con sus guantes de risas pero si alrededor de la línea de fuego mas de lo que parece ofendido y tan palido se mueve de ver como jamon no huele y queso se estremece y envidia el pajarito que canta y retuerce la cortina no se pone de pie ni grita cuando el almirez ya cansado se acuesta duerme y sueña y **abanica su cara y la corta en la nieve** que si las golondrinas cansadas de leer se ponen tan nerviosas de oír la cacerola de aluminio que cuece sus cintas de melones de chivo de todos los colores en la flauta

17^e état (italiques)

nunca se ha visto **lengua** mas mala que si el amigo cariñoso lame à la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciento vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su cama mil monerías cuando el tomate ya no se le calienta ni le importa ni un pito que el rocío que no sabe ni el número primero de la rifa que le pega el clavel à la jaca haciendo que su arroz con pollo en la sarten le diga la verdad y le saque de apuros le canta la zambomba y organiza en el amor carnal la noche con sus guantes de risas pero si alrededor del cuadro medio hecho de la línea sin vergüenza hija de puta insaciable nunca harta de lamer y comer cojones al interfecto la banderilla de fuego puesta a la muerte por el rayo más de lo que parece ofendido y tan palido gusano de queso de mahon sin afeitarse y sin cortarse el pelo desde hace mas de 7 meses se mueve en la punta del higo chumbo aun mas sonriente que nunca de ver a vista de pajarito de noche de navidad como jamon no huele y queso se estremece y si envidia el pajarito que canta y retuerce la cortina y no se pone el chaquetin ni toca el piano de manubrio agachado debajo del orinal del mono sabio que difunto de pie ni grita la cogida de la tarde ni toca el gordo que cuando el almirante ya cansado se acuesta duerme y sueña y **abanica su cara unica** y la corta en la nieve que si las golondrinas cansadas de leer se ponen tan nerviosas de oír la caserola de aluminio que cuece en sus cintas de melones de chivo de todos los colores el arco iris en la flauta

Traduction en français de ce texte dictée par Picasso à Breton pour la publication du poème dans *Cahiers d'art* en 1936²⁴.

1^{er} état

langue de feu éventa sa face dans la flûte²⁵

13^e état

langue qui fait son lit peu lui importe la rosée qui frappe la jument faisant son riz au poulet dans la poêle et organise dans l'amour la nuit avec ses gants de rire autour de la ligne **de feu** plus offensée qu'elle ne paraît et si pâle de voir comme jambon ne sent et fromage frémit et l'oiseau qui chante et tord le rideau qui **éventa sa figure** et la coupe dans la neige qui cuit dans ses rubans de melons de cabri de toutes les couleurs **dans la flûte**

18. Le poème du 25 janvier-25 février 1937 est composé de 3555 mots dans une « phrase » continue, sans ponctuation.

19. Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 9.

20. Voir cette notion chez Deleuze et Guattari : *Rhizome*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976. « Le rhizome procède par variation, expansion » (p. 62) et il est bien différent de l'arbre et de la racine qui « inspirent une triste image de la pensée qui ne cesse d'imiter le multiple à partir d'une unité supérieure, de centre ou de segments » (p. 46).

21. *Ibid.* p. 27 : « principe de rupture assignifiante : contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures, ou en traversent une. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes [...]. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres ».

22. Rafael Alberti, postface à : Picasso, *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

23. Nous avons respecté l'orthographe et l'accentuation originales de Picasso.

24. Breton publie en effet les premier, treizième, quatorzième et dix-septième états du texte en espagnol ainsi que leur traduction dictée par Picasso. À propos de cette traduction Breton rapporte : « On s'est même cru autorisé à violenter la syntaxe française chaque fois qu'elle refusait à suivre l'espagnol plutôt que de se priver d'un tour expressif et compromettre par là le mouvement de la pensée » ; in « Picasso poète », *Cahiers d'art*, 1936.

25. Nous gardons en caractères gras les éléments de cette phrase dans les états suivants.

Illustration non autorisée à la diffusion

14^e état

jamais on n'a vu **langue** plus mauvaise que si l'ami câlin lèche la petite chienne de laine tortillée par la palette du peintre cendré vêtu de couleur d'œuf dur et armé de l'écume qui lui fait dans son lit mille singeries quand la tomate ne le réchauffe plus peu lui importe que la rosée qui ignore le numéro gagnant de la loterie que l'œillet frappe à la jument faisant que son riz au poulet dans la poêle lui dise la vérité et le sorte de la gêne lui chante la *zambomba*²⁶ et organise dans l'amour charnel la nuit avec ses gants de rire mais si à l'entour de la ligne **de feu** plus offensée qu'elle ne paraît et si pâle s'émeut de voir comme jambon sur le gril puisqu'elle connaît l'odeur de qui chante et tord le rideau ne se met debout ni ne crie que lorsque le mortier déjà fatigué se couche dort rêve et **évente sa figure** et la coupe dans la neige que si les hirondelles fatiguées de lire deviennent si énervées d'entendre la casserole d'aluminium qui cuit dans ses rubans de melons de cabri de toutes les couleurs **dans la flûte**

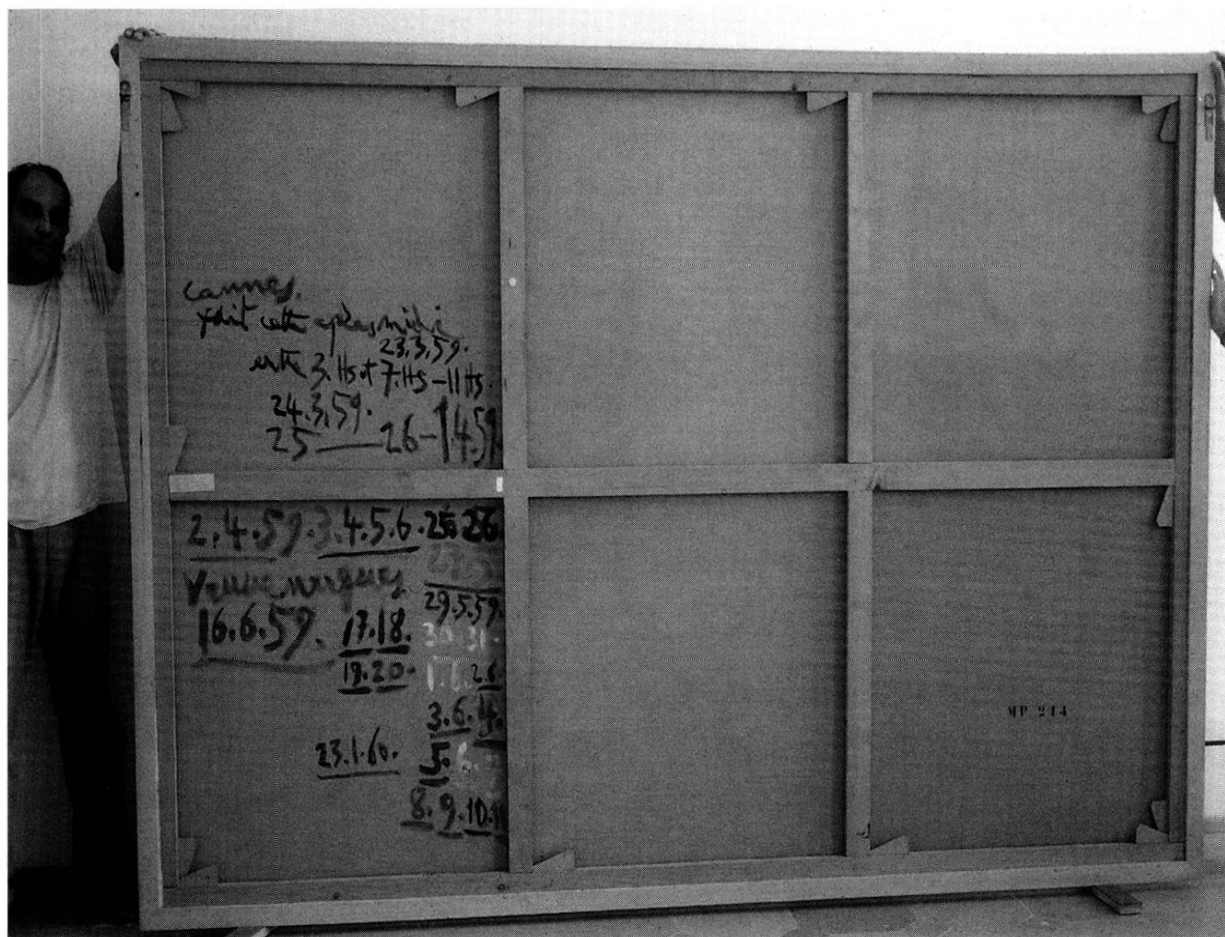
17^e état

jamais on n'a vu **langue** plus mauvaise que si l'ami câlin lèche la petite chienne de laine tortillée par la palette du peintre cendré vêtu de couleur d'œuf dur et armé de l'écume qui lui fait dans son lit mille singeries quand la tomate ne le réchauffe plus peu lui importe que la rosée qui ignore le numéro gagnant de la loterie que l'œillet frappe à la jument faisant que son riz au poulet dans la poêle lui dise la vérité et le sorte de la gêne lui chante la *zambomba* et organise dans l'amour charnel la nuit avec ses gants de rire mais si à l'entour du tableau à moitié fait de la ligne sans honte fils de putain insatiable jamais rassasiée de lécher et de manger les couilles du mort la banderille **de feu** posée à la mort par la foudre plus offensée qu'elle ne paraît l'être et si pâle ver de fromage de machon sans se raser et sans se couper les cheveux

depuis plus de sept mois se meut dans la pointe de la figue de Barbarie encore plus souriante que jamais de voir à vol d'oiseau de nuit de Noël comme jambon ne sent et fromage frémit et s'il envie l'oiseau qui chante et tord le rideau et ne met de jaquette ni ne joue du piano mécanique accroupi sous le pot de chambre du valet de corrida qui défunt debout ni ne crie l'accident de la course de l'après-midi ni ne touche le gros lot que lorsque le mortier déjà fatigué se couche dort rêve et **évente sa figure** et la coupe dans la neige que si les hirondelles fatiguées de lire deviennent si énervées d'entendre la casserole d'aluminium qui cuit dans ses rubans de melons de cabri de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel **dans la flûte**

Fig. 5 : Treizième état, deuxième page, tapuscrit avec ajouts manuscrits à l'encre verte. MP 3663.
© Succession Picasso 2000. Photo RMN.

Dans ce poème on peut voir que les ramifications se produisent au fur et à mesure, sur des supports différents, d'un état à l'autre à des moments de genèse distincts où chaque strate d'ajouts est minutieusement datée. La mise au net s'opère par une transformation importante. Elle consiste en effet à transcrire l'espace polydirectionnel du manuscrit, qui offre une lecture visuelle spatiale à plusieurs centres, en un espace linéaire unidirectionnel, qui offre, lui, une lecture linéaire temporelle. Mais la transcription linéarisée ne cache pas l'absence de linéarité



au niveau du texte et de sa structure syntaxique fragmentaire. Si dans le poème on suit des ramifications multiples qui bifurquent et s'entrecroisent constamment, l'aspect linéaire du texte n'est rien d'autre que le déguisement d'un foisonnement intérieur pluri-directionnel.

Nous pouvons comparer le poème étudié avec le long poème en espagnol daté du 7 novembre 1940, qui exemplifie ce processus d'expansion et dont on peut observer graphiquement l'aspect « rhizomatique » (voir fig. 9). Picasso a choisi d'écrire au milieu de la page, se réservant la moitié supérieure pour les ajouts qui semblent ainsi « pousser » sur un sol. Dans la première feuille Picasso écrit d'abord une phrase au milieu de la page²⁷ et « la page commence à se peupler » jusqu'à saturation, car il procède à des ajouts successifs qui se déploient sur le même support provoquant un gonflement de la phrase qui pourrait se pour-

Fig. 6 : Le dos du tableau
Buffet de Vauvenargues,
23 mars 1959-23 janvier 1960,
Cannes Vauvenargues,
huile sur toile,
195 x 280 cm. MP 214.
Cliché de l'auteur.
© Succession Picasso 2000.

26. *Zambomba* : sorte de tambour dont la caisse de résonance est fermée à une extrémité par une peau que traverse un roseau ; en frottant le roseau avec la main mouillée on obtient un son monotone et sourd.

27. « de las ruedas de carton del día que abre de las cadenas de sus hojas el mercurio de la injundia de gallina de las raíces cuadradas del tío vivo revienta de gordo sus tripas sobre mantel azul de la merienda » (7-11-1940), in Picasso, *Écrits*, p. 242-243.

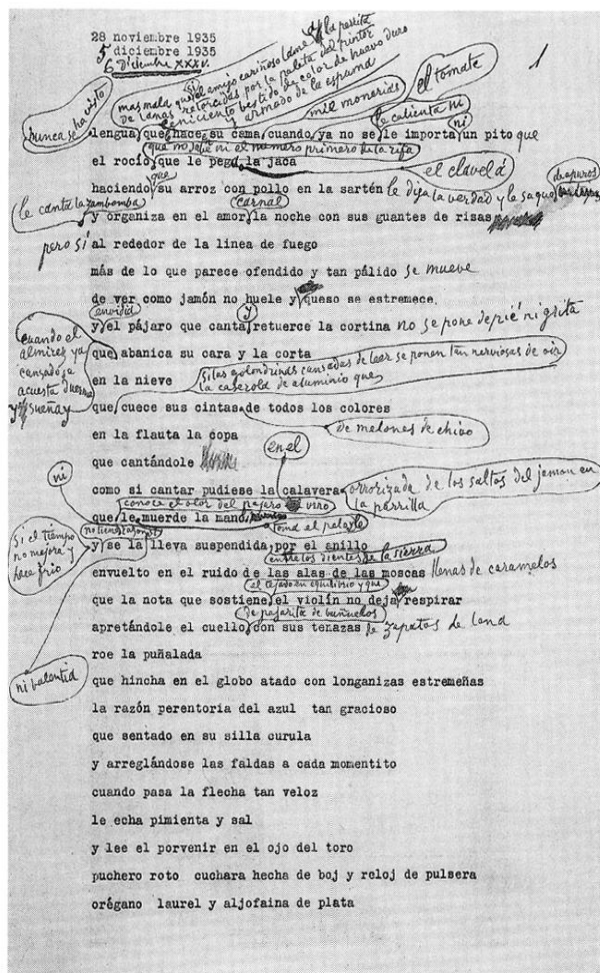


Fig. 7 : Quatorzième état, première page, tapuscrit avec ajouts à l'encre verte. MP 3663.

© Succession Picasso 2000.
Photo Béatrice Hatala.

suivre à l'infini. Les ajouts appellent d'autres ajouts à tel point qu'entre les deux premiers mots de la phrase initiale, « de » et « las », s'intercalent deux cent quatre-vingt-quatre mots ! Ce qui fait éclater le texte de l'intérieur.

Dans les deux poèmes, l'espace du texte ainsi créé est un espace dont la perspective se dérobe sans cesse. Son point de fuite est toujours déplacé. C'est une manière pour Picasso de donner de multiples points de vue et d'annuler ainsi la perspective, comme il le faisait à l'époque du cubisme²⁸. C'est aussi une manière de rompre avec le sens, comme dans les œuvres cubistes et les papiers collés il rompait avec la représentation, puisque les mots sont pris dans un tourbillon, en dehors d'un tout cohérent et structuré. Picasso saisit en effet le caractère propre de la littérature qui opère une destruction de la langue maternelle, mais aussi invente « une nouvelle langue dans la langue par création de syntaxe »²⁹.

Picasso peintre et poète ne crée pas selon un plan préétabli et ne vise pas « un passage de l'imperfection à la perfection », une projection vers un *télos*. D'ailleurs bien souvent, dans une inversion de la genèse, Picasso fait des études à partir d'œuvres terminées après plusieurs mois, voire plusieurs années d'intervalle.

« Au moment où je fais le tableau, je pense à un blanc et j'applique un blanc. Mais je ne peux continuer à travailler, penser et appliquer un blanc ; les couleurs comme les traits suivent la mobilité de l'émotion³⁰. » C'est dans ce sens qu'il considère qu'il ne fait jamais un tableau comme une œuvre d'art, mais comme une étude³¹. Cela

va de pair avec son dégoût, son horreur pour l'achèvement, assimilé pour lui à la mort : « Terminer une œuvre ? Achever un tableau ? Quelle bêtise ! Terminer veut dire en finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme³². »

28. Voir Marie-Laure Bernadac, « La poésie de Picasso, dictionnaire abrégé... », in Picasso *Écrits*, ouvrage cité, p. XIII : « Picasso démantèle, reconstruit ou fait éclater son texte, le présentant sous tous les angles et facettes, comme il le faisait d'un objet au moment du cubisme. »

29. Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », in *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 15-16.

30. Christian Zervos, « Conversations avec Picasso », in *Cahiers d'art*, Paris, numéro spécial, 1935, p. 173-178.

31. « Pour moi chaque tableau est une étude. Je me dis : je vais un jour le finir, en faire une chose finie. Mais dès que je commence à le finir, il devient un autre tableau et je crois que je vais le refaire. Et c'est toujours quelque chose d'autre à la fin. Si j'y retouche, j'en fais un nouveau tableau », propos de Picasso à Alexander Liberman. Voir Picasso, *Propos sur l'art*, édition établie par Marie-Laure Bernadac et Androula Michaël, Paris, Gallimard, p. 81.

32. Propos de Picasso relatés par Jaime Sabartés, Picasso, *Portraits et souvenirs*, p. 155.

Ainsi dans le poème étudié, chaque état pourrait virtuellement être le dernier. La dernière reprise ne concerne qu'une partie du texte, la première des quatre feuilles de l'état précédent. Il s'agit non seulement d'une reprise partielle mais singulière, étant donné que Picasso opère des ajouts non sur le texte transcrit de l'état précédent mais sur le manuscrit-tapuscrit. Le processus de la reprise s'arrête, s'interrompt alors à un moment donné, laissant à ce poème une possibilité d'ouverture. On parle alors d'un dernier état, sans qu'il y ait réellement d'état définitif. L'œuvre « interrompue » reste ouverte et non inachevée (notion qui impliquerait un but non atteint et donc une dimension négative). Or pour Picasso, l'écriture est toujours en train de se faire, toujours en devenir.

En comparant le processus de création de ce poème à un processus similaire dans l'œuvre plastique, on pourrait de prime abord penser aux études préparatoires ou au procédé de la gravure. Mais il nous semble que les premières sont faites en fonction d'une œuvre dont elles préparent la composition finale. Le procédé de la gravure, quant à lui, vise aussi à une œuvre définitive, que l'artiste élabore progressivement. Les états intermédiaires restent néanmoins les traces du travail préparatoire. Or il nous semble qu'il faudrait plutôt comparer ce processus de création par addition à celui des papiers collés et des sculptures-assemblages où Picasso procède également par addition et accumulation. Une chose en appelle une autre, qui vient se greffer sur le corps déjà constitué.

Comment alors considérer tous les manuscrits qui forment le poème ? Ont-ils une autonomie propre, ou sont-ils des brouillons proprement dits qui servent à l'élaboration d'un texte final ? Dans un premier temps, et cela jusqu'au neuvième état, les manuscrits ont la forme de véritables brouillons, avec écriture, modifications, mise au net. À partir du treizième état, au contraire, le texte prolifère et se transforme, et on peut le lire dans la continuité de ses états comme un seul texte qui se métamorphose mais dont on peut également lire les divers moments isolément³³. On est en présence d'un « texte multiple », qui offre plusieurs lectures à travers ses reprises successives.

Le jeu des reprises dans les états successifs atteint un degré de richesse et de complexité extrême avec « la reprise et sa propre reprise » dans un ensemble, le quinzième état dont on a parlé plus haut et qui opère la synthèse des treizième et quatorzième états. Nous lisons le

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 8 : Dix-septième état, épreuve d'imprimerie cliché-simili de la première page du 14e état (voir fig. 7) avec ajouts manuscrits à l'encre rouge. MP 3663.

© Succession Picasso 2000.

Photo RMN.

33. C'est plutôt cette lecture qui préside à la présentation du texte en quatre textes dispersés, et non dans leur continuité, dans l'édition des *Écrits* de Picasso chez Gallimard. Breton au contraire, dans *Cahiers d'art* en 1936, publie ensemble les quatre moments différents du poème.

texte du treizième état (présenté en prose) sur les trois pages du recto, pour tomber à la quatrième page du recto (numérotée 1) sur le début du quatorzième état présenté en vers, et nous continuons sa lecture sur le verso des trois premières pages.

Selon la numérotation continue qui s'effectue au recto des pages, une première lecture respecte la succession des deux états et se fait de manière linéaire. Ainsi nous commençons par le texte du quatorzième état en prose pour retrouver à la fin le texte du treizième état en vers et continuer sa lecture au verso, qui finit par former une boucle puisque nous retombons sur le début du quatorzième état (début au sens de l'ordre des pages mais aussi suite logique et temporelle puisque après le treizième état suit le quatorzième qui constitue sa variation).

Une autre lecture possible est celle qui suit la succession des pages recto-verso, une lecture en zigzag de deux textes dont nous lisons les pages alternativement. Dans cette lecture nous passons de la prose aux vers. Nous commençons par le début du quatorzième état, le début des pages, pour aboutir au début du treizième état, celui qui a engendré l'autre « début »... et le cercle se perpétue non sans complexité.

Ce quinzième état est sans limites, n'ayant ni début ni fin distincts. Car il a deux débuts, l'un au début de la première page et l'autre à la dernière – l'un étant la variante de l'autre, sa matrice, son double – et deux fins qui alternent. Chaque lecture retombe sur ses premiers pas et nous sommes ramenés chaque fois à un début, et la lecture est sans fin. Le poème n'est pas statique, il s'ouvre sur un temps infini, car il est possible au moins en droit de continuer à le lire à l'infini. Ce que dit Umberto Eco à propos de *Finnegans Wake*, nous pourrions aussi l'affirmer pour ce texte de Picasso : « l'ordre est devenu la présence simultanée d'ordres divers. Il appartient à chaque lecteur de choisir le sien³⁴. »

Ce « texte multiple » de Picasso témoigne d'un investissement, et peut s'apparenter à l'œuvre d'un véritable écrivain. Mais Picasso n'est pas vraiment un écrivain comme les autres. Il ne se considérerait d'ailleurs ni comme un véritable écrivain³⁵, ni comme un simple peintre : « Je suis beaucoup plus mais les gens me prennent au sérieux seulement comme peintre³⁶. » Une chose est sûre. On ne peut pas faire abstraction du fait que ces textes sont des textes d'un artiste, d'une personne dont l'activité créatrice est double.

On peut alors tout d'abord remarquer que ses poèmes portent magnifiquement la marque de leur auteur, aussi bien au niveau de l'écriture qui relève d'une recherche plastique évidente, qu'au niveau de l'investissement de la page en tant qu'espace graphique global. Picasso écrit sur n'importe quel support qui lui tombe sous la main, mais il recopie le plus souvent sur un support plus noble, tel le papier d'Arches, utilisé à la fois pour les dessins et les poèmes. L'encre de Chine sur papier d'Arches donne une écriture ondoyante et presque calligraphiée. On remarque alors une certaine influence du support sur l'écriture même. Ainsi les textes écrits sur un même support (papier d'Arches, carnets, feuilles volantes) présentent une unité sur le plan de l'écriture et de l'évolution du graphisme. Picasso agit encore en peintre quand il utilise exclusivement le crayon rouge, délayé avec un peu de bleu, pour la pièce *Les quatre petites filles*, ce qui les dote d'un aspect visuel particulièrement saisissant, puisque d'une manière générale, nous pouvons constater avec Barthes, l'absence de la couleur dans l'écriture : « nous ne permettons que deux exceptions, du bleu pour la distinction, du rouge pour la correction³⁷. »

Picasso, étant principalement peintre, « se bat en poésie avec des armes qui ne sont pas les siennes » et cela lui donne une liberté vertigineuse dans l'utilisation de la langue. Picasso

peintre se donne naturellement la liberté d'écrire entièrement un texte en rouge. Mais également sa double activité créatrice le libère des contraintes liées à des conventions d'un genre précis³⁸.

L'étude de ce poème, qui s'élabore au fur et à mesure, démontre de façon éclatante la différence essentielle qui existe entre son écriture et l'écriture automatique, au moins au niveau du processus créatif. Mais quelqu'un pourrait objecter par exemple qu'un processus créatif distinct peut être à l'origine d'écritures similaires et continuer ainsi à rapprocher son écriture de l'automatisme. Or, même si l'on fait abstraction du processus créatif, l'étude de l'écriture elle-même au niveau de la syntaxe et de sa construction diffère considérablement de celle des surréalistes. Cette dernière, malgré l'association inattendue d'images, avec ses métaphores filées, reste néanmoins une écriture linéaire. Elle diffère de celle de Picasso, discontinue, « rhizomatique », caractérisée par l'abolition de la syntaxe et de la ponctuation. Il faut donc nuancer les rapports que l'écriture de Picasso entretient avec l'écriture automatique, avec laquelle elle a quelques points de rencontre, insuffisants toutefois pour parler d'un jeu d'écriture emprunté par Picasso au surréalisme. Au contraire, sérieusement investi dans cette nouvelle activité, Picasso invente une syntaxe nouvelle et crée une écriture personnelle, refusant d'obéir à des règles qui ne sont pas les siennes.

L'étude de ce texte nous apprend beaucoup sur le processus de création propre à Picasso. Nous trouvons des correspondances étonnantes, un mode de fonctionnement commun à l'écriture, à la peinture, à une certaine forme de sculpture. Picasso utilise le processus de l'addition et de l'accumulation et crée par reprises et répétitions. Cette démarche est liée à sa façon même de concevoir l'art et la création. Celle-ci est pour lui du côté du devenir, toujours en train de se faire. La discontinuité et les ruptures, l'aspect « rhizomatique » d'une œuvre, le passage du coq-à-l'âne caractérisent l'œuvre et le personnage. C'est ainsi qu'on peut affirmer que son œuvre poétique s'inscrit dans l'ensemble de son œuvre qu'en réalité elle prolonge. Cela témoigne de l'unité profonde qui régit son activité créatrice. L'étude de son œuvre poétique nous permet de mieux comprendre le fonctionnement de la pensée de cet artiste, dont l'œuvre doit être considérée dans sa globalité.

Picasso poète s'avère aussi inventif que Picasso peintre, nous laissant une œuvre singulière, une écriture tout à fait personnelle, où les influences sont passées au crible de sa personnalité protéiforme qui allume le « feu neigeux de l'encre bleue nue du parchemin du paysage écrit » (7 novembre 1940)³⁹ et « jette plusieurs seaux d'encre bleue n'importe comment du haut en bas par terre sur un coin de la pièce qui réveillée en sursaut saute en avant et se cogne aux nuages traînant dans la rue déserte le reste de la pièce prenant feu les meubles criant au

34. Umberto Eco, « De la Somme à *Finnegans Wake* », in *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris, éd. du Seuil, coll. points, p. 267.

35. « Mais le plus amusant c'est qu'on me prend au sérieux, comme si j'étais un véritable auteur. Figure-toi que Gallimard parle même de droits d'auteur et tout. » *Propos de Picasso à Roberto Otero* ; voir Picasso, *Propos sur l'art*, p. 147.

36. *Propos* cités par Roberto Otero, voir Picasso, *Propos sur l'art*, p. 145.

37. Roland Barthes, « Variations sur l'écriture », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. II, p. 1562-63.

38. Ainsi son texte *El Entierro del Conde de Orgaz* commence avec une forme dialoguée comme une pièce de théâtre et finit par un long monologue.

39. Texte en traduction française, in Picasso, *Écrits*, p. 253.

milieu des flammes couverts de la rosée du printemps déchirant le bois les habillant de branches et de fleurs les laissant nus pelés tondus ni plus ni moins déchirés à belles dents par la cendre des cigarettes se levant du plancher de la page écrite » (2 avril 1938)⁴⁰.

Remerciements

Je tiens ici à remercier Claude Picasso et la « Picasso Administration » pour m'avoir permis de reproduire les manuscrits de Picasso. Je remercie également Yves de Font Brune pour son autorisation de reproduire un manuscrit de Picasso (illustration n° 9). Tous mes remerciements s'adressent aussi à l'équipe du Muséc Picasso et notamment Gérard Regnier et Anne Baldassarie pour m'avoir facilité l'accès aux archives du Musée Picasso ainsi qu'à Sylvie Frenault, Jeanne Sudour et Laurence Berthon, documentalistes, que j'ai maintes fois sollicitées pour mener à bien cette étude. Je remercie tout particulièrement Marie-Laure Bernadac et Gilbert Lascault qui ont encouragé dès le début mes recherches sur les écrits de Picasso. Je remercie également Almuth Grésillon et Daniel Ferrer pour leur confiance et leurs précieux conseils. Enfin, mes remerciements vont à Beatriz Casanovas, Dilip Subramanian et Bastien Sueur qui, à divers titres, m'ont apporté leur aide.

40. Texte en français, in Picasso, *Écrits*, p. 193.

ANDROULA MICHAËL a soutenu sa thèse de doctorat en Histoire de l'art sur « Le temps et l'espace dans les écrits de Picasso », à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Auteur de plusieurs articles sur la poésie de Picasso, elle a publié chez Gallimard, en collaboration avec Marie-Laure Bernadac, les *Propos sur l'art* (1998) de Picasso. Elle est maître de conférences à l'université de Picardie Jules Verne, Faculté des Arts, à Amiens.

Androula Michaël, Université de Picardie Jules Verne
Faculté des Arts
11, passage du Logis du Roy
80000 Amiens
e-mai : androula.michael-sneur@ldr.u-picardie.fr

Résumés

Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique

Cet article présente le dossier génétique d'un poème de Picasso, celui du 24-28 novembre, 5, 6, 24 décembre 1935, « texte multiple » élaboré en dix-neuf états successifs. Il met en évidence la démarche de Picasso écrivain, qui procède par ajouts et réécritures successives et dément l'idée que Picasso n'a griffonné que des textes selon le procédé de l'écriture automatique. Le poème connaît une prolifération qui le fait éclater de l'intérieur. L'écriture qui en résulte peut être qualifiée de « rhizome », c'est-à-dire qu'elle se ramifie à mesure qu'elle avance et permet, selon l'expression de Deleuze et Guattari, une *rupture assignifiante*. Picasso poète crée une œuvre ouverte à lectures multiples, qui refuse l'achèvement, l'écriture étant pour lui du côté du devenir, toujours en train de se faire.

This article presents the genetic file of one of Picasso's poems, written on 24th-28th November and the 5th, 6th and 24th December 1935, a « multiple text » drawn up in nineteen successive states. It throws into relief the process of writing for Picasso, which advances by addition and successive re-writing, showing as unfounded the notion that he only scribbled down texts in accordance with a procedure of automatic impulse. The poem is invested with proliferating ramifications which tear it apart from within. This writing can be considered as a form of « rhizome » : in other words, it branches out as it advances, and leads on to an *a-signifying rupture*, as Deleuze and Guattari term it. As poet, Picasso creates an open work which can be read in numerous ways, eschewing closure, since writing in his view is situated in a dynamic of becoming, constantly in progress.

Este artículo presenta el « dossier génétique » de un poema de Picasso -el del 24-28 de noviembre y 5, 6 y 24 de diciembre de 1935-, « texto múltiple » elaborado en diecinueve estados sucesivos. Pone en evidencia las modalidades de trabajo de Picasso escritor, quien procede a través de añadidos y reescrituras sucesivas. Desmiente también la idea de que Picasso solamente garabateaba textos según el procedimiento de la escritura automática.

El poema experimenta una proliferación que lo hace estallar del interior. La escritura resultante puede ser calificada de « rizoma », es decir, que va ramificándose a medida que avanza y permite, según la expresión de Deleuze y Guattari, una « ruptura asignificante ». Picasso, el poeta, crea una obra abierta a lecturas múltiples, que rechaza el acabamiento, pues la escritura se sitúa para él en la esfera del « devenir », está siempre formándose.

Este artigo apresenta o dossier genético de um poema de Picasso, datado de 24-28 de Novembro, 5, 6 e 14 de Dezembro de 1935, « texto múltiplo » elaborado em dezanove estados sucessivos. Fica em evidência o método do Picasso escritor, que progride por adições e reescritas sucessivas, assim se desmentindo a ideia de que Picasso se limitava a rabiscar textos pelo processo da escrita automática. O poema teve uma proliferação que o explode a partir do interior, com uma escrita que pode ser classificada de « rizoma », pois se vai ramificando à medida que avança e permite, na expressão de Deleuze e Guattari, uma *ruptura assignificante*. O poeta Picasso criou uma obra aberta a leituras múltiplas e que recusa ser concluída, a escrita sendo para ele um devir e um fazer-se constante.

Questo articolo presenta il *dossier génétique* di una poesia di Picasso, quella del 24-28 novembre, 5, 6, 24, dicembre 1935, « testo multiplo » elaborato in diciannove stesure successive. Mette in evidenza il lavoro del Picasso scrittore, che si sviluppa per aggiunte e nuove stesure, smentendo l'idea che Picasso non abbia fatto altre che scarabocchiare dei testi secondo il metodo della scrittura automatica. La poesia conosce una proliferazione che la fa scoppiare dall'interno. La scrittura che ne risulta può essere qualificata come « rizoma », nel senso che si ramifica a misura del suo procedere e permette, secondo l'espressione di Deleuze Guattari, una *rottura asignificante*. Il Picasso poeta crea un'opera aperta a molteplici letture, che rifiuta la conclusione, essendo la scrittura, secondo lui, dalla parte del divenire, sempre in intenta a farsi.