



HAL
open science

Picasso ou le plaisir de l'écriture et quelques résonances steiniennes

Androula Michaël

► **To cite this version:**

Androula Michaël. Picasso ou le plaisir de l'écriture et quelques résonances steiniennes. Revoir Picasso, Musée national Picasso, Mar 2015, Paris, France. hal-04395265

HAL Id: hal-04395265

<https://u-picardie.hal.science/hal-04395265>

Submitted on 15 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

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

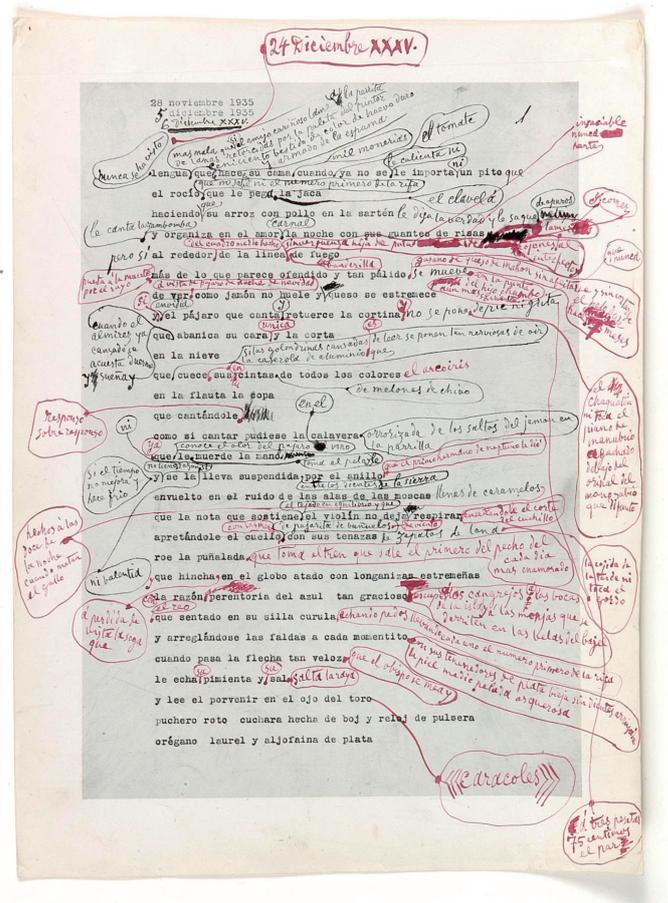
Androula Michael • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

«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 vivantes¹. » (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 régulière². 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 partis³. »

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 commentaire⁴. 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 écriture⁵ et comment Picasso, dans un chemine-



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

ment 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.

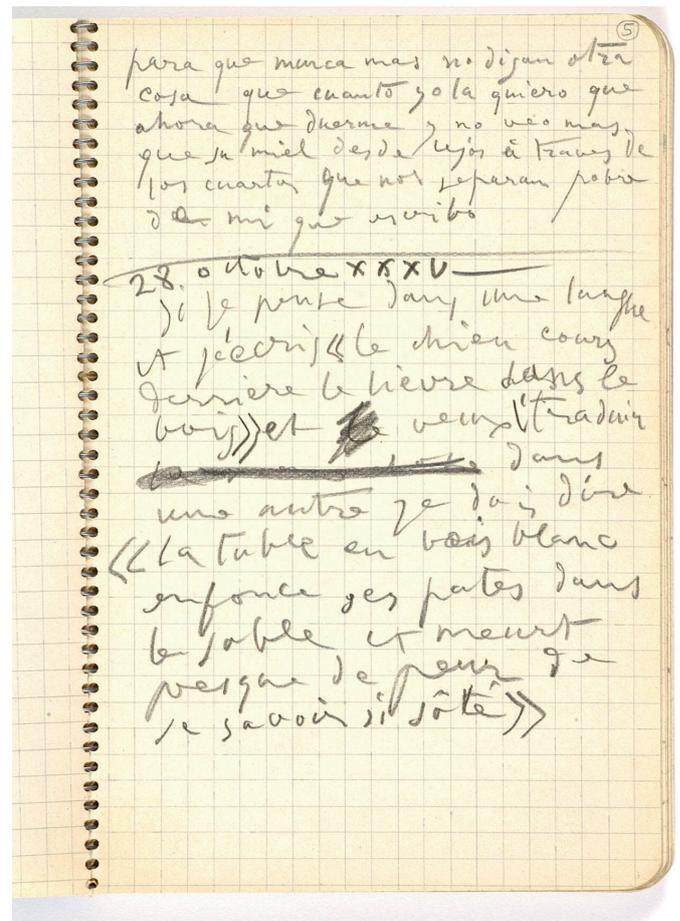
Si le statut d'écrivain de Stein est établi, il n'est pas toujours accordé naturellement à Picasso, dont l'écriture est vue comme une activité marginale, voire même subalterne. Or, nous ne devrions plus avoir besoin de rappeler son importance⁶ au sein de son œuvre. Pourtant, la tendance à séparer l'œuvre 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 eux⁷. » 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'empresseur 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 commune⁹.

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 sotté" » (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

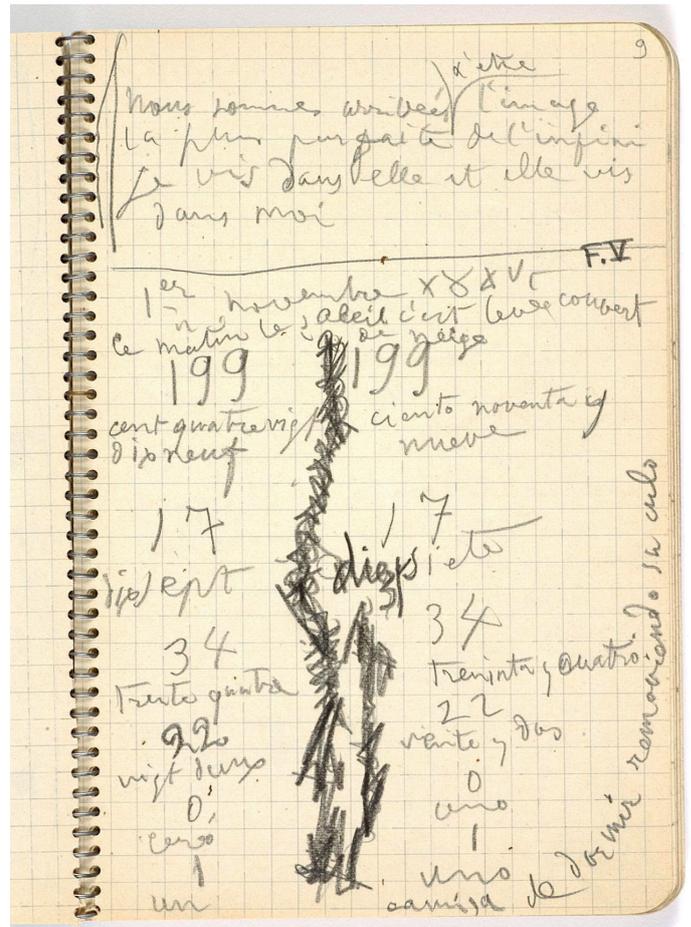
Musée national Picasso-Paris
 Dation Pablo Picasso, 1979. MP3663
 © Succession Picasso 2016
 © Béatrice Hatala

Ce texte est suivi bientôt par un autre, celui du 1^{er} 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 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 langue¹⁰. » 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 liège¹¹. » 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 syntaxe¹². 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 syntaxe¹³. 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 ponctuer¹⁴ 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 Bataille¹⁵. 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 froid¹⁶ ». D'où parfois une certaine étrangeté dans le mélange des registres et des thèmes qui n'ont en apparence aucune relation entre eux¹⁷. 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 498678¹⁸ ». Et quelle que soit la succession des éléments ou des opérations, le résultat est bien fait et « tout compte fait », dit Picasso, « je gagne ! » :

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 temps²⁷ : 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 réalisent²⁸ ».

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.