

PICASSO AU MIROIR D'ENCRE

Henri Béhar

S'agissant de traiter de l'artiste en représentation, c'est-à-dire, je le suppose, tel que les textes l'exhibent, et non, comme on pourrait le croire d'après les dictionnaires, tel qu'il se montre et se fait valoir, un esprit malin m'a aussitôt suggéré d'aller voir ce qui se passait chez les artistes eux-mêmes, lorsqu'ils prennent la plume, plutôt qu'à travers un intercesseur, artiste lui-même, quoique dans un autre domaine. Or, il se trouve qu'au moment même où René Démoris formulait le thème des présentes assises, venaient de paraître les *Écrits* de Picasso, pour la première fois rassemblés en un recueil magnifiquement illustré, donnant à voir l'écriture du peintre¹. Mon sujet était tout trouvé, d'autant plus que, malgré le parrainage d'André Breton et de Tristan Tzara d'une part, de Rafael Alberti et d'Alejo Carpentier d'autre part, le créateur des *Demoiselles d'Avignon* reste un poète ignoré, sinon singulièrement méconnu².

Le malheur est que, à de très rares exceptions près, dont je ferai état par la suite, Picasso ne se représente pas dans ses écrits. Il y est immergé en sa totalité, conscient et inconscient.

« O bouches, l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire », déclarait Apollinaire, joyeusement repris par Eluard au seuil de sa revue *Proverbe*. Autre sollicitation de

ma part, qui n'est pas, je vous prie de le croire, une simple précaution oratoire : les textes dont je vais parler échappent à la logique discursive courante, et ne relèvent d'aucune grammaire connue. Ce qui ne signifie pas qu'ils n'aient pas leur logique, mais, se présentant sous la forme d'une masse compacte, ils appartiennent à la catégorie de l'indécidable, de sorte que tout prélèvement, toute citation est une opération violente, où je risque de projeter ma propre subjectivité au lieu d'analyser celle de l'auteur. L'ennui est qu'un tel langage ne se prête pas à nos opérations habituelles d'évaluation. Il convient d'y substituer une attention flottante, semblable, en quelque sorte, à celle que le psychanalyste prête aux libres associations de l'analysé, ou, pour éviter un débat méthodologique qui serait, ici, hors de propos, « une réception distraite », selon le mot de Walter Benjamin³.

Ces réserves admises, je tenterai de caractériser la personnalité de l'artiste dans ses écrits en examinant, tour à tour, la nécessité d'esprit dont ils témoignent, les trois formes d'expression qu'ils revêtent, l'univers dont ils procèdent.

Parlant du langage plastique de Picasso, Tristan Tzara en était venu à parodier sa formule célèbre des temps dadaïstes pour affirmer que, chez le peintre, « la pensée se fait sous la main ». C'est dire combien, dans ce cas particulier, l'intelligence et la totalité des affects ne souffrent aucun intermédiaire pour se concrétiser dans le langage de la peinture. Dans ces conditions, on se demande ce qui pousse un artiste universel comme Picasso à recourir à d'autres moyens d'expression dont il n'a pas une maîtrise innée. Inversement, quel manque, quelle insatisfaction le langage pictural porte-t-il en lui pour qu'il éprouve le besoin d'adopter d'autres langages, et celui de la poésie en particulier ?

La première explication qui vient à l'esprit, que nous donnent Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, les présentatrices de ces *Écrits* de Picasso⁴, est que l'acte poétique vise à surmonter une crise passagère, une dépression consécutive à sa rupture avec Olga, « la pire époque de ma vie », disait le

peintre. Roland Penrose, son biographe, rapporte qu'il se réfugia alors dans sa retraite de Boisgeloup, où il pratiqua en secret « une forme d'expression qui lui apportait une satisfaction nouvelle les jours où il n'avait pas le cœur à se livrer à ses travaux habituels. Quelques mois plus tard, la nouvelle que Picasso explorait une fois de plus une voie nouvelle parvint à sa mère [...]. Mais pendant des mois Picasso ne livra à personne ce qu'il notait dans les petits carnets qu'il faisait disparaître dès que quelqu'un entraît »⁵. L'impossibilité temporaire de peindre entraîne, par substitution, l'usage de la plume et du papier, qui tendra, d'ailleurs, à une forme particulière d'expression graphique, l'auteur finissant par abandonner toute ponctuation, considérée, selon ses propos à Braque, comme « un cache-sexe qui dissimule les parties honteuses de la littérature ».

Catalyseur, certes, l'événement ne suffit pas à rendre compte d'un tel changement, puisque Picasso ne se contente pas d'une écriture intime : il veut faire œuvre poétique, lit ses compositions à ses amis, les traduit même, mot à mot, à André Breton qui, le premier, en donne connaissance au public des *Cahiers d'art*⁶. Davantage, Picasso songe, plus tard, avec Ambroise Vollard, à une luxueuse édition de ses écritures, qui ne se fera pas, pour des raisons techniques d'abord, en raison du décès accidentel du marchand de tableaux ensuite. « Le livre que voudrait faire Picasso, note Jaime Sabartés en 1939, serait le reflet le plus exact de sa personnalité et son portrait le plus fidèle. On y verrait dans sa spontanéité le désordre qui lui est propre. Chaque page serait un vrai "pot pourri" sans la moindre trace d'arrangement ou de composition [...]. Simplicité et complexité s'allieraient comme dans ses tableaux, ses dessins ou ses textes, comme dans une pièce de son appartement ou de son atelier, comme en lui-même »⁷. Auparavant, il aura publié lui-même, à ses frais, en 1937, *Sueño y mentira de Franco* [*Songes et mensonges de Franco*], qui est beaucoup moins un poème de circonstance qu'on ne l'a prétendu, puis deux pièces de théâtre : *Le Désir attrapé par la queue*

(1945) et *Les Quatre Petites Filles* (1968), dont j'ai longuement traité dans mon *Théâtre dada et surréaliste*⁸ ; ses *Poèmes et lithographies* (1954) et des textes en espagnol : *Trozo de piel* [*Morceau de peau*] (1960), *El Entierro del Conde de Orgaz* [*L'Enterrement du Comte d'Orgaz*] (1969). L'ensemble est donc désormais accessible en français dans ce recueil des éditions Gallimard qui comprend environ 340 textes composés entre le 18 avril 1935 et le 20 août 1959, dont les trois quarts étaient jusqu'alors inédits, la majorité d'entre eux datant de l'avant-guerre. Deux cents ont été écrits d'emblée en français, dans une langue truculente et foisonnante que seul un étranger pouvait manier avec tant d'invention, le reste étant en espagnol. Je ne dirais rien de la traduction d'Albert Bensoussan, généralement reconnu par ses pairs comme un excellent traducteur, si une certaine résistance du texte ne m'avait confronté à cet étrange faux sens, qu'il convient de redresser une fois pour toutes :

« et lui fait un enterrement de première classe
à la maison de passes farcie de toreros »

serait la traduction littérale de ce distique :

*y le hace un entierro de primera a la
caja de pasas rellena de toreros* (Paris, 9 août XXXV, p. 20).

Par quel mystère une barquette de raisins secs devient-elle une maison de passes (au pluriel), je ne me l'explique pas, sauf à rajouter un calembour sur le travail du torero, qui n'était point dans l'original. Il n'est pas dans mon propos, aujourd'hui, de traiter des heurs et malheurs de la traduction poétique.

Ce « journal intime sensoriel et sentimental », comme le qualifie Breton dans son article inaugural, revêt parfois une forme littéraire précise et structurée, telles les deux pièces de théâtre ou la large fresque picaresque de *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*, sans qu'il y ait, pour autant, solution de continuité d'un texte à l'autre, aussi bien par les marques externes que par la nature des thèmes et des images.

En effet, Picasso prend bien soin de noter les lieux, les dates, parfois même les heures des différents états de son

texte, qu'il numérote chaque fois qu'il les reprend, les récrit. Car il serait illusoire de croire qu'une telle écriture, naturellement spontanée, ne fait l'objet d'aucune correction, d'aucun travail du texte. Les circonstances de l'énonciation sont partie intégrante de l'énoncé, contribuant à fixer l'image du scripteur, sinon de l'artiste, dans le texte. Pour être bref, en voici un seul exemple, emblématique à mes yeux :

« 3 novembre XXXV

le dimanche piétine tout son courage mord la pointe de la nappe avec rage et siffle dans l'oreille que chauffe — un peu de soleil qui lui reste au fond de l'escalier — qui se sauve en courant — ne peut crier — ni pleurer de tant rire — ni découper le profil de l'odeur qui remplit la chambre — autrement que pliant en quarante-six morceaux — l'espoir qui ne le quitte — de danser et chanter — nager nu au soleil — à midi — et faire un gros cheval ailé d'un grand bruit de mille tonnerres — toutefois qu'assis — écrivant sur son petit carnet — les coudes débordant un peu plus l'un que l'autre la ligne de la table — la main gauche tenant la feuille déjà écrite et l'autre sur le papier — la pointe du crayon ici — où je l'appuie — feston qu'énervent les piqûres des poux — qui m'indiquent le temps qui passe [...] » (p. 32).

Comme je l'ai indiqué au début, ce fragment nous montre, d'un même jet, le scripteur au travail et les projets de tableaux, les pensées et les désirs de l'artiste, tous deux ne formant qu'une seule et même personne.

Outre la contrainte matérielle privant le peintre de son pinceau et le rejetant vers un substitut graphique, je vois, pour ma part, trois autres nécessités, plus profondes, plus durables, à cette conversion à l'écriture.

La première a trait à la langue maternelle, l'espagnol, qui resurgit au moment de moindre résistance, vient comme un tendre secours et un exigeant appel. Elle veut exprimer autre chose, que les signes picturaux, enseignés par le père, ne peuvent pas dire, ou alors n'indiquent que très imparfaitement.

La seconde est que, assuré de sa suprématie dans l'art de l'espace, Picasso veut désormais maîtriser l'art du temps, poésie ou théâtre : dans ce cas, les deux langues qu'il pratique pourront intervenir, indifféremment.

La dernière raison tient au besoin de jouissance de cet être panique, qui veut jouer avec les mots, les savourer, les prendre en bouche, leur faire rendre tout leur suc. À preuve ces rébus, calembours et à-peu-près :

« pot

scie

ma lady

gai

rit sable » (p. 106),

que je comprends comme un message rassurant : « Poésie, maladie guérissable ».

À lire la déclaration d'intention de Picasso lui-même : « suggérer par la sonorité des mots », on pourrait y voir le reflet d'une esthétique symboliste, voisine, en cela, de celle d'un écrivain qu'il connaissait par cœur, Alfred Jarry, inscrivant cette maxime au linteau de ses *Minutes de sable mémorial* : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots ». Il n'en est rien car, dépassant l'atmosphère artistique de sa jeunesse, ce naissant poète de cinquante-cinq ans se lance dans une véritable pratique surréaliste de l'expression.

Ce qui est remarquable chez Picasso, c'est que, d'emblée, il adopte les voies les plus modernes, les plus insolites et les moins explorées de la poésie. Au moment où André Breton semble avoir désespéré de l'écriture automatique, dont il n'hésite pas à dire qu'elle « serait l'histoire d'une infortune continue », voilà qu'un nouveau venu à l'écriture s'en empare, en fait son bien propre, comme si elle lui avait toujours été consubstantielle, et lui donne de nouvelles tonalités. Tristan Tzara la qualifiera ainsi : « C'est un flot verbal où son imagination torrentielle s'accroche à des sensations vécues et

sa valeur documentaire l'apparente aux textes surréalistes. C'est la matière brute de la poésie que Picasso a exposée à l'état naissant, sans se préoccuper d'une quelconque conclusion. Picasso a senti la nécessité d'exprimer à l'aide de mots la poésie intense qui est un état préparatoire de la poésie de ses tableaux »⁹.

Car l'écriture automatique ne saurait se réduire au modèle canonique produit par les auteurs des *Champs magnétiques*. Certes, il y a chez Picasso, comme chez Breton et Soupault, une coulée verbale, la transcription de la pensée comme elle vient, à une vitesse plus ou moins accélérée, charriant dans ses tourbillons les trouvailles, les concrétions les plus inattendues, ouvrant en même temps la porte aux souvenirs d'enfance les plus enfouis : « [...] les bouts de langouste et la feuille de laitue le pain frais et le vin et l'air qui promène sa grâce en jouant des baguettes cabines qui sur les plages élèvent leurs crins et lui apprennent des malices qu'ils raconteront ensuite dans l'ombre à la tourterelle... » (p. 14) évoquant, selon Sabartés, ses premiers émois sexuels suscités par la vue d'une femme nue dans une cabine de bains sur la plage de La Corogne.

Mais il y a aussi une autre forme d'automatisme, moins soumise aux associations phoniques, plus proche du rêve éveillé, que Tzara nommait le « rêve expérimental », dont ses *Grains et issues* sont le meilleur exemple¹⁰. On y voit le scripteur dans son contexte d'énonciation, partant des circonstances, des objets familiers, des outils qui l'entourent, des tableaux qu'il vient d'achever, gagné peu à peu par ses visions oniriques, qu'il récrit, reprend, transforme indéfiniment, jusqu'à leur donner la forme parfaite qu'il leur destinait, théâtre ou poème. Tzara part d'une vision hypnagogique ou d'une phrase perçue dans le demi-sommeil et, très lucidement, en déploie toutes les possibilités. Picasso ne me semble pas agir autrement lorsqu'il écrit, de premier jet, le 2 février 1938 :

« pendu au cou de la corde
câline

silencieuse
 fleurant bon la verveine [...] »

et qu'il reprend ces mots-images quelques jours plus tard, en insérant un commentaire, d'ordre pictural, entre parenthèses :

« pendu au cou de la corde (pendu car ses doigts sont des rais de lumière bleue jaune verte mauve)

câlène (car le dessin sinueux enroule le doigt et le mord jusques au sang de ses gencives sans dents)

silencieuse (puisque la corde au bout de laquelle elle se tient en équilibre lui fouette les cuisses et chatouille entre les doigts de ses pieds la cendre du cadran de l'horloge suspendu à la flamme de la bougie) [...] » (pp. 179-180).

Dans ce genre d'écrits, ce qui importe le plus, c'est le contenu latent du message, angoisse ou, au contraire, allégresse née des amours nouvelles comme, par exemple, de la rencontre de Dora Maar : « garde-robe de fleur d'oranger et jasmins parfumée à l'odeur des pins morceau de sucre de canne placé en sentinelle sur la pointe de la baïonnette de son regard saignant du miel de ses doigts sur les ailes de la colombe qui se brûle au fond du lac de la poêle de ses yeux horloge arrivant juste à l'heure de la joie avec ses aiguilles de fleurs et toucher de sa pique le mufle de la mer taureau bleu ailé incandescent étendu au bord de la plage » (26. 1. 37, pp. 149-150).

Il est vrai que rien ne nous autorise à identifier la jeune fille à la photographe, pas plus que le Minotaure ou les faunes des tableaux contemporains à Picasso lui-même. Et pourtant, qui ne voit qu'il s'agit là d'un seul et même individu, partagé entre les tendances contradictoires de son être, faisant référence à son émotion lorsque Dora se piqua volontairement la main avec un couteau ?

De là que la poésie de Picasso ne change pas radicalement de nature lorsque le contexte s'obscurcit, avec la guerre civile espagnole, l'occupation en France. Restitués à leur ensemble,

les *Songes et mensonges de Franco* ne sont point poèmes politiques, poésie de circonstance, mais issus de la circonstance, comme tout ce qu'avance un poète authentique. Ainsi cette strophe outragée, véritable contrepoint au tableau de *Guernica* : « cris d'enfants cris de femmes cris d'oiseaux cris de fleurs cris de charpentes et de pierres cris de briques cris de meubles de lits de chaises de rideaux de casseroles de chats et de papiers cris d'odeurs qui se griffent cris de fumée piquant au cou les cris qui cuisent dans la chaudière et cris de la pluie d'oiseaux qui inondent la mer qui ronge l'os et se casse les dents en mordant le coton que le soleil puise dans le plat que la bourse et la poche cachent dans l'empreinte que le pied laisse dans le rocher » (15-18 juin 1937, p. 168).

Entre ces deux pôles majeurs de l'automatisme, Picasso en expérimente un troisième, qu'il pratiquait vingt ans auparavant avec ses papiers découpés : le collage, l'assemblage du matériau verbal préétabli ; le hasard jouant le rôle du créateur, lui ouvrant de nouveaux espaces, de nouvelles combinaisons. C'est peut-être ce qui justifie le sentiment de Michel Leiris, dans sa préface, rapportant globalement les *Écrits* de Picasso à une veine plus dada que surréaliste. On trouve ainsi le collage de fragments du *Journal* du 8 décembre 1935 dans le texte du 14 du même mois, à l'instar de nombreux poèmes publiés naguère dans les revues *Dada*, 391, etc. De la même façon, l'artiste fait ses gammes, au sens concret de l'expression, comme pour se dégourdir la main, enclencher le mécanisme de l'expression spontanée :

« do 3 ré 1 mi 0 fa 2 sol 8 la 3 si 7 do 3 [...] » (3 mai XXXVI, p. 128). On pourrait prendre Picasso pour un pythagoricien, tant il a le goût des chiffres, disposés dans le plus grand désordre, comme autant de passes magiques.

J'ai déjà signalé cette technique de travail par amplification, greffage et expansion sur un rameau initial. Il faudrait pouvoir citer longuement, et surtout montrer les manuscrits et comparer terme à terme quelques fragments qui l'ont fait qualifier de « poésie-liane » par Rafael Alberti. Dans le même ordre d'idées, j'évoquerai les variations sur un thème donné,

qui vont jusqu'à neuf pour un même fragment. Il ne s'agit pas là du souci du mieux dire, ni d'une meilleure adéquation de la forme à la substance, mais d'un geste, comparable à celui du peintre ou du dessinateur, qui repasse sur le même trait plusieurs fois et, suivant l'impulsion de tout son corps, en vient à proposer tout autre chose. À titre indicatif, voici l'état numéro I du *Carnet de Royan*, le 24 décembre 1939, puis le numéro IX et dernier, du même jour : « la boîte à ordures se vide de tout son corps dans l'azur si pur du pâté d'excréments posé sur le ciel de la nuit et allume une à une les lanternes posées aux nez des branches par les trous de souris des angles décorant la façade du coq qui chante dans son œil si l'ardoise qui épluche sa robe de mariée ne griffonne de son ongle l'onguent qui la coiffe de ses rires et caresse de ses lèvres les bords du manteau de lentilles qui l'enveloppe et la glace de sa barbe de bouc » (p. 208). « écheveau défait des abeilles de cire de la flamme glacée du vide du ciel vide de caresses et de rires la peau déchirée de la maison ronronne dans un coin sa puanteur la poussière de charbon plie ses draps la persienne détachée de la fenêtre fait l'aigle à s'y méprendre » (p. 210).

Il faudrait pouvoir montrer comment de 65 formes initiales on atteint les 41 du dernier état, comment elles se développent par scissiparité, au point qu'il n'en reste que 13 communes, dont 3 lexicales seulement : ciel, rires, vide. Bien qu'une telle étude soit indispensable pour cerner l'engendrement du texte, ce serait là nous éloigner par trop de notre propos, ou du moins le restreindre à un aspect technique. C'est pourquoi je m'empresse d'aborder, dans une dernière partie, les schémas mentaux dont proviennent ces *Écrits*.

Si Picasso est bien présent dans tous les états de ses *Écrits*, c'est parce qu'il y inclut tous les éléments de son univers, où il se représente à l'occasion.

Si l'on accepte d'identifier le « je » narratif au scripteur, on perçoit, ici et là, un aveu personnel :

« je ne peindrai plus la flèche
qui se mire dans la goutte d'eau
qui tremble au matin
quand siffle dans le vent
l'heure écrite
que la balançoire emporte
avec son rire

Écrit dans le train en allant à Dieppe
le 14 août MCMXXXV» (p. 23).

Notation banale, dira-t-on, dans le carnet d'un artiste, exprimant ses instants de doute et de découragement. Mais il y a bien autre chose, cette image renouvelée de la fuite du temps. Ailleurs, ce sont les mots brûlants dépeignant l'égaré passionnel du créateur, dont certaines images obsédantes se retrouveront dans des écrits plus concertés : « je donne arrache tords et tue je traverse incendie et brûle — je caresse lèche embrasse et regarde — je fais sonner à toute volée les cloches jusqu'à ce qu'elles saignent — j'effraie les pigeons et je les fais voler autour du colombier jusqu'à ce qu'ils tombent par terre déjà morts de fatigue — je boucherai toutes les fenêtres et les portes avec de la terre — et avec tes cheveux je pendrai tous les oiseaux qui chantent — et je couperai toutes les fleurs — je bercerais dans mes bras l'agneau et je lui donnerai à dévorer ma poitrine — je le laverai avec mes larmes de plaisir et de peine [...] » (p. 27).

En vérité, l'espace poétique de Picasso est illimité, à l'image de son espace pictural, avec lequel il entretient des liens évidents, ne serait-ce que par le graphisme, l'occupation de la page blanche. L'univers verbal apparaît plus riche, plus dense encore par l'interpénétration des règnes de la nature, par la dynamique des quatre éléments, rapportés à diverses strates de la vie psychique. En voici un exemple suffisamment complexe, bien qu'il faille, je le regrette, couper dans la masse textuelle :

« 24 décembre XXXV

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 de lécher et de manger les couilles du mort la banderille de feu posée à la mort [...]» (p. 76).

Qui ne voit là le commentaire, la contrepartie poétique des minotauromachies peintes à la même période, restituées dans leur contexte personnel et cosmique ? Un système métaphorique constant et clos s'en dégage, fort élégamment mis en évidence par Marie-Laure Bernadac sous forme de dictionnaire. On y relève une thématique obsessionnelle, où reviennent en permanence les souvenirs d'enfance, les images de la corrida, le cheval aux tripes percées ; les mots de la cuisine, de la nourriture, des odeurs, de la peinture. Picasso a plaisir à nommer, à qualifier les couleurs et à les animer :

« goutte à
goutte
vivace
meurt le
bleu pâle
entre les
griffes du
vert amande
à l'échelle
du rose » (p. 196).

À d'autres moments, un tableau qu'on ne verra jamais surgit sur la toile des rêves :

« 29 avril XXXVI
toutes lignes enlevées du tableau qui représente l'image de cette tête de jeune fille apparaît flottant autour blanc arôme des coups donnés à l'épaule du ciel orgueil blanc fromage coquelicots vin blanc frit au tir aux pigeons du fifre blanc cri jaune des fouets [...] » (p. 128).

Peut-être un lecteur averti pourrait-il repérer les associations relatives à chaque couleur et dresser, à l'occasion, un nuancier de Picasso. Je n'y suis pas parvenu, pour les raisons que j'ai dites au début, tenant au statut grammatical des mots. D'ailleurs, le peintre ne disait-il pas que, lorsqu'il n'avait plus de bleu, il mettait du rouge, ce qui voudrait dire qu'il n'accordait pas une signification spécifique à chaque couleur ?

En revanche, il m'apparaît que sa poésie exprime, de manière univoque (par exemple avec le motif du couteau), le désir qui le point :

« 28 novembre 38

enfonçant ses dents dans la plaie l'architecture du désir déploie ses ailes oriflamme livide l'amour qui siège au coin le plus noir du tuyau de vidange de l'évier auréole de l'arc-en-ciel du feu d'artifice de son regard [...] » (p. 196).

Très personnel est le mélange de violence et de tendresse, de scatologie et d'érotisme, tel ce fragment du 15 février 1937 :

« antipathique champ de tir morpion d'azur et choux-raves cantique phantôme de bronze rivé au granit des nuages merde et merde plus merde égale à toutes merdes multipliées par merde glaire de gloses haleine pestilentielle de la rose des vents de son anus double crème cocon filé par le parfait amour [...] » (p. 135).

En vérité, ces textes que Breton qualifiait de semi-automatiques signifient davantage par ce qu'ils laissent entendre de l'angoisse et de l'inquiétude, du désir et de la joie de vivre,

que par ce qu'ils énoncent clairement. On sait, avec l'Aragon du *Traité du style*, que la qualité de l'écriture automatique dépend de celle du sujet. Sur ce plan, la richesse intérieure de Picasso, sa complexité ne sont pas à démontrer. Cela explique pourquoi, novice dans l'art d'écrire, ne prenant la plume qu'à défaut du pinceau, celui-ci ait atteint, d'emblée, les plus hauts sommets.

Le 20 janvier 1936, à une heure du matin, couché dans le lit de sa chambre qui donne sur le jardin de la rue La Boétie, Picasso s'interroge sur le rapport qu'il y a entre toutes les idées lui passant par l'esprit et les gestes qu'il accomplit : « je ne sais pourquoi je me souviens de tout cela qui n'a rien à voir avec ce que j'écris ou qui peut-être est seulement la broderie apparente des fils qui courent fous de joie de flotter librement sans se laisser dompter par le dessin que lui font les chatouilles du valet de corrida » (p. 97). J'espère avoir esquissé, d'une plume légère, les traits de l'artiste se mettant en mots et se regardant, non sans narcissisme, dans son miroir d'encre, pour y contempler l'univers.

Henri BÉHAR

Université de la Sorbonne Nouvelle

NOTES

1. Picasso, *Ecrits*, préface de Michel Leiris, textes établis, présentés et annotés par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot ; textes en espagnol traduits par Albert Bensoussan. Réunion des Musées nationaux-Gallimard, 1989, 456 p., ill.

2. Voir : André Breton, « Picasso poète », *Cahiers d'art*, 1930-1935, pp. 49-55 ; Tristan Tzara, « Picasso et la poésie », *Commentari*, Rome, n° 3, juillet-septembre 1953, repris dans les *Œuvres complètes*, t. IV, Flammarion, 1980 ; Alejo Carpentier, « Toutes portes ouvertes », préface à *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*, Gallimard, 1978, pp. 31-37 ; et Rafael Alberti, « Je ne dis plus de ce que je ne dis », postface au même ouvrage.

3. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanique », *Essais II*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1971.

4. Voir les présentations de M.-L. Bernadac et C. Piot des *Écrits* de Picasso.

5. Roland Penrose, *Picasso*, Flammarion, 1982, p. 328.

6. André Breton, « Picasso poète », art. cité note 2.

7. Jaime Sabartés, *Pablo Picasso, portraits et souvenirs*, Louis Carré et Maximilien Vox, 1946, cité en exergue aux *Écrits* de Picasso.

8. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Folio-Gallimard, 1979, pp. 353-363.

9. Tristan Tzara, « Picasso et la poésie », art. cité, *Œuvres complètes*, pp. 402-403.

10. Tristan Tzara, *Grains et issues*, Denoël et Steele, 1935, 320 p., réédité dans les *Œuvres complètes*, t. III, Flammarion, 1979, et dans la collection GF-Flammarion, n° 364.