

Écrire « Picasso », d'Apollinaire

Éliane Formentelli

Volume 21, numéro 1, printemps 1985

Écrire l'image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036846ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036846ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Formentelli, É. (1985). Écrire « Picasso », d'Apollinaire. *Études françaises*, 21(1), 9–29. <https://doi.org/10.7202/036846ar>

humaines³) mais non écrire la peinture. Pris au lasso d'une énonciation captatrice du lecteur («si nous savions» «d'azur de nos mémoires»), on entre de plain-pied dans ce «Picasso», sans franchir un palier, ni enjamber un cadre, ni fléchir son regard ricochant ou accroché là-bas, ailleurs, à ce dehors qu'est la peinture. Il n'y a qu'un texte mystique, l'épiphanie transparente et comme abstraite d'un grand miroir sans tain où la lumière non réfléchie glisse sans éblouir. Aucune mise en garde, dans ce prélude hermétique et religieux sinon l'insistance du même, le murmure de la ressemblance et l'appel aux panthéismes, religions du semblable, ou de la semblance, dieux figurables et figurés que notre ignorance relègue dans leur sommeil.

Qui songerait à des tableaux, qui songerait à des «images», quand il s'agit, entre rêve et réveil, de reflets vagues dans des yeux flous, sans origine, ni possesseurs. L'insistance même du geste anaphorique ou du «il y a⁴» qui va scander le texte semblent s'éténuer dans la répétition, battre comme un ressac au bord du dehors qu'ils désignent sans l'atteindre, sans y trouver un lieu. Aucun tableau n'est nommé, ni décrit, seules des «images humaines» (indépendantes de l'acte de peindre, de sa montre et de ses techniques) semblent apparaître, et parler, comme d'elles-mêmes, se raconter toutes seules, dans la fausse visibilité, la voyance impossible d'une langue tout à la fois hermétique et diaphane. N'était la corde de rappel du nom Picasso, neuf fois répété dans le «Picasso», et qui tente de rameuter un peuple de tableaux (ou plutôt un troupeau de souvenirs-images, flottants d'abord, puis en fuite?) dans l'espace de la page, dans l'espace du langage, la peinture semblerait d'abord tout à fait absente. Sinon comme un dehors nostalgique, désiré et refoulé à la fois. Sans doute, puisqu'on ne peut «parler peinture» (comme on parle chinois, ou espagnol), ne parle-t-on jamais qu'à partir d'une absence. À articuler l'image, ou le tableau, ou la peinture, dans un autre langage que le leur, on n'y est déjà plus. On change d'espace. Toute parole «sur la peinture» (c'est le titre du premier chapitre des *Peintres cubistes*), vient de la peinture (ou va à sa rencontre), mais ne saurait l'envelopper.

Apollinaire, tellement critique lui-même dans son discours critique, n'erre pas plus que quiconque, dans l'élosion de la peinture. C'est que le problème ne l'effleure pas. aucun risque conscient chez lui, à parler peinture, de cette parole inspirée qui se

3 *P.C.* p. 71

4 *Ibid.*, p. 71 et 72

propage, se prolonge comme naturellement, des peintures à la poésie. On ne lui verra jamais les scrupules d'un Ponge (dans *l'Atelier contemporain*), si obsédé par l'obstacle des différences. Dans ce «Picasso», le geste du sevrage — tombée d'une barre symbolique entre le visible et la langue — est répété, mais brouillé à l'infini, avec légèreté.

Nous lisons en effet dans un livre, *les Peintres cubistes*, des textes proches de la parole ou d'une écriture-affiche (catalogues d'expositions, chroniques de journaux) qui admettent une certaine présence du référent, et le geste de la référence⁵, vers ce dehors (Salons, Galeries, Expositions) d'un espace à portée de la main, du regard. Lasso de paroles ou grappin d'un discours destiné (au contraire du geste de substitution qu'opère toute écriture, toujours affrontée à l'absence) à amener le lecteur *en présence* de la peinture. La dynamique du livre s'oppose à cet élan : elle accuse le mouvement d'autonomie d'une écriture qui se détache de son objet, elle efface la relation d'ouverture au dehors, dans son va-et-vient entre le visuel et le verbal, elle laisse — comme étrangères — s'enfuir hors de l'espace feuilleté qui est celui de la lecture un peuple de tableaux, un moment rassemblés par le théâtre de la montre, puis divaguant dans la diaspora des espaces singuliers. La stratégie de l'énonciation en est toute transformée : elle abolit l'espace de l'entre-deux, qui était celui des livraisons éphémères (au jour le jour) et finit par reposer sur lui-même un texte qui garde néanmoins les marques formelles du geste anaphorique. L'histoire du livre comme l'histoire du texte accentuent l'éclipse de ce que Jakobson nomme le fonctionnement référentiel ou «conatif» du message et renforcent son caractère «poétique», refermé sur lui-même⁶. Le jeu de l'illustration, des «images» jouxtant les textes, accélère cette disqualification de la référence : les cinq reproductions sans titre qui accompagnaient le texte de *la Plume*⁷ disparaissent des *Peintres cubistes*; les reproductions des

5 Sur le rôle des déictiques et la remise en question de la clôture du texte, voir Michel Collot, «La dimension déictique», *Littérature*, 38, mai 1981

6 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*

7 Compte rendu de l'exposition aux Galeries Serrurier de février 1905, publié dans *la Plume* du 15 mai 1905. Picasso y exposait avec Trachsel et Gérardin. Le catalogue de cette exposition (conservé à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Paris) mentionne 34 œuvres de Picasso et un album de dessins. Les œuvres ne portent pas de titre et sont souvent désignées de façon approximative ou globale : 1-8 *Saltimbanques*. *La Plume* reproduit (sans titre et en noir et blanc) cinq œuvres identifiées comme *Deux saltimbanques, la Femme à la corneille, les Deux Amies, Acrobatte et jeune Arlequin, Arlequin assis* (sur fond rouge). Voir ici-même les reproductions

*Peintres cubistes*⁸ dans l'édition de 1913 ont disparu des deux éditions Hermann, que nous lisons aujourd'hui : ainsi le texte n'est plus parallèle à cet objet mi-réel, mi-symbolique, qu'est le tableau. Il perd peu à peu, dans l'élimination de la peinture (de son rappel ou de ces aide-mémoire que sont les «images» reproduites), la force d'une relation d'indice.

Un seul titre «Picasso» suture dans l'identité du nom deux écrits très autonomes dans le temps et différents dans leur contenu et leur style, comme dans leur rapport à la peinture : l'un parut le 15 mai 1905 dans *la Plume*, compte rendu d'une exposition aux Galeries Serrurier; l'autre, à quelques jours d'intervalle, le 14 mars 1913 dans Montjoie et dans *les Peintres cubistes*, le 17 mars 1913. Entre les deux dates et les deux textes (que j'appellerai I et II), l'image, la représentation, les valeurs de «présence» attribuées à la peinture, ont vacillé. Au prix de quelques retouches, Apollinaire montre et juxtapose deux textes et deux périodes très hétérogènes, sans justifier entre elles la béance. Comme la référence spatiale était déplacée et même dévoyée, la référence temporelle est effacée, masquée, recouverte par les reprises de l'écriture.

C'est sur le fond de cette double absence, creusée encore par la «mort de l'image⁹» survenant dans l'intervalle — qu'on pense à la recherche acharnée de Picasso pour *les Demoiselles d'Avignon* (1905-1906) —, qu'il faut voir s'inscrire le texte «Picasso». L'éclipse de «l'image» dans le champ pictural lui-même vient donc elle aussi brouiller ce jeu du paraître et de l'absence entre le visible et le verbal. Les «images», du premier texte en deuil mélancolique, cèdent à un véritable travail du deuil dans le second. Tandis que le nom du peintre tente vainement de combler cet espace qui vacille et s'évide, cette durée engloutie, sous les phonèmes fêlés et cassants dont il sonne à l'oreille française¹⁰ : d'où le scalpel, la

8 L'édition de Figuière ne reproduit, en 1913 (pour Picasso), que *l'Usine* (1909), *Nature morte espagnole* (1912), *l'Homme à la clarinette* (1912), *le Violon* (1912). Elle élimine donc totalement les périodes bleue et rose, et même les allusions à la *Nature morte à la chaise cannelée* (1911) ou *Souvenir du Havre, P C*, p. 76 et 79 «morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannelure d'un siège» et «ce fameux retour du Havre».

9 Expression que j'emprunte à Pierre Dufour, «La mort de l'image dans la peinture», *Critique*, 291-292. Voir aussi, du même auteur «Actualité du cubisme», *Critique*, 267-268.

10 On sait combien Francis Ponge a joué du nom des peintres. Voir «Prose sur le nom de Vulliamy» et «Texte sur Picasso» (*l'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977). Ainsi la «voyance», la «violence» et même la «vulliance» pour l'un, la pique pointant dans le nom de Picasso (mais il y a aussi le picador et le casseur que recèle le nom de l'iconoclaste), et la barque, le braque et le baroque que dépliera le nom de Braque.

chirurgie, le dénombrement, si proches du démembrement. Puis la réflexion sur la peinture et le travail du peintre substituée à la fascination des images de la période bleue, ou rose. Apollinaire sent bien le renversement, il le note : «Picasso, écrit-il, c'était un artiste comme les premiers. Il n'y a jamais eu spectacle aussi fantastique que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds¹¹». Les premiers sont les inspirés, les seconds sont les créateurs, les travailleurs, les démiurges. Et aussi : «son insistance dans la poursuite de la beauté a tout changé alors dans l'Art ...»

On sait pourtant que cette «métamorphose» fit peur à Guillaume Apollinaire : il se déclara «consterné» par *les Demoiselles d'Avignon*. Si Apollinaire passe ainsi d'une écriture fascinée par les images, comme envahie, comme possédée par elles, au point d'en parler sans réussir à s'en arracher, ni vouloir s'en distinguer, à une prise ou reprise critique, c'est par un travail d'oubli, d'effacement, de recouvrement de cette trace douloureuse : rayure et blessure du regard qui restera muet sur elles. Travail d'enfouissement par la mémoire et par la langue. Silence donc sur cette brèche qui s'ouvre, en 1906-1907, du côté de la peinture, du côté de chez Picasso. Au prix de quelques rapides retouches, le texte la franchit sans mot dire. Mais l'on pourrait aussi, à propos de ce travail qui resta incompris, même des amis de Picasso, songer au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, que le peintre illustrera en 1931 : «Il y a une femme là-dessous¹²». La «crise des images» qu'inaugure l'iconoclaste Picasso, à peine évoquée, ouvre dans le texte un vide que celui-ci ne réussit pas à combler et qui le fait basculer : l'inversion du courant de la signification dans l'ordre pictural, le renoncement de la peinture au projet mimétique, le meurtre de la chose, aident à un travail du deuil dans l'écriture du texte d'Apollinaire. L'évocation de scènes, personnages ou images, s'efface devant la *vérité* de la peinture elle-même.

Tout concourt, on le voit, à creuser l'écart entre les peintures et ce texte; la stratégie différente, sinon opposée, des positions de parole, d'écriture, de travail, la dynamique du livre, la dispersion des objets au gré des collections, l'autonomie essentielle des mots et des couleurs, le travail de déliaison qu'opère le temps ... Et aussi, ce secret de l'écriture d'Apollinaire : la marque d'une

11 *PC*, p 78

12 *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Ambroise Vollard, 1931 Picasso l'illustra et y constitua, à travers l'enchevêtrement de la ligne et du point, comme un réseau de signes qu'il investit ailleurs, dans la peinture de nu de l'époque



Pablo Picasso *les Deux amis* 1904 gouache sur papier 55 x 38 cm
collection privée Paris Photo SPADEM



Pablo Picasso *La femme a la corneille* 1904 encre et crayons de couleur sur papier 36 6 x 24 1 cm Toledo Muscum of Art Photo SPADEM



Pablo Picasso *Acrobate et jeune Arlequin* 1905 gouache sur carton 105 x 76 cm Photo SPADEM

ferveur intime, d'un frémissement rapide et furtif, qui signe sans froisser, d'une caresse, l'objet que son regard, bientôt converti en langage, vient toucher. Cette rapidité du texte, un rythme qui n'est toutefois pas pressé : André Breton, dans les *Pas perdus*, le disait «palpitant».

Et aussi, par-delà l'affrontement des deux langages et leur corps à corps, le face à face de deux narcissismes, celui du peintre, celui du poète, sur l'écran mal cadré du désir de créer (de peindre ou d'écrire). C'est au prix d'un alourdissement de l'énigme, du mystère hermétique des formulations, du consentement tacite aux «rites muets», donc obscurs, qui distinguent les *Saltimbanques*, ou la chirurgie de l'univers. Qui sont aussi ceux des images, qu'on les produise ou qu'on les contemple.

II

Il faut quelque courage — quand on connaît l'exhaustivité des catalogues modernes — pour refuser de tourner la muraille d'une énonciation oraculaire et ne pas s'endormir dans le confort de l'illusion référentielle. Elle peut halluciner la lecture, sans jamais éclairer les textes. Pourtant, la rigueur et même la santé théoriques que l'on doit à Saussure, puis au structuralisme, ne sauraient ici être péremptoires. Nous savons que le langage ne montre pas. Nous sommes sûrs d'avoir mesuré et maintenu la distance qui fonde tout acte d'écriture. Nous savons que loin de faire système, les organisations symboliques relèvent de fonctionnements différents, ou contradictoires. Qu'il n'y a rien à voir, dans le texte, sinon cédant à l'hallucination. Nous savons que les désirs de la vue ne seront jamais comblés; qu'il convient de consentir à ce manque, d'être lucides devant cette demande de présence, quand le lyrisme d'Apollinaire rameute au présent de l'apparition ces vacillantes images, hôtes intérieurs de notre mémoire, cortège d'ombres que nous voudrions «reconnaître» ou «retrouver», dans la chair, dans le corps de la peinture — visions promues par le «Regarde» et par la scansion répétée des «il y a», «il y a», «il y a» ... Nous savons qu'il faut maintenir la barre symbolique et l'espace entre le visible et le texte. Mais les thèmes communs à la peinture et à l'écrit sont si violents (au sens où ils s'imposent dans l'hallucination) qu'on ne saurait éluder le détour hors du texte : présents, représentés, traduits, métamorphosés eux aussi, quoique jamais présentés, hors cadre, hors analyse, hors même la nomination qui rassurerait le principe d'identité. D'où l'urgence d'aller voir «en peinture», telle chaise cannée, ou ces saltimbanques et arlequins, de rapprocher du texte ces tableaux

qui maintenant habitent notre mémoire visuelle, d'agrafer à nouveau au langage tous ces «fantômes divins», de le doubler des couleurs — et des formes qui lui manquent. Parlant de ce texte d'Apollinaire, Jean Starobinski évoque une «transcription poétique des *Saltimbanques* que Picasso venait d'exposer» et les «prolongements de cette peinture¹³». Transcrire oui, mais prolonger? Quand on change d'espace, de moyens, de langue? Il faudra interroger l'écriture, les lois de la langue ou les hasards du lexique, les formes de l'énonciation, la syntaxe du texte, puis celle du regard. Et aussi les contextes picturaux, ou poétiques. Autres tableaux, autres textes.

La plus rapide confrontation confirme les certitudes théoriques. Ou les ébranle. Ainsi, tel critique récent pointe dans «Picasso» un énoncé hermétique pour disqualifier (au nom des plus sains principes théoriques) toute relation d'indice, de référence ou d'origine : «on devine comment dans le texte où continuité des sons et correspondance des sens sont en collusion, l'origine de plusieurs éléments du commentaire ne peut être recherchée à la surface du tableau». Quel indice pictural serait capable de justifier «d'aujourd'hui» de la phrase? Quelle thématique de Picasso pourrait signifier très précisément la dévotion des femmes aux souvenirs ou permettrait une expression aussi insolite que : «Elles ont trop repassé leurs idées cassantes»? Et de conclure à un «accident propre au système de notre langue¹⁴».

Georges H.F. Longree n'a donc pas vu *la Repasseuse* de 1904¹⁵? Tel dessin de la même année? Ou encore les séries si différentes des repasseuses de 1901, gaies et rondes, directement sorties des paniers de Degas et couvant de leurs chairs ovoïdes un linge frais lavé? Sans doute est-ce le hasard de la langue si «repasser» peut en français signifier (dans la rotation des sens propres et figurés) à la fois une tâche ménagère, l'acte de la révision «intellectuelle» et l'obsession psychologique du ressassement. Est-on dérouté par «les idées cassantes»? C'est oublier le linge «cassant» (mal rincé ou trop sec) et surtout la *forme*

13 *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 1970, Skira, «Les Chemins de la Création», p 124

14 Georges H F Longree, «1905-1917 Apollinaire d'un «Picasso» à l'autre», *Que Vlo-ve*, 21-22, juillet-octobre 1979, p 4 Numéro spécial sur *Apollinaire et la peinture*, actes du colloque de Stavelot de 1975

15 Il existe plusieurs *Repasseuses*. On n'est pas sûr que le tableau de 1904 (huile sur toile) qui porte ce nom ait été exposé avec sûreté aux Galeries Serrurier. Mais il existe aussi un dessin. Voir *D* XI 11, *R* XI 6, *Z* I 248 ou *Z* VI 546

d'une jeune femme accablée et «cassée» par l'ouvrage, ou par la misère, ou par la vie. Par le geste aussi du peintre iconoclaste, et son graphisme aux angles aigus qui investissent le corps de la femme d'une quadrangulaire maigreur. Tout est donné dans le hasard et les rencontres de la langue, mais manifeste surtout la giration qui permet au langage, dans le *même mot*, ou le *même énoncé*, de décrire et de figurer, de dénoter et de connoter, de dire et d'évoquer, de pointer et de symboliser, de s'accoler au visible, puis de s'en arracher. *La Repasseuse* «s'ajuste» merveilleusement au langage qui la décrit, l'interprète et la rend visible, jusqu'à parapher d'une formulation à la fois obscure et évidente, l'apparition originale d'une forme — l'autonomie, l'invention avec laquelle elle incise une surface. Qu'il se retourne sur lui-même, s'arrachant au visible dont il est épris, pour se refermer sur lui-même, c'est le mystère de la transcription métaphorique. Jeu d'une présence du corps au monde visible, qui vient se transmuier ensuite dans l'absence. On ne saurait éluder ce transit des écritures — qui n'est pas de la perception au langage mais d'un langage à un autre, cette épaisseur des significations, nouant des signifiants hétérogènes, ce frôlement d'ordres, à prime abord si différents : comme un ancrage où s'acharne ici et là le trafic métaphorique qui soulève l'écriture.

Deux partages, deux ordres qui, au lieu de rester parallèles, s'enchevêtrent, ou s'engendrent. On se condamnerait à ne rien comprendre (ni le texte ni le problème) si l'on refusait un détour par les tableaux qui ont inspiré Apollinaire, un retour au visible. Dans cet exemple, le visible, ou plutôt le travail du peintre dans l'ordre visible, marque une émergence de la figure : la figuration plastique, l'effort de symbolisation picturale et la figure rhétorique s'y nouent étroitement. C'est le non-sens qui arrête ici dans le langage. Le retour au tableau permet de donner sens à l'opacité signifiante. Un sens, ou plusieurs sens, qui ne sont pas forcément la clarté. Le jeu des automatismes de la langue ou des figures de la phrase autorise à multiplier, à tresser les sens dans un va-et-vient de la peinture à la poésie. Car peut-être après tout est-ce la métaphore à l'œuvre inconsciemment dans la langue qui avait inspiré à Picasso (autant que la morphologie, l'attitude, les gestes du modèle) cette double «cassure» du corps et de l'esprit que sa *Repasseuse* suggère et met en scène. Enchevêtrément dans la métaphore de la langue et de la figure. Pareil exemple met en évidence l'indivision originelle, les possibilités sémiotiques infinies à l'œuvre dans tout travail de symbolisation, qu'il soit plastique ou linguistique.

Le non-sens arrêta; mais le sens, trop rapidement induit, mais l'interprétation poétique, ou subjective, peuvent aussi faire problème. On accordera facilement au poète l'idylle dont il réchauffe une mansarde — «L'abandon des souliers de femme près du lit signifiait une hâte tendre¹⁶» (c'est moi qui souligne) — en faisant parler deux modestes souliers. Ou encore cette rêverie autour du tableau reproduit sans titre dans *la Plume* et connu aujourd'hui comme *les Deux Amies* : «Dans un jour pur, des femmes se taisent, leurs corps sont angéliques et leurs regards tremblent. À propos du danger, leurs sourires sont intérieurs. Elles attendent l'effroi pour confesser des péchés innocents¹⁷». La fragilité, la nudité, la tendresse d'un geste autour des épaules, la symétrie des deux mains posées sur la bouche comme pour retenir un secret — tout dans le tableau de Picasso autorise cette interprétation. Mais quand Apollinaire décrit : «Les mères, primipares, n'attendaient plus l'enfant, peut-être à cause de certains corbeaux jaseurs et de mauvais présage», on est en droit de s'interroger, en revenant vers le tableau *Femme à la corneille*¹⁸ lui aussi reproduit dans *la Plume*. L'attitude de la jeune femme qui berce l'oiseau est celle de la confiance, de la tendresse, non du désespoir : elle suggère, plus que le noir présage, la complicité entre les règnes, le roman d'un oiseau blessé et recueilli. Les pluriels, la négation, la temporalité, l'adjectif «primipares» nous éloignent du tableau et de la peinture, nous ramènent d'abord à la langue (qui s'impose ici dans la syntaxe et les marqueurs logiques), puis à Apollinaire lui-même : au corbeau de *l'Enchanteur pourrissant*, croassant près de jeunes mères «primipares». Aussi le regard d'Apollinaire semble-t-il ici se brouiller et comme glisser à la surface du tableau auquel il s'affronte, sans vraiment le rencontrer. C'est que les figures du tableau sont liées entre elles par des rapports esthétiques, qu'on ne saurait traduire immédiatement en rapports sémantiques, syntaxiques et narratifs. Peut-il y avoir un signifié en peinture? Comment

16 *PC*, p 74

17 *PC*, p 74 *Les Deux Amies*, Paris, 1904, gouache sur papier, *CR* XI 8, coll privée

18 *PC* p 75 *Femme à la corneille* (ou au corbeau) Paris, 1904 Galeries Serrurier n° 21, gouache et pastel sur papier, Toledo, Ohio, Museum of Modern Art *D* XI 10 En réalité, il y a deux tableaux, le second appartenant à une collection privée, Paris Réplique exécutée à quelques jours de distance et reproduite dans le *Catalogue* de l'Exposition 1966-1967 (Première mention connue) Le modèle était Margot, fille de Frédéric, le patron du *Lapin agile* Elle épousa Mac Orlan Elle avait apprivoisé un corbeau, ce qui justifie l'aura de tendresse et de complicité entre la belle et la bête, qui est celle du tableau Les divers catalogues (cf *Z* VI 703 (sup 1954) et *Picasso période bleue et rose*, Flammarion, 1980) font aussi état d'une *Famille au corbeau*, Paris, 1905, encre et crayon

articuler ces figures dans ce tableau jusqu'à la signification? Il suffit de lire : «La paternité transfigure l'arlequin dans une chambre carrée, tandis que sa femme se mouille d'eau froide et s'admire svelte et grêle autant que son mari le pantin¹⁹» pour voir se lever dans notre mémoire *la Famille d'Arlequin*, de New York, mais l'aquarelle aussitôt glisser — frôlement de couleurs furtives, douces griffures d'une ligne qui esquive les corps autant qu'elle les esquisse, gémellité touchante des visages de l'arlequin et de sa femme — dans les failles, dans les trous, dans les silences de l'évocation langagière.

Ou alors, un instant saisies dans le réseau des signes linguistiques et rassemblées pour l'assomption du sens, voilà que les figures se multiplient et s'échappent, ou se chevauchent. Incapables, comme les figures du rêve, de négation logique, voilà qu'elles se contredisent en se juxtaposant. Articuler ce multiple labile et contrariant en propositions et en récits ne se fait qu'au prix de sacrifices et d'oublis et par la surimposition d'un ordre linéaire et linguistique : marqueurs logiques, notamment ceux de la négation si fréquents dans le texte («Ces femmes qu'on n'aime plus»... «elles ne prient pas»...); système temporel complexe et *shifTERS* temporels étrangers à la peinture («En ce temps-là», «l'espace d'une année»); appareil de l'énonciation régi par la polarité des personnes (qui réapparaît violemment dans le texte II marqué par la frontalité du Il/Je). Sans parler des oublis, des distractions du regard. Des projections et des fantasmes, ou de cette jubilation de l'écriture affrontant parfois joyeusement le deuil des images, hors de toute nostalgie, et pour retrouver son territoire.

Apaiser la rapacité référentielle, traquer toujours plus près le visible originel, c'est aussi affronter le risque d'un aveuglement : celui qui pousse à fuir l'angoisse des signes, le malaise d'une conversion, ou d'une traduction des signes hétérogènes, l'hésitation du sens, le vertige et le mystère des figures. Car se borner à identifier figures et peintures, *cela saute aux yeux*, même dans le langage, malgré la carence des titres²⁰ — ces noms propres du tableau. Le seul titre inscrit dans ce «Picasso», c'est *Mille regrets* : poème d'Apollinaire lui-même²¹. L'allusion à une équipée joyeuse vers un cimetière, l'achat d'une couronne d'immortelles portant aussi le titre du poème, son inscription dans le texte, comme sur

19 *PC*, p. 74

20 La plupart des tableaux de Picasso ne portaient pas de titres, ils ont été catalogués et nommés postérieurement

21 «Rhénanes», *le Guetteur mélancolique*, *OP*, p. 531

une tombe, ne sont peut-être là, avant la lettre surréaliste, que hasard objectif. Nul dessin, nul tableau pour répondre à ce nom, ni inclure, papier collé burlesque et endeuillé, cette citation d'un rite funéraire.

Écrire la peinture fait donc trembler la barre symbolique, qu'il faut malgré tout maintenir. Nouvelles questions : quelles sont les positions stratégiques de la peinture et du discours? Dans ce que nous nommons, avec Freud, la figurabilité, comment la figure plastique et la métaphore s'articulent-elles? Justement, s'articulent-elles? Ne se nouent-elles pas plutôt dans l'indivis des tâtonnements symboliques? Y a-t-il un signifié en peinture? À quelles conditions la peinture suggère-t-elle des récits, des romans, une fiction? Tel tableau qui nous capte, nous arrête, que nous saisissons dans la stase du regard médusé, n'est-il pas déjà un récit, au moins virtuel, que le langage n'a plus ensuite qu'à déployer et comme réanimer²²? Quand «l'image» (et Apollinaire joue savamment de l'ambiguïté du terme) vient à manquer dans le texte II, un discours sur la peinture ne succède-t-il pas à l'écriture de la peinture? Ce serait alors la peinture elle-même (son travail, ses ruptures) qui viendrait s'inscrire ici? Quand le langage au contraire glisse au fil des figures, des images et des scènes du texte I, n'est-il pas tout naturellement amené à les feuilleter comme un livre? La représentation serait donc liée à la temporalité, à la mémoire, au récit?

De l'immobilité comme statutaire des tableaux, de l'effet de sidération qui nous fixe à chaque découpe ponctuelle du multiple, du figement de la stase, nous serions alors libérés par le langage, l'écriture ou le jeu des réécritures. série de transformations directes ou louvoisamment d'énoncés soudain alourdis du poids énigmatique des métaphores. Mais dynamique du battement langagier, impulsion narrative, mouvement.

La vitesse du texte lui-même le fait patiner d'une «période» à l'autre, enjamber le temps puis se déchirer comme ces papiers collés où le regard achoppe, se laisse désarçonner, faiblit. Les nombreuses scansion des blancs qui rythment l'écriture, rééditant à chaque fois la blessure minime d'un sevrage, réactivent aussi

22 Sur ces problèmes, il faut se référer aux travaux de Louis Marin, par exemple, «Récit pictural et récit mythique chez Poussin», *Actes du Colloque d'Urbino* sur l'analyse du récit, 1968. Et aussi «La description de l'image», *Communications*, 15, 1970, «L'analyse des images» et encore «La description du tableau et le sublime en peinture», *Communications*, 34, 1981 («Les ordres de la figuration»)

l'attrait des tableaux, les désirs de la vue et l'appel du rythme propre de l'écriture vitesse, «palpitation», adieux du langage aux images .

III

Le prélude du texte «Picasso» n'est pas aussi obscur qu'on le dit le retour d'un préfixe insistant («retenait», «ressemblaient», «reflètent») évoque, pour les panthéismes paiens, une esthétique de la ressemblance (la mimesis) qui veut dieux et hommes semblables Par deux fois, Picasso rompt avec elle, pour une révélation, puis pour une révolution

Révélation «En ce temps-là», la formule évangélique définit pour la peinture un dehors non plus spatial et lié au battement de l'ici/là-bas, mais temporel ailleurs infiniment éloigné d'un temps révolu, autre monde que le jeu des plus-que-parfaits et des parfaits sanctionne de la marque du définitif et de l'accompli

Révolution «La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation²³» La révélation lève un voile, elle dévoile un spectacle («images humaines qui flottaient», «envolements»), la révolution tordra le texte, le fera tourner sur lui-même autour du vide, renversant sa problématique comme son écriture Deux messianismes s'affrontent pour penser, non le moderne, mais le nouveau Et écrire une bonne nouvelle Parodie de *l'Évangile* que l'ouverture «En ce temps-là», ou l'exclamation «Ô joie féconde, il y a des hommes qui voient avec ces yeux», qui reflète, inversée, la phrase «ils ont des yeux et ne voient point»? Plutôt cette pente d'Apollinaire une écriture-parole toute hallucinée par la réminiscence, orale ou écrite, et qui refuse à la fois parodie et citation Elle suggère avec audace que la rupture esthétique de la peinture marque dans le temps une partition semblable à celle de la naissance du Christ Fable mystique d'une nouvelle «ère» que relaiera (après «Noël») le récit fondateur d'un nouvel espace Fable, car l'écriture mime ici la parole, en associant au texte le lecteur («si nous savions» «nos mémoires»), fable aussi, car cette parole engendre une fiction proprement fabuleuse

Mystique, le poème en prose tient le langage des anges, ensemençant du Verbe le visible et le multiple d'une création picturale

tôt remplacée par le mythe de la Création. La création est doublée, renouvelée, démultipliée par les pluriels, les énumérations et les répétitions. Scandée des dessins et arabesques invisibles que sont les attaques de phrases, les reprises, les structures grammaticales, la révélation nouvelle absorbe la peinture dans le récit, le discours religieux, le message poétique. Elle joue, comme toute révélation religieuse (jouant aussi sa fragilité d'image devant les «images» affrontées dans la peinture, puis déportées dans l'écriture), la traduction sémantique totale et souvent arbitraire. La peinture comme peinture en est monumentalement absente : le bleu fameux (dans *Anicet*, Aragon évoquera Picasso sous le surnom «Bleu²⁴») est ici évangéliquement moralisé : c'est «l'azur de nos mémoires», «le but qui est resté bleu», «cette peinture mouillée, bleue comme le fond humide de l'abîme²⁵». Bleus infiniment variés et travaillés qui pour Picasso sont liés à la mort de Casamegas, commémorée dans *l'Enterrement de Casamegas*²⁶. Réminiscence donc du Greco *l'Enterrement du Conte d'Orgel* mais, qu'on songe à Zurbaran, d'autres somptueux bleus espagnols.

Autre manière aussi de repeindre cette *Création du monde* de Bosch, dont on oublie l'aube hésitante et brouillée derrière le triptyque déployé du *Jardin des délices*. Hors de toute tradition culturelle, il suffit de les regarder pour voir — au lieu de l'assomption idéalisée d'Apollinaire, ou de l'évocation marine et mouillée des bleus de la mémoire — la cruauté incisive et comme mortelle des découpes et des plis de la couleur unique : linceul usé, monochrome et obscur du malheur et de la pauvreté. Emblème qui restera pour Picasso celui de la mort et du tragique : Pierre Daix montre combien tel rapport froid du mauve et du bleu restera toujours pour lui d'une symbolique néfaste. C'est peut-être de ce bleu que Picasso tentera humoristiquement de se libérer par l'acte arbitraire qu'il évoque, avec Tériade, en 1932 : «Combien de fois au moment de mettre du bleu, j'ai constaté que j'en manquais. Alors j'ai pris du rouge et l'ai mis à la place du bleu.» Dans la chair de la peinture, l'arbitraire de la couleur (et son paradoxe) impose un sevrage, une séparation. Effort sans cesse renouvelé pour effectuer le deuil du bleu, ou de la couleur — de la chair de la peinture — par l'arbitraire du signe.

24 Et Mirabelle a autrefois aimé le poète Apollinaire

25 *PC*, p 71-72-74

26 «Je me suis mis à peindre en bleu en pensant que Casamegas était mort» relate Pierre Daix Voir «Picasso et la poésie de la mort», *Tel Quel*, 90, hiver 1981, p 38-44

Du côté d'Apollinaire, les bleus seront transfigurés. Et la couleur rarement soulignée : «Les arlequins vivent sous les oripeaux quand la peinture recueille, réchauffe ou blanchit ses couleurs pour dire la force et la durée des passions²⁷.» «La couleur a des matités de fresque.» Une allusion au trait et à la pointe sèche, c'est tout.

La table du tableau devient fable : histoire que se raconte, que nous raconte Apollinaire, en prodigieux conteur qui délivre le sens des images : plausible, arbitraire ou hermétique, tel celui des «rites muets» célébrés avec «une agilité difficile». La traduction sémantique est totale, proche de la parabole : elle unifie la vision multiple dans la moralisation religieuse. Le lexique est surchargé des signes de toutes les piétés, de toutes les mystiques : dieux, panthéismes, divins, divinités, ciels, catéchismes, dévotes, églises, péchés, confession, angéliques, rédempteur, mystères, miraculeuse, Noël, «rites muets». L'éclectisme des religions évoquées n'empêche pas la surcharge mystique du texte et la surabondance des signifiants religieux se recouvrant, se recoupant, se propageant. Mais réussissent-ils à reléguer dans l'ombre tant de charnelles étreintes, bleues elles aussi? Ou telle *Célestine*, borgne et inquiétante, qui en 1903 joue les entre-metteuses? Pour qui d'ailleurs? Ou entre qui et qui?

La période bleue d'Apollinaire élimine toute virile apparition pour cerner les âges de la vie des enfants, des femmes, des vieillards. Il n'est pas indifférent que la seule évocation érotique du texte — «des nudités toisonnées», le lit offert à l'étreinte — soit liée aux «pauvres artistes-peintres²⁸». Le paragraphe qu'elle clôt (juste avant l'un des blancs qui rythment le texte) inverse l'image horrible du pendu. On sait par Pierre Daix qu'il renvoie au *Pendu*, nommé aussi *le Suicidé* (1904) ou *le Christ de Montmartre* : «le peintre Wieghels s'était pendu à sa fenêtre et Picasso l'avait vu pendu de la fenêtre de son atelier²⁹». L'aquarelle, qu'Apollinaire vit exposée aux Galeries Serrurier ne propose ni corde ni croix, mais une ville à gauche, en bas, que surplombe un cadavre en suspens, nu. Tout en notant «l'âpreté» de Picasso, Apollinaire glisse à la généralité du pluriel (qui atténue l'atrocité), puis aux vertus de la corde porte-bonheur pour les consciences populaires.

27. P.C., p. 74.

28. *Ibid.*, p. 74.

29. Texte cité, p. 43. Tableau exposé aux Galeries Serrurier.

Le seul moment du texte où s'écrit une scène sexuelle — évocation de la nudité féminine, d'un lit et d'une étreinte — lie étroitement la mort, la vie et la peinture. Il occupe en outre une position stratégique, puisqu'il articule les deux périodes, bleue et rose. Tandis que ces motifs seront bannis de l'analyse qu'Apollinaire consacre à la «révolution» de Picasso : il la voue étrangement aux seuls objets, sacrifiant l'érotisme sauvage des *Demoiselles*.

En passant du bleu au rose, l'homme ressurgit, mais père : «La paternité transfigure l'arlequin»; «le sentiment paternel»; «l'enfant rapproche du père, la femme ...» Là encore, Apollinaire touche la vérité de Picasso³⁰, mais pour s'en éloigner aussitôt. Des âges de la vie, on passe à la famille, puis à la Sainte Famille — «Noël!» — triangulaire, désincarnée, mythique. Ce récit de génération — fable des origines ou épopée de la création — suscite un univers où s'étouffe, comme anesthésiée, toute sexualité, et qui mêle les règnes, les sexes, les âges. Univers étrangement amorti du neutre, de l'hybride : les adolescentes sont impubères, l'innocence règne, la femme est glorieuse et immaculée, les arlequins «ni mâles ni femelles», «les animaux sont humains et les sexes indécis»; les dieux ne le sont qu'à moitié, pris encore dans une humanité dont ils hésitent à s'arracher; «les bêtes hybrides», la «virilité est imberbe». L'éden du calme est aussi celui de l'androgynie et de l'indistinction — monde où l'on ignore la différence entre les sexes ou les règnes. Étrangement suspendu par un présent d'éternité, qui contraste avec la variété du système temporel mis en jeu pour la période bleue, le rêve du neutre est clos.

Entre les deux textes de 1905 et de 1912 s'engouffre une durée de sept ans, silence qu'Apollinaire tente de combler en mobilisant deux «alors» : ils sont la marque d'une rupture inaugurale et leur retour masque, dans l'accélération des énoncés, comme un vertige. Vide autour duquel s'opère le retournement de la révélation en révolution. Je signalerai rapidement les pôles sémantiques et grammaticaux qui organisent et affrontent les deux textes : si elle n'est pas toujours évidente, la symétrie n'est jamais en défaut.

Du reflet vague «il y a des yeux», des images fabuleuses, de ces scènes ou figures se montrant et se racontant comme d'elles-mêmes, on passe à : «voir le travail», la «peinture», la matière. De la primauté de l'univers humain et d'une esthétique humaniste, on passe à la prégnance des objets les plus humbles, timbre-poste,

30. «Une espérance déçue l'a conduit, écrit Pierre Daix de Picasso, à imaginer un véritable roman de la paternité d'Arlequin», Texte cité, p. 41.

chaise cannelée ou faux-col. Là encore, Apollinaire a bien vu (même délivré de tout présupposé humaniste — et encore faudrait-il apprécier l'investissement d'une image prométhéenne dans l'activité de Picasso) le vrai rôle des natures mortes. «Le monde des objets n'est pas plus serein pour Picasso que celui des baigneuses», écrit à ce propos Pierre Daix. L'univers des «images humaines», dominé par les figures féminines qui détenaient le pouvoir de génération, est effacé par un surgissement viril et cruel. Au lieu de la passivité et du négatif que marquaient les verbes d'état ou d'attente, comme les structures négatives, on voit s'ériger une action inaugurale, chirurgicale, une séparation active, une négativité agissante. Picasso «donne», «confie», «son art agit», «il lutte», «il tente» — il accomplit. Passage aussi du don naturel de l'inspiration inconsciente, qui prolonge la nature, à l'interrogation, qui crée. La remise en question fait de Picasso un donateur, un numérateur, un ordonnateur. Le règne des créatures, qui s'imposait dans le déjà-là de l'image s'efface devant la prédominance de la création, de la virilité, du créateur. L'artiste «nouvel homme», «nouveau-né» agit tel un dieu. La brutalité, la chirurgie, la cruauté du travail ont remplacé le glissement des voiles. «Ses méditations se dénudaient dans le silence» s'oppose à «Et puis vraiment, l'anatomie par exemple n'existait plus dans l'art, il fallut la réinventer et exécuter son propre assassinat avec la science et la méthode d'un grand chirurgien³¹ ».

Le premier «Picasso» opposait à un «nous» généreux et multiple tout un peuple de figures féminines tristes et grises, travailleuses et miséreuses, mais douées du pouvoir de la procréation des mères. Le second élimine la représentation anthropomorphe et surtout la figure féminine. De l'opposition prégnante rythmant le schéma énonciatif «Nous» / «Elles», on passe à l'opposition «Il» / «Je». Face à l'autorité virile et démiurgique du travail en peinture, se renforce l'autorité de la parole du poète-prophète. Une fois aboli l'écran des tableaux-images — épiphanie d'un mystère que la parole poétique, mimant la parabole évangélique, révélait ou revoilait au gré de l'inspiration —, certain charme est rompu. Débouté des manœuvres de la séduction picturale par le bordel des *Demoiselles d'Avignon* (dont il n'écrira jamais), le regard d'Apollinaire se laisse reprendre aux rivalités et aux déchirements du langage et l'hésitation à conclure est ici évidente. Elle renvoie l'énonciateur à lui-même, à sa force, à sa foi. «Je ne vois pas», «Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art», «il me suffit, à moi» — Dans cette insistance réaffirmée, l'on peut

entendre comme un «c'est moi qui t'ai fait roi» Dans l'insistance aussi du nom de Picasso, qui traverse les autres textes, une manière de faire signer Picasso, de signer ensemble le texte, de disputer la signature comme le sceau de la création

IV

Qu'on se souvienne Derain disait qu'on trouverait un jour Picasso pendu derrière *les Demoiselles d'Avignon* Apollinaire a-t-il lui aussi senti que le destin du *Pendu* pouvait menacer Picasso? Le cadavre des *Demoiselles* (leur impitoyable massacre) gît tacitement au cœur invisible du texte, battement d'une absence où vient s'inverser le consentement ébloui aux «images» en austère apologie de la création Il y a toutes ces femmes là-dessous et sans doute pour Apollinaire aussi, ce chef-d'œuvre demeura-t-il inconnu, ou méconnu

Pardon ou remords? «Picasso» viendra prendre la place de «Mademoiselle Marie Laurencin», à qui était promise l'ouverture des «Peintres nouveaux» Il y a plusieurs femmes là dessous Tantôt peintes et tantôt réelles Tantôt images, ou créant des images Douées du pouvoir d'engendrer, qui crée les enfants à l'image de leur père Picasso prend donc la place de Marie Échangés dans la fiction contre l'oiseau du Bénin et Tristouse Ballerinettes C'est l'oiseau du Bénin qui prédira à Croniamantal, dans *le Poète assassiné* «J'ai vu ta femme hier soir³² » Donateur qui prend ou donne les femmes Sans doute le geste qui relègue Marie plus loin, loin derrière Picasso, celui qui recouvre sans mot dire l'assassinat du corps érotique dans les *Demoiselles* (serait-ce ce fantasme qui fait retour dans la «dénudation»?), et l'effacement grammatical et sémantique de la féminité au cours du texte ne peuvent-ils s'assimiler Ils me semblent toutefois noués, si l'on attribue quelque importance aux *Mamelles de Tiresias* où l'échange des sexes joue sur la génération Dans la fiction qu'Apollinaire rêve autour de la création (le chapitre «Poésie» du *Poète Assassiné*), il se réfugie — pour résister aux souffrances du regard menacé — dans la mémoire, du côté des femmes, comme «le tableau où dans la brume glaciale deux femmes se souvenaient³³»

Entre les deux hommes, toujours dans la fiction, l'échange de la lettre et des images va plus loin qu'un effet de miroir Qu'on songe au début de cette visite de Croniamantal à l'atelier du peintre « et quand la porte s'ouvrit, ce fut dans la brusque

32 *O PR* chap X Poésie p 256

33 *Ibid* p 255 256

lumière la création de deux êtres et leur mariage immédiat». L'atelier gardien des tableaux recèle

une chose fatale, ce grand morceau de miroir brisé, retenu au mur par des clous à crochet. C'était une insondable mer morte, verticale et au fond de laquelle une fausse vie animait ce qui n'existait pas. Ainsi, en face de l'Art, il y a son apparence, dont les hommes ne se défont point et qui les abaisse lorsque l'Art les avait élevés³⁴.

Créer rejoue les donnes de la vie, de la mort, du destin. L'écriture d'Apollinaire tente d'en exorciser la terreur par — oserai-je risquer le mot de sublimation? Après avoir écrit la peinture dans les termes de l'Évangile, elle propose dans ce «Picasso» un nouvel Évangile. Mais qui est le Messie? Picasso ou Apollinaire?

Là encore, *le Poète assassiné* nous éclaire : de la mort du poète Croniamantal, Tristouse Ballerinettes et l'oiseau du Bénin se consolent comme on peut l'imaginer, puis se mettent à rêver à cette étonnante statue en «vide», «en rien, comme la poésie et comme la gloire», dit l'oiseau du Bénin. En fait, il creuse «un trou ayant environ un demi-mètre de largeur et deux mètres de profondeur». Toutes ces précisions aboutissent, au cœur du bois de Meudon, à un monument inverse et retourné dans la dérision : «si bien que le trou avait la forme de Croniamantal, que le trou était plein de son fantôme³⁵». Devant ce mémorial étrange, ni tombe ni statue — sépulture d'où le corps est absent et où l'on ne saurait reposer, érection enterrée d'une creuse idole invisible, à qui serait refusé le fracas même de sa chute —, on ne peut que songer au tombeau du Christ, ouvert au matin sur le vide. Assomption du vide, apothéose du rien, du corps absent, tombe redressée à la verticale, monument enfoui dans l'invisible. Mais ici le vide est creusé, sculpté par l'oiseau du Bénin. Et c'est le poète qui y consent. On dépasse donc l'interprétation mythique ou métaphysique, fable d'Orphée, mythe de Narcisse, ou texte sacré des *Évangiles*.

Dans l'insistance du «moi, je» d'Apollinaire, ou du «*Anch'io son' pittore*», on peut entendre alors plus que du narcissisme. «Cœur couronné et miroir» investit, dans les *Calligrammes*, non pas le reflet du poète, un portrait, mais un nom, une signature.

34. Chap. X, «Poésie», p. 256.

35. *Ibid.*, p. 301, «Apothéose».

À suivre ainsi, en miroir et au fil d'un texte, le jeu de la peinture et de la poésie, les troubles du langage et jusqu'à cet échange ultime des images, jusqu'à cette signature du poète au cœur d'un miroir qui ne reflète rien, que le nom, on peut penser que pour Apollinaire et Picasso, l'autre langage a joué ce rôle qui, dans le théâtre de Nô, revient à la chambre du miroir : où l'acteur, avant de se masquer, doit se recueillir, pour s'abandonner lui-même. Chambre de la dépossession de soi, du franchissement des limites du corps, du sexe, du temps.

Mort en miroir, pour Picasso : «Autrefois, rappelle Pierre Daix, apprenant au Lutétia la mort d'Apollinaire, il avait contresigné d'un trait photographique ses propres traits renvoyés par une glace³⁶.»

Écho du «moi, je», caresse qui rend jumeaux dans le geste éphémère, le retour sans trace de l'image. Autre qui habitait toujours ce je ou ce miroir, tantôt peuplé, aujourd'hui nu.

36. Texte cité, p. 43.