

MuséePicassoParis

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

PICASSO  
POÈTE

EXPOSITION  
21.07.2020 - 03.01.2021



P.4	<b>INTRODUCTION</b>
P.5	<b>CHRONOLOGIE</b>
P.8	<b>PLAN DE L'EXPOSITION</b>
P.9	<b>CLÉS DE LECTURE</b>
	<b>CLÉ 1 – L'ÉCRITURE COMME EXPÉRIMENTATION PLASTIQUE</b>
P.13	<b>CLÉ 2 – UN ART TOTAL</b>
P.18	<b>CLÉ 3 – FAÇONNER UN LANGAGE SONORE</b>
P.23	<b>PISTES PÉDAGOGIQUES</b>
P.29	<b>PROGRAMMATION DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION</b>
P.31	<b>TEXTES DE SALLE</b>
P.34	<b>NOTES DE FIN</b>

# INTRODUCTION

L'exposition « Picasso poète » explore un aspect méconnu de l'œuvre de Pablo Picasso en montrant l'importance de l'écriture poétique dans sa démarche créatrice. Entre 1935 et 1959, l'artiste écrit plus de trois cents poèmes, en français ou en espagnol, dont les manuscrits sont pour la plupart conservés au Musée national Picasso-Paris. Ces textes écrits pour beaucoup à l'encre de Chine, datés, raturés, auxquels se mêlent parfois images et couleurs, frappent par leur puissance calligraphique. En proposant un parcours à travers ces manuscrits, en dialogue avec des peintures et des dessins, cette exposition montre la circulation des thèmes entre les univers visuels et poétiques de l'artiste, de la corrida à la crucifixion, de l'amour à la cuisine.

Les relations privilégiées que Picasso entretient très tôt avec les poètes Max Jacob et Guillaume Apollinaire, puis plus tard avec Paul Éluard ou Rafael Alberti, comme les figures littéraires qui habitent son œuvre témoignent d'un goût et d'une curiosité pour les possibilités du langage. À son tour, il s'en saisit comme d'un matériau à la fois poétique et plastique qu'il expérimente et transforme. Par la suite, ses liens avec le courant surréaliste ont aussi nourri sa démarche.

Ce dossier propose trois clés de lecture et des pistes de réflexion pour aborder l'exposition de façon transversale. Chacune interroge un aspect à travers quelques références historiques et plastiques auxquelles s'ajoute un focus sur une œuvre. Des pistes pédagogiques ainsi que des prolongements par la visite des collections ou par le biais de la programmation sont proposés à la fin de ce dossier.

## ŒUVRE DE PICASSO

CONTEXTE CULTUREL ET VIE INTELLECTUELLE	ŒUVRE GRAPHIQUE OU PUBLICATION	PEINTURE ET SCULPTURE <sup>1</sup>	
1897	Stéphane Mallarmé, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i>	<i>Science et Charité</i> (MPB, Barcelone)	
1901		<i>Autoportrait</i> (MP4)	
1904		<i>La Célestine</i> (MP1989-5)	
1906	Raoul Dufy, <i>Les affiches à Trouville</i>		
1907		<i>Les Demoiselles d'Avignon</i> (MOMA, New York)	
1908		<i>Portrait de Guillaume Apollinaire</i> (MP575(v);MP2014-1-1(v))	
1912	Sonia Delaunay et Blaise Cendrars, <i>La Prose du Transibérien</i>	<i>Nature morte à la chaise cannée</i> (MP36)	
1913	Guillaume Apollinaire, <i>Alcools</i> Filippo Tommaso Marinetti, <i>L'imagination sans fils et les mots en liberté</i>	<i>Bouteille de vieux marc, verre et journal</i> (MP373)	
1914		<i>Homme lisant un journal</i> (MP758)	<i>Nature morte avec verre et jeu de cartes</i> (Hommage à Max Jacob)
1917		Portrait de Max Jacob, frontispice du recueil de poèmes <i>Le Cornet à dés</i>	
1918	Guillaume Apollinaire, <i>Calligrammes</i> (poèmes écrits entre 1913 et 1916)	<i>Portrait d'Olga dans un fauteuil</i> (MP55)	
1919	André Breton et Philippe Soupault, <i>Les Champs magnétiques</i> Francis Picabia, <i>Le Double monde</i>		
1922	James Joyce, <i>Ulysse</i>	<i>Deux femmes courant sur la plage (La Course)</i> , (MP78)	
1923-1924	Raoul Hausmann, <i>ABCD</i>		

# CHRONOLOGIE

## ŒUVRE DE PICASSO

CONTEXTE CULTUREL ET VIE INTELLECTUELLE	ŒUVRE GRAPHIQUE OU PUBLICATION	PEINTURE ET SCULPTURE
1924 André Breton, <i>Manifeste du surréalisme</i> Création de la revue <i>La Révolution surréaliste</i>		
1925		<i>Le Baiser</i> (MP85)
1926 Paul Eluard, <i>Capitale de la douleur</i>		
1927	Gravures illustrant <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> de Balzac	
1928 Federico García Lorca, <i>Romancero gitano</i>		
1929		<i>La Femme au jardin</i> (MP267)
1930		<i>La Crucifixion</i> (MP122)
1933 Henri Michaux, <i>Un Barbare en Asie</i> Federico Garcia Lorca, « Juego y teoria del duende », conférence		
1934		<i>La Femme au feuillage</i> (MP314)
1935 André Breton, « Picasso poète », <i>Cahiers d'art</i>	<i>Lengua de fuego</i> (poème)	
1937 Paul Éluard et Man Ray, <i>Les Mains libres</i>	<i>Songe et mensonge de Franco</i> (recueil comprenant un poème et deux eaux- fortes)	<i>Guernica</i> (MNCARS, Madrid) <i>Portrait de Marie-Thérèse</i> (MP159) <i>Portrait de Dora Maar</i> (MP158)
1939 Paul Éluard, <i>Donner à voir</i>		
1941	<i>Le désir attrapé par la queue</i> (théâtre)	
1942		<i>Tête de taureau</i> (MP330)
1946 Isidore Isou fonde le Lettrisme		
1947 - 1948	<i>Les quatre petites filles</i> (théâtre)	
1948	Illustration pour <i>Le chant des morts</i> de Pierre Reverdy	
1950 Christian Dotremont, « Signification et sinification », <i>Cobra</i> , n°7		<i>Petite fille sautant à la corde</i> (MP336)

## ŒUVRE DE PICASSO

### CONTEXTE CULTUREL ET VIE INTELLECTUELLE

### ŒUVRE GRAPHIQUE OU PUBLICATION

### PEINTURE ET SCULPTURE

---

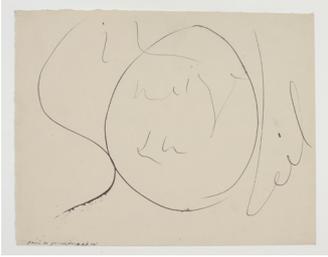
1951	Henri Michaux, <i>Mouvements</i>		
1952	Raymond Hains, Jacques Villégé et Camille Bryen, <i>Hépérile éclaté</i>		
1956			Série des <i>Baigneurs</i> (MP352 à MP357)
1957			Série <i>Les Ménines</i> (MPB, Barcelone) d'après Velásquez
1957-1958		<i>L'enterrement du comte d'Orgaz</i> (théâtre)	

---

# PLAN DE L'EXPOSITION

## 1.1

### JEUNESSE ET GENÈSE DE L'ÉCRITURE



*Il neige au soleil*, 10 janvier 1934, (MP120, MP123, MP1130)  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage  
© Succession Picasso 2021

## 1.2

### AMITIÉS POÉTIQUES



Portrait de Guillaume Apollinaire illustrant l'ouvrage "Calligrammes", (MP2002-7)  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage  
© Succession Picasso 2021

## 1.3

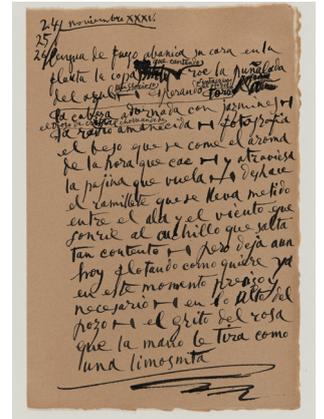
### 1936. POÈMES, DESSINS, TABLEAUX



*Virginidad del toro*, non daté, recto, (MP3663-122(5))  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

## 1.4

### 1935. LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE



*Lengua de fuego*, non daté, (MP3663-75 à MP3663-108)  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

## 1.5

### DES MOTS ET DES IMAGES



*Corrida: la mort du torero*, 19 septembre 1933, (MP145)  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabreau  
© Succession Picasso 2021

## 1.6

### 1937-1945. LES ANNÉES SORDIDES



*Le repas*, 1 mars 1940, (MP1998-417)  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

## 1.7

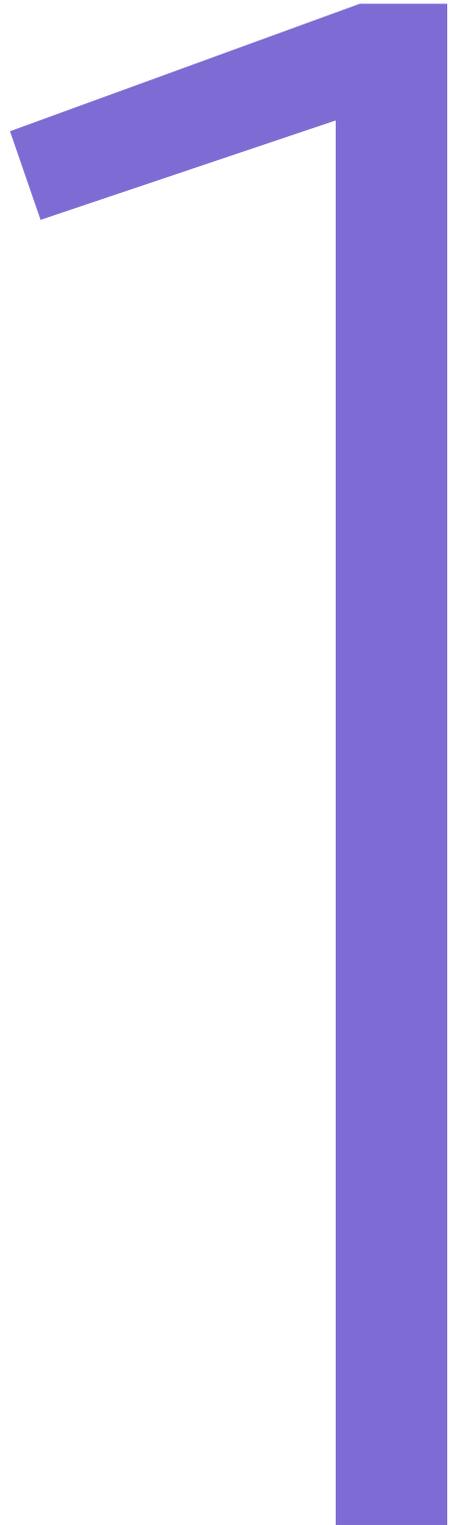
### 1947-1959. THÉÂTRE ET POÈMES GRAVÉS



*Lengua de fuego*, non daté, (MP3663-75 à MP3663-108)  
Poèmes et lithographies, 195, MP1988-8, salle 1.7  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Béatrice Hatala  
© Succession Picasso 2021



**CLÉ DE LECTURE**  
**L'ÉCRITURE COMME**  
**EXPÉRIMENTATION**  
**PLASTIQUE**



# FACE AUX ŒUVRES

COMMENT L'ARTISTE UTILISE-T-IL L'ÉCRITURE ?  
QU'APPORTE LA FORME DES LETTRES À NOTRE LECTURE D'UN POÈME ?  
PEUT-ON « VOIR » UN POÈME ?

*Journal, porte-allumettes, pipe et verre*, automne 1911, MP32, salle 1  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso 2021

Durant la période cubiste qui commence autour de 1907, différentes phases caractérisent le processus de géométrisation des formes et de démultiplication des points de vue propre à ce nouveau langage pictural. Ce renouvellement de la perception remet en question les méthodes traditionnelles de composition. Le traitement plastique des objets, des figures ou encore du paysage est profondément transformé en se détachant cependant des règles de la perspective. Certaines compositions frôlent ainsi l'abstraction et déjouent les repères du spectateur. Autour de 1912, des éléments empruntés directement à la réalité matérielle du quotidien apparaissent dans la composition : Pablo Picasso et Georges Braque utilisent le collage et les papiers découpés dans leur peinture. Des morceaux de journaux, de la tapisserie, des étiquettes ou encore des partitions sont associés à la composition. Ils sont combinés à l'ensemble comme un indice du réel. Les mots, parfois tronqués se résument alors à quelques lettres, attrapent le regard et le guident dans son « enquête ». Picasso s'inspire notamment de la typographie des caractères d'imprimerie qu'il peint comme on peut le voir avec le tableau *Journal, porte-allumettes, pipe et verre* (MP32, salle 1.1). Imaginons la composition sans la présence de ces quatre lettres : Que voit-on ? Que reconnaît-on entre ces lignes et ces aplats ? S'agit-il d'une composition abstraite ? Quelles figures peut-on identifier ? Ces quatre lettres qui pourraient faire référence à *L'Intransigeant*, nom d'un des quotidiens populaires de cette époque, relie le visible au lisible dans ce tableau. Une fois repérée, cette indication amorce une nouvelle approche : à partir d'un élément tangible, nous engageons notre regard à envisager ces formes de façon active, nous cherchons, nous questionnons.

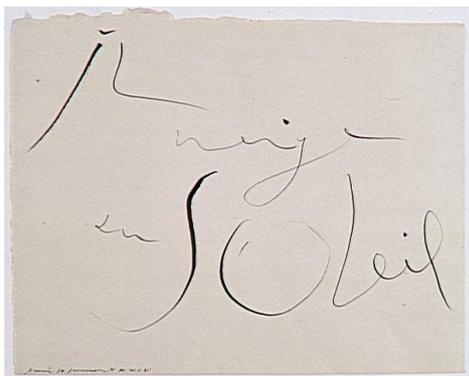


Le recours à l'usage de lettres dans l'espace de la représentation participe de la démarche d'expérimentation propre au cubisme. L'écriture en est un des outils : le carnet n°17 (MP1865) utilisé entre le printemps et l'été 1913 atteste des liens tissés entre le dessin et l'écriture dans le processus de création. L'artiste associe aux dessins des indications de couleurs, références, descriptions accompagnant ainsi la mise en forme par les mots. Ce principe de déchiffrement est caractéristique du cubisme. Dans certains collages qui intègrent différents types de signes on observe par exemple la présence de notes de musique, invitant le spectateur à enrichir la perception de l'œuvre<sup>2</sup>.

Observons la composition de 1913 intitulée *Verre, journal et dé* (MP45, salle 1.1). Comment Picasso déjoue-t-il les limites de la bidimensionalité propre au tableau ? En introduisant la troisième dimension par l'assemblage d'éléments de métal blanc et de bois à la peinture, il défie la surface du plan. Les formes du verre, du dé et des pages de journal sont littéralement disposées dans l'espace du tableau. La lettre « J » peinte par Picasso vient s'ajouter aux inscriptions qui figurent déjà sur l'emballage de métal utilisé pour représenter une partie du journal en bas à gauche. La dernière syllabe « NAL » se détache en haut à droite de l'assemblage comme un élément autonome. Là encore, notre regard nous guide pour assembler à notre tour les différentes parties de cette composition. Ce rapport à l'espace semble faire écho à la démarche de Stéphane Mallarmé qui dans le poème « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » interroge l'espace même de la page. Les vers, les mots s'y déploient de façon non linéaire, discontinue, perturbant ainsi notre lecture. En annexe de ce poème, Mallarmé précise : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit »<sup>3</sup>.

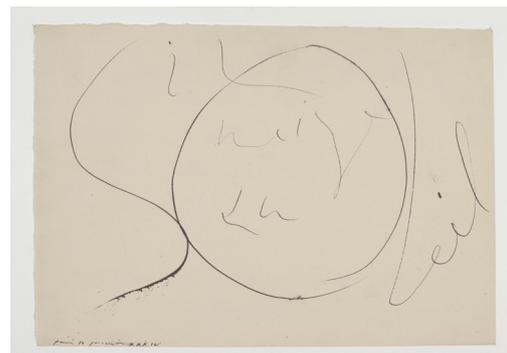
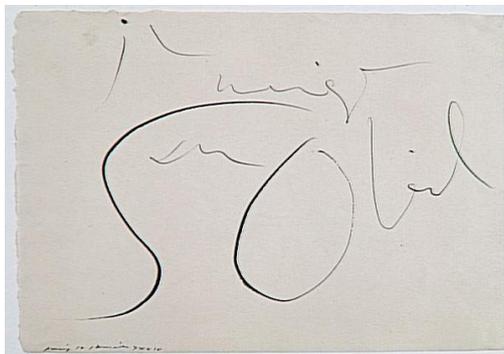
# FOCUS 1 – IL NEIGE AU SOLEIL

MP1120, MP1123, MP1130 (SALLE 1.1)



Il neige au soleil, 10 janvier 1934, MP1123  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)  
/ Daniel Arnaudet  
© Succession Picasso 2021

Il neige au soleil, 10 janvier 1934, MP1128  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)  
/ Daniel Arnaudet  
© Succession Picasso 2021



Il neige au soleil, 10 janvier 1934, MP1130  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)  
/ Thierry Le Mage  
© Succession Picasso 2021

L'écriture, norme graphique qui véhicule un langage, peut elle-même devenir l'objet d'un traitement plastique comme le montrent les carnets de l'artiste, ses croquis ou ses dessins. Des similitudes sont visibles dans la méthode de recherche, laissant apparaître les « ratés », les ratures, les taches, les réécritures aussi bien dans les notes, les dessins que les poèmes. Le principe de série, la répétition ou la variation mais aussi l'assemblage, le collage sont à l'œuvre dans l'écriture. Ici, le poème « Il neige au soleil » s'apparente à un exercice de calligraphie. Un seul vers se transforme au fil des onze variations que Picasso réalise. Déformée, étirée, disproportionnée, la lettre devient figure.

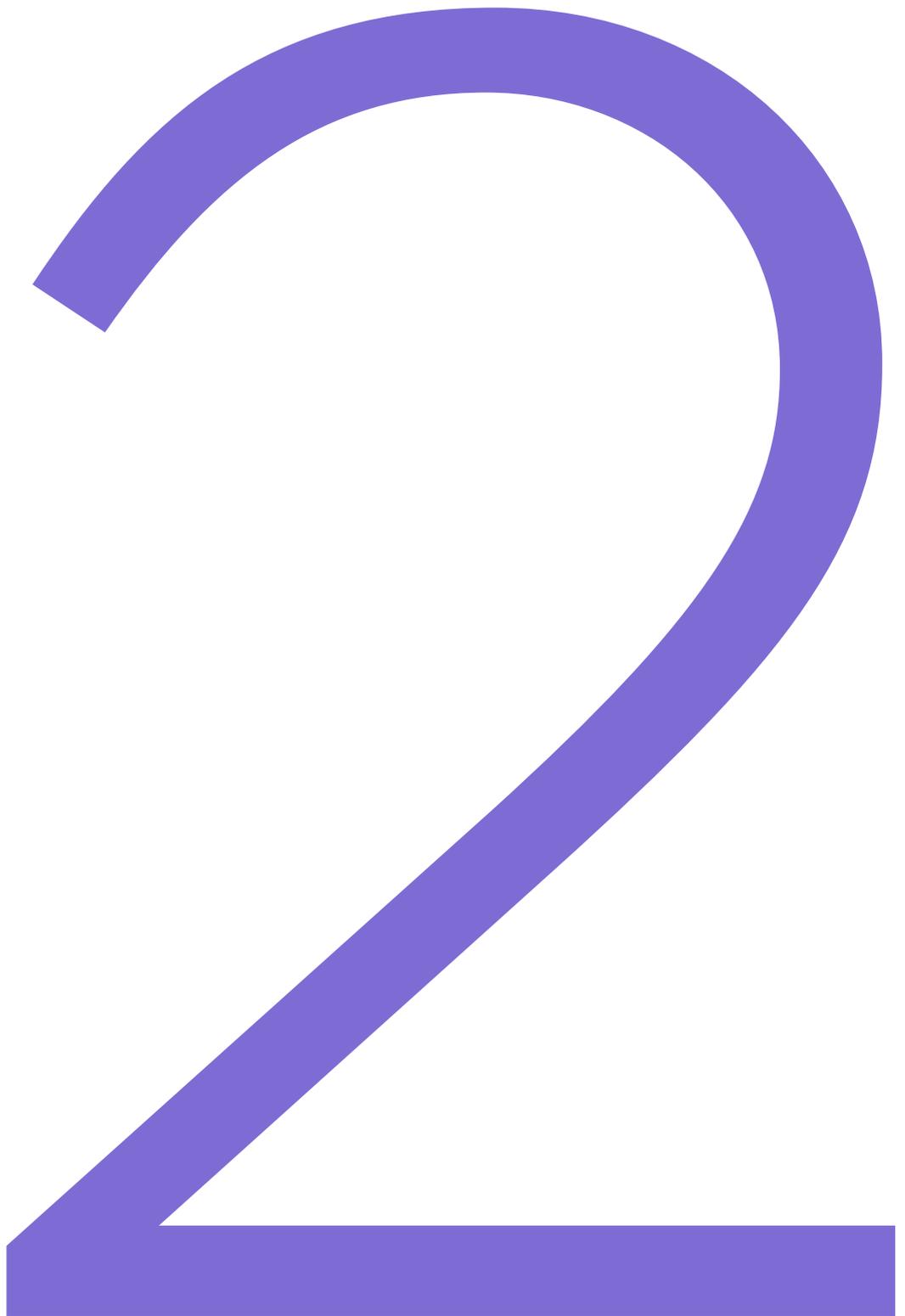
Un vers unique décrit un phénomène étrange et instable de neige au soleil à la manière des oxymores que Robert Desnos réunit dans son poème « Un jour qu'il faisait nuit »<sup>4</sup>. La série devient forme et son processus peut être envisagé comme un tout si chaque élément est pensé comme partie intégrante de l'œuvre. Comme face à une partition, faudrait-il « jouer » ce poème et faire entendre les sons portés par les lettres selon leur taille, leur forme ou encore l'épaisseur du trait ? Selon les pleins et les déliés ? Nous lisons toujours « Il neige au soleil » mais faut-il seulement entendre ce vers selon le même rythme et la même intensité sonore ? Variations plastiques et poétiques se confondent à travers cette série qui sculpte le langage, en redessine les contours un peu à la manière des têtes de profil de *Diversos caps* [Diverses têtes] (MPB110.262R, salle 1.1) qui cherchent à saisir différents traits d'expression.



Diversos caps, MPB110.262R  
© Museu Picasso, Barcelona  
© Donation Pablo Picasso, 1970

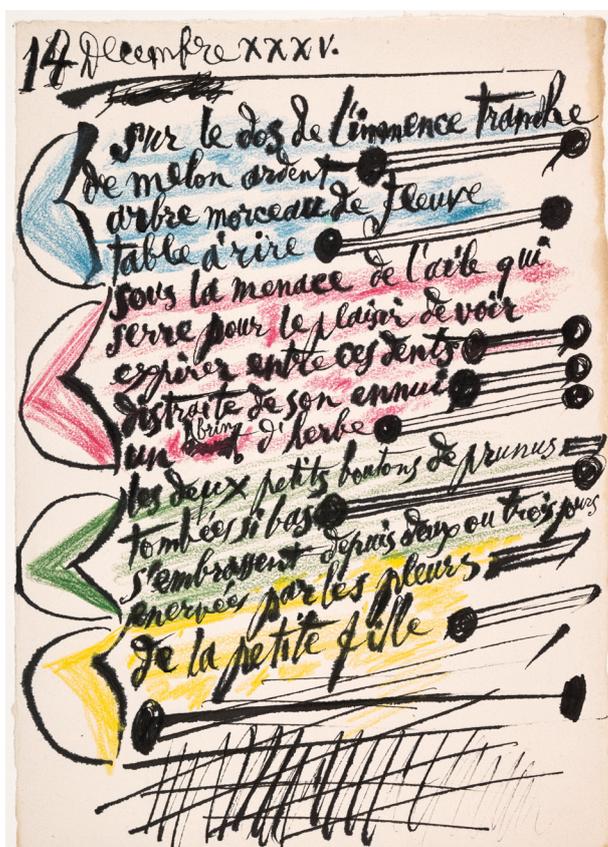
# CLÉ DE LECTURE

## UN ART TOTAL



# FACE AUX ŒUVRES

QUELS LIENS PICASSO TISSE-T-IL ENTRE L'ÉCRITURE ET LES DIFFÉRENTS MÉDIUMS ?  
QUELLES RELATIONS PICASSO ÉTABLIT-IL ENTRE POÉSIE ET PEINTURE ?  
QUELS SENS SA POÉSIE MOBILISE-T-ELLE ? DE QUELLES MANIÈRES ?  
QUELS EFFETS PRODUISENT SES POÈMES ?  
POUR QUELLES RAISONS NOUS DÉROUTENT-ILS ?



"Sur le dos de l'immense tranche de melon ardent ...", 14 décembre 1935, MP1146  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso 2021

La démarche poétique de Picasso s'apparente parfois à la mise en scène d'un véritable spectacle qui sollicite les sens du lecteur selon l'usage des différents médiums. Observons le poème sans titre débutant par « Sur le dos de l'immense tranche de melon ardent », présenté dans la salle 1.4, qui mêle l'écriture à la couleur et aux signes graphiques. Comme un œil ouvert ou comme une bouche déclamant les vers, un signe marque l'amorce des strophes alors que des lignes et des points occupent l'espace laissé libre par le découpage des vers. Cet appareillage graphique rappelle la série de dessins à l'encre *Cercles et signes* de 1930 (MP1038 à MP1043). Écriture du silence à la manière des didascalies ou des indications sur une partition musicale ? Ornement des images qui accompagne la lecture ? Ponctuation dessinée pour mieux faire entendre le texte ? Ces signes cohabitent avec les lettres et les couleurs qui rythment la page, toutes contribuent à générer les images qui se déploient au fil de ce récit insolite. « Adeptes du rêve yeux ouverts » comme l'évoque Michel Leiris, Picasso associe le visible et l'invisible. Avec ce seul poème, il crée un monde clos où défilent objets et figures surprenantes : un « melon ardent », une « table à rire », des « boutons de prunus » qui « s'embrassent », véritable théâtre onirique qui façonne par l'usage des mots la représentation dans notre imaginaire. Michel Leiris rappelle ainsi leur force : « ... tel est le pouvoir éberluant dont ce type d'écriture s'avère doué à tout instant. « Fiat Lux », « Sésame ouvre-toi » : diktat coup de baguette. Que la chose soit dite et la voilà qui est ! »<sup>5</sup>.

Cette pensée de la mise en scène, Picasso l'expérimente de façon concrète avec ses trois pièces de théâtre écrites entre 1941 et 1958. La première d'entre elles, *Le Désir attrapé par la queue*, fait l'objet d'une lecture le 16 juin 1944 dans l'atelier des Grands Augustins et réunit différentes personnalités comme Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre ou encore Michel Leiris. La pièce a pour toile de fond les années de guerre et l'Occupation. Malgré ce contexte sombre, les personnages et leurs dialogues relèvent souvent du burlesque. La scène 1 de l'acte I réunit la plupart des personnages : Le Gros pied, Le Bout rond, Les Deux toutous, L'Angoisse grasse, L'Angoisse maigre, Le Silence, L'Oignon et La Tarte. Le froid et la faim constituent la trame de l'intrigue dans ce « Sordid's hôtel » où se succèdent des scènes proches du théâtre de l'absurde.

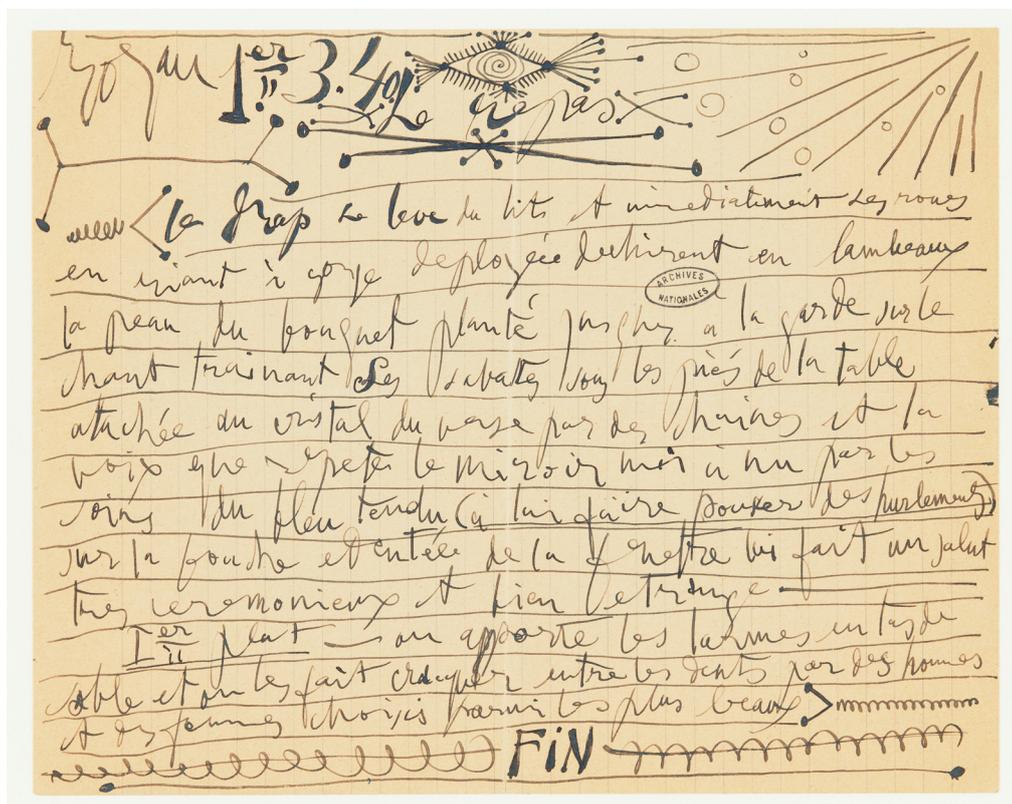


Brassaï, Lecture du "Désir attrapé par la queue" dans l'atelier des Grands-Augustins, le 16 juin 1944, 19-501856, Fonds Gilberte Brassaï.  
 De gauche à droite et de haut en bas : Jacques Lacan, Cécile Éluard, Pierre Reverdy, Louise Leiris, Zanie Campan Aubier, Pablo Picasso, Valentine Hugo, Simone de Beauvoir, Brassaï, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Aubier, Michel Leiris.  
 © RMN-Grand Palais / Brassaï  
 © Estate Brassaï - RMN-Grand Palais

Certaines tirades rappellent le foisonnement des poèmes écrits quelques années plus tôt comme le monologue de Gros pied (acte III, scène 1) : « la chemise relevée de sa beauté son charme chamarré amarré à son corsage et la force des marées de ses grâces secouent la poudre d'or de son regard sur les coins et les recoins de l'évier puant – des linges étendus à sécher à la fenêtre de son regard aiguisé sur la pierre à couteau de sa chevelure emmêlée – et si la harpe éolienne de ses gros mots orduriers et communs et ses rires irritent la luisante superficie du portrait c'est à ses proportions démesurées et à ses propositions émues qu'elle doit cette avalanche d'hommages ». Le personnage de Gros pied s'exprime avec une diversité de tons comparable à celle des poèmes de Picasso. La description de ce portrait de femme adopte aussi un caractère pictural. De façon plus marquée que pour sa deuxième pièce *Les quatre petites filles*, *Le Désir attrapé par la queue* met en scène une part de la verve poétique de 1935-1936. On y retrouve par exemple à la fin de l'acte III<sup>6</sup>, dans l'échange entre L'Angoisse grasse : « a a a bo a a bo bo » et La Tarte qui renchérit : « aï aï je l'aime aï aï aime bob o aï aï aï l'aime aï aï bo bo bo bo », une forme poétique du 22 janvier 1936 : « Si le silence se tait tout est prêt dis cent fois a et ensuite b et ensuite a b a a et ensuite a b a b et ensuite a b c d ». Ces énumérations de lettres procèdent de l'assemblage sonore entre alphabet et interjection, schéma de rimes et message codé.

Picasso déclarait : « Après tout les arts ne font qu'un, on peut écrire une peinture en mots comme on peut peindre des sensations dans un poème »<sup>7</sup>. Pour l'artiste, la création emprunte plusieurs voies plastiques ou littéraires pour donner forme à la représentation. Le « dérèglement » orchestré par l'écriture suit au plus près les contours d'une vision. En cela l'influence du surréalisme caractérise son écriture poétique. Ce courant trouve une figure tutélaire en la personne d'Arthur Rimbaud. Dans le poème « **Alchimie du verbe** », le jeune homme définit une grammaire singulière qui obéit aux principes de synesthésie particulièrement présents dans l'art de la seconde moitié du XIXe siècle : « J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixai des vertiges »<sup>8</sup>. La réalité la plus prosaïque voisine alors avec le sublime et l'œil du poète se nourrit tantôt des « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires... » tantôt d'images singulières traduites par « l'hallucination des mots ».

Cette relation féconde qui fait feu de tout bois semble très proche du processus poétique qu'opère Picasso comme il le suggère lui-même : « L'étiquette "vert pomme" sur un tube de couleur, ce n'est ni une pomme, ni la couleur, mais un assemblage de mots, un titre bon pour dérouter les idées »<sup>9</sup>. L'écriture comme le dessin accompagnent la construction de l'image comme le montrent les annotations ou les poèmes qui complètent certaines études exposées dans la salle 1.3 *Études : tête de femme et poèmes en français* (MP1171) ou *Femme devant un dressoir et poèmes en français* (MP1147).



"Le repas", 1 mars 1940, MP1998-417, salle 1.6  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

Observons le poème intitulé « **Le repas** » : quels sont les éléments qui lui donnent un caractère spectaculaire ? Comment dialoguent l'écriture et le dessin sur cette page ? L'œil surplombant l'ensemble comme au théâtre, les lignes du rayonnement d'un projecteur en haut à droite donnent l'impression qu'un drap se lève pour laisser place à cette scène où tous les sens sont mobilisés : les roues rient, le miroir reflète des voix, des larmes et du sable craquent entre les dents. Tout est saisi dans une atmosphère étrange qui déjoue l'attente du lecteur, surpris par les images que le poète fait surgir dans son esprit avant que le rideau ne tombe comme le suggère le mot « fin ».

# FOCUS 2 – FEUILLES D'ÉTUDES :

**"BUSTE DE FEMMES" " ; "TÊTE" ET "LE CHAPEAU DE PAILLE AU FEUILLAGE BLEU",  
1ER MAI 1936, MP1162 (RECTO)  
ET LE CHAPEAU DE PAILLE AU FEUILLAGE BLEU, 1ER MAI 1936,  
1ER MAI 1936, MP155 (SALLE 1.3)**



Études - Buste de femme, Tête et Le chapeau de paille au feuillage bleu avec annotations manuscrites de couleurs, 1 mars 1936, MP1162R, salle 1.3  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Béatrice Hatala  
© Succession Picasso 2021

Réalisées le même jour, cette étude et cette huile sur toile caractérisent un processus de création où l'écriture trouve sa place parmi les formes plastiques. Plusieurs portraits de femmes numérotés de I à IV apparaissent sur cette page. Saisi dans différentes postures, le modèle féminin se métamorphose sous le trait de Picasso qui modifie les points de vue, fragmente et assemble divers détails anatomiques. Une pensée en mouvement comme l'évoque André Breton dans l'article de *Cahiers d'Art*, au moment où il découvre un poème à mesure que Picasso le traduit et lui donne forme dans une autre langue. Cette traduction provoque des variations et ne se limite pas aux règles définies par chacune des langues. Picasso privilégie la forme la plus à même de contenir la force d'expression recherchée, tout comme le corps de cette femme dont l'aspect change selon la composition retenue pour la représenter. Composée, cette étude l'est aussi à travers les couleurs qui se rattachent une à une aux différents éléments du dessin III. Tout comme dans ses poèmes, Picasso raccorde ou greffe certains mots au texte initial à l'aide d'un fil d'encre. On retrouve ici cet agencement : les couleurs sont dites, énoncées. Elles dressent au-dessus du dessin une sorte de patron coloré de cette figure.

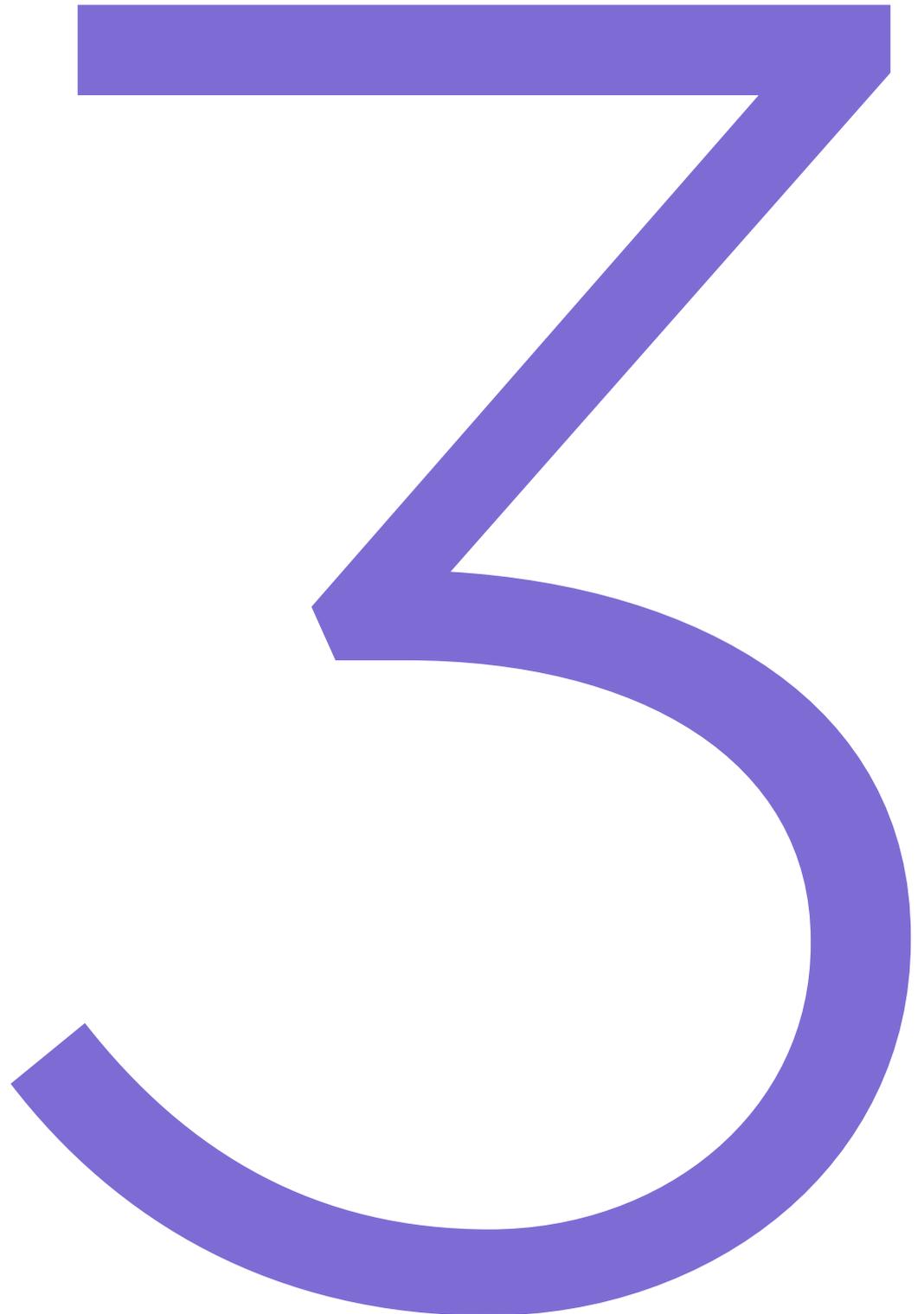
Le Chapeau de paille au feuillage bleu, 1 mars 1936, MP155, salle 1.3  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean  
© Succession Picasso 2021

Les annotations manuscrites de couleurs apparaissent sur différents dessins du printemps 1936 (MP1150, MP1155). Mots et images entrent ainsi en dialogue pour prolonger la représentation, définir la palette et la préciser dans ses nuances. Sagit-il d'une phase dans le processus de recherche ? Ou bien d'un poème où danseraient les couleurs au-dessus d'une figure ? Deux modes d'expression s'associent pour construire une image, poétique ou plastique. La toile qui met en scène ce dialogue rappelle l'atmosphère étrange créée par la métaphore, la personnification, différents types d'analogies stupéfiantes qui caractérisent ses poèmes. Le monde décrit par le poète y est pris dans le flux du verbe qui dissout les délimitations nettes entre les choses. Ici, la combinaison du cou et du chapeau de paille au feuillage donne à la composition l'aspect d'une nature morte malgré le visage qui nous regarde. L'étrangeté qui se dégage de l'ensemble rappelle celle de certains poèmes où Picasso associe des éléments très éloignés, crée des ruptures d'images, sautant du coq à l'âne. Le caractère instable de la représentation sollicite ainsi largement notre point de vue face à l'œuvre et invite notre regard à rester en mouvement.



**CLÉ DE LECTURE**

**FAÇONNER UN  
LANGAGE SONORE**

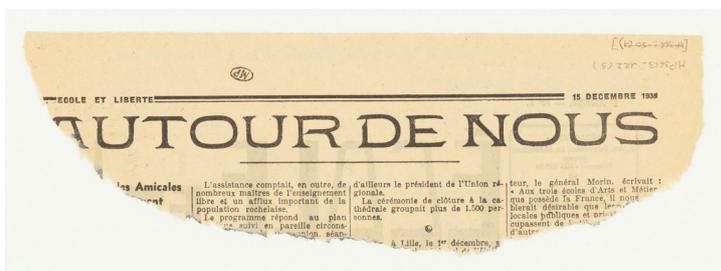


# FACE AUX ŒUVRES

DANS QUELLE(S) LANGUE(S) PICASSO ÉCRIT-IL SES POÈMES ?  
QUEL(S) EFFET(S) PRODUISENT CERTAINS POÈMES LORSQU'ILS FONT ENTENDRE  
DIFFÉRENTES LANGUES ?  
LA SONORITÉ DES LANGUES PEUT-ELLE DEVENIR UNE FORME PLASTIQUE ?  
QUELLES SONT LES POSSIBILITÉS CRÉATRICES DE CES ALLERS-RETOURS  
ENTRE DIFFÉRENTES LANGUES ?

Le chemin poétique qu'emprunte l'artiste à partir de 1935 semble indissociable d'un attachement à sa langue natale, l'espagnol, qu'il choisit pour s'aventurer dans de longs poèmes. Le catalan est aussi partiellement présent dans le répertoire linguistique de l'artiste. Néanmoins, comme l'indique Androula Michael, le français occupe une place prépondérante et « devient la langue de l'expérimentation par excellence »<sup>10</sup>. Picasso s'aventure ainsi dans l'écriture comme pour laisser parler la langue, la laisser déployer ses mots, faire sonner le français ou l'espagnol selon les images qu'il souhaite faire naître. Son ami sculpteur, l'espagnol Julio González, tenait Picasso pour un « homme de la forme », considérant qu'il voyait « tout en sculpteur » et c'est peut-être aussi sous cet angle que certains poèmes font usage des langues comme d'une matière dense et vivante. L'espagnol ou le français envisagés comme deux matériaux aux qualités distinctes se côtoient alors et délimitent un imaginaire qui leur est propre.

L'écriture se prête aux mêmes principes d'expérimentation que l'artiste emploie en peinture et en sculpture, jouant de la même diversité des matériaux et de leur détournement. Picasso lui-même définissait à travers un poème l'espace de création laissé ouvert par le passage d'une langue à l'autre : « 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" »<sup>11</sup>. La traduction comme passage d'un état à un autre façonne la sensibilité. Imaginaires, sensations et sentiments adoptent des formes singulières selon les langues et nourrissent ainsi l'écriture de Picasso. Ces figures qui naissent parfois d'un enchaînement sans lien ni transition, font entendre une voix intérieure, donnent forme à des visions singulières.

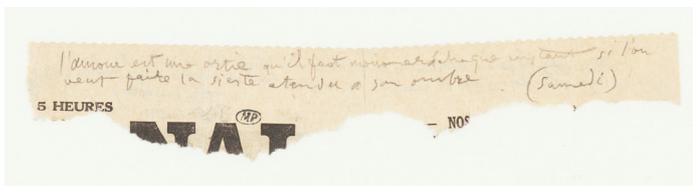


« Virginidad del toro », non daté, recto, MP3663-122(5), salle 1.3  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

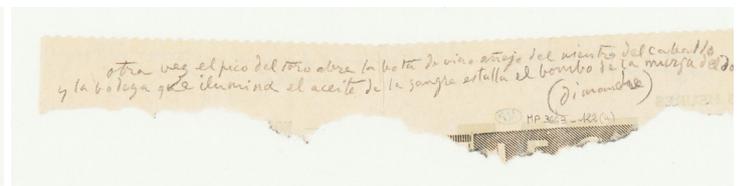
« Virginidad del toro », non daté, verso, MP3663-122(5), salle 1.3  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

Les vers qui surgissent au coin d'une page de journal français s'apparentent parfois à de véritables assemblages qui combinent les caractères typographiques de la presse (comme certaines compositions cubistes) à l'écriture manuscrite de l'artiste. Observons par exemple ce vers en espagnol : « Virginidad del toro que es la virgen puesta debajo de la copa que rodean las abejas haciendo olas »<sup>12</sup>. À la suite, inscrit en haut de la page que la découpe laisse bien visible, on peut lire le mot « école » au centre du fragment ainsi que des informations pratiques liées au journal dans l'encart à gauche. Au verso, le titre d'une rubrique "**Autour de nous**" se détache tout aussi nettement. Faut-il inclure ces mots en français comme partie intégrante du poème ? Où commence et où s'arrête ce poème ? Naît-il du surgissement fortuit d'une image poétique inscrite sur un simple coin de journal ? Et ce dernier, n'est-il qu'un support ? Ou bien peut-on imaginer qu'au fil de sa lecture surgisse cette formule mystérieuse si l'on pense au lien entre l'adverbe « autour » et le verbe espagnol « rodean » (entourent) ? Pour Picasso, l'intérêt « ce n'est pas de faire des récits ou de décrire des sensations, mais de les suggérer par la sonorité des mots.<sup>13</sup> »

Dans la même salle, une autre forme poétique réunit les deux langues comme l'envers et l'endroit d'un poème. « **L'amour est une ortie** » présente au recto un vers en français associé au samedi puis au verso un vers en espagnol associé au dimanche. Fragments d'une chronique poétique ? Dialogue entre deux langues où chacune lancerait sa réplique ? En français comme en espagnol, des images caractéristiques du répertoire picassien se font écho : amour, « toro », tauromachie, autant de figures visibles à travers les œuvres présentées dans la salle 1.5. Si les fragments de lettres du journal sur lequel sont écrites ces phrases restent encore partiellement visibles, il s'agit cette fois d'un assemblage linguistique. Celui-ci laisse entendre les spécificités sonores de chacune des langues, leur accent tonique, les effets de l'assonance et de l'allitération selon le choix des mots. Dire ou entendre ces poèmes prolonge le processus de création comme le précise André Breton dans l'article qu'il consacre à la poésie de Picasso. Il évoque le passage du français à l'espagnol : « Je ferais remarquer en passant que si certains des poèmes qui précèdent ou qui suivent ont été écrits directement en français, il en est d'autres que j'ai notés tandis que Picasso me les traduisait mot à mot de l'espagnol. Vu le genre d'intérêt extra-littéraire qu'ils présentent, il n'a pas paru utile d'obvier aux quelques inconvénients d'une telle traduction. On s'est même cru autorisé à violenter la syntaxe française chaque fois qu'elle se refusait à suivre l'espagnol plutôt que de se priver d'un tour expressif et de compromettre par là le mouvement de la pensée »<sup>14</sup>.



« L'amour est une ortie qu'il faut moissonner chaque instant si l'on veut faire la sieste étendu à son ombre (samedi) », poème du 2 janvier au 6 février 1936, MP3663-122(4), recto, salle 1.3  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021



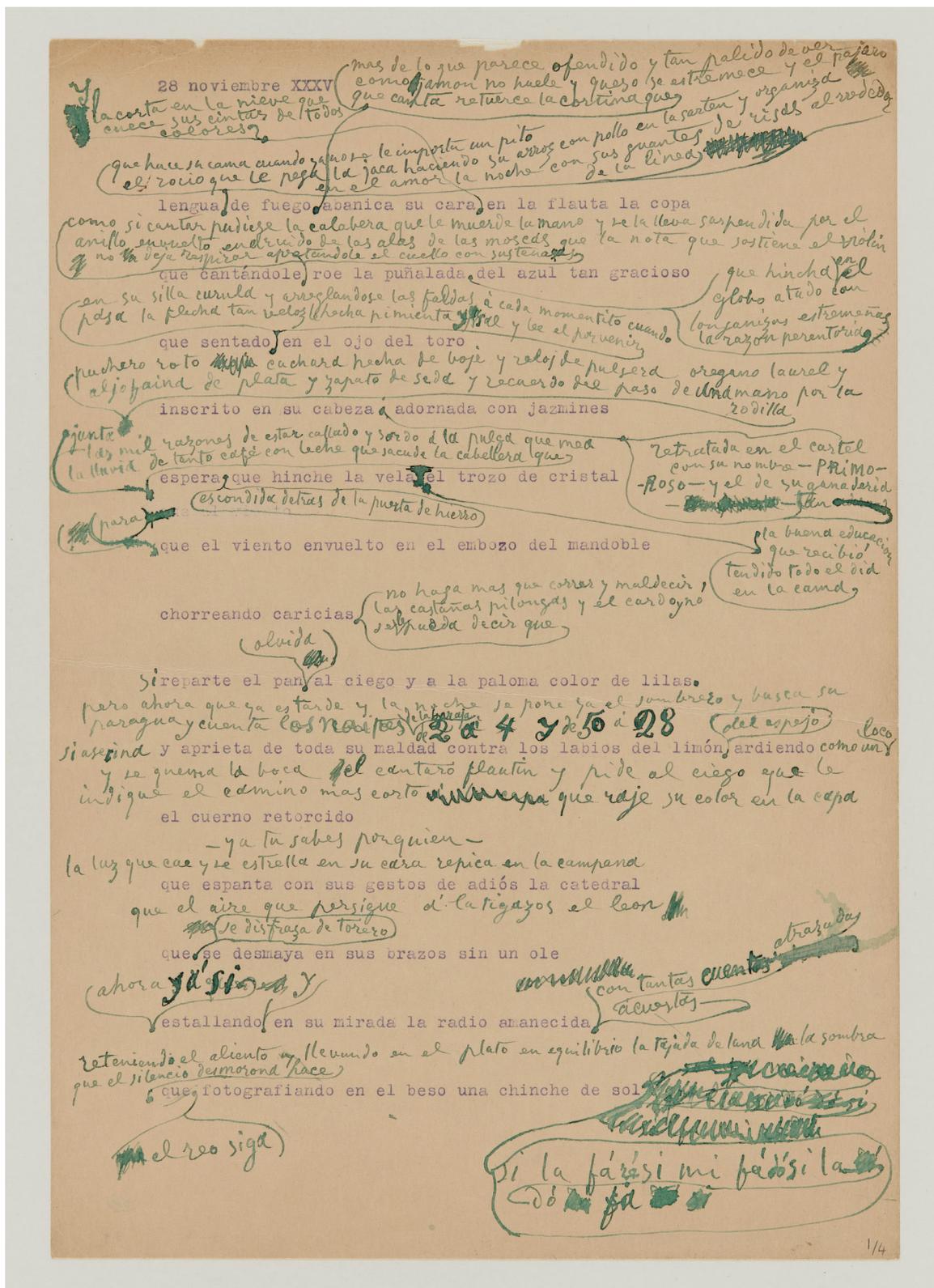
« otra vez el pico del toro abre la bota de vino ... y la bodega que ilumina el aceite de la sangre estalla el bombo de la ... del dolor (dimanche) », poème du 2 janvier au 6 février 1936, MP3663-122(4), verso, salle 1.3  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
© Succession Picasso 2021

L'oralité, sans doute davantage associée à l'espagnol et au chant comme le cante jondo si présent dans la culture populaire, participe à ce processus de création. Les langues sont appréhendées comme une matière sonore, une « pâte verbale » à la densité particulière selon qu'il s'agit de l'espagnol ou du français. Poésie à entendre, les mots attendent d'être lus ou dits pour que le poème sonne mais aussi qu'il prenne une forme changeante selon le timbre, le rythme, le ton et les inflexions de la voix, laissés libres dans l'absence de ponctuation. En espagnol ou en français, c'est le pouvoir de créer des images qui prédomine à travers le choix des mots jouant des effets produits par le maniement du signifié et du signifiant. Les chocs visuels surgissent par le biais des combinaisons ou des assemblages lexicaux qui définissent pour une large part l'écriture poétique de Picasso. Jean-Paul Sartre, qui participe en 1944 à la lecture de la pièce **Le Désir attrapé par la queue**, propose quelques années plus tard une théorie de l'acte d'écrire en définissant ainsi la démarche du poète : « Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. (...) puisque les mots sont créés, comme les choses, le poète ne décide pas si ceux-là existent pour celles-ci ou celles-ci pour ceux-là. Ainsi s'établit entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification »<sup>15</sup>.

# FOCUS 3 - LENGUA DE FUEGO

MP3663-75 À MP3663-108 (SALLE 1.4)

Lengua de fuego, du 28 novembre 1935 et 5 décembre 1935 [II], état I, MP3663-83  
 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP  
 © Succession Picasso 2021



Le poème « **Lengua de fuego** » (langue de feu) écrit entre le 24 novembre et le 24 décembre 1935 se déploie en dix-huit états successifs qui laissent apparents les ajouts, les incises ou encore les ratures. Il est un des exemples qui rend particulièrement visible le processus d'écriture, véritable laboratoire où le mouvement des mots fait varier les images au fil du temps. Créature poétique, « **Lengua de fuego** » semble devenir un organisme vivant qui se métamorphose en s'alimentant de nouveaux mots. Selon les feuillets, la mise en page du texte varie : manuscrits à l'encre noire parfois soulignés de couleurs, tapuscrits ou encore association de ces deux écritures qui met en scène une sorte de polyphonies au sein même du poème.

Poème en prose ? **Copla** réinventée ? Picasso réunit certains des motifs du **cante jondo** ou du **romancero** : l'éventail, le jasmin, le baiser, le poignard, autant d'éléments qui rappellent les thèmes de l'amour et de la mort qui se mêlent dans ces genres poétiques traditionnels. L'éclatement de la syntaxe et les différentes combinaisons selon les mots en saillie donnent un relief particulier au poème. Le premier état, visible sur le **Carnet bleu** daté du 24, 25, 26 novembre, montre des mots largement retracés au crayon s'imposant ainsi avec force sur la page, et déjà tout un réseau de lignes se dessine pour en associer de nouveaux en les « greffant » au texte. Les mots s'inventent en s'attachant puis se détachent comme « elaroma », « lapa-gina » qui redeviennent « el aroma », « la pagina » selon les états, laissant entendre la dimension à la fois charnelle et expérimentale de ce poème où les mots sont comme « mâchés ». Les pauses ménagées dans le texte sont modifiées voire disparaissent selon les états rappelant l'importance du souffle qui donne lui aussi forme au poème. Les états IV et V du 28 novembre montrent le poème d'abord écrit en français puis à nouveau en espagnol<sup>16</sup>, de nouveaux vers apparaissent : naissent-ils des résonnances échangées entre ces deux langues ?

La structure initiale du poème toujours visible laisse cependant place à un éclatement de sa forme par la prolifération des mots ou par le redécoupage des vers. L'état IX du 28 novembre sépare le poème en deux colonnes réduisant ainsi la longueur des vers. Il témoigne de la recherche d'un rythme notamment par l'ajout de la ponctuation et peut-être par les lignes de couleurs. Le feuillet du 28 novembre et du 5 décembre 1935 laisse d'ailleurs apparaître dans un phylactère une série de notes : s'agit-il d'un air qu'il associe à l'écriture de ce poème ou de la mélodie qui pourrait l'accompagner ? Le poète espagnol Rafael Alberti explique le processus suivi par l'artiste par cette métaphore : « Pablo plante une bouture sur le vide d'une page. Et la page commence à se peupler. Un échelas sans fin se ramifie et grimpe : une parole en tire une autre, l'enfile par le cou, celle qui a traversé le cou attrape une autre par le pied, celle du pied enserme une autre par le bras, celle du bras s'enfile le nez d'une autre, celle du nez prend une autre par les cheveux, celle des cheveux descend au long des fesses, se faufile à l'entrejambe pour mieux s'entortiller au nombril d'une autre, celle du nombril s'agrippe à la langue de la suivante ».<sup>17</sup>

# PISTES PÉDAGOGIQUES

« Le problème avec la poésie, c'est qu'elle est la poésie ! »<sup>18</sup> comme l'indique avec humour Jean-Pierre Siméon en tête d'un des chapitres qu'il consacre aux différentes façons de l'appréhender dans un cadre scolaire. La poésie de Picasso peut déranger et paraître complexe à aborder mais elle n'en offre pas moins la possibilité de découvrir l'univers de l'artiste sous un angle original. L'exposition est aussi le lieu d'une réflexion sur le rapport au langage, à la langue, à l'oralité et la liberté avec laquelle les poètes l'envisagent. Situer ces textes dans un contexte littéraire et culturel, identifier les liens de Picasso avec des figures essentielles de la modernité poétique permet en amont de mieux situer et comprendre le processus de création. Quelques œuvres contemporaines des poèmes peuvent aussi constituer un dialogue propice à mieux percevoir certains des thèmes qui s'y retrouvent.

## L'ARTISTE ÉCRIVANT

---

### Français

#### Cycle 4 - Visions poétiques du monde

#### 1<sup>ère</sup> générale et technologique - La poésie du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle

#### 1<sup>ère</sup> professionnelle - Créer, fabriquer : l'invention et l'imaginaire

### AVANT LA VISITE

Pour préparer la visite, on peut apporter quelques repères qui permettent d'amorcer la réflexion sur ce qu'est la poésie, sur les particularités stylistiques que les élèves savent déjà identifier. Qu'est-ce qu'un poète, qu'est-ce qu'un poème selon eux ? Un tableau, un dessin peuvent-ils être envisagés comme des poèmes ? En classe, l'étude des calligrammes d'Apollinaire et d'œuvres cubistes de Picasso permettent à la fois d'embrasser la modernité poétique et picturale à travers ces deux figures. Les élèves retrouveront alors des éléments de cette relation artistique dans les premières salles.

Une approche du courant surréaliste prépare l'abord de cette influence dans l'œuvre de Picasso.<sup>22</sup> Quelques notions essentielles peuvent être analysées en classe à travers une séquence qui réunit textes et images. Faire surgir l'irrationnel, donner forme à l'inconscient, libérer le mot de sa référence au réel sont autant d'éléments qui favorisent la compréhension de ce contexte artistique et la manière dont Picasso s'y inscrit en grande partie. Dans la salle 1.4 de l'exposition, on peut observer le dessin intitulé « **Le cygne sur le lac fait le scorpion à sa manière** ». Ce poème dessiné et d'ailleurs reproduit dans l'article d'André Breton sur « **Picasso poète** », illustre particulièrement bien la manière dont Picasso joue avec le langage : le « cygne » comme homophone de « signe » introduit la polysémie avec laquelle peut jouer la parole poétique. La notion de transformation, de métamorphose est aussi visible dans le dessin « Chimère » exposé aussi dans la salle 1.4. Les *Métamorphoses* d'Ovide sont une des références classiques de la culture littéraire de Picasso qui y puise ce principe essentiel de formes en mouvement, passant d'un état à un autre. L'hybridation et l'assemblage constituent aussi deux éléments clés de l'univers poétique et plastique de l'artiste où le langage peut être abordé comme le matériau d'un véritable collage.



Chimère, 24 avril 1935, MP1999-19, salle 1.4  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)  
/Adrien Didierjean  
© Succession Picasso 2021

Les amitiés nouées avec certaines figures majeures du groupe surréaliste parisien comme Paul Éluard peuvent aussi être abordées en classe afin de préciser la connaissance de ce contexte et les collaborations artistiques auxquelles il donna lieu. La figure d'André Breton et l'article qu'il consacre à « **Picasso poète** » en 1936 peuvent apparaître dans la séquence. De quelle manière Picasso est-il défini comme un « poète » par un autre poète, lui-même « théoricien » d'un courant poétique.

## PENDANT LA VISITE

Le parcours dans l'exposition peut s'appuyer sur les liens que les élèves observent et identifient entre ces repères et la diversité des poèmes et des œuvres visibles à travers les salles. Comment Picasso écrit-il ses poèmes ? De quelles façons utilise-t-il le langage ? Quelle relation peut-on identifier entre ses poèmes et sa peinture ?

Chaque élève peut choisir trois œuvres au fil de la visite puis justifie sa sélection en précisant de quelles manières l'originalité de l'écriture, les liens ou non avec l'univers plastique de Picasso y ont contribué.

## APRÈS LA VISITE

En classe, les élèves présentent leur sélection et restituent ainsi leur parcours personnel au sein de l'exposition. Les œuvres qui ont retenu leur attention sont l'occasion de formuler un point de vue qui s'appuie non seulement sur le jugement de goût mais aussi la capacité à établir des liens au sein du corpus qu'ils définissent.

Les différentes sélections peuvent aussi faire l'objet d'un travail à l'oral sur la lecture expressive, les valeurs rythmiques et sonores du vers. Comment « dire » un poème ? Quel ton adopter pour donner forme aux images qu'il contient ?

## Arts plastiques

### Lycée – Questionner le fait artistique

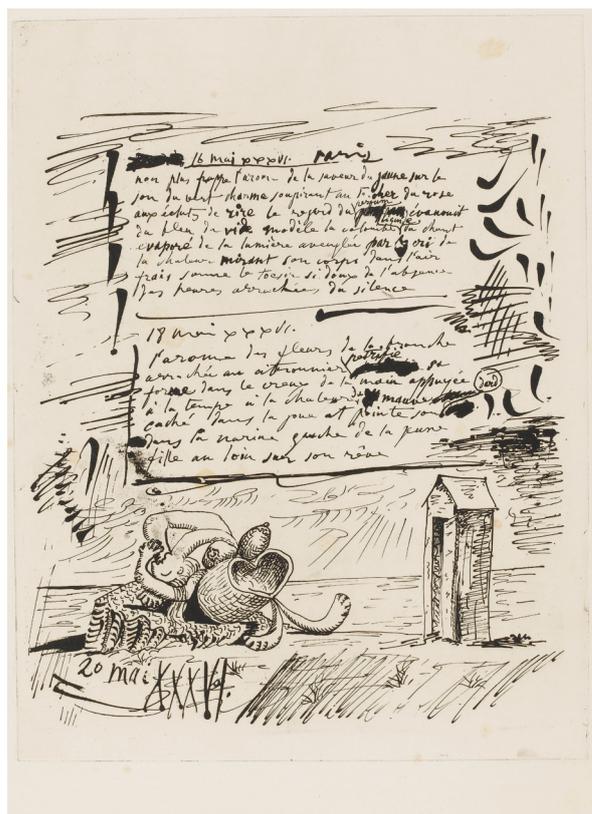
En lien avec le programme d'arts plastiques et en interdisciplinarité avec le cours de français ou de philosophie, la visite de l'exposition permet d'observer comment différentes pratiques contribuent à définir une poétique propre à Picasso. Quels passages, quels glissements s'opèrent d'une pratique à l'autre ? Quelle complémentarité, quel dialogue sont aussi à l'œuvre entre cette période de rupture qu'il consacre à l'écriture et l'œuvre plastique ? Quels médiums Picasso associe-t-il dans son travail d'écriture ? Quel processus plastique engendre-t-il ? Les outils de l'écriture (l'encre, la gouache) sont aussi ceux du dessin voire de la peinture. Dans ce « laboratoire de l'écriture », la question de la représentation, ses langages et ses moyens plastiques, permet d'observer les relations nouées entre les différents médiums, leurs interactions, les jeux d'emprunts ou de citations entre le poème, le dessin et la peinture qui s'inscrivent dans un dialogue créateur.

### Théâtre

#### Lycée – Le théâtre et les autres arts

« ...cette poésie, comme il n'en existait pas encore, est un théâtre dans une boucle d'oreille. »<sup>19</sup>

Cette analogie formulée par André Breton incite à aborder la poésie de Picasso non seulement par le texte mais aussi par l'oralité. Comment entendre et faire entendre cette poésie ? La pratique hybride de l'écriture, dont certains poèmes peuvent être envisagés comme des dessins, invite à la réflexion sur l'expérience de la perception sonore et visuelle. La visite de l'exposition est l'occasion de réfléchir à une sorte de théâtre de la parole, où celle-ci joue avec le visible et l'invisible à travers un répertoire d'images déroutantes. La partie sonore de l'exposition contribue aussi à réfléchir à ces questions. Quels transferts de la peinture, du dessin ou de la sculpture peut-on identifier dans la poésie de Picasso ? De quelles manières contribuent-ils à donner le ton d'un poème ? L'idée de « voix intérieure » peut aussi être explorée pour donner corps, incarner la langue poétique de Picasso. Comme Paul Éluard le suggère dans une conférence en ouverture de l'exposition surréaliste à Londres : « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré »<sup>20</sup>. Qu'inspire aux élèves la découverte de ces poèmes ? Et qu'ont-ils alors envie de transmettre à travers eux ?



Poème de Paul Éluard « Les Yeux fertiles », dessin de Pablo Picasso, 20 mai 1936, estampe, 41,7x31,8 cm, MP2734, salle 1.3 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage © Succession Picasso 2021

# L'IMAGINAIRE PICASSIEN À TRAVERS LA POÉSIE

---

## Espagnol

### Lycée - La création et le rapport aux arts

#### AVANT LA VISITE

« Au fond, je crois que je suis un poète qui a mal tourné, tu ne crois pas ? »<sup>21</sup>

En interdisciplinarité avec le cours de français et/ou d'arts plastiques, la visite de l'exposition permet d'aborder l'œuvre de Picasso par le biais de la langue espagnole. Une approche du contexte artistique des années 1930 peut être l'occasion de souligner l'apport des personnalités espagnoles dans le courant surréaliste parisien (Luis Buñuel, Salvador Dalí, Oscar Domínguez, Joan Miró). Un aperçu du contexte espagnol donne aussi la possibilité d'étudier des textes de Rafael Alberti, Luis Cernuda ou encore Federico García Lorca. On peut aussi présenter quelques figures liées à la modernité d'une culture populaire comme Luis Escudero ou Prou del Pilar l'incarnent à travers le flamenco. Les figures contemporaines de Picasso ne sont pas les seules références à mobiliser. La culture classique nourrit bien sûr l'imaginaire de Picasso : *El Entierro del Conde de Orgaz*, œuvre monumentale du peintre El Greco devient le titre de la troisième pièce écrite par Picasso au moment où il réalise une série à partir de l'œuvre de Velázquez *Las Meninas*. D'autres références littéraires peuvent aussi faire l'objet d'une approche en classe à partir de *La Celestina* ou encore *Don Quijote*.

#### PENDANT LA VISITE

Certains poèmes définis au préalable peuvent constituer un corpus que les élèves ont en main pendant la visite. Ce support de deux à quatre textes permet à chacun·e de mieux appréhender les œuvres au fil de la visite, de pouvoir y revenir librement et d'accorder ainsi davantage d'attention au contenu des différentes salles. La constitution de ce corpus peut associer poèmes ou extraits de poèmes, traduits ou non, qui amorcent une réflexion autour de ces trois questions : ¿Qué veo? ¿Qué leo? ¿Qué siento?

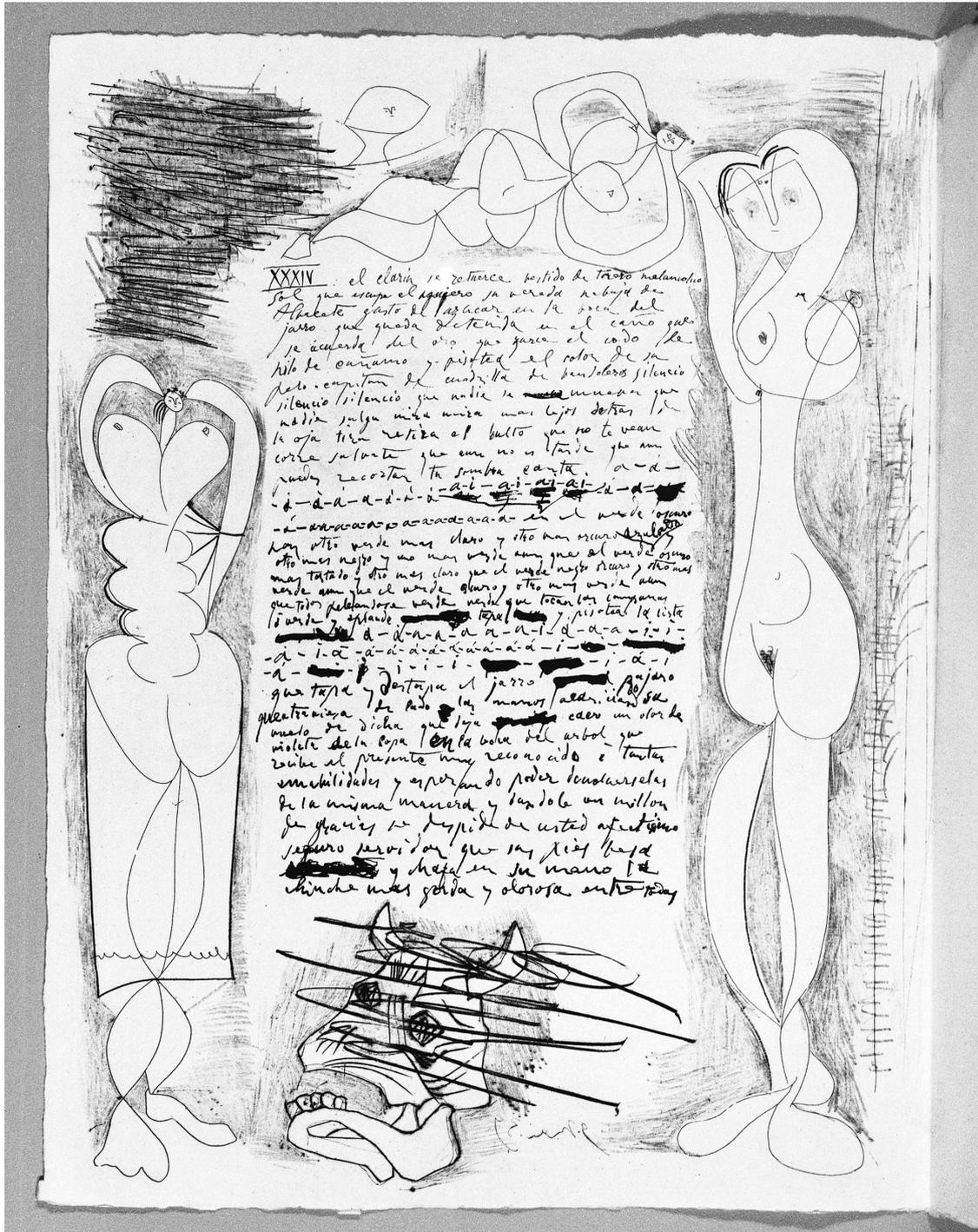
Les élèves peuvent aussi proposer des liens entre les œuvres - picturales ou graphiques - de Picasso exposées et les poèmes du corpus. Quels sont les thèmes qui nourrissent l'œuvre poétique et plastique ? Certains d'entre eux résonnent-ils de façon particulière dans la culture espagnole ?

Le poème « **Lengua de fuego** » peut faire l'objet d'une attention particulière dans la salle 1.4 afin d'observer de quelles manières Picasso explore, expérimente et façonne un langage poétique. L'écriture « enregistre » les phases de ce processus où la permanence de certains motifs s'enrichit de quelques variations. On peut ensuite écouter l'enregistrement de ce poème lu en espagnol par Sabartès dans la Chapelle.

## APRÈS LA VISITE

À partir de tous les éléments qui ont nourri l'observation des œuvres durant la visite, les élèves sont invités à approfondir le lien entre expression poétique et expression plastique. Ils peuvent préparer une présentation orale en espagnol du poème ou extrait de poème retenu et de l'œuvre qu'ils décident d'y associer. Un lexique de l'imaginaire picassien se dessine à travers cet exercice.

Un travail plus précisément centré sur l'expression orale, l'accentuation et la prononciation, peut aussi être mené à partir du poème choisi.



« XXXIV. El clarín se retuerce... », IIIe état, 9 mai 1936, eau-forte, 44,7 cmx33,8 cm, MP3036, salle 1.4  
 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Madeleine Coursaget  
 © Succession Picasso 2021

# Programmation dans le cadre de l'exposition

## Rencontre au cœur de l'exposition *Picasso poète*

Avec les commissaires de l'exposition Marie-Laure Bernadac, Androula Michael et Johan Popelard.

Diffusion sur le site Internet et la page Facebook du Musée national Picasso-Paris à partir du 20 octobre à 18h30.

## Visite de l'exposition *Picasso poète*

Date à retrouver sur le site Internet du musée

Durée : 1h15

Tarif : 4 € en supplément du billet d'entrée du musée

Réservation obligatoire sur le site Internet du musée ou sur place, dans la limite des places disponibles.

## Activité famille : Visite Poète en herbe

Dans ses poèmes, Picasso écrit avec la même liberté que lorsqu'il peint. « On peut écrire une peinture en mots, tout comme on peut peindre des sensations dans un poème », c'est l'artiste qui le dit ! Dans cette visite, petits et grands font équipe pour expérimenter le plaisir de jouer avec les mots, les sons et les images. Il faudra le regard aiguisé et l'esprit créatif de toute la famille pour relever ce défi poétique !

Date à retrouver sur le site Internet

Tarifs valables pour un adulte et un enfant, droit d'entrée compris :

Plein tarif : 17 €

Tarif réduit : 12 € (allocataires minima sociaux, personnes en situation de handicap, demandeurs d'emploi, moins de 26 ans, adhérents).

Adulte supplémentaire : 11 €

Enfant ou tarif réduit supplémentaire : 6 €

Réservation obligatoire sur le site Internet du musée ou sur place, dans la limite des places disponibles.

# Textes de salle

## INTRODUCTION

« Après tout, les arts ne font qu'un. On peut écrire une peinture en mots tout comme on peut peindre des sensations dans un poème ».

« Si j'étais chinois je ne serais pas peintre mais écrivain, j'écrirai mes peintures»

L'exposition « Picasso poète » montre l'importance de l'écriture poétique dans la démarche créatrice de Pablo Picasso. Entre 1935 et 1959, l'artiste produit plus de trois cent quarante poèmes. La présentation de ces manuscrits d'une grande beauté graphique permet de voir les liens étroits qui existent entre l'écriture et la peinture, et de mesurer combien, chez Picasso, la complexité du travail mené sur le texte (collage, répétitions, variations) fait écho au processus pictural. Le contenu autobiographique de ces écrits – véritable « journal intime à la fois sensoriel et sentimental » – évoque le contexte historique et révèle la riche personnalité de l'artiste. L'exposition explore les sources et la genèse du rapport qu'à entretenu Picasso à l'écriture poétique, les correspondances thématiques entre ses textes et ses tableaux ainsi que son extraordinaire inventivité qui a façonné cette pâte verbale avec autant de liberté que les autres médiums.

## 1.1 JEUNESSE ET GENÈSE DE L'ÉCRITURE

La propension de Picasso pour l'écriture et la littérature remonte à l'enfance. Dans ses carnets de dessins de jeunesse, tel le « Carnet Catalan » (1906), l'artiste consigne son amour pour des écrivains comme Alfred de Vigny et Joan Maragall. Aux alentours de 1912, mots et lettres entrent dans ses compositions cubistes à la fois comme des « textures optiques », pour reprendre la formule de Michel Butor, mais aussi pour leur sens pluriel. Le fragment syllabique «jou» pourrait alors signifier « journal », « jour » ou encore « jouer ». La dimension calligraphique de son écriture poétique s'annonce déjà dans des expérimentations entre le visible et le lisible : dans « Il neige au soleil » (10 janvier 1934), l'artiste fait varier une même phrase sur des feuilles de papier d'Arches, déployant l'écriture linéaire pour la transformer en figure.

## 1.2 AMITIÉS POÉTIQUES

Poètes et écrivains ont accompagné Picasso tout au long de sa vie, depuis les espagnols qu'il admirait, Miguel de Cervantès Saavedra, Luis de Góngora y Argote ou Joan Maragall, jusqu'aux auteurs français qu'il découvrait dans leur langue originale : Blaise Pascal, Alfred Jarry ou Stéphane Mallarmé. Ami intime de Guillaume Apollinaire et de Max Jacob, mais aussi d'André Breton et de Paul Éluard l'artiste a souvent illustré les recueils de ces poètes. Sans être véritablement collectionneur, il possédait certains manuscrits dont *L'Immaculée Conception* (1930) de Breton et Éluard ou « Le Mousse de la Pirrouïte » (1906-1907) de Jarry. Lui-même directeur artistique de la revue littéraire *Arte Joven*, qu'il crée avec Francisco de Asís Soler en 1901, Picasso a mis son œuvre sous le signe de la poésie. « Au fond, disait-il, les arts ne font qu'un ».

## 1.3 1936. POÈMES, DESSINS, TABLEAUX

Entre avril et mai 1936, lors d'un séjour à Juan-les-Pins, Picasso réalise presque chaque jour des dessins accompagnés de manuscrits sur des feuilles de papier d'Arches pliées en deux. Ces dessins-poèmes donnent naissance à des tableaux (*Portrait de jeune fille*, 3 avril 1936, *Femme au buffet*, 9 avril 1936, *Dormeuse aux persiennes*, 25 avril 1936, *Le Chapeau de paille au feuillage bleu*, 1er mai 1936). L'artiste multiplie les études de têtes de sa compagne Marie-Thérèse Walter, opposant sur la même feuille un profil réaliste et la réduction schématique d'une tête en fil de fer. Parfois, c'est le tableau qui donne naissance à un texte. *Femme à la montre*, du 30 avril 1936, est ainsi décrit dans le poème du 6 octobre 1936. Dans l'œuvre de l'artiste les images et les mots sont étroitement liés, comme en témoigne *Le crayon qui parle*, un dessin du 11 mars 1936.

## 1.4 1935. LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE

Picasso se met véritablement à écrire des poèmes à partir de 1935. S'il écrit son premier long poème du 18 avril 1935 dans sa langue maternelle, il ne cessera ensuite de passer du français à l'espagnol et vice versa. Dans ses écrits, il investit différents supports : petits carnets, papier à dessin d'Arches, feuilles volantes, enveloppes, et même papier hygiénique. De son laboratoire d'écriture naissent des textes d'une grande variété : poèmes-fleuves ou poèmes en boucle, séries et variations, poèmes en rimes et en strophes ou encore poèmes rhizomatiques, qui prolifèrent au fur et à mesure des ajouts. Le poème labyrinthique *lengua de fuego* écrit entre le 24 novembre et le 24 décembre 1935, esquissé d'abord dans un petit carnet bleu, se déploie en dix-huit états successifs. Publié dans *Cahiers d'art* en 1936, il accompagne l'article d'André Breton « Picasso poète » qui le consacre comme un écrivain à part entière.

## 1.5 DES MOTS ET DES IMAGES

Comme le remarque André Breton, la poésie de Picasso fait résonner le timbre de sa voix intérieure et met à nu son être le plus profond. Les thèmes principaux de ses textes sont les mêmes que ceux de sa peinture : l'amour, l'érotisme, la tauromachie, la nourriture, la crucifixion, le sacrifice – souvent étroitement imbriqués les uns dans les autres. Picasso, en écrivant ou en dessinant, mêle la grandeur du mythe avec la trivialité du quotidien. Il se représente en Minotaure déménageant avec Marie-Thérèse et Maya à Juan-les-Pins, ou bien en faune barbu s'attendrissant devant les pleurs d'une petite fille dans son berceau. Les mots et les images se répondent : « on peut écrire une peinture en mots, tout comme on peut peindre des sensations dans un poème » dit ainsi Picasso à Roland Penrose.

## 1.6 1937-1945. LES ANNÉES SORDIDES

Les textes de l'année 1937 sont hantés par les désastres de la guerre d'Espagne. Picasso exécute, en janvier puis en juin, deux versions de *Songe et mensonge de Franco* pour dénoncer les atrocités du franquisme. Le poème qui accompagne les gravures est plein de bruit et de fureur. En septembre de la même année, *Portrait de la Marquise au cul chrétien qui jette un douro aux soldats maures défenseurs de la Vierge* dont le titre-poème sarcastique est peint sur la toile, dénonce le lien entre l'église et l'armée de Franco. Dans ses textes comme dans ses dessins, Dora Maar apparaît sous les traits de la *Femme qui pleure*, le visage métamorphosé en masque de douleur. Les carnets de cette période rassemblent des dessins torturés de Dora Maar et des textes d'effroi. Les personnages du *Désir attrapé par la queue*, pièce écrite en pleine Occupation et dont l'action se déroule au « Sordid's Hotel », exorcisent leur peur en chantant l'amour, la faim et le froid.

## 1.7 1947-1959. THÉÂTRE ET POÈMES GRAVÉS

Au sortir de la guerre, Picasso fait se rejoindre son travail de poète et son intense activité de graveur et de lithographe. Dans *Poèmes et lithographies* (1949), l'artiste recopie en lettres capitales des poèmes de 1941 accompagnés d'une suite d'images représentant des visages, des volatiles et des natures mortes. Le manuscrit de la pièce *Les quatre petites filles* (1947-1948), écrit au crayon de couleur rouge, fait écho aux signes écarlates qui enluminent *Le Chant des morts* de Pierre Reverdy. Si les quatre petites filles de la pièce homonyme s'amuse à jouer à des rituels doux et cruels, des accents plus tragiques émanent du dernier texte de Picasso : *L'Enterrement du comte d'Orgaz* (1957-1959). Avec cette pièce atypique qui transgresse les genres littéraires, l'artiste revient à sa langue maternelle en un hommage ultime à l'héritage de son pays natal.

# NOTES

- 1 Le numéro d'inventaire introduit par MP permet de consulter la photographie des œuvres en ligne sur le site de la RMN : <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>
- 2 Pour approfondir cette notion, voir l'exposition « **Les Musiques de Picasso** » présentée du 22 septembre 2020 au 3 janvier 2021 à la Philharmonie de Paris, <https://philharmoniedeparis.fr/fr/exposition-les-musiques-de-picasso>
- 3 Stéphane Mallarmé, « **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard** », repris dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Poésie/Gallimard, 2003, p. 417-444. Ouvrage consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f8.image.textelImage>
- 4 Robert Desnos, « **Il jour qu'il faisait nuit** », *Corps et biens* (1930), repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 1999, p. 535.
- 5 Michel Leiris, « **Picasso ou la poésie hors de ses gonds** », *Picasso, Ecrits*, textes établis et annotés par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, Paris, Gallimard/RMN, 1989, p. VII-XI.
- 6 Ibid., p. 36.
- 7 Propos rapportés par Roland Penrose dans *Picasso*, Paris, Flammarion, 1982.
- 8 Arthur Rimbaud, « **Alchimie du verbe** », *Une saison en enfer* (1873), Poésies, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 184-191.
- 9 Jaime Sabartés, *Portraits et souvenirs*, Louis Carré et Maximilien Vox, 1946, p. 179.
- 10 Androula Michael, *Picasso poète*, Paris, Éditions des Beaux-arts, 2008, p.7.
- 11 Poème du 28 octobre 1935, *Carnet bleu*, 28 avril 1936, p.5, MP3663-9
- 12 « Virginité du taureau qui est la vierge posée dessous le verre qu'entourent les abeilles faisant des olés », « Virginidad del toro », MP3663-122(5), recto, non daté, salle 1.3.
- 13 Jaime Sabartés, *Portraits et souvenirs*, Louis Carré et Maximilien Vox, 1946, p. 179. Cité dans *Picasso, Ecrits*, textes établis et annotés par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, Paris, Gallimard/RMN, 1989, p. VII-XI.
- 14 André Breton, « **Picasso poète** », *Cahiers d'Art*, 1936, p. 185-191. Il s'agit du même numéro que celui indiqué aux notes 19 et 23. Texte consultable en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42263474?rk=21459;2>
- 15 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1999, p. 20-21.
- 16 Différents états du poème « **Lengua de fuego** » et notamment ceux écrits en français, ont été publiés dans la revue *Cahiers d'Art* consultable sur Gallica. Voir Jaime Sabartés, "**La literatura de Picasso**", *Cahiers d'Art*, n° 1-2, 1936, p. 225-238. Consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9822820f/f243.item>
- 17 Rafael Alberti, postface à l'édition de *L'Enterrement du comte d'Orgaz* de Pablo Picasso publié chez Gallimard en 1978.
- 18 Jean-Pierre Siméon, *La vitamine P. La poésie, pourquoi, pour qui, comment ?*, Paris, Rue du monde, 2012, p. 111.
- 19 Sur ces questions, voir la Clé 5 « Frayer avec le surréalisme » du dossier pédagogique Picasso Tableaux magiques, p.45-55. Dossier consultable en ligne : [http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2020/01/DossierPedagogique\\_PICASSO\\_TABLEAUX\\_MAGIQUES\\_.pdf](http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2020/01/DossierPedagogique_PICASSO_TABLEAUX_MAGIQUES_.pdf)
- 20 André Breton, « **Picasso poète** », *Cahiers d'Art*, 1936, p. 191.
- 21 Paul Éluard, « **L'évidence poétique** », *Cahiers d'Art*, 1936, p.185-188.
- 22 Propos rapportés par Roberto Otero, 28 novembre 1968, *Recuerdo de Picasso*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, non paginé.



Dossier réalisé par Sophie Triquet, professeure relais de l'Académie de Créteil.  
Département de la médiation. Direction des collections, de la production et de la médiation.  
Musée national Picasso-Paris, 2020.



Pablo Picasso. Il neige au soleil. 10 janvier 1934. MPT123  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Daniel Arnaudet  
© Succession Picasso 2021