

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines
Institut de littérature française
Juin 2021

Hélène Frésard

**La dimension picturale comme facteur d'enrichissement et de
renouvellement de la poésie de Prévert : du personnage de peintre de
Picasso à sa mise en pratique poétique**



Jacques Prévert, *Enveloppe avec un dessin-collage adressée à Picasso*

Mémoire de Bachelor rédigé dans le cadre du cours-séminaire de littérature française « La plume et le pinceau. Littérature et peinture au XIXème siècle » du Prof. Christophe Imperiali

Sommaire

Introduction et problématisation

1. Picasso vu par Prévert : du personnage de peintre à la figure de l'artiste
 - a. L'élaboration d'un personnage référentiel et la démythification de l'artiste dans « Portraits de Picasso » et « Hommage-hommage »
 - b. La conception du peintre : son rôle, son rapport au modèle et son activité créatrice dans « Promenade de Picasso »
2. Faire voir : du tableau dans le poème au poème-tableau
 - a. Une écriture du pictural : le rapport au modèle dans l'ekphrasis « Eaux-fortes de Picasso »
 - b. Une écriture picturale : le rôle de l'artiste dans le poème-collage « Lanterne magique de Picasso »

Conclusion

Références bibliographiques

Liste des illustrations

Dossier d'illustrations

Introduction et problématisation

De la grande amitié nouée entre Pablo Picasso et Jacques Prévert, ainsi que de leurs affinités esthétiques, est né un dialogue artistique qui a pris la forme d'une publication commune dans la revue *Cahiers d'art* : aux trois peintures cubistes de Picasso répondent trois poèmes de Prévert qui mettent en scène le peintre à travers sa vie artistique et ses œuvres¹. L'influence de la dimension picturale sur la langue du poète y est double : d'une part, les sujets sont empruntés à la peinture puisqu'il est question du peintre et de ses peintures, d'autre part le rendu auquel tend l'écriture peut être qualifié de pictural, certains poèmes de Prévert produisant un effet de tableau, d'autres un effet de collage.

Ce travail vise à explorer les différentes modalités d'insertion de la dimension picturale dans cinq poèmes de Prévert qui prennent pour source d'inspiration le peintre Picasso et ses œuvres ; nous verrons plus particulièrement en quoi cette dimension picturale participe tout à la fois d'un enrichissement et d'un renouvellement de la poétique de Prévert. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, au choix du personnage référentiel : les poèmes « Portraits de Picasso » et « Hommage-hommage » mettent en scène le peintre et sont l'occasion pour le poète de démythifier la figure de l'artiste. Mettre en scène un personnage de peintre, commenter ses tableaux, c'est aussi pour le poète une manière d'élaborer et de représenter sa propre conception de l'art : nous relèverons quel rapport au modèle se dégage du poème « Promenade de Picasso » et quel rôle de l'artiste se dégage du poème « Lanterne magique de Picasso ». Nous verrons, dans un second temps, comment Prévert met en pratique le rapport au modèle dans l'ekphrasis « Eaux-fortes de Picasso » – l'ekphrasis étant une description à visée littéraire d'une œuvre d'art – et le rôle de l'artiste dans « Lanterne magique de Picasso ». Le premier nous conduira à nous interroger sur la manière dont le poète s'approprie l'œuvre picturale pour l'intégrer à son régime sémiotique en faisant jouer les ressources propres à la littérature, et le second à investiguer la manière dont le texte intègre stylistiquement le modèle de la peinture, l'inventaire fonctionnant syntaxiquement comme un collage.

¹ *Cahiers d'art* : bulletin mensuel d'actualité artistique, n° 15, 1940-1944, p. 20-24.

1. Picasso vu par Prévert : du personnage de peintre à la figure de l'artiste

a. L'élaboration d'un personnage référentiel et la démythification de l'artiste dans « Portraits de Picasso » et « Hommage-hommage »

Selon la définition de Philippe Hamon, le personnage référentiel renvoie à un individu historique, qui a existé en dehors de la fiction littéraire, en opposition à un personnage strictement fictionnel qui est créé de toutes pièces par le texte : le personnage référentiel demande un travail de transposition à l'écrivain pour en faire un personnage qui s'intègre dans la fiction². Ce n'est pas Picasso en tant qu'individu singulier, mais Picasso vu par Prévert à travers leurs affinités esthétiques et leur relation amicale dont il est question dans ces poèmes. Le portrait de Picasso n'est pas complet : de Picasso, il est question de son processus créatif – comme dans « Hommage-hommage » –, de ses œuvres – comme dans « Eaux-fortes de Picasso » et « Lanterne magique de Picasso » – et de son exposition médiatique – comme dans « Portraits de Picasso ». L'espace restant peut être investi par l'imagination du lecteur qui complète le personnage en supposant qu'il ressemble par ailleurs à la personne réelle de Picasso : ses œuvres, sa vie et ses relations. Il en résulte un effet de vraisemblance, rapprochant l'art de la vie, le monde fictionnel du monde réel³.

Le personnage de Picasso est aussi une entité morcelée, qui se construit progressivement à travers les poèmes qui lui sont consacrés. Les trois poèmes publiés ensemble dans la revue *Cahiers d'Art*⁴ fonctionnent ainsi comme un triptyque. Ils donnent chacun à voir une facette complémentaire du personnage : la « Promenade de Picasso » évoque sa manière de se saisir du monde et de « cass[er] »⁵ les codes ; l'ekphrasis « Eaux-fortes de Picasso » s'intéresse au regard qu'il porte sur le monde ; « Lanterne magique de Picasso » nous plonge dans ses œuvres et donne au lecteur, par son inventaire, à expérimenter l'effet de ses peintures cubistes et de ses collages.

² Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n°6, 1972, p. 95.

³ *Idem.* Hamon, citant Roland Barthes, parle d'« effet de réel ».

⁴ Il s'agit de « Eaux-fortes de Picasso », « Promenade de Picasso » et « Lanterne magique de Picasso » ; ces deux derniers seront ensuite intégrés en clôture du recueil *Paroles*.

⁵ Prévert, Jacques, *Oeuvres Complètes* [t.1], éd. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 152. [dorénavant abrégées *OC*]

Les surréalistes privilégient les personnages référentiels aux personnages créés de toutes pièces par la fiction. Ils privilégient même les personnages qui font référence à des personnes qu'ils connaissent eux-mêmes pour limiter les effets liés à la transposition de la personne en personnage⁶. Mais Prévert, plutôt que de les limiter, s'en amuse : personnage littéraire et personnage historique se confondent, fusionnent presque. D'une part, le personnage prend part aux péripéties inventées par Prévert, d'autre part, par son nom qui est un désignateur fixe, il récupère sa force référentielle. C'est ainsi que l'on reconnaît par exemple les sujets des toiles de Picasso dans l'inventaire de « Lanterne magique de Picasso ». À titre d'exemple, le motif de l'arlequin⁷ revient à plusieurs reprises dans la période rose de Picasso, et son tableau *Guernica*⁸ est explicitement mentionné. La figure de l'artiste qui s'élabore naît de cette rencontre entre réalité et représentation littéraire, la représentation littéraire de Picasso étant elle-même nourrie par les représentations collectives autour de Picasso.

Ainsi, Prévert travaille le personnage de Picasso sur deux plans : comme personnage fictionnalisé qui s'intègre dans le réseau symbolique de chacun de ses poèmes et comme référent du monde réel avec ce qu'il est susceptible d'évoquer. Ce jeu prend d'autant plus d'ampleur qu'un mythe s'est construit autour de la personne de Picasso, l'élevant au rang de génie qui crée un langage artistique, et d'archétype de l'artiste moderne qui s'affranchit des codes traditionnels. Mais plutôt que d'alimenter cette mythification, Prévert s'en joue, notamment dans « Portraits de Picasso » :

On a tout dit sur Picasso. Picasso n'a rien dit sur lui, ou si peu, et ce qu'on dit de lui on ne sait pas ce qu'il en pense, s'il s'en fout, s'il l'utilise ou le jette à la corbeille. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il ne décachète jamais les lettres anonymes⁹.

Il en va de même dans le poème « Hommage-hommage » – à lire « Hommage au mage » – où Prévert tourne en ridicule ceux qu'il appelle « admirateurs professionnels »¹⁰. Ainsi, les analogies religieuses dans les notations descriptives ironisent l'idolâtrie dont Picasso fait l'objet : il a été découvert « dans une pauvre étable à Bethléem en Espagne »¹¹, les idolâtres « s'installent devant la grotte en attendant les miracles »¹² qui est l'atelier du peintre d'où

⁶ Breton, André, *Œuvres Complètes* [t.2], éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 569.

⁷ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], « Lanterne magique de Picasso », p. 154.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Portraits de Picasso », p. 548.

¹⁰ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Hommage-hommage », p. 476.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 475.

sortent les tableaux, ils ont été appelés par le son des « cloches à fromage des vêpres siciliennes de la “peinture moderne“ »¹³. C’est aussi, indirectement, un pied de nez « aux poussiéreux qui pontifient »¹⁴, soit à l’idolâtrie vaticane.

Cette critique des « admirateurs professionnels » est doublée par le recours à un vocabulaire animalier ; d’abord, pour ironiser leur comportement adulatif (ils « bêlent »¹⁵ et « miaul[ent] leur enthousiasme »¹⁶), ensuite leur férocité à l’égard de leurs collègues (tels des chiens errants affamés, ils « se mordent [...] et cherchent dans la poubelle du peintre »¹⁷, tels des « seiches », ils « se jettent mutuellement des nuages d’encre »¹⁸). Comme le souligne Daniel Bergez, la caricature animalière est un moyen fort pour dénoncer la sacralisation, parce qu’elle réduit les hommes à leurs instincts¹⁹. Elle est aussi un procédé très visuel : les traits animaliers auxquels les « admirateurs professionnels » sont réduits illustrent l’animosité de leur comportement. « [L]e peintre leur jette à travers les barreaux de son atelier ce qui lui tombe sous la main, ce qu’il veut bien leur laisser voir »²⁰ : ici, on ne sait pas si ce qui apparaît comme une cage enferme les animaux ou Picasso. D’un côté, parce que le texte souligne que Picasso est « seul dans son atelier »²¹ et qu’il est assiégé par ses adulateurs (« [L]es plus habiles, les plus plats se glissent sous la porte »²²), son atelier devient une cellule sous la plume du caricaturiste. De l’autre, les « barreaux » peuvent tout aussi bien métaphoriser le carcan des conventions picturales dans lequel les « critiques-dards »²³ professionnels se confinent. Ce qui est sûr, c’est que les « barreaux » constituent une frontière (physique, mais peut-être aussi conceptuelle) de part et d’autre. Cette métaphore de la captivité est aussi mobilisée dans « Portraits de Picasso » pour précisément parler de la manière dont Picasso conçoit la création artistique :

¹³ *Ibid.*, p. 475-6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 476.

¹⁵ *Ibid.*, p. 477.

¹⁶ *Ibid.*, p. 475.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 476.

¹⁹ Daniel Bergez parle de la caricature en ces termes : « [L]’art du portrait ne peut être réduit à une simple fonction de représentation et de présentification. [...] le portrait est aussi un moyen de questionner la figure humaine, de mettre à l’épreuve le discours humaniste qui l’accompagne, de prendre éventuellement le contre-pied d’une sacralité postulée par le mythe chrétien d’un homme fait “à l’image“ de Dieu. L’art de la caricature tient largement à ces mises en causes, à partir de procédés techniques de simplification, de grossissement. La caricature est une dé-figuration, en ce sens qu’elle détruit la cohérence du sujet humain, en ruinant l’accord entre le spirituel et l’organique. [...] Dans la caricature, l’homme rejoint souvent la figure animale, qui convoque un imaginaire des instincts et met en doute la suprématie, ou simplement l’existence, de la dimension spirituelle » (Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue [2004]*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 126-7).

²⁰ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], «Hommage-hommage », p. 476.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 475.

²³ *Ibid.*, p. 476. Ce calembour joue sur les images mentales.

Picasso aime les reproductions mais n'aime guère la peinture qui ne se reproduit qu'en *captivité* et sait très bien que le critique d'art professionnel ne peut pas voir la peinture en peinture, surtout lorsqu'elle est *libre et belle* et qu'elle lui rit au nez²⁴.

Par contraste, Prévert souligne la liberté que se donne Picasso par rapport aux conventions picturales dans sa démarche artistique. La confrontation entre Picasso et sa foule d'admirateurs devient ainsi le lieu d'une critique du regard académique : au regard de « ceux qui cataloguent »²⁵, Prévert oppose le regard de Picasso qui « se promène » en dehors des carcans académiques. Prévert dénonce ici les étiquettes des critiques d'art, « ces labels, ces slogans, ces coagulants »²⁶, qui fonctionnent comme des filtres conventionnels au travers desquels les œuvres d'art sont perçues. Dans le poème « Lanterne magique », Prévert étend sa critique aux institutions garantes de ce regard :

Surgissant elle aussi à l'improviste du tronc *pourrissant*
D'un palmier académique nostalgique et désespérément vieux beau comme l'antique²⁷

La rime intérieure « académique/ nostalgique/antique », par le rapprochement sonore qu'elle opère, dénonce le rôle conservateur des académies. Deux musées en particulier sont visés : dans « Portraits de Picasso », Picasso expose non pas au Musée de l'Homme à Paris, mais « au musée de l'homme, de la femme et de l'enfant, au musée du soleil, de la lune et des intempéries », dénonçant ainsi l'hégémonie masculine dans le milieu de l'art et sa logique exclusive. Dans « Hommage-hommage », c'est le Musée du Louvre qui sonne ses « cloches à fromages des vêpres siciliennes »²⁸ : la métaphore religieuse fait voir les académiciens comme des fidèles à une religion, par nature dogmatique et fondée sur une logique de l'exclusivité qui confère un prestige à ses membres. Cette critique rejoint celle formulée dans le poème « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France », dans lequel les membres des cercles mondains de Paris sont « ceux qui croient croire » et « qui croa-croa » en référence aux grenouilles d'Aristophane, dénonçant le manque d'esprit critique et d'autonomie des membres vis-à-vis des discours qui y font autorité. Prévert ironise aussi les débats théoriques des académiciens dans « Portraits de Picasso » : « la critique d'art assermentée continue à s'interroger : n'est-il pas encore un peu prématuré de reconnaître enfin que la photo est un art ? »²⁹, soulignant ainsi

²⁴ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Portraits de Picasso », p. 546-7. Nous soulignons.

²⁵ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Hommage-hommage », p. 476.

²⁶ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Pichenette dans la nuit », p. 597.

²⁷ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], « Lanterne magique de Picasso », p. 154.

²⁸ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Hommage-hommage », p. 475.

²⁹ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Portraits de Picasso », p. 541.

le décalage qui sépare la fougue créatrice des artistes et les académiciens, qui rechignent à abandonner leurs modèles poussiéreux, en retard par rapport à l'actualité artistique. A ce regard académique qui fige et « catalogue » son objet, Prévert oppose le regard de Picasso qui déconstruit les conventions. Cette animation par le regard à la manière d'un Pygmalion se réalise par un affranchissement des conventions ; Prévert dépeint ainsi Picasso avec « un pied sur la rive droite, un pied sur la rive gauche et le troisième au derrière des imbéciles »³⁰, en référence à sa posture subversive. C'est un regard neuf sur le travail d'artiste, c'est-à-dire affranchi des carcans conventionnels que Prévert élabore à travers Picasso, dont on peut associer la spontanéité et la fraîcheur qui en découlent à l'enfance.

Dans « Portraits de Picasso », la satire se déplace des « admirateurs professionnels » au « quémendeur confidentiel »³¹. Elle porte sur le regard voyeuriste des médias de masse. Le journaliste Jean-Paul Quiconque promet à ses auditeurs :

Picasso dans l'intimité

Grâce aux trompettes de la R.T.F. mêlant leurs appels cuivrés aux trompettes de la Renommée, tous les murs de la *vie privée* du grand peintre vont s'écrouler : le mur des lamentations comme celui des acclamations, des adulations, comme le mur des dénégations, des indignations, des vociférations et comme aussi celui de la spéculation [...] Mais bien que la peinture nous surprenne, nous remue et nous bouleverse, aujourd'hui, *c'est l'homme* qui nous intéresse³².

Prévert réitère sa satire de l'idolâtrie dont Picasso fait l'objet par le recours à une référence religieuse, le mur des lamentations de Jérusalem où les fidèles juifs accourent en nombre chaque matin pour la prière. Ce mur rappelle les barreaux qui symbolisent la barrière entre les « admirateurs professionnels » et l'artiste. Ces satires visent les deux vecteurs constitutifs de la mythification d'un artiste : d'une part, la « critique d'art assermentée » qui participe à sa « canonisation » en publiant des monographies et en exposant les œuvres dans les grands musées ; d'autre part les médias people, qui font de l'artiste une figure publique. L'œuvre fait désormais partie de « la grande déconographie mondiale »³³.

Que ces deux vecteurs de la mythification proviennent de deux sphères sociales différentes – les critiques d'art sont des académiciens se retrouvant autour de dîners mondains et les médias people sont, eux, destinés à un public moins exclusif et plus populaire – montre que l'idolâtrie

³⁰ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], «Hommage-hommage », p. 477.

³¹ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], «Portraits de Picasso », p. 543.

³² *Ibid.*, p. 541-2.

³³ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], «À Jorn », p. 559.

est un phénomène de société « pourrissant »³⁴ tout un chacun. Dans le poème « Hommage-hommage » et de concert avec sa satire de l'idolâtrie, Prévert tourne en ridicule le mythe de l'artiste-génie qui, comme Aladin, n'aurait qu'à « siffle[r] deux fois dans ses doigts »³⁵ pour que « le génie de la peinture arrive sur la pointe des pieds et [que] le dressage commence »³⁶. Prévert dénonce ici le mythe de l'artiste inspiré dont le « dressage »³⁷ de sa puissance créatrice fait un démiurge. Cette référence à la lampe merveilleuse d'Aladin revient dans le titre d'un autre poème, « Lanterne magique de Picasso », cette fois-ci pour illustrer le rôle de l'artiste : donner à voir le réel selon une autre perspective pour renouveler le regard qu'on porte sur le monde.

Ainsi, dans un mouvement iconoclaste, Prévert dénonce la mythification dont Picasso fait l'objet : les métaphores animales et religieuses tournent au ridicule l'idolâtrie des artistes ; le choix du personnage référentiel et la comparaison au génie d'Aladin permettent de tordre le cou au mythe de l'artiste créateur-démiurge. Ces procédés proprement littéraires participent de concert à désacraliser la figure de l'artiste par la caricature qu'ils produisent.

b. La conception du peintre : son rôle, son rapport au modèle et son activité créatrice dans « Promenade de Picasso »

Nous nous demanderons à présent quelle conception de l'artiste se dégage du personnage de Picasso : quel rapport au modèle il envisage, quel rôle il attribue à l'artiste et en définitive quelle représentation il donne de l'activité créatrice.

La conception de l'art qui se dégage du personnage de Picasso se trouve à l'opposé de celle qui se dégage des personnages de peintre des romans d'artiste du XIX^e siècle, tel Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac³⁸. Alors que, comme l'écrit Bergez, « [l]a tragédie de Frenhofer réside dans cette impuissance à incarner l'idée artistique qu'il a conçue »³⁹, c'est-à-dire dans le divorce entre conception et réalisation, Picasso réunit en un seul geste conception

³⁴ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], « Lanterne magique de Picasso », p. 154.

³⁵ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Hommage-hommage », p. 476.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Balzac, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu* [1831], Genève, Skira, 1945.

³⁹ Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue* [2004], Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 218.

et réalisation. Sa production gigantesque résulte du flux créatif qui irrigue sa tête, son cœur, ses mains et ses œuvres ; c'est la pratique elle-même qui génère de nouvelles œuvres – à l'opposé d'une approche conceptuelle en deux temps, qui chercherait à rêver l'œuvre avant de la réaliser parfaitement selon le modèle mental produit. La forme que prennent leurs œuvres respectives en témoigne : alors que Frenhofer retravaille indéfiniment sa toile, Picasso laisse libre cours à son flux créatif par ses œuvres inachevées, esquisses et croquis. Frenhofer cherche à réaliser une projection, un absolu ; Picasso explore les possibles avec ses mains. L'enjeu est vital puisque Frenhofer finit par se suicider. Comme Bergez le souligne, il y a rupture entre l'art et la vie pour Frenhofer : « La passion de l'art rivalise donc avec la vie, alors même qu'elle ne parvient pas à s'incarner dans une œuvre »⁴⁰. Cette impuissance créatrice n'est pas seulement un échec existentiel, c'est aussi un échec esthétique⁴¹. Picasso relève le défi d'allier l'art à la vie : sa posture dynamique se retrouve dans son rapport au modèle, et par extension au monde.

Dans son poème « Promenade de Picasso »⁴², Prévert envisage le rapport du peintre à son modèle : au « peintre de la réalité »⁴³, qui se confine dans une représentation parfaite du modèle et qui finit par s'endormir (d'ennui, de désespoir, de blocage, on ne sait pas), il oppose Picasso, un peintre en mouvement qui « se promène »⁴⁴. Le « peintre de la réalité essaie vainement de peindre »⁴⁵ une pomme posée « sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle »⁴⁶ ; finalement Picasso « qui passait par là comme il passe partout »⁴⁷ mange la pomme et brise l'assiette. La pomme est déchuée de son statut de modèle académique, retrouve son statut initial de fruit comestible à croquer sous la dent. L'art entre dans la vie : la pomme est mangée et le socle – qui montre l'objet comme œuvre d'art – est littéralement brisé.

La problématique du « peintre de la réalité » rejoint celle de Frenhofer : la « foule d'associations d'idées »⁴⁸ que lui suggère la pomme fait obstacle entre lui et la page, entre son modèle et ses mains. Il se retrouve ainsi « tout seul devant sa toile inachevée »⁴⁹ en proie à l'impuissance créatrice. Le « peintre de la réalité » est aussi confronté au problème des apparences : il fait face à l'impossibilité de reproduire le réel tel qu'il le voit. Comme le souligne

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.* Nous reprenons les termes de Bergez qui parle d'un « double échec, existentiel et esthétique ».

⁴² Prévert, Jacques, *OC* [t.1], « Promenade de Picasso », p. 151.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁹ *Idem.*

Marzouki, « la prétention à un art réaliste relève de l'illusion et la tentative de représenter la nature est une tâche impossible »⁵⁰. D'où la solution novatrice de Picasso dans sa période cubiste qui consiste à combiner en une représentation des points de vue différents d'un même objet. Le poète interroge la peinture d'après nature qui cherche par des codes à reproduire le réel, celle que pratiquent les « grands robots aimables et peintres à leurs heures et des photographes automates »⁵¹ comme il les nomme dans « Portraits de Picasso ». En effet, métaphoriquement, casser l'assiette est une « façon de briser la norme, le moule et l'art figé qui en découle, c'est libérer la peinture de ses contraintes »⁵² selon les mots de Marzouki. Picasso est présenté alors « comme un provocateur, qui par un geste leste, vient bousculer l'ordre et la démarche académique pour affronter le réel avec une simplicité démystificatrice »⁵³.

L'esthétique cubiste de Picasso rompt en effet avec les codes traditionnels et académiques du genre de la nature morte tout comme de ceux du portrait, qui privilégient une image fixe, hiératique qui cherche à reproduire le rendu des apparences par le recours à des techniques de trompe-l'œil comme dans l'anecdote de Zeuxis. En effet, en nous donnant à envisager une multitude de points de vue de manière instantanée, Picasso nous invite à considérer non pas le monde sous un angle unique qui le figerait dans une représentation immuable, mais à nous positionner en tant que sujet mobile, qui prend son pied à déambuler (Prévert fait faire une promenade à Picasso) dans l'espace de la vie, autour du modèle. Cette posture en mouvement renouvelle notre point de vue statique sur le monde.

Ainsi, à travers le personnage de Picasso, Prévert donne à envisager le rôle de l'artiste : renouveler notre regard sur le monde en nous donnant à expérimenter une posture dynamique. C'est la « Lanterne magique de Picasso » qui éclaire le monde pour le faire voir sous d'autres angles.

⁵⁰ Marzouki, Afifa, « La peinture à la source du poème ou les hommages poétiques de Prévert à Picasso », dans Moncef Khémiri (dir.), *Écriture et peinture au XXe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 209.

⁵¹ Prévert, Jacques, *OC* [t.2], « Portraits de Picasso », p. 540.

⁵² Marzouki, *op. cit.*, p. 212.

⁵³ *Ibid.*, p. 210.

2. Faire voir : du tableau dans le poème au poème-tableau

Nous nous intéresserons à présent à la manière dont l'objet pictural est saisi par le texte et intégré à son régime sémiotique et plus largement à la manière dont le poète intègre la synchronie propre aux arts visuels dans la linéarité du texte en exploitant les ressources propres à l'écriture⁵⁴. Remarquons en premier lieu que cette dernière difficulté est en partie surmontée par le choix de la poésie qui établit un rapport privilégié avec la peinture par opposition à la prose, comme le souligne Daniel Bergez :

[l]a brièveté habituelle du poème, son effet fréquent de clôture, le caractère circulaire et donc implicitement uchronique de l'écriture (chaque vers opérant un retour à la ligne), et la prédominance des images (créations de langage dont le support ou l'effet est fréquemment visuel), le placent esthétiquement du côté du tableau, de ce « tout ensemble » appréhendé d'un seul regard⁵⁵.

Le poème, par sa disposition graphique et ses traits esthétiques peint vers par vers, sous les yeux du lecteur une image au rendu pictural. Certains poèmes très courts de Prévert illustrent de manière significative la manière dont ce choix formel participe d'un effet de tableau, tel le poème « Vous allez voir ce que vous allez voir » dont le titre souligne par deux fois l'image visuelle qu'il suscite :

Une fille nue nage dans la mer
Un homme barbu marche sur l'eau
Où est la merveille des merveilles
Le miracle annoncé plus haut ?

Cet effet de tableau résulte en grande partie, comme le relève Bergez, de la disposition graphique des vers sur le support, qu'il soit papier ou numérique, et de leur brièveté. L'emploi du présent duratif renforce l'effet de tableau car il inscrit la scène dans un présent qui se réactualise à chaque lecture. Les deux premiers vers fonctionnent comme des touches faites à la plume plutôt qu'au pinceau que notre imagination recombine pour former un tableau. Les deux derniers vers constituent des commentaires sur le tableau qui vient d'être formé : la description ne remplit pas seulement une fonction descriptive, représentative, mais aussi, comme le relève Michael Riffaterre, une fonction « herméneutique »⁵⁶. Que le tableau soit

⁵⁴ Lessing dans *Laocoon* (1766) associe la peinture à la spatialité (la simultanéité des corps disposés dans l'espace) et la littérature à la temporalité (la successivité des actions dans le temps).

⁵⁵ Bergez, *op. cit.*, p. 241-2.

⁵⁶ Riffaterre, Michael, « L'illusion d'ekphrasis », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 213.

imaginaire comme dans ce poème ou qu'il soit réel comme dans le poème « Eaux-fortes de Picasso », la description littéraire d'une œuvre d'art « ne donne à voir qu'une interprétation dictée moins par l'objet réel ou fictif que par son rôle dans un contexte littéraire »⁵⁷. L'ekphrasis – terme technique que l'on donne à la description à visée littéraire d'une œuvre d'art – se distingue d'une description dite technique⁵⁸ par un historien de l'art qui cherche à reproduire fidèlement l'œuvre sous les yeux du lecteur. Ainsi, parce que l'ekphrasis relève du texte littéraire, elle peut prendre la forme d'une hypotypose qui « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »⁵⁹. L'hypotypose, comme le résumé Lenina, se caractérise avant tout par l'animation, la visualité et la picturalité du tableau textuel qu'elle donne à voir aux lecteurs, qu'elle peint sous les yeux du lecteur⁶⁰.

Ainsi, nous nous concentrerons sur deux modalités de l'inscription de la picturalité dans le texte : en premier lieu, l'ekphrasis – qui prend comme modèle une œuvre d'art picturale comme dans le poème « Eaux-fortes de Picasso » – qui nous permettra de comprendre comment Prévert met en pratique le rapport au modèle développé dans « Promenade de Picasso ». Nous relèverons aussi en quoi ce mode d'inscription de la peinture dans le texte participe d'un enrichissement de la poésie prévertienne. En second lieu, nous nous intéresserons au point de fusion de la peinture dans la littérature, « lorsque la peinture devient pour l'écrivain le modèle intérieur de son style : l'auteur écrit comme on peint, il vise à l'effet simultané d'un tableau que la langue – successive – lui refuse normalement »⁶¹ que l'on nommera à la suite de Bergez écriture picturale. Nous relèverons en quoi dans le poème « Lanterne magique de Picasso » le poète s'inspire du modèle de la peinture, ce qui nous permettra de comprendre comment Prévert y met en pratique l'esthétique du collage et comment il renouvelle par ce geste sa poétique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁸ Nous reprenons la terminologie de Nataliya Lenina distinguant ekphrasis littéraire et technique (Lenina, Nataliya, « L'Ekphrasis dans le roman de Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* », dans Claus Clüver, Matthijs Engelberts et Véronique Plesch (dir.), *L'Imaginaire : texte et image*, Leiden Brill, 2015, p. 79).

⁵⁹ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 75. (cité par Lenina, Nataliya, *op. cit.*, p.88).

⁶⁰ Lenina, *op. cit.*, p. 88.

⁶¹ Bergez, *op. cit.*, p. 246.

a. Une écriture du pictural⁶² : le rapport au modèle dans l'ekphrasis de « Eaux-fortes de Picasso »

Le poème « Eaux-fortes de Picasso »⁶³ « réfère à un ensemble de gravures du peintre qui ont pour point commun le thème du Minotaure »⁶⁴. Ces œuvres picturales sont la source de l'inspiration du poète, et servent en ce sens de « générateur textuel »⁶⁵. Nous observons tout au long du poème une prise de liberté progressive mais radicale par rapport au modèle que constituent les gravures.

« À gauche de la gravure, il y a [...] et à droite de la gravure il y a »⁶⁶ : la description de la première gravure (Ill.1) fait croire à une description technique et méthodique qui chercherait à reproduire fidèlement sous les yeux du lecteur la gravure dont il est question. Parce que ces circonstants spatiaux supposent implicitement un point de référence à partir duquel ils se comprennent, le lecteur voit la scène à travers les yeux d'un spectateur qui, selon les mots d'Éliane Louvel, « constituent l'image comme objet d'analyse »⁶⁷. Deux termes dans l'ouverture du poème trahissent déjà la subjectivité de ce spectateur lorsqu'il transpose en mots ce qu'il voit en image. Il interprète l'état d'âme du Minotaure (« il lève *désespérément* l'ombre de son regard »⁶⁸) et qualifie son regard en projetant son propre ressenti (« son regard *mort* »), qui n'est objectivement pas si noir dans la gravure (Ill.1).

Le spectateur cherche à situer dans une trame narrative la deuxième gravure (Ill.2) par rapport à la première, supposant que chaque gravure illustre un moment de la vie du Minotaure : « Sur une autre gravure, le Minotaure n'est plus aveugle ou ne l'est pas encore »⁶⁹. Il cherche aussi à

⁶² Nous n'entendons pas par écriture du pictural ce qu'entend Daniel Bergez ; pour nous il s'agit simplement d'une écriture qui prend comme sujet une œuvre d'art picturale. Pour Bergez, il s'agit d'« une écriture qui, par ses caractéristiques stylistiques, désigne implicitement son référent comme étant de nature picturale » (Bergez, *op. cit.*, p. 247).

⁶³ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], «Eaux-fortes de Picasso », p. 368-369.

⁶⁴ La première description fait précisément référence à la gravure *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit* (1934). Les descriptions suivantes ne permettent pas d'identifier avec certitude les gravures auxquelles elles font référence ; elles pourraient désigner vaguement *Minotaure une coupe à la main et jeune femme* (1933), *Minotaure et faune derrière un rideau* (1933), *Minotaure mourant* (1933) (*Ibid.*, note 3, p. 1217). « À l'exception de la première, Prévert se souvient probablement de ces œuvres sans en avoir les reproductions sous les yeux. » (*Idem.*) Les gravures sont reproduites dans le dossier d'illustrations.

⁶⁵ Bergez, *op. cit.*, p. 128 à propos d'un autre poème.

⁶⁶ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], «Eaux-fortes de Picasso », p. 368.

⁶⁷ La présence d'un « personnage-voyeur » constitue pour Louvel un marqueur de la picturalité d'un texte (Louvel, Liliane, « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, Seuil, n°112, novembre 1997, p. 485).

⁶⁸ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], «Eaux-fortes de Picasso », p. 368.

⁶⁹ *Idem.*

reconstituer le hors-champ, il tente de saisir la signification et l'importance de ce moment pour le Minotaure. Les hypothèses qu'il émet sont signalées par les nombreux modalisateurs : « C'est *certainement* un jour de fête et ce jour-là *sans aucun doute* la vie est belle pour lui »⁷⁰. Le ton est plus dubitatif lorsqu'il tente d'imaginer les pensées du Minotaure : « [I]l caresse sans penser à rien [...] Et *peut-être* qu'il pense malgré tout à quelque chose malgré tout puisque [...] et *peut-être* alors qu'il pense »⁷¹. Le spectateur est alors pris dans le tourbillon de ses pensées qui avancent à un rythme effréné ; le Minotaure est « égaré dans le dédale des imbroglios », « terrassé par l'intolérable migraine de ses réflexions inutiles », « séquestré tout au fond du grand puits cartésien » comme le « penseur de Rodin », et finit « triste et seul, en exil, dans un monde dont il a perdu le fil »⁷².

Comme dans « Promenade de Picasso », l'intervention du personnage de Picasso est libératrice. La similitude de ces deux scènes est frappante. En effet, le « spectateur »⁷³ se retrouve dans la même configuration que le « peintre de la réalité » : ses spéculations font écran entre lui et les gravures, comme l'« innombrable foule d'associations d'idées »⁷⁴ fait écran entre le « peintre de la réalité » et son modèle. Le « [s]pectateur »⁷⁵ comme le « peintre de la réalité » perd de ce fait contact avec la matérialité du monde, étant « séquestré tout au fond du grand puits cartésien »⁷⁶. Dans les deux cas, c'est le geste subversif de Picasso qui est libérateur : Picasso libère la peinture des codes de représentation conventionnels en croquant dans la pomme et en brisant l'assiette ; le Minotaure est « calmé, rassuré » par la « caresse d'une main fraternelle »⁷⁷, cette caresse métaphorisant le travail du « burin »⁷⁸ sur le support. Sous les traits de Picasso, le Minotaure « reprend encore une fois goût à la vie et puis du poil de la bête »⁷⁹ : la main de Picasso est libératrice – le Minotaure, libéré du poids de son passé, est libéré du dédale et peut enfin s'en aller « tout droit devant lui » – et régénératrice puisqu'il « reprend encore une fois goût à la vie »⁸⁰. Mais le geste de Picasso est aussi subversif ; le Minotaure « comme un grand chien secouant ses puces, [...] secoue d'un seul coup tous les mythes de la mythologie »⁸¹.

⁷⁰ *Idem.* Nous soulignons.

⁷¹ *Idem.* Nous soulignons.

⁷² *Ibid.*, p. 369.

⁷³ *Ibid.*, p. 368.

⁷⁴ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], « Promenade de Picasso », p. 152.

⁷⁵ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], «Eaux-fortes de Picasso », p. 368.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 369.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

Comme le souligne Marzouki, la mise à mort du Minotaure par Thésée évoque une autre mise à mort, celle de la peinture mimétique par le burin de Picasso⁸².

b. Une écriture picturale : le rôle de l'artiste dans le poème-collage « Lanterne magique de Picasso »

Le poème « Lanterne magique de Picasso » recèle une multitude d'allusions⁸³ aux œuvres de Picasso : il fonctionne à ce titre comme une rétrospective, « une lecture poétique de la vie et de l'œuvre de Picasso »⁸⁴ comme le relève Marzouki. Les titres des tableaux ne sont pas signifiés comme tels dans le texte par l'italique ou la majuscule, mais « incorporé[s] dans la syntaxe de la phrase de Prévert comme si [ils] ne constituaient qu'accidentellement des échos de l'iconographie du peintre »⁸⁵. Un regard averti identifie les titres complets disséminés dans le poème : « le tendre goût du pain », « la ligne de chance perdue et retrouvée » et « l'étourdissante apparition d'un raisin de Malaga sur un gâteau de riz »⁸⁶. Ces emprunts génèrent un double enrichissement poétique : d'une part ils font surgir des images picturales, d'autre part ils constituent eux-mêmes des emprunts textuels, les titres des tableaux relevant déjà d'une transposition de l'image visuelle en image verbale. Au-delà des titres complets des tableaux, le texte est aussi imprégné de motifs récurrents dans les peintures de Picasso : il est par exemple question du « taureau mis à mort », des « deux mains bleues de froid d'un arlequin », d'une « guitare de bois vert berçant l'enfance de l'art » et de « [l]'absurde hennissement d'un cheval décousu ». Par ces multiples allusions à des peintures, selon les mots de Marzouki, « [l]e poème est donc à la fois écrit et illustré mais, au lieu de suivre le propos, l'illustration le constitue même, fusant de l'intérieur du texte, fondant le langage sur l'irradiation continue de l'image »⁸⁷. En outre, les fragments des peintures de Picasso sont combinés aux fragments tirés de réalités

⁸² Marzouki, *op. cit.*, p. 214.

⁸³ Bernard Vouilloux distingue référence et allusion picturale. Il relève « trois traits distinctifs » de la référence : le nom propre de l'artiste, le titre du tableau et un terme dénominateur tel que « œuvre », « tableau », « toile ». L'allusion quant à elle « réfère sans nommer » (Vouilloux, Bernard, *La Peinture Dans Le Texte : XVIIIe - XXe siècles*, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 1995, p. 27) : le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre y sont absents. L'allusion use de termes dénominateurs et de notations descriptives qui « portent non seulement sur les éléments artistiques du tableau - style, motif, couleur, lumière...-, mais aussi sur tout ce qui peut être dit de son emplacement, de son cadre, des circonstances de sa composition ou de sa contemplation » (*Ibid.*, p. 26).

⁸⁴ Marzouki, *op. cit.*, p. 218.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁸⁶ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], «Lanterne magique de Picasso», p. 153.

⁸⁷ Marzouki, *op. cit.*, p. 217.

disjointes ; Prévert combine ces deux sources dans son inventaire, sans indiquer leur différence ontologique.

La juxtaposition de ces fragments produit un effet de collage. L'inventaire, caractérisé par l'absence de verbes dans les propositions principales, tient de la parataxe énumérative : les verbes ne jouant plus le rôle de pivots, les noms deviennent les noyaux syntaxiques, ce qui reproduit la logique de la simultanéité propre aux images visuelles. En outre, les noms sont qualifiés par une multitude d'adjectifs qui donnent des informations visuelles (« [u]ne guitare de bois vert », « [l]'absurde hennissement d'un cheval décousu »⁸⁸). Les compléments prépositionnels produisent un effet d'accumulation, à la manière d'un collage dont les images se chevaucheraient (« [l]a plus lointaine étoile du plus humble des chiens », « [l]a musique impossible des mules à grelots »⁸⁹). Cette accumulation produit à son tour l'impression d'une « galerie de tableaux réalisés à la plume plutôt qu'au pinceau »⁹⁰. Chaque vers compte comme une image, un tableau à part entière, mais dont l'insertion dans la structure plus vaste du collage ou de l'inventaire produit un sens global.

La parataxe évince la logique qui relie les éléments entre eux ; c'est touche par touche, vers par vers, que l'image globale se construit par juxtaposition, produisant ainsi un effet de collage. Les éléments sont piochés dans des réalités disjointes et juxtaposés dans la syntaxe de l'inventaire ; ces rencontres fortuites entre des fragments issus de réalités diverses et éloignées étonnent et interpellent ; elles invitent le lecteur à tisser des liens entre des choses que l'ordonnement naturel du monde ne rendrait pas possible ; c'est précisément de ces rencontres impromptues que naît la poésie du texte. Comme le relève Elza Adamowicz, le collage a pour effet de :

créer de nouveaux assemblages, toujours changeants, générateurs d'étincelles, libérateurs de multiples possibilités de sens. En effet, les exemples qui viennent d'être cités démontrent que le couper-coller du collage, loin d'être une simple formule de perturbation de sens, est un mode de production de sens⁹¹.

⁸⁸ Prévert, Jacques, *OC* [t.1], « Lanterne magique de Picasso », p. 153.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Guiyoba, François, « Jacques Prévert, André Brink et la peinture, ou de l'enrichissement de la généricité poétique et romanesque », dans Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez (dir.), *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2015, p. 115.

⁹¹ Adamowicz, Elza, « Relire les collages d'André Breton : entre les ciseaux et la vie », dans Henri Béhar et Françoise Py (dir.), *L'or du temps – André Breton 50 après : colloque de Cerisy-La-Salle (11-18 août 2016)*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Mélusine », 2017, p. 240.

C'est le postulat que les fragments sont reliés entre eux qui contraint à une lecture créative et productrice de sens : redistribuer les fragments du réel permet de remotiver leurs liens. Par son inventaire, Prévert rejoint ainsi le rôle de l'artiste qui se dégage du personnage de Picasso : par la mise sur un même plan de fragments tirés d'espace-temps différents, il travaille à faire prendre conscience de la contingence de l'ordonnement du monde. L'inventaire exerce l'imagination à envisager de nouvelles manières de relier les éléments entre eux, à recombinaison des fragments de réalité. En définitive, c'est la « Lanterne magique de Picasso » qui donne voir des possibilités infinies de combinaisons, et qui contribue ainsi à renouveler le regard sur le monde en tissant des liens producteurs de sens.

Conclusion

On voit dès lors que la dimension picturale, parce qu'elle offre de nouveaux sujets et de nouvelles manières de les traiter, permet au poète d'enrichir et de renouveler sa poétique. Le personnage de peintre de Picasso devient, par un jeu sur la transposition de la personne en personnage, le lieu d'un travail sur la figure de l'artiste : par des procédés proprement littéraires qui font la part belle aux images visuelles – à savoir la métaphore, la caricature et la comparaison – le poète démythifie la figure de l'artiste pour le faire réintégrer l'espace de la vie, à la manière de la pomme du peintre de la réalité qui redevient un fruit lorsque Picasso brise son socle et la croque à pleines dents. Les références et allusions aux oeuvres picturales de Picasso enrichissent, par les images qu'elles évoquent, la poéticité des poèmes ; mais c'est avant tout dans les commentaires, c'est-à-dire autour des images picturales, que la poétique prend forme et que s'opère l'incorporation de l'image picturale dans la matrice textuelle. Les oeuvres de Picasso ne sont pas seulement un sujet d'écriture ou une source d'inspiration pour le poète ; elles sont aussi des modèles d'écriture et participent de ce fait à renouveler son esthétique. L'esthétique cubiste insuffle une nouvelle manière de pratiquer les genres de la nature morte et du portrait, par le rapport dynamique au modèle qu'opère la multiplication des points de vue sur un même objet, alors que l'esthétique du collage insuffle une nouvelle syntaxe, celle de l'inventaire, qui contraint à une lecture créative et productrice de sens parce qu'elle met sur le même plan des fragments issus de réalités disjointes. Cette incorporation de la dimension picturale dans la poésie, parce qu'elle reproduit la logique de la simultanéité propre aux images visuelles, invalide la dichotomie de Lessing et donne à envisager l'image poétique à l'interface des pensées verbale et visuelle.

Références bibliographiques

Sources primaires

Prévert, Jacques, *Oeuvres Complètes* [t.1 et t.2], éd. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 & 1996.

- « Promenade de Picasso », *Cahiers d'art : bulletin mensuel d'actualité artistique*, n° 15, 1940-1944, p. 20.
- « Lanterne magique de Picasso », *Cahiers d'art : bulletin mensuel d'actualité artistique*, n° 15, 1940-1944, p. 20-24.
- « Eaux-Fortes de Picasso », *Cahiers d'art : bulletin mensuel d'actualité artistique*, n° 15, 1940-1944, p. 24.
- *Paroles* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2018.

Sources secondaires citées

Adamowicz, Elza, « Relire les collages d'André Breton : entre les ciseaux et la vie », dans Henri Béhar et Françoise Py (dir.), *L'or du temps – André Breton 50 après : colloque de Cerisy-La-Salle (11-18 août 2016)*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Mélusine », 2017, p. 233-246.

Balzac, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu* [1831], Genève, Skira, 1945.

Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue* [2004], Malakoff, Armand Colin, 2020.

Breton, André, *Œuvres Complètes* [t.2], éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours* [1838], Paris, Flammarion, 1977.

Guiyoba, François, « Jacques Prévert, André Brink et la peinture, ou de l'enrichissement de la généricité poétique et romanesque », dans Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez (dir.), *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2015, p. 109-121.

Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n°6, 1972, p. 86-110.

Lenina, Nataliya, « L'Ekphrasis dans le roman de Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* », dans Claus Clüver, Matthijs Engelberts et Véronique Plesch (dir.), *L'Imaginaire : texte et image*, Leiden Brill, 2015, p. 79-91.

Louvel, Liliane, « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, Seuil, n°112, novembre 1997, p. 475-490.

Marzouki, Afifa, « La peinture à la source du poème ou les hommages poétiques de Prévert à Picasso », dans Moncef Khémiri (dir.), *Écriture et peinture au XXe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 207-220.

Riffaterre, Michael, « L'illusion d'ekphrasis », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 211-229.

Vouilloux, Bernard, *La Peinture Dans Le Texte : XVIIIe - XXe siècles*, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 1995.

Sources secondaires consultées

Aurouet, Carole, « Jacques Prévert et les images fixes », *Textimage* n°8, hiver 2007.

Disponible en ligne à l'adresse URL, consulté le 26 juin 2021 : http://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_13poesie_image.html

Da Cruz Ireno, Rafael, « La fabrication du poétique : le travail de Jacques Prévert », dans Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Jacques Prévert, Détonations poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les colloques de Cerisy », 2019.

Laster, Arnaud, « De la faim des peintres aux fins de la peinture selon Prévert », dans René Démoris (dir.), *Les fins de la peinture : actes du colloque organisé par le Centre de recherches Littérature et arts visuels (9-11 mars 1989)*, Paris, Desjonquères, 1990, p. 259-270.

Murat, Michel, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche. Références », 2013.

Nadeau, Maurice, « Jacques Prévert, ou l'avènement de la poésie matérialiste » in *Littérature présente*, Paris, Corrêa, 1952, p. 320-328.

Weisz, Pierre, « Langage et Imagerie chez Jacques Prévert », *The French Review. Special Issue*, vol. 43, n°1, 1970, p. 33-43.

Liste des illustrations

Ill. 1 : Pablo Picasso, *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, planche 97 de la Suite Vollard, 1933-1934, aquatinte et pointe sèche, 34x44cm, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin.

Source de l'image : Blanton Museum of Art, disponible à l'adresse URL, consulté en ligne le 26 juin 2021 : <https://collection.blantonmuseum.org/objects-1/info?query=mfs+all+%22Picasso%22&page=38>

Ill. 2 : Pablo Picasso, *Minotaure une coupe à la main et jeune femme*, planche 83 de la Suite Vollard, 1933, gravure à l'eau-forte, 34x44cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Source de l'image : Venator Hanstein, disponible à l'adresse URL, consulté en ligne le 26 juin 2021 : <https://www.venator-hanstein.de/katalog/detail/141/5995>

Ill. 3 : Pablo Picasso, *Minotaure et faune derrière un rideau*, planche 91 de la Suite Vollard, 1933, gravure à l'eau-forte, 34x44cm, suite Vollard, Galerie Raphael, Frankfurt am Main.

Source de l'image : Galerie Raphael, disponible à l'adresse URL, consulté en ligne le 26 juin 2021 : <https://galerieraphael.com/portfolio/minotaure-et-femme-derriere-un-rideau-1933/>

Ill. 4 : Pablo Picasso, *Minotaure mourant et jeune femme pitoyable*, planche 99 de la Suite Vollard, 1933, gravure à l'eau-forte, 34x44cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Source de l'image : Georgetown Frame Shoppe, disponible à l'adresse URL, consulté en ligne le 26 juin 2021 : <https://www.georgetownframeshoppe.com/pablo-picasso-minotaure-mourant-et-jeune-femme-pitoyable>

Ill. 5 (image de titre) : Jacques Prévert, *Enveloppe avec un dessin-collage adressée à Picasso (La Californie, Cannes)*, date inconnue, Manuscrit, mesures inconnues, Musée national de Picasso, Paris. Crédits photos : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / René-Gabriel Ojeda

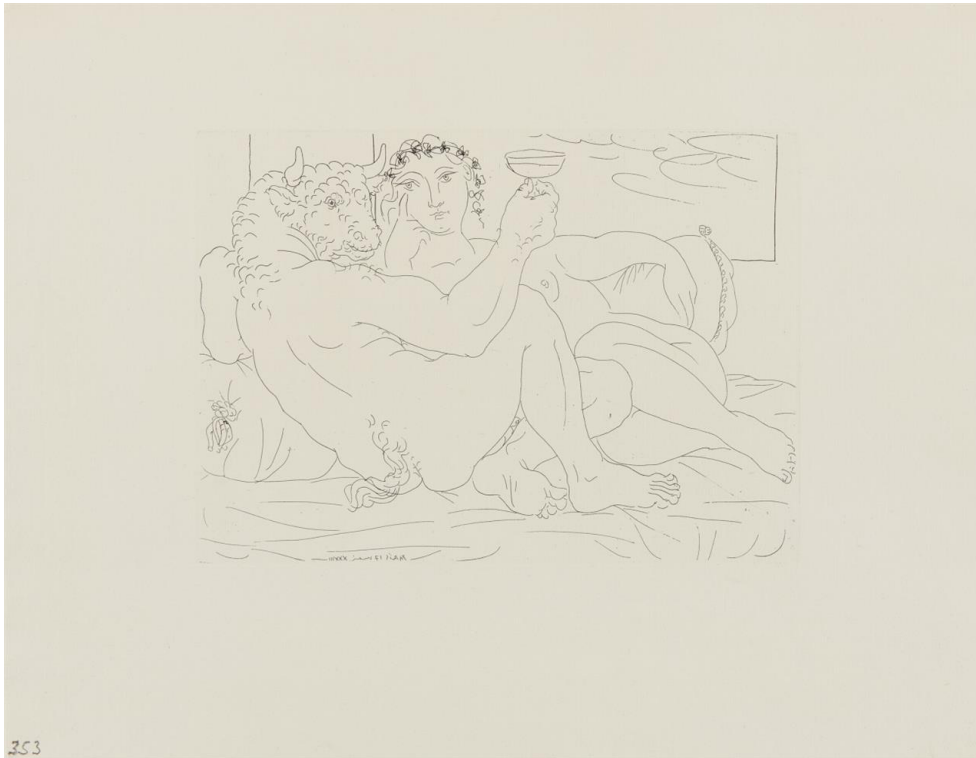
Source de l'image : Agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais, disponible à l'adresse URL, consulté en ligne le 26 juin 2021 : <https://photo.rmn.fr/ark:/36255/97-021770?posInSet=1&queryId=7bdbb09b-2646-47b7-ae91-885ce82797bf>

Dossier des illustrations

Ill. 1 : Pablo Picasso, *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, 1933-1934.



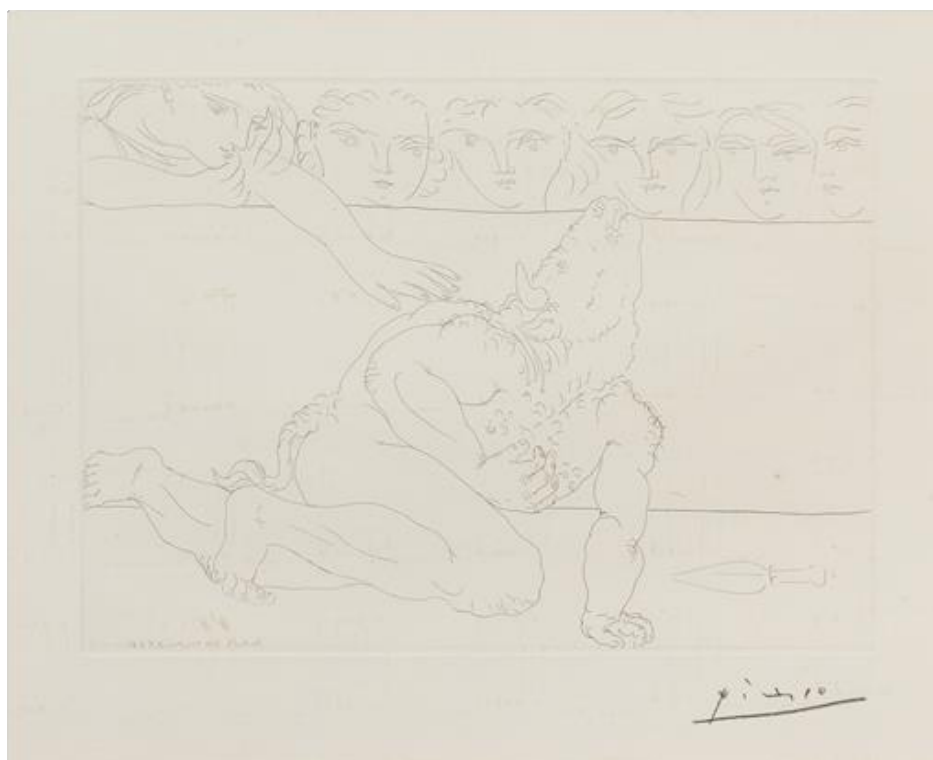
Ill. 2 : Pablo Picasso, *Minotaure une coupe à la main et jeune femme*, 1933.



Ill. 3 : Pablo Picasso, *Minotaure et faune derrière un rideau*, 1933.



Ill. 4 : Pablo Picasso, *Minotaure mourant et jeune femme pitoyable*, 1933.



Ill. 5 : Jacques Prévert, *Enveloppe avec un dessin-collage adressée à Picasso (La Californie, Cannes), date inconnue.*

