



Picasso, Mallarmé et l'élaboration de l'espace scriptural et pictural moderne d'« A la nue » à « Ulysse et les sirènes »

David Mendelson¹

Université de Tel-Aviv

C'est en pensant très personnellement à Claude Gandelman (« Za'l ») que j'ai repris ici un sujet que j'ai abordé il y a une vingtaine d'années dans un Colloque qu'il avait organisé, avec Michel Elial, à l'Université Ben-Gourion du Néguev et qui portait sur « la Lisibilité et la Visibilité ». ² Il a activement participé, avec Louis Marin et Hubert Damisch, invités de France, au débat qui a suivi cet exposé.

Je m'y suis attaché à l'intérêt tout à fait particulier que Picasso a porté à l'oeuvre de Mallarmé depuis l'époque où il a fréquenté les cafés symbolistes de Barcelone jusqu'à la fin de sa vie. Lorsque Maeght a demandé à Matisse d'illustrer les *Poésies* de Mallarmé, il en a été blessé et celui-ci lui a proposé, pour apaiser sa rancune, d'illustrer *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac. Il a alors acheté une édition originale de ces Poésies et l'a transformée en une sorte de journal intime et de carnet de travail où il a inscrits des faits significatifs de sa vie. Le 25 avril 1945, par exemple, il a coupé sa fameuse mèche couleur aile-de-corbeau et il a attaché une telle importance à ce geste qu'il l'a raconté à Brassäi (1964: 174) et à André Malraux (1974: 97sq) et qu'il l'a commémoré dans un dessin (cf. Boeck et Sabartès 1955: 247)...

1. David Mendelson, Professeur d'Université, Département de Français, Université de Tel Aviv, 69978 Ramat Aviv, Israël, Fax 972 3 6415153.

2. Université de Beersheba, Colloque international, « Lisibilité et visibilité », 26 avril- 3 mai 1981.



Figure 1: © Succession Picasso

en forme de triptyque, autrement dit de « Memento mori », où il a représenté, au centre, un portrait de Mallarmé, à gauche, l'un de ses « Tombeaux », le « Tombeau d'Edgar Poë » (Mallarmé 1945: 70) et, à droite, une large tache noire, représentative, selon le poème, de la mort, du cosmos et de l'infini. Il a ensuite dessiné d'autres « Portraits » de Mallarmé (Europe 1976) et peint quelques autres oeuvres qu'il a rapportées à ses poésies (Johnson 1977).

Il a peint celle qui nous intéresse ici, *Ulysse et les sirènes*,



Figure 2: © Succession Picasso

durant la dernière période de sa création, quand il vivait dans le Midi et s'imprégnait de l'atmosphère, des paysages et des motifs méditerranéens. Il va sans dire qu'il ne se contentait pas d'y goûter un doux farniente. Il a multiplié ses créations au contraire, durant cette époque, dans tous les domaines, de la peinture à la poterie en passant par le dessin et les affiches et il a alors développé une réflexion qu'il a envisagée sous la forme d'une anthropologie de la création et qui a revêtu, en fait, une dimension, non seulement biographique, mais largement historique et culturelle. Ce n'est donc pas par hasard qu'il a peint ce portrait de Mallarmé en estimant, d'une part, qu'il avait épuisé sa virilité et, par là, peut-être, son inspiration, et qu'il s'est attaché, de l'autre, aux deux oeuvres de Mallarmé et d'Edgar Poë: Mallarmé, en effet, a toujours articulé les deux dimensions des cultures anglo-saxonnes et franco-méditerranéennes. Or, c'est en 1945 que Picasso a peint ce portrait, c'est-à-dire à un moment où il a commencé à vraiment sympathiser avec les communistes, mais a salué, à sa façon, l'intervention des Américains en Europe.

C'est donc en méditant sur ce nouveau tournant des relations entre les deux cultures qu'il s'est de nouveau attaché à l'oeuvre de Mallarmé et a récapitulé, en quelque sorte, la leçon qu'il en avait tirée dès le début de sa carrière. Rappelons, à ce propos, que Daniel Kahnweiler a estimé que jamais le cubisme n'aurait pu naître sans Mallarmé et que les biographes de Picasso, de Gertrude Stein à Pierre Daix, et les poètes qui ont admiré son oeuvre, Max Jacob, Reverdy, Michel Leiris, etc., etc., ont tous souligné la profondeur de cette relation qui peut servir de modèle à celle qui a articulé, à cette époque, les deux dimensions de la littérature et de la peinture et, plus largement, du « lisible » et du « visible ». Faut-il préciser, pour écarter la critique des épigones de Clément Greenberg et des amateurs de « pure » peinture, que celle-ci ne s'est pas formulée aux plans de la narrativité et de l'illustration, mais selon une conception mallarméenne de la « pratique », à la fois, théorique et matérielle de ces deux arts. Mallarmé, en effet, a montré à Picasso la possibilité de désarticuler la syntaxe et le discours en les disposant sur le plan d'une page qu'il a assimilée à une toile et qu'il a elle-même « dépliée » dans l'espace de son « Livre à venir » et qu'il a présenté, en fait, sous la forme d'un « Livre » multi-plans. En d'autres termes, il s'est décidément éloigné du type de représentativité qui avait été imposée, notamment, par le réalisme, en développant une conception du langage, à la fois, parnassienne et symboliste, plastique et musicale méditerranéenne et nordique (anglo-saxonne et allemande). Ce modèle s'est imposé dans les domaines de la peinture, où la vision multi-plans a été esquissée par David et par Ingres et développée par les impressionnistes et notamment par Manet, c'est-à-dire par trois des modèles de Picasso; et, au plan épistémologique, en raison de la

diffusion de la géométrie non-euclidienne de Lobatchevsky. La superposition des plans de lecture a correspondu, en effet, à celle des fonds blancs, que David et Ingres ont été les premiers à utiliser, et des transparences, généralisées par les impressionnistes, en même temps qu'à la démultiplication des plans non-euclidiens et de ses implications dans des domaines aussi divers, mais que Mallarmé a mis en parallèle, que l'aménagement de l'espace, la forme du dictionnaire (cf. Mendelson 1987), le théâtre symboliste et la musique. C'est donc en fonction de ce nouveau modèle de représentation de l'espace qu'il convient d'envisager la relation historique des deux oeuvres et les implications que Picasso en a tirées vers la fin de sa vie.

C'est à cette époque, en effet, qu'il s'est engagé dans des voies de création qui évoquent irrésistiblement celle de Mallarmé. En ce qui concerne, par exemple, le choix des supports, celui-ci a échappé à la répartition traditionnelle des moyens artistiques en rapprochant les moyens expressifs des divers arts et en appliquant sa « pratique » créatrice aux matériaux les plus divers: il a inscrit des vers sur des « éventails », des « galets », des « cruches » et des « albums » (cf. « Vers de circonstance », Mallarmé, 1987 (ibid): 107 sq.). Picasso, de son côté, s'est adonné, non seulement à la peinture et au dessin, mais à la sculpture, à la céramique et à l'art de l'affiche. Le choix des thèmes choisis par les deux créateurs permet de même de souligner que c'est au principe même de leur création et donc à leur personnalité et à leur pratique de poète et de peintre, ainsi qu'à leurs modèles littéraires et picturaux, mythiques ou concrets, que tous deux se sont attachés. Mallarmé, en effet, a privilégié le modèle du Faune, à travers lequel il a perçu le poète en proie à ses désirs et se ruant sur les représentations de la féminité et sur de son oeuvre, notamment dans l'Après-midi d'un Faune. Ce poème a été mis en musique par Debussy; Diaghilew en a tiré un ballet pour la Nijinska; et Picasso en a peint le décor et les costumes.³ Picasso, de son côté, a représenté ce Faune dans un grand nombre de dessins et de tableaux représentant, notamment, « L'artiste et son modèle »; dans de multiples assiettes et poteries et, notamment, celles qui lui ont été inspirées par le jeu de mots « pot » et « Poë »; et enfin dans de non moins nombreuses affiches et illustrations, par exemple le portrait de Mallarmé en Faune qu'il a dessiné pour le numéro spécial de la revue Europe.

3. L'Après-midi d'un Faune, 1922. Picasso a également dessiné à Mougins, en 1962, avec des crayons de couleur, un projet de rideau de scène pour cette même oeuvre qui a été refusé par l'Opéra de Paris, mais a été exécuté avec une représentation de ballet à Toulouse, en 1965.

Toutes ces créations semblent se concrétiser à travers la mise en relation d'*Ulysse et les sirènes* et de son « modèle », « A la nue accablante tu » :

*A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu*

*Quel sépulcral naufrage tu
Le sais écume mais y baves
Suprême entre les épaves
Abolit le mâât dévêtu*

*Ou cela que faite
D'une perdition haute
Tout l'abîme vain éployé*

*Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène (ibid: 76)*

Mallarmé a souvent réélaboré ce poème et l'a publié dans des revues et, notamment, dans la revue d'art allemande *Pan*, qui ont tenu à mettre en valeur sa qualité plastique et picturale en recourant à des moyens divers. Mallarmé s'est lui-même employé. Il a considéré la forme du sonnet, en effet, comme un cadre analogue à une « fenêtre », ainsi que le montre son élaboration du thème des « Fenêtres » (Mallarmé, 1987: 32) qu'il a repris à Baudelaire et, à travers lui, aux peintres. Celles-ci ne se substituent pas à des fenêtres réelles, mais constituent un plan ou un écran à travers lequel le regard s'extériorise et transforme l'espace en un champ d'exploration ouvert. Il suscite ainsi un mode de vision qui s'écarte de la « théorie du miroir » réaliste, laquelle ne serait qu'une forme de narcissisme; alors qu'il se détache du sujet pour inscrire dans ce cadre vide, autrement dit sur la page blanche, des images à venir. Mallarmé y a inscrit ceux de ce poème en y plaçant d'abord les mots soulignés d'un accent circonflexe à la façon de graphes, comme pour créer des axes d'inclinaison selon lesquels les autres mots se sont ensuite inscrits, non pas linéairement et de gauche à droite, mais « dans tous les sens », sur le même plan et surtout d'un plan à l'autre. C'est ainsi que le champ sémantique de l'ensemble du poème peut être dissocié en une dizaine au moins de plans virtuels. Nous les avons théoriquement circonscrits à douze

pour les projeter dans l'espace cubiste où le « coup de dés » se dédouble et se démultiplie en six faces; sur la page de dictionnaire, le Littré, où les mots se répartissent régulièrement selon des catégories sémantiques qui se superposent et s'inscrivent dans une combinatoire; et sur une partition « feuilletée » comme la musique de Debussy et dont auraient procédé la musique atonale ou dodécaphonique et l'*Atlas eclipticalis* que John Cage a créé à partir du dispositif mallarméen. Parmi ces plans d'interprétation, nous pouvons relever: un passage de l'Odyssée qui évoque Ulysse attaché à son « mât », le chant de la « sirène » et son « sépulcral naufrage » ; un tableau représentant un « sépulcral naufrage » et sa « perdition » dans « l'abîme »; un autre tableau représentant une femme « nue » et son « flanc » « enfant[in] »; une scène de fiasco amoureux évoquant l'« accabl[ement] » d'une « trompe sans vertu » face à cette femme « nue »; etc.; etc... Sans oublier, évidemment, la confrontation du poète et de sa muse, la sirène chère à Maurice Blanchot. Il va de soi que ces chaînes sémantiques n'ont pu se libérer qu'à la condition que le noyau dur du mot soit dédoublé et scindé. C'est le cas, pour prendre l'exemple le plus évident, du troisième terme, qui pourrait tout aussi bien être un substantif qu'un épithète et renvoyer, d'une part, à « la nue » et au « ciel » et, par là, à l'immatérialité; et, de l'autre, à la « femme nue » et, par là, à la chair de la procréation et de la création. C'est ce dédoublement, en effet, qui a conditionné les autres manipulations des termes inscrits dans cet espace. Les « tu » du premier et du cinquième vers, pour prendre un autre exemple, impliquent la possibilité de « coller » des termes éloignés les uns des autres et de sens antithétiques. C'est ainsi que le « tu » du premier vers se présenterait comme le participe passé de « taire »; celui du cinquième comme le pronom de la seconde personne; et que leur « collage » produirait le mot « tutu », c'est-à-dire dit le vêtement d'une danseuse dont le mouvement est également suggéré par une autre interprétation: Mallarmé a écrit d'autres poèmes qui reprennent cet ensemble de termes et renvoient à la danse comme à un modèle particulièrement révélateur de la représentation poétique et plastique.

Picasso a fidèlement transposé la plupart de ces effets. La figure qui apparaît en haut à gauche du tableau représente Ulysse, mais elle évoque également le « Faune » et sa double mèche de cheveux si caractéristique de la représentation qu'il en a donnée dans l'ensemble de son oeuvre et qui renvoie elle-même aux cornes du taureau, c'est-à-dire au symboles de la virilité qu'il aurait perdu en coupant sa mèche. Cette figure, cependant, se dédouble et s'inverse et représente alors une sorte de masque noir, d'aspect relativement féminin et couronné de cheveux qui, lorsqu'on la retourne, flottent vers le bas. Ces divers effets sont démultipliés, en outre, par le tourbillon qui les entraîne à partir de la figure circulaire du milieu du tableau. Celle-ci prend la forme, elle aussi, par le bas, des cornes ou des mèches de cheveux du

« Faune » et, sur les deux côtés, d'anses et de supports d'autres représentations: à gauche, une voile de bateau que Mallarmé a assimilé à la toile d'un tableau et au blanc de la page et, plus loin, un poisson; et, à droite, une tête d'oiseau qui pourrait être la colombe emblématique de l'oeuvre de Picasso et qui se détache, là encore, sur des voiles.

Au-dessous de ce cercle central, une ligne horizontale marque la démarcation de l'air et de l'eau et d'autres formes se dessinent en-dessous d'elle en s'apparentant à des voiles de navires engloutis. Elle est croisée par une ligne verticale qui atteint le cercle et s'apparente à un « mât » qui constituerait un autre axe de manipulation du tableau. Il se précise ainsi que celui-ci est effectivement réversible, ce qui implique que les catégories du haut et du bas peuvent y être inversées, comme c'est effectivement le cas dans le poème où s'opposent, notamment, les termes suivants : « nue » [le ciel] vs. « basse » ; « naufrage » vs. « Suprême »; « perdition » vs. « haute », etc... C'est alors que se discernent, en bas, à droite, dans les voiles englouties, deux visages fantomatiques qui se dédoublent à partir de la figure du Faune dessinée dans le haut à gauche; et, toujours en bas, mais à droite, un paysage de montagne qui se dresse derrière la voile du navire tendue sur le mât et qui évoque, mais en blanc, la « basse de basalte et de lave » du poème. Ces voiles blanches, enfin, si on les retourne, se muent en montagnes blanches qui se dressent sous la « nue » couleur de « basalte et de lave », c'est-à-dire noire. C'est ainsi que le tableau se transforme en un kaléidoscope caractéristique d'une certaine vision poétique et picturale moderne.

Le même effet d'inversion se reproduit de gauche à droite avec la transformation du poisson en un oiseau qui brandit, sur sa gauche, une aile dont le dessin se reproduit exactement dans celui des deux touffes de cheveux qui pointent sur la tête du Faune. Le motif de l'aile et, plus précisément, de l'aile de l'oiseau évoque un autre principe de configuration de cet espace : le « pliage » si caractéristique de l'espace moderne (Gilles Deleuze) et du « pli » mallarméen, comme l'a montré la transposition musicale que Pierre Boulez en a effectué dans *Pli selon pli*. C'est ainsi que Mallarmé a écrit des vers sur des éventails (1987 107-110) : les mots se replient et se déploient en mettant en évidence la relation du « visible » et de l'« invisible » (Maurice Merleau-Ponty). Picasso a repris ce principe dans un dessin intitulé *Un coup de thé* qui lui a été inspiré, évidemment, par le *Coup de dés mallarméen*, ainsi que dans le *Portrait de Mallarmé* évoqué ci-dessus où le dessin du poème prend la forme d'un éventail qui pénètre dans l'oreille du poète. Il a inscrit ces éventails, en outre, dans un certain nombre de tableaux qui se conforment ainsi à leur configuration.

Cet oiseau a pour contre-partie, à gauche, le poisson qui se prolonge, au-delà du cercle, dans le corps du poisson, en haut à droite. Celui-ci se prolonge à son tour, de droite à gauche, dans l'avant et la tête du poisson qui forme, quand on le retourne, le masque noir et féminin mentionné ci-dessus, qui se retourne lui-même pour former la tête d'Ulysse et du Faune. Les deux animaux s'articulent donc comme les deux éléments dans lesquels ils se meuvent, l'air et le ciel. Le corps de ce même poisson est tranché, en outre, par celui d'un autre poisson, plus grand, qui se projette à partir de sa queue vers l'avant du tableau et y aboutit à une bouche de poisson qui n'est autre que le cercle en forme de tête de Faune. Ce transformisme n'est pas sans évoquer le principe des tableaux d'Escher, ce qui montrerait que Picasso a pu entrevoir, dans de telles créations, l'univers de Marcel Duchamp et le post-modernisme qui a alors commencé à se développer dans la patrie de Poë.

Reste enfin à mentionner un dernier élément du tableau qui confirme et entérine sa relation avec le poème. Celui-ci se termine par l'évocation d'un « blanc cheveu qui traîne » qui peut être assimilé à la « bave (...) » de l'« écume », ou encore au filet d'encre de l'écriture que Mallarmé a si souvent ramené à un trait blanc; ou enfin, dans une interprétation analytique, au filet de sperme qui vient inséminer la « sirène » ou le poème. Picasso a laissé courir, de même, à travers son tableau, des filets de couleur blanche qui se présentent sous la forme de têtes suivies d'une queue et qui ressemblent ainsi à des spermatozoïdes. Effet d'humour d'ordre, cette fois, onirique et surréaliste : Picasso a-t-il su qu'un peintre surréaliste parsemait ainsi certaines de ses œuvres avec des filets de son sperme? Ce rets blanc vient ainsi réunir, tel un filet de pêche, les divers éléments du poème, sans pourtant voiler la complexité des opérations qui s'y sont déroulées et qui ont rendu compte des diverses conditions de l'élaboration de l'espace poétique et pictural moderne : le dédoublement et la démultiplication de l'espace en multi-plans; le pliage et le déploiement de chacun de ses plans; le dédoublement, la démultiplication et la transposition des éléments de chacun et des sous-ensembles de ces plans; et enfin le jeu quasiment infini, disons transfini, des transformations de ces éléments. Autant de préalables à un nouveau type d'écriture et de peinture.

Bibliographie

Boeck, Wilhelm et Sabartès, Jaime (1955). *Picasso*. New York: Abrams.

Brassaï, (1964). *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard.

Johnson, Ronald. (1977) « Picasso's Musical and Mallarmean Constructions ». *Arts Magazine*, March 1977.

Mallarmé, Stéphane (1945). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

« Mallarmé ». *Europe*, Nos 564-565, Avril-Mai 1976.

Malraux, André (1974). *La tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard.

Mendelson, David, (1987). « La Poétique du Littré d'après le lexique d'A la nue de Mallarmé ». (Etudes de Littérature et de Linguistique françaises offertes au Professeur Menahem Banitt par ses collègues et ses anciens étudiants), Université de Tel-Aviv.