

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.26-37>

Dina MANTCHEVA¹

**Le dialogue arts plastiques/scène théâtrale dans
Le désir attrapé par la queue et *Les quatre petites filles* de Pablo Picasso**

Résumé

L'article porte sur les relations entre le style plastique de Picasso dans ses toiles et le caractère de l'écriture dans ses deux pièces *Le Désir attrapé par la queue* et *Les Quatre petites filles*. L'analyse de la structure fabulaire composée de segments hétérogènes, l'examen des personnages insolites et invraisemblables et l'attention au discours verbal déterminé par le regard du peintre y mènent à la conclusion que la perception déformante de l'univers et l'application de principes cubo-surréalistes similaires (le burlesque, le fragmentaire et l'illogique), illustrent les analogies formelles et thématiques entre la dramaturgie et la peinture de Picasso. La place importante des images dans le fonctionnement sémantique des deux pièces donne lieu à un genre hybride inédit, situé entre arts visuels et littérature.

Mots-clefs : Pablo Picasso ; peinture ; texte dramatique ; techniques plastiques ; principes cubo-surréalistes ; structure dramaturgique ; discours dialogique ; registre didascalique.

Abstract

**The Dialogue between Picasso's Pictorial Art and His Plays
Desire Caught by the Tail and *The Four Little Girls***

The paper examines the relationship between Picasso's pictorial style and the text of his two plays *Desire Caught by the Tail* and *The Four Little Girls*. The analysis of the plot consisting of heterogeneous segments, the improbable and rather strange characters, as well as the study of the discourse texture, lead to the conclusion that the distorted vision of the world and the use of formalistic Cubo-Surrealist principles (burlesque, fragmentariness, illogicality) account for the similarities between Picasso's paintings and theatrical works. The important role of the pictures in the semantics of the plays allots them an intermediary place between pictorial techniques and literary writing.

Keywords: Pablo Picasso; painting; dramatic text; pictorial techniques; Cubo-Surrealist principles; dramatic structure; dialogic discourse; stage directions

Pablo Picasso est l'un des artistes les plus créatifs des avant-gardes historiques au XXe s. Parmi ses œuvres figurent des toiles de peinture et des dessins, des sculptures et des céramiques, des rideaux de scène et des illustrations de livres, ainsi que plus de 400 poèmes automatiques et trois pièces de théâtre

¹ **Dina MANTCHEVA** is Doctor of Letters and Professor of French literature at the Department of Romance Studies at Sofia University. She has taught courses for three semesters as Associate Professor at the Department of Theatrical Studies at the University Paris 8 and as visiting professor at Paris 3 New Sorbonne University. Professor Mantcheva has delivered lectures at a number of foreign universities, e.g. in Saarbrücken and Passau (Germany), Kalmar (Sweden), Luxembourg, Valladolid (Spain). Her research interests focus on the poetics of modernist and avant-garde Francophone and Slavic (Bulgarian, Russian, Polish) drama from Symbolism to the Theatre of the Absurd and Postmodernism.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6508-0393>

dont deux écrites en français et une en espagnol. Cette grande variété de productions plastiques et verbales conçues par le maître espagnol, nous permet de les considérer comme une synthèse particulière des innovations artistiques au XXe s.

Les occupations proprement littéraires de Picasso s'imposent dans les années trente, lorsqu'il s'oriente vers de nouvelles formes d'expression. Le peintre sauvegarde ses techniques cubistes propres à ses recherches picturales, tout en les enrichissant de nouveaux procédés surréalistes, afin de mieux exprimer son « modèle intérieur »². Mais, si les réalisations plastiques de Picasso sont de portée universelle, son activité littéraire qui suit après, reste de nos jours encore très peu connue.

Néanmoins, comme il s'agit de deux formes d'expression analogiques pratiquées presque simultanément par un même artiste, elles sont redevables en quelque sorte aux particularités de sa propre poétique.

C'est la raison pour laquelle nous nous proposons d'étudier le rôle de la peinture dans l'écriture de ses pièces *Le Désir attrapé par la queue* et *Les Quatre petites filles*, rédigées toutes les deux en français. Notre attention portera tout particulièrement sur les principes plastiques dans la structuration de l'intrigue et l'élaboration des personnages, ainsi que sur le caractère de l'imaginaire verbal et le rapport de celui-ci au visuel spatial.

L'objectif du sujet ainsi formulé détermine l'approche textuelle de l'analyse. L'accent y est mis sur la poétique des deux niveaux – dialogique et didascalique – dans les pièces en question et non pas sur leurs réalisations scéniques.³ En effet, chaque mise en scène établit une relation plus ou moins lointaine avec le texte de départ.

La structuration de l'intrigue et l'hétérogénéité surréaliste

Conformément à la stylistique cubo-surréaliste qui détermine la pratique plastique de Picasso dans les années trente, les sujets de ses deux œuvres théâtrales sont puisés dans l'actualité quotidienne et concernent les problèmes cruciaux à l'ordre du jour.

² Voir Flahutez, Fabrice. Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966). In : *Cahier Pablo Picasso*, Ed. L. Wolf et Androula Michael. Paris, Herne, 2014, p. 128.

³ Les pièces de Picasso sont passées presque inaperçues. Elles étaient montées par de petites compagnies théâtrales, elles étaient rarement jouées et n'avaient que quelques représentations. Sur les mises en scènes de la dramaturgie de Picasso, voir : Mathy, Cécile. « Le théâtre inédit de Pablo Picasso aux Invalides ». Franceinfo, 01/06/2019. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/pablo-picasso/le-theatre-inedit-de-pablo-picasso-aux-invalides_3470287.html (5.02.2025).

Le Désir attrapé par la queue, écrit en 1941, fait écho à l'atmosphère de pénurie, de contrainte et de menace de mort pendant le premier hiver en France sous l'Occupation. Ces thèmes contemporains n'y sont pas sans faire penser aux toiles les plus célèbres de Picasso - *La crucifixion* (1930), *La Guernica* (1937) et *La Minotaure* (1935). Celles-ci, conçues de même comme une réplique particulière au contexte de l'époque, abordent des sujets actuels tels que la guerre civile espagnole et les horreurs qui en découlent.

En revanche, la seconde pièce de Picasso, intitulée *Les Quatre petites filles* (1948), laisse deviner le regard émerveillé du peintre du monde de l'enfance qu'il découvre depuis la naissance de ses propres enfants. Nombre de tableaux célèbres que le peintre espagnol crée à cette époque dont *La joie de vivre* (1946), *Claude et Paloma* (1950) et beaucoup d'autres, évoquent l'univers magique de l'enfance, la tendresse d'être père et paraissent être de véritables hymnes à la vie.

La structuration de l'intrigue dans les deux textes dramatiques de Picasso semble également inspirée par les procédés plastiques de leur créateur. Pareillement aux objets sur les toiles cubistes, déstructurés en ensembles inédits et restructurés dans une nouvelle configuration conceptuelle, signe du réel authentique⁴, la fable des deux écrits de théâtre est formée de trois segments hétérogènes (fictionnel, insolite, pseudo-réel) dont l'un contredit l'autre et qui forment une recomposition sans précédent du réel.

Ainsi, le niveau fictionnel dans *Le Désir attrapé par la queue* porte sur l'amour d'un écrivain pour une femme de mœurs légères et sur la vie difficile de quelques amis de leur entourage, déchirés d'angoisses et de tourments aigus en temps de guerre. En revanche, le fragment fictionnel dans *Les quatre petites filles* est encore plus mince et incertain. Il renvoie aux jeux pleins de joie, de malice et de sauvagerie inventés par quatre petites filles qui s'amuse dans un jardin potager.

Quant au niveau insolite, composé d'intermèdes de pantomime paradoxaux sortis du tréteau de guignol, il s'attaque à la vraisemblance fictionnelle et installe l'atmosphère de bouffonnerie burlesque sur la scène. Y apparaissent des êtres saugrenus qui bouleversent les repères logiques de la raison, propres au théâtre traditionnel.

Dans *Le Désir attrapé par la queue*, après le premier tableau, où quelques amis bavardent dans un hôtel pendant la nuit du réveillon, des ombres de cinq singes grignotant des carottes jaillissent derrière les portes transparentes d'un couloir. La scène suivante y est encore plus déroutante. Les protagonistes qu'on

⁴ Goubert, Guillaume. Pablo Picasso surréaliste en liberté (1924-1939). – *La Croix*, 31/07/2005. <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Pablo-Picasso-surrealiste-en-liberte- NG -2005-08-01-509840>. (23.09.2024).

vient de voir, sortent d'une baignoire placée dans le hall de l'hôtel, à l'encontre de toute logique. Ceux-ci, habillés en costumes de l'époque, sont suivis d'une femme nue portant des bas. Enfin, des croque-morts arrivent, on ne sait pas d'où. Sans aucune raison valable, ils enfournent tous les personnages sur la scène dans des cercueils, les clouent et les emportent.

Dans *Les Quatre petites filles* le jeu insouciant des enfants est coupé de même par une scène de pantomime totalement absurde. Des fossoyeurs déguisés en satyres, centaures et bacchantes, arrivent ivres sur scène, portant un cercueil. Ils en sortent des amphores et des coupes qu'ils remplissent de vin, ils en boivent à grandes gorgées et ils repartent en dansant. Cette atmosphère d'insolite y est enrichie davantage de nuances merveilleuses qui envahissent la scène. Une pluie d'yeux illumine le jardin potager, où se passe l'action et des étoiles filantes tombent du ciel sous la force des souhaits formulés par les petites filles.

Enfin, le fragment pseudo-réel dans les deux pièces, détruit l'illusion théâtrale sur l'aire de jeu en y installant le présent des spectateurs et suscite leur surprise par la coexistence des plans antithétiques. Dans *Le Désir attrapé par la queue* le niveau du réel extrafabulaire représente la boîte du souffleur, montré en train de préparer des frites dans une poêle énorme mise sur un grand feu. L'effet de réel authentique y est exacerbé par des éléments synesthésiques supplémentaires, tels que l'odeur des pommes de terre et la fumée du feu qui envahissent la salle jusqu'à l'étouffement. La même sensation de réel qui semble coïncider avec celui de la salle est créée par les photographes dans *Les Quatre petites filles*. Ils entrent en foule sur la scène théâtrale et la prennent en photos de tous côtés.

Le segment pseudo-réel rappelle la technique du collage ou du papier collé qui crée un effet de réalité dans les toiles cubistes. Cependant, à la différence de sa variante verbale puisée dans le discours quotidien de la rue et introduite dans le texte littéraire comme indice de réalité, Picasso sauvegarde la forme visuelle du collage dans ses textes scéniques. Celle-ci, formée de saynètes de pantomime, enrichit les œuvres dramatiques de pratiques plastiques et atténue les frontières entre la peinture et la littérature.

Enfin, la construction structurelle des deux pièces, formée de l'alternance rapide de courtes scènes hétérogènes, donne lieu à un spectacle illogique sans queue ni tête. Celui-ci place le public dans un univers vacillant entre le réel et le fictionnel, en l'incitant à sortir du quotidien banal pour voir le monde sous un nouvel aspect. Quant au rejet de l'enchaînement temporel évolutif et au refus des piliers traditionnels de l'action, ils ne sont pas sans faire penser à la transgression de la perspective et de la peinture académique dans les toiles cubistes. La multiplicité de détails y dispersés et les facettes simultanées des corps et des objets aux couleurs monochromatiques, dépassent le réel mimétique en abolissant la distance entre le premier et l'arrière-plan du tableau.

Néanmoins, quelques images métaphoriques récurrentes compensent l'absence de cohérence syntagmatique dans les deux pièces de Picasso par un nouveau type de cohérence paradigmatique en assumant le rôle de leitmotif visuels et rapprochent davantage la forme verbale de l'expression plastique. Ainsi, les objets appartenant au monde aquatique que les surréalistes associent à l'univers des rêves et au silence de l'inconscient – lac et aquarium pleins de poissons, baignoire remplie de mousse de savon, baigneurs qui s'y baignent –, accentuent en quelque sorte les connotations oniriques sur la scène.

En dernier lieu, les ultimes scènes de pantomime par lesquelles se terminent les deux pièces finissent par insister sur le rôle prépondérant du visuel dans la lecture du niveau verbal et sur la place importante des songes dans la vie humaine. Dans *Le Désir attrapé par la queue*, la boule d'or qui aveugle les personnages, en les obligeant à se bander les yeux, fait penser à la toute-puissance des rêves, susceptibles de détacher l'individu du réel contraignant pour lui faire voir la vérité authentique.

Les personnages et les techniques plastiques

L'élaboration des personnages dans les deux textes de Picasso est particulièrement redevable à la stylistique picturale de ses *Tableaux magiques* (1926-1930). Les techniques héritées du cubisme, dont l'application de perspectives multiples et d'un plan d'image aplati, y sont enrichies de l'imagination surréaliste et donnent lieu à des figures insolites et fragmentées, susceptibles d'influencer l'inconscient de celui qui les regarde.

Pareillement aux êtres déformés dans ses toiles, Picasso sauvegarde la difformité grotesque des protagonistes sur la scène, en y remettant en cause leurs caractéristiques habituelles, dont notamment : l'identité nominale, la vraisemblance physique et la conduite psychologique conforme aux usages sociaux.

Contrairement aux prénoms courants des personnages au théâtre, ceux dans les deux textes dramatiques du peintre n'ont pas de noms propres qui les personnalisent. Dans *Le Désir attrapé par la queue* les individus sont appelés par les termes communs de légumes et d'aliments (l'Oignon, la Tarte), d'objets scéniques (les Rideaux) et d'animaux (les deux Toutous) ou par des syntagmes abstraits, dépourvus de connotations concrètes (le Silence).

Le rapport de l'individu au nom de l'objet qui le désigne, atténue la distance entre animé et inanimé et finit par le chosifier. En revanche, la coexistence de tous ces prénoms, liés à des réalités différentes et

parfois incompatibles, laisse deviner la perception baroque⁵ de l'univers particulièrement caractéristique des toiles de Picasso.

Contrairement aux noms grotesques des personnages dans *Le Désir attrapé par la queue*, les quatre petites filles dans la pièce éponyme sont appelées par le terme générique de « petite fille » numéroté en chiffres romains de I à IV, suivant l'ordre de leur apparition sur la scène. Cette manière particulière de nommer les enfants, complétée par leur similitude physique et leur fonction ludique analogique, finit par les déréaliser au point de les rendre insolites.

Pour ce qui est de l'attaque à la vraisemblance référentielle des personnages dans les pièces en question, elle résulte essentiellement du recours à quelques principes fondamentaux évoquant l'esthétique du cubisme. Ce sont, notamment : la fragmentation et la déformation du corps humain, ainsi que le goût prononcé pour l'illogique et l'absurde.

Suivant le croquis de décor dessiné par Picasso dans le manuscrit du *Désir attrapé par la queue*, le premier acte se situe sous une table dans Sordid's hôtel et les protagonistes y sont uniquement représentés par leurs pieds qui s'animent et prennent la parole.

Ceux-ci apparaissent dans l'acte suivant devant chacune de leurs chambres. Les images multiples des pieds qui changent à chaque acte – déformés et gonflés par des engelures, crispés et grelottant de froid ou se tordant de douleur, accentuent la sensation de déformation corporelle. Ces déclinaisons variées des pieds dans chaque tableau, représentés sous forme visuelle ou verbale sur scène, ne sont pas sans faire penser aux facettes simultanées des objets et des êtres dans les peintures cubistes.

La tendance au morcellement du corps qui vise à déréaliser les êtres humains, les détache de tout mimétisme référentiel en leur conférant un caractère symbolique plus général. Ainsi, les pieds dépourvus de toute attache perceptible au corps, deviennent en quelque sorte la métaphore du froid, de la douleur et de la souffrance.

L'apparence bizarre des individus ou leur accoutrement inhabituel semble s'attaquer de même à leur vraisemblance corporelle. Les quatre petites filles dans la pièce éponyme, montrées nues avec des couronnes de fleurs sur leurs têtes, tendent à se rapprocher des statues antiques et revêtent des connotations mythologiques, en s'associant au monde fantastique des animaux ailés qui les entourent sur la scène.

⁵ Béhar, Henri. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Paris, Gallimard, 1979, p. 353.

Le comportement illogique et invraisemblable des personnages finit également par les détacher du réel référentiel pour les introduire dans le contexte difforme et fantasmagorique de l'aire de jeu.

Dans *Le Désir attrapé par la queue*, les convives n'ont pas le sens exact du temps, ils se contredisent souvent sur l'heure qu'il est au point d'arriver en retard aux rendez-vous qu'ils avaient eux-mêmes fixés. Le Gros Pied confond les différents adverbes de temps, ce qui le détache en quelque sorte de la réalité concrète. Il prévoit d'envoyer la lettre d'amour à sa bien-aimée qu'il est en train de rédiger « demain ou ce soir ou hier ... »⁶. Le même personnage écrit un roman dans un livre de compte et il en est à la 380 000^e page. Les quatre petites filles de la pièce éponyme prennent le serpent et s'en servent comme s'il s'agissait d'une grande faux en donnant de grands coups dans l'air sur les fourmis volantes pour les abattre.

Les lieux peuplés d'objets incompatibles détruisent également la sensation de réel sur le plateau. Dans *Le Désir attrapé par la queue*, le couloir de l'hôtel perd son aspect vraisemblable en raison de l'immense baignoire pleine de mousse de savon qui y est installée et de laquelle sortent des individus habillés en costumes élégants.

Enfin, la transgression totale de la bienséance par les personnages installe le même effet d'incongru sur le plateau. Le comportement des Rideaux dans *Le Désir attrapé par la queue* dont le prénom inhabituel choque le public dès son apparition sur scène, accentue le scandale par ses actes inappropriés. Tout en s'agitant et riant, il pète tout le temps en présence des autres convives⁷.

Néanmoins, le comportement de la femme nue avec des bas dans la même pièce, et qui pisse et « chauffe pendant dix bonnes minutes »⁸ sur l'aire de jeu, accroupie devant le trou du souffleur, « face à la salle »⁹, illustre la démesure totale qui touche au grotesque. Cette conduite exagérée des protagonistes fait penser aux images que le peintre puise dans ses propres toiles et qui laissent deviner l'analogie de ses deux formes d'expression – la littérature et les arts plastiques. Quant aux nuances érotiques introduites par l'attitude scénique de certains individus, elles sont conçues comme une libération particulière de l'être humain des tabous moraux et sociaux de la collectivité, suivant la poétique du surréalisme.

Le cas extrême de comportement insolite des personnages et des figures vivantes dans les deux pièces en question est leur capacité de mourir et de ressusciter immédiatement après, même s'ils sont

⁶ Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*. Paris, Gallimard, 1945, p. 48.

⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

parfois déchiquetés en plusieurs morceaux. Dans *Le Désir attrapé par la queue*, une femme saute d'une fenêtre à travers les carreaux en cassant les vitres, et il ne lui arrive rien. Elle n'y est même pas blessée. L'une des quatre petites filles dans la pièce éponyme joue avec une chèvre, et au moment suivant, elle l'égorge subitement, sans qu'on s'y attende. Une autre fillette arrache le cœur de l'animal, mais à l'acte suivant la chèvre est bien vivante et les enfants reprennent leurs jeux avec elle.

Ainsi donc, les individus sur la scène surréaliste de Picasso, se rapprochent des figures difformes et démesurés dans ses tableaux en suscitant la surprise et même le scandale par leur comportement exagéré et inconséquent.

L'imaginaire verbal et son dialogue avec le visuel spatial

Alors que les principes plastiques de Picasso prédominent dans la structuration de l'intrigue et dans l'édification des personnages dans ses deux pièces, c'est le regard du peintre qui détermine en quelque sorte les particularités essentielles du discours verbal prononcé sur scène. Celui-là se fait sentir dans le goût du maître pour des couleurs inédites, dans son recours constant à l'imaginaire verbal en rapport avec le visuel spatial, et dans sa pratique inédite de l'écriture automatique.

Les multiples teintes aux nuances inédites dans les deux textes de l'artiste espagnol, telles que – « couleur pomme du ciel »¹⁰, « couleurs d'aquarelle sur une perle »¹¹ et beaucoup d'autres – suggèrent la perception visuelle du monde à travers le prisme particulier de la peinture.

L'accumulation de nuances infinies d'une même tonalité dans le discours des personnages, vient intensifier davantage la richesse inépuisable des coloris inconnus. Les nombreuses variations du bleu dans les propos des quatre petites filles dans la pièce du même nom, en sont parmi les exemples probants : « le bleu, l'azur, le bleu du blanc, le bleu du rose, le bleu lilas, le bleu du jaune, le bleu du rouge, le bleu citron, le bleu orange »¹². Ces demi-teintes inédites ne sont pas sans faire penser à la palette de l'artiste, où elles sont combinées et mélangées pour la peinture.

L'importance cruciale que Picasso accorde aux couleurs dans ses textes dramatiques est particulièrement perceptible au niveau du décor. Celui-ci est figuré de manière plastique moyennant le jeu des coloris englobant la scène. Ainsi, le seul dispositif scénique prévu pour la scène II du premier acte du

¹⁰ *Ibidem*, p.33.

¹¹ *Ibidem*, p. 34.

¹² Picasso, Pablo. *Les Quatre petites filles*. Paris, Gallimard, 1968, p. 35, 36.

Désir attrapé par la queue, représente la « lumière d'orage » et les « feux follets » qui « courent la scène »¹³.

Picasso considère que la figuration matérielle des accessoires au théâtre, limite l'imagination du public. C'est la raison pour laquelle il remplace les objets servant à orner les lieux dans ses textes par une tonalité de couleurs, aptes à susciter la rêverie des spectateurs. Ainsi donc, l'écrivain aborde l'aménagement de l'espace scénique en tant que peintre et non pas en tant que scénographe. Il opte pour la coloration globale et pour la diversité inimaginée des nuances et des demi-teintes sur l'aire de jeu, au détriment de l'agencement matériel des éléments qui garnissent le plateau.

Enfin, l'attention constante que Picasso témoigne à l'éveil de l'imaginaire par l'art plastique, détermine les particularités sémantiques de la parole et les liens de celle-ci à l'espace visuel dans les deux pièces.

Le langage des personnages dans *Le Désir attrapé par la queue* est surchargé de termes culinaires concrets – écrevisses, saucissons, dinde farcie et beaucoup d'autres –, évoquant de vrais tableaux de repas plantureux. Les images gastronomiques marquent à tel point la pensée des protagonistes que même leurs aveux d'amour en portent l'empreinte : « ...tes fesses (sont) un plat de cassoulet et tes bras une soupe d'ailerons de requins... »¹⁴. C'est par ces termes proches plutôt d'une recette de cuisine que le Gros pied avoue son amour à la Tarte, sa bien-aimée.

Cependant aucun de ces repas appétissants n'apparaît dans sa matérialité réelle sur la scène. Le contraste entre le discours culinaire expressif, métaphorique et exagéré et le vide alimentaire sur le plateau, semble accentuer l'impression obsédante de manque de nourriture et de pénurie qui se dégagent de la parole.

En revanche, le rapport entre les deux couches textuelles dans *Les Quatre petites filles* suit la voie inverse, en s'opposant à la disjonction totale entre le verbal et le visuel. Chaque image importante, proférée verbalement par les filles sur scène y est presque aussitôt concrétisée. Le petit lac en plastique que les filles étendent dans le jardin potager pour s'y baigner, devient du coup un lac énorme. L'imagination débridée des enfants concernant les animaux ailés ou les chevaux traînant leurs tripes est de même presque aussitôt visualisée sur l'aire de jeu. Par ailleurs, le discours des enfants truffé de comptines, de dictons et de vers

¹³ Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*, op.cit., 18.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

de chansons apprises à l'école, revêt le caractère d'un fond sonore, dépourvu en quelque sorte de signification logique et évoquant la force incantatoire de la magie verbale.

Le dialogue entre le verbal discursif et le visuel spatial caractérise également le nouveau type d'intertextualité dans les deux pièces de Picasso. Celle-ci n'y désigne pas l'intégration d'un texte dans un autre, mais la réinsertion d'une toile de peinture dans une œuvre théâtrale. Le tableau y inséré est signalé à la fois verbalement et visuellement sur l'aire de jeu. D'une part, les personnages y mentionnent le titre intertextuel ou en donnent quelques références explicites. D'autre part, la disposition visuelle des protagonistes sur le plateau rappelle en quelque sorte celle des individus dans le tableau. Enfin, quelques signes nouveaux dans l'image figurée sur scène mettent en relief la réinterprétation de la peinture de base.

Ainsi, la réécriture du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet dans *Le Désir attrapé par la queue*, accentue l'aspect provocateur, arrogant et agressif de la femme nue dans l'œuvre plastique bien connue.

Comme dans la toile de Manet, la Tarte dans la pièce est toute nue, mais à la différence du modèle premier, elle porte des bas. De même, les messieurs à côté d'elle se distinguent des figures de départ par leurs costumes des années quarante. Ces signes nouveaux semblent rapprocher l'héroïne sur la scène d'une fille de joie moderne.

Cette forme d'intertextualité qui témoigne du regard du peintre, n'est pas sans faire penser aux variations libres de Picasso sur des chefs-d'œuvre de maîtres célèbres dont notamment ceux de Cranach, Poussin, Vélasquez, Rembrandt, David, Delacroix, Courbet, Manet pour n'en citer que quelques noms.

Enfin, l'œil du peintre semble être à la base de l'écriture automatique, pratiquée par Picasso. Le maître sauvegarde le principe de l'automatisme verbal, c'est-à-dire « la dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle »¹⁵. Cependant, l'association involontaire d'idées chez lui s'appuie sur le rapprochement inconscient d'images et non pas sur celui de paroles. Pour n'en donner que quelques exemples : « j'allume les cierges du péché à l'allumette de ses appels », « La harpe éolienne de ses gros mots », « la fenêtre de son regard », « la chemise relevée de la beauté »,¹⁶ « le désir attrapé par la queue » et beaucoup d'autres.

L'enchaînement involontaire d'images qui rapprochent le concret et l'abstrait suscite la surprise des spectateurs afin de déclencher le fonctionnement de leur propre inconscient, selon la poétique surréaliste. Les phrases dépourvues de toute ponctuation et appuyées sur des associations libres de figures

¹⁵ Breton, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris. Gallimard, coll. Folio essais, 1985, p. 36.

¹⁶ Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*, op.cit., p. 30.

variées et inattendues, confèrent un caractère poétique à la parole verbale et l'apparentent à la poésie lyrique.

Conclusion

En conclusion on peut dire que Picasso s'inspire de son expérimentation plastique dans l'écriture de ses deux pièces. Les principes cubo-surréalistes et les similitudes thématiques y déterminent les analogies entre les deux formes de création picturale et théâtrale. Les procédés structurels puisés dans la peinture se retrouvent à tous les niveaux constitutifs des textes dramatiques – depuis les différents registres de la fable, l'élaboration des personnages, les particularités du discours et le rapport de celui-ci au visuel spatial.

La place importante des images dans le fonctionnement sémantique des deux pièces les situe entre la pratique plastique et l'écriture littéraire. De fait, celles-ci transgressent la classification traditionnelle des genres et les limites entre les différents modes d'expression tendent à s'estomper. En effet, peinture et parole dans les créations de Picasso co-existent et communiquent grâce à son approche plastique du monde.

C'est la raison pour laquelle les œuvres dramatiques du peintre paraissent être la preuve la plus convaincante de sa déclaration « tous les arts ne font qu'un, on peut écrire une peinture en mots, comme on peut peindre des sensations dans un poème »¹⁷.

Bibliographie

Béhar, Henri. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris, Gallimard, 1979.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1985.

Penrose, Roland. *Picasso*. Paris, Flammarion, 1982.

Flahutez, Fabrice. Pablo Picasso et cinquante ans de surréalisme (1916 à 1966). In : *Cahier Pablo Picasso*, Ed. L. Wolf et Androula Michael. Paris, Herne, 2014, p. 127-133.

Goubert, Guillaume. Pablo Picasso surréaliste en liberté (1924-1939). – *La Croix*, 31/07/2005. <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Pablo-Picasso-surrealiste-en-liberte- NG -2005-08-01-509840>. (23.09.2024).

¹⁷ Voir Penrose, Roland. *Picasso*, Paris, Flammarion, 1982, p. 488.

Mathy, Cécile. « Le théâtre inédit de Pablo Picasso aux Invalides ». Franceinfo, 01/06/2019. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/pablo-picasso/le-theatre-inedit-de-pablo-picasso-aux-invalides_3470287.html (5.02.2025).

Picasso, Pablo. *Le Désir attrapé par la queue*. Paris, Gallimard, 1945.

Picasso, Pablo. *Les Quatre petites filles*. Paris, Gallimard, 1968.