

Katarina Z. Milić¹
Université de Kragujevac
Faculté des Lettres et des Arts

LA MÉTAPHORE DANS LA POÉSIE DE JEAN COCTEAU : UN HOMMAGE À PICASSO²

Cette communication a pour but de rendre compte de la nature et des spécificités de la métaphore dans l'œuvre poétique de Jean Cocteau, en prêtant attention particulièrement à son aspect pictural qui, très franchement, fait allusion aux peintures de Picasso. Étant donné que l'art cubiste a fortement influencé, plus ou moins explicitement, toute la littérature avant-gardiste, et que les grandes figures de la peinture, telles que Picasso, ont dominé l'ensemble des courants artistiques de l'époque, on trouve assez pertinent le rapprochement de l'état du poète de celui du peintre, notamment dans le domaine de la figuration métaphorique de l'univers poétique. On trouve, dans la poésie de Cocteau, maints éléments poétiques renvoyant à l'univers pictural de Picasso, travaillé, de son côté, par une dynamique spatio-temporelle hallucinatoire et empreint de la logique du hasard et de la poétique du collage. Dans cette perspective, la métaphore coctaldienne mêle le merveilleux et le vraisemblable et dévoile les enjeux sémantique, sémiotique et symbolique du langage poétique, dilatant à volonté les limites de celui-ci et manifestant adroitement la faculté de synthèse picassienne.

Mots-clés : métaphore, collage, poésie, peinture, cubisme, Jean Cocteau, Pablo Picasso

« Et pour des fourvoiements nouveaux,
je t'appelle en litige sur ta chaise dièdre,
ô Poète, ô bilingue entre toutes choses bisinguës, [...] »
Saint-John Perse

Introduction

Le début du 20^{ème} siècle, marqué par des bouleversements dans les milieux philosophiques et artistiques, atteste un besoin particulier de remplacer les concepts régnants par de nouveaux concepts, qui correspondraient à l'esprit

1 katarina.milic@filum.kg.ac.rs

2 Cet article fait partie de la recherche menée dans le cadre du projet (MPNTR – 178018) *Crises sociales et littérature et culture serbes contemporaines : cadre national, régional, européen et global*, financé par le Ministère de l'Éducation, des Sciences et du Développement technologique de la République de Serbie. [Ovaj rad je deo istraživanja koja se izvođe na projektu (MPNTR – 178018) *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.]

de l'époque, en suscitant ainsi des changements significatifs sur le plan surtout formel de l'expression artistique. Dans cette optique, les poétiques d'avant-garde représentent un moment important dans le développement du langage poétique annoncé et établi avec l'avènement du surréalisme et du cubisme. En effet, la poésie du 20^{ème} siècle est empreinte d'une intention de libérer le langage et la métaphore poétique tout en dénonçant les illusions symbolistes et leur décision de nier complètement le monde matériel. Étant donné que le statut de l'image poétique et du langage poétique a changé à travers l'histoire littéraire jusqu'à nos jours, il s'avère nécessaire de souligner en particulier son caractère pictural, ce qui est assez évident dans l'esthétique surréaliste (qui insistait le plus sur la radicalisation de cette idée) et dans le fait que Breton et ses collègues surréalistes employaient, exclusivement et d'une manière cohérente, le terme *image* pour désigner la métaphore poétique. Vu que la métaphore-image moderne cherche à synthétiser totalement le rapport de l'artiste au monde, elle est étonnante par essence, elle concilie l'inconciliable et permet la suppression ontologique de l'antagonisme entre rationnel et irrationnel (position surréaliste). En ce sens, il est nécessaire d'éclairer l'aspect pictural de la poésie moderne, qui est accessible d'un côté à travers le langage et, d'autre part, à travers la peinture. Cette double interprétation reflète une tendance avant-gardiste vers la généralisation de l'expérience artistique, une expérience totalisante du monde et de la vie, où la métaphore est encore plus importante et où sa puissance poétique se révèle comme une condition ontologique de l'existence de la langue, et par conséquent de l'art.

Aussi, la poésie moderne montre-t-elle à quel point elle est similaire aux procédés picturaux, et met en évidence le fait qu'une certaine forme de visualisation peut être mise en œuvre au niveau du langage poétique. L'intérêt des poètes et des peintres modernes se révèle donc être le même – les deux visent à trouver des moyens d'énonciation et d'expression originaux, poétiques, pré-logiques, en effectuant un retour vers l'écriture emblématique et hiéroglyphique³. D'après Teige, lorsque la peinture entre dans la voie de la poésie, un nouveau discours poétique devient héraldique (Teige 1977 : 82-83). La poésie de Jean Cocteau est particulièrement évidente dans la tendance à l'universalisation de l'image poétique, de manière qu'elle aborde la métaphore des arts visuels (peinture, théâtre et cinéma) et fonctionne comme une métaphore cubiste qui suit la technique du collage et la poétique du hasard, notamment l'esthétique picassienne, et c'est pourquoi nous nous proposons d'examiner par la suite l'influence de Picasso sur la poétique et la métaphorique coctaldiennes.

La poésie et la peinture : l'esthétique moderne et la perception disloquée

L'annulation de la fonction représentative de l'art et la découverte de sa futilité et son inconsistance, est le résultat du rapport modifié envers la réalité et du bouleversement épistémologique dans les sciences humaines. À partir déjà de la critique symboliste du naturalisme comme dérivé artistique du po-

3 D'où l'intérêt, surtout chez les cubistes, pour l'art primitif africain et noir.

sitivisme scientifique, à travers l'effondrement avant-gardiste des formes traditionnelles, l'art moderne a finalement rompu avec les conventions et les exigences sociales, qui sont en fait réduites à une observation très étroite et non spirituelle du monde et de l'homme et sont basées sur un anthropocentrisme narcissique et oppressif. Par conséquent, l'artiste moderne n'est plus un défenseur de la représentation artistique absolue, son œuvre ne veut pas se considérer avec certitude comme une image de la réalité, et il n'est donc plus un signe linéaire et référentiel : les copules avec le monde extérieur sont brisées, et ne sont plus nécessaires. La peinture moderne est aussi réelle (non pas réaliste) et aussi imaginaire (et imaginée) que la réalité elle-même, et, selon Breton, l'intérêt moderne est de réexaminer les valeurs esthétiques et plastiques, ainsi que toute autre valeur non esthétique (Breton 1965 : 8). Depuis la révision radicale de toutes les valeurs entreprise par le surréalisme, toute fonction mimétique est contrariée – les pratiques cubiste et surréaliste y sont radicales et ont influencé toutes les futures conceptions de l'art. Grâce à l'élimination de la référentialité, c'est-à-dire de la représentation, l'artiste moderne libère et rend primitif son « regard », en se proposant un champ plus large que celui du visible – maintenant, il peut observer l'invisible, corrigeant ainsi un malentendu traditionnel, selon les mots de Breton, qui se reflète dans la mauvaise conclusion que le modèle de représentation et l'objet représenté n'appartiennent qu'au monde extérieur (Breton 1965 : 4). Ainsi, la garantie de l'art moderne repose dans l'incarnation des modèles internes, ce que confirme Paul Klee disant que « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (Klee 1964 : 34).

La primauté du perceptible sur le conceptuel, c'est-à-dire son effet d'antériorité épistémologique par rapport à celui-ci, caractérise le changement esthétique qui a eu lieu à la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle. L'insistance sur la nature sauvage, primitive de la perception, exprimée dans la célèbre formulation d'André Breton « L'œil existe à l'état sauvage. » (Breton 1965 : 1), dévoile la nécessité de libérer la perception de l'ensemble idéologique, culturel et social des savoirs humains, ceux-ci étant présentés comme des « dispositifs optiques » dans tout processus cognitif (on enchaîne volontiers la synecdoque bretonienne). Cependant, du point de vue des positions théoriques du 20^{ème} siècle, la perception n'est que la première exigence de l'existence de l'image en tant que telle, étant donné qu'elle sous-entend l'intervention du sujet, le moment intellectuel de reconnaissance, pour citer Breton : « Voir, entendre, n'est rien. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout. Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi. » (Breton 1965 : 44). Par conséquent, le principe de base de la métaphorisation et de la picturalité moderne est que le lien entre les objets/concepts n'est pas seulement logique et, par conséquent, abstrait et rationnel, mais il est tout à fait spécifique et naturel, physique, sensuel et irrationnel. Les rapports concrets, dit Breton, sont si difficiles à ignorer, en particulier les relations « [...] entre les objets immédiats, mais seulement entre les objets immédiats de notre attention » (Breton 1965 : 12). L'art se voyait, donc, « tomber définitivement dans le domaine sensoriel » (Severini 1921 : 14).

Le cubisme, compris comme une « aventure » fortement intellectuelle qui vise à réduire la forme à la géométrie (Miller 2001 : 3), est aussi appar

comme une expression du besoin de l'artiste moderne de regarder le monde au-delà du perceptible et du phénoménal. Comme l'a souligné Miller (2001 : 4-6), la nécessité de l'art moderne d'exprimer l'abstraction représente une autre manière de mettre en question le sensible et le compréhensible, qui est à l'essence-même de la théorie de la relativité d'Einstein et de la physique quantique : l'approche esthétique d'Einstein dans la science est juste le côté inverse de l'approche scientifique de Picasso dans l'art⁴ (Miller 2001 : 4). Dans un texte sur l'art cubiste, depuis longtemps anthologique, Pierre Reverdy souligne son trait le plus important qui repose dans son essence nettement plastique (la peinture cubiste s'adresse directement aux yeux et aux sens) et dans son caractère créatif, face à la reproduction et l'interprétation (Reverdy 1917 : 6). En outre, Reverdy indique l'aspiration vers le caractère universel et essentialiste des peintures cubistes : « [...] il ne s'agit pas d'en donner l'aspect mais d'en dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc.) et d'exclure le reste » (Reverdy 1917 : 7).

L'une des figures emblématiques de l'art moderne et de son tournant esthétique personnifié et personnalisé, est certainement Picasso, qui, selon Breton, est un peintre qui a porté « à son suprême degré l'esprit ; non plus de contradiction, mais de l'évasion » (Breton 1965 : 6). La capacité picassienne de synthétiser, de rendre ponctuels et simultanés les points de vue différents, la compression du temps et de l'espace – ces nouveautés ont été très inspirantes à ses contemporains. C'est Picasso qui a changé l'idéal esthétique du Beau, s'attaquant à son ensemble organiquement uni. La destruction cubiste de la forme, la fragmentation de l'objet jusqu'aux éléments constitutifs sous l'aspect des unités géométriques, représente l'aspiration analytique initiale du mouvement (cubisme analytique), supposé interpréter la construction de l'ensemble et de la forme, constitués des facettes. Dans la phase suivante (cubisme synthétique), Picasso et Braque démontrent, par la technique du collage, que toute unité, tout ce que nous croyons être unité, pourrait effectivement faire partie d'un autre ensemble. De cette façon, les cubistes ont problématisé la question du fragment et de l'intégrité, indiquant le caractère intellectuel de la fragmentation cubiste et le caractère affectif de l'observation de leur ensemble. La notion de la forme dans son intégrité, le contour et l'unité, représente en fait le principe d'unification des différentes parties par la seule contrainte physique (Lyotard 1971 : 250), si bien que le cubisme révisé radicalement l'ancien langage de la peinture (Valke 2013 : 177). Vu que le cubisme a influencé la quasi-totalité de l'art contemporain, la possibilité d'écrire une poésie cubiste est apparue, quant à elle basée sur la poétique de la fragmentation et le rattachement au principe de la simultanéité, soignant la tendance vers l'abstraction (Valke 2013 : 178).

Effectivement, une discussion sur la métaphore dans les arts visuels n'est possible que si elle traite les choses comme des mots, et inversement, une

4 Il est nécessaire, cependant, de faire remarquer que Picasso n'a jamais complètement abandonné la composition de l'image en faveur de l'abstraction absolue, mais il aspirait à l'unité et à l'équilibre des formes abstraites et naturalistes (Teige 1977 : 147).

métaphore moderne est nécessairement fondée sur l'hypothèse que les mots peuvent se comporter comme des choses : être visuels et non symboliques. La figurativité de l'art contemporain, de la poésie comme de la peinture, est le résultat du « travail » de l'inconscient de l'artiste. La présence de « quelque chose d'autre » dans l'œuvre d'un poète est un trouble qui est au cœur de toute poésie et de tout art, affirme Cocteau dans son œuvre *Démarches d'un poète* (v. Cocteau 2013). Picasso dit à son tour :

[...] de toute façon, notre inconscient est si fort qu'il s'exprime toujours d'une manière ou d'une autre, en dépit de nous. Alors, pourquoi se livrer à lui délibérément ? [...] De plus, quelle que soit l'origine de l'émotion qui me porte à créer, je veux lui donner une forme qui soit liée au monde visible, ne serait-ce que pour lui faire la guerre. (Daix 2012 : 4)

Le poète, de ce point de vue, apparaît, donc, comme celui qui est capable d'entremêler les deux espaces dans sa poésie – celui de l'expression linguistique et le domaine de la perception pure. Cette affirmation montre, en fait, à quel point l'*ekphrasis* classique et la devise horatienne *Ut pictura poesis* sont surmontées en tant que simple transposition littéraire d'une œuvre plastique. D'autre part, comme De Man prétend que toute théorie classique de la représentation essaie constamment de réduire la poésie à la peinture (De Man 1975 : 194), la position contemporaine montre leur interdépendance et insiste sur la complexité interdisciplinaire des médias artistiques, en appuyant sur le fait que le caractère universel de l'expression artistique est assuré par l'idée d'une qualité poétique immanente à chaque médium artistique et à leur identité essentielle. La position moderne, dans cette optique, ne suppose aucune sorte de comparaison entre la poésie et la peinture qui la conduirait à l'hypothèse de leur autonomie individuelle, mais elle essaie de montrer que le même instinct créatif est l'essence même des deux formes d'expression artistique.

La métaphore cubiste et collagiste de Cocteau : un hommage à Picasso

Nous avons suggéré que la perception et le mouvement physique de l'œil sont des processus préalables à la création des formes et des figures, ainsi que le mécanisme de leur « détection » : l'œil traverse le champ visuel et le reconnaît à la fois, tout en élidant ce qui ne peut pas être repéré et reconnu comme tel, ce qui implique que l'intervention de la raison a eu lieu. La tâche de l'artiste serait, donc, de diminuer, autant qu'il le pourrait, la possibilité de reconnaissance des entités dans le champ du visible, et de provoquer la perception « pure » et étonnante, voire le choc, devant le spectacle vu pour la première fois. Selon Lyotard, Cézanne et Picasso nous montrent « comment l'objet se creuse face à nous dans son élimination essentielle de visible » (Lyotard 1971 : 28), de façon que le peintre approfondisse le sujet, lui permettant d'atteindre le secret de l'apparition et de l'apparence (Lyotard 1971 : 29). Picasso, quant à lui, se prononce ainsi :

Le tableau n'est pas pensé, fixé d'avance ; pendant qu'on le fait, il suit la mobilité de la pensée. Fini, il change davantage, selon l'état d'esprit de celui qui le regarde.

Un tableau vit sa vie comme un être vivant subit les changements que la vie quotidienne nous impose. Cela est naturel puisqu'un tableau ne vit que par celui qui le regarde. (cit. in Daix 2012 : 203)

Ce sont, donc, les enjeux de l'art moderne, et d'après Lyotard : « Apprendre à voir, c'est désapprendre à reconnaître. » (Lyotard 1971 : 157). De cette façon, Lyotard rend compte du rapprochement sensible de la matérialité de l'écriture (le mouvement de la main et la ligne comme trace et résultat) et de la corporalité de la reconnaissance (le mouvement de l'œil et l'image mentale comme trace et résultat). La figure serait ainsi, selon Lyotard, « une déformation qui impose à la disposition des unités linguistiques une autre forme » (Lyotard 1971 : 61). Partant de l'hypothèse que l'observation de la figure et du figuratif s'approche du scriptural et, encore plus, s'assimile à celui-ci, le poète moderne pourrait lui-même être considéré comme un peintre, ainsi que le peintre moderne pourrait, depuis ce moment-là, être considéré comme un poète.

Le rapprochement entre le peintre et le poète devient ainsi l'une des caractéristiques fondamentales de la poésie moderne, comme une réaction contre l'esthétique traditionnelle mimétique (Russo 2007 : 11-13), et par la suite comme une problématisation de la notion de relation, à la base de l'art mimétique, qui s'opère avant tout au niveau formel, produisant ainsi une technique qui est très populaire dans les cercles avant-gardistes, le collage. L'apparition du collage est principalement suscitée par la recherche d'une expression libre par tous les moyens existants et de l'abolition radicale de la représentativité et de la fonction documentaire de la peinture, cette dernière étant accordée maintenant, comme le disait Braque, à la photographie. Les collages montrent, selon Breton, que :

L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouleversement de la notion de relation). (Breton 1965 : 64)

La technique du collage a la primauté dans la création de textes avant-gardistes en général et représente une technique et un procédé artistique transmédiaux et est l'un des moyens qui ont permis aux avant-gardes de briser les frontières entre les arts et de rendre possible une perspective intermédiaire d'expression artistique. Les aspirations collagistes témoignent en fait de la nécessité de créer des images à partir de relations tout à fait imprévisibles, en utilisant des analogies et des correspondances spontanées (Marino 1998 : 31). Adrian Marino met particulièrement en évidence la spontanéité en tant que la caractéristique primaire du collage, « dont la valeur poétique provient de la cohérence imprévue qui est imposée par les éléments dissemblables » (Marino 1998 : 130). La notion de la cohérence imposée est aussi importante, dans la mesure où elle confirme le caractère physique et non rationnel de l'image perçue. C'est pourquoi l'image poétique moderne est le « produit des relations les plus inattendues entre les éléments des univers mental et (ou) physique » (Marino 1998 : 131). Mais ce qui est encore plus important, l'art moderne

permet également la réconciliation entre l'abstrait et le concret, ainsi que « la suppression du conflit épistémologique et ontologique entre la perception (physique) et la représentation (mentale), qui, sous la forme de l'image, repose à la base de l'art » (Marino 1998 : 190). Le collage, dans ce sens, nous dévoile à quel point le matériau de la peinture peut être divers (Apollinaire 1913 : 38), et que la vision entière d'un tableau, pas les détails et les fragments, est porteuse de la valeur esthétique de l'œuvre.

La contribution particulière du collage est l'établissement d'une relation dialectique entre l'artistique et le non artistique (Mebius 2013 : 161) afin de surmonter, par la synthèse esthétique, les limites entre l'espace artistique et non artistique. Le matériau « non artistique » utilisé dans le processus de création artistique permet la dynamisation de l'œuvre à travers son double codage, inhérent aux arts d'avant-garde :

Les fragments qui sont, dans le cadre du collage et du montage, incorporés dans la nouvelle entité, indiquent leur origine et font partie également de la nouvelle unité, dans laquelle ils actualisent certaines de leurs anciennes propriétés. (Mebius 2013 : 161)

L'existence de la technique de collage témoigne, en effet, de la haute conscience de la forme et de l'ensemble chez des artistes modernes. Quant à Picasso, selon Cocteau et Apollinaire, la conscience collagiste atteint des proportions physiques, il s'agit presque de la dissection chirurgicale du corps-forme, afin de le fragmenter irréversiblement. Cocteau et Apollinaire utilisent les mêmes métaphores pour décrire l'esthétique de Picasso : Cocteau dit que Picasso a coupé « le câble extraordinaire des nerfs » (« Hommage à Picasso »), et Apollinaire que celui-ci a utilisé « la méthode d'un grand chirurgien » (Apollinaire 1913 : 37). Ce qui est très important pour comprendre la poétique de Cocteau, et ce qui d'ailleurs constitue le sujet principal de notre travail, c'est sa rencontre avec Picasso. À une occasion, Cocteau a déclaré : « Ma rencontre avec Picasso a changé toute ma vie. » (Daix 2012 : 191). Et vraiment, il s'avère que la métaphore coctaldienne est le résultat de la rhétorique conditionnée par la matérialité de l'objet pictural fragmenté et géométrisé.

Dans l'« Ode à Picasso », dans laquelle Cocteau adopte la géométrie cubiste à travers la disposition graphique rectangulaire du texte, dans lequel les éléments sont organisés de manière à diviser la page en quatre parties égales, il montre que l'espace physique de la page et du papier sont aussi le matériau de l'art. Ainsi Cocteau fait-il se désintégrer la forme, mettant en évidence, de manière cubiste, les fragments qui font partie de l'intégralité esthétique de l'œuvre d'art. Le poète ne se limite pas à une transposition simple des procédés cubistes, mais cherche à appliquer ses principes esthétiques fondamentaux de manière autonome. La composition des éléments graphiques, la phrase étant déconstruite et cassée, fait référence à la forme brisée de l'ensemble visuel dans la peinture cubiste et rend compte du principe de l'extraction des unités les plus primitives de la peinture, à savoir la ligne et l'éclairage. Ainsi, la métaphore des « places de l'ombre », disloquée par rapport à la séquence logique des phrases, spatialise pratiquement le manque de lumière et rend perceptibles ses

contours par l'évocation de l'organisation régulière et géométrique du paysage urbain (les places), en colorant la même image poétique de couleurs monochromes, de tons gris et foncés. Cette métaphore imite ainsi le jeu de lumière et d'ombre, la dialectique de l'espace réglé et de celui qui est chaotique, du représentable et du soupçonnable : « il partage / soleil / ombre », pour en venir à leur réconciliation finale. Pour la même raison, et avec la même motivation, Cocteau utilise volontiers dans sa poésie des métaphores chrono-spatiales, suggérant ainsi l'expérience de l'intemporel qui est perceptible dans l'espace : « Son œuf restait en l'air sans le support d'un nid » et « Et l'œuf aérien opposait aux campagnes / Un univers plus fou plus réel plus neuf » (« Écusson de Picasso »).

Dans la poésie de Cocteau, Arlequin apparaît comme l'une des figures les plus significatives, non seulement comme une allusion à la comédie *dell'arte*, mais comme porteur de la notion de l'instabilité, de l'indétermination et du manque de cohérence, qui sont les traits de référence soulignés par Chevalier et Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles*, réactualisés dans l'univers poétique coctaldien :

Il est l'image de l'indéterminé et de l'inconstant, sans idée, sans principe, sans caractère. Son sabre n'est que de bois, son visage est masqué, son vêtement fait de pièces et de morceaux. Leur disposition en damier évoque une situation conflictuelle, celle de l'être qui n'a pas réussi à s'individualiser, à se personnaliser, à se détacher de la confusion des désirs, des projets et des possibles. (Chevalier, Gheerbrant 1990 : 76)

La figure d'Arlequin est d'une grande importance pour la poétique de Cocteau, premièrement comme allusion à Picasso (« arlequin du Port-Royal »), et ensuite comme figure du provocant et du bouffon, ainsi que de la relation subversive du poète au monde moderne, du celui qui intervertit la logique régissante, qui se moque et est à son tour ridiculisé. Il est le prototype coctaldien de l'artiste moderne et, en tant que tel, il apparaît souvent dans sa poésie comme un masque poétique porté soit par Cocteau, soit par Picasso. De plus, la sémantique de l'individuation inachevée illustre l'image déshumanisée et fragmentée du sujet poétique moderne, ce qui est, selon Hugo Friedrich, l'un des traits distinctifs de l'art moderne (Friedrich 1969 : 104). Arlequin, en tant que figure et métaphore de l'artiste moderne, avec son caractère farceur et son costume cubiste fait comme un patchwork de pièces rhomboïdales (géométriques) de tissus colorés, est non seulement un signe emprunté à la comédie *dell'arte*, mais aussi une métaphore-masque qui dialectise l'ancien et le moderne et, tout en conservant ses caractéristiques primaires, fait maintenant référence au cubisme et à l'esprit collagiste du nouvel art. De plus, des allusions à l'art picassien et à la personnalité même du peintre se multiplient dans la poésie de Cocteau, lui servant d'inspiration autant que de modèle dans la structuration des poèmes, dépassant très souvent le cadre intertextuel.

Le poème « Ode à Picasso » fait apparaître aussi la figure de Picasso, anonyme et suggérée, même si cela n'empêche pas le lecteur de la reconnaître et de la deviner. Le poète utilise les mots suivants : « assis sur soi / et contre soi »,

si bien que cette image réalise et actualise l'idée picassienne de la *simultanéité spatiale*, la fusion de plusieurs points de vue à l'aide du ficelage syntaxique moyennant la conjonction « et », en joignant deux perspectives totalement différentes, au point où leur vraisemblance est redoutable, et pourtant réelle. La dynamisation de l'image statique et « assise » est réalisée au moyen du transfert métaphorique et du passage immédiats et sensibles vers la nomination de l'artiste comme « dompteur des muses », de celui qui parvient à mettre de l'ordre dans la multitude des sensations et de reconnaître la forme dans cette réalité sensorielle, que sa nature soit interne ou externe. Si ce spectacle est bien approprié à l'artiste qui dompte son imagination créatrice, mélange les unités géométriques fondamentales, le peintre finit par être « muselé » à son tour et pris dans la « ronde terrible » des muses qu'il avait ridiculisées, dans le cercle étourdissant auquel il veut échapper, d'où il veut sortir. La lutte phantasmatique avec la tradition, l'évasion des solutions finies et uniformes, ne se produisent que par le déplacement constant des éléments : « il jouait seul / et sa main / déplace les muses ». La faculté technique de Picasso, le caractère mystique et fantaisiste de ses peintures, sont souvent évoqués dans la poésie de Cocteau à travers l'invocation d'éléments archaïques et féériques, ainsi qu'à travers le recours à des figures mythologiques. Dans « La mort de Guillaume Apollinaire », Cocteau forme l'idée du talent de Picasso à travers une référence à l'une des figures fondamentales de l'artiste dans sa poétique, Orphée :

Coupe à ta muse les cheveux
Picasso, peintre aux doigts de fée ;
Les objets te suivent, Orphée,
Jusqu'à la forme que tu veux.

Et ensuite dans le poème « Écusson de Picasso » :

Les objets imitant les animaux d'Orphée
Le suivaient dans un monde où règnent d'autres lois
Les formes écoutaient les ordres de sa voix
Et sa main les guidait parce qu'elle était fée.

Cette analogie entre l'artiste moderne et l'archétype du poète orphique, témoigne du besoin de celui-là de faire un retour vers le contact primitif de l'homme avec la nature et de réhabiliter leur rapport non aliéné, d'avant la distanciation entre l'imagination, que l'homme a utilisée pour interpréter le monde, et la sensualité de son contact corporel avec la nature.

Les aspirations plus larges, universelles et métaphysiques des peintres cubistes, le particulier de Picasso, sont présentés à travers une même tendance à contempler l'au-delà de l'apparence, caractéristiques aussi des métaphores de Cocteau. L'ouverture de Picasso vers l'universel, son retour à l'essentiel, dont les enjeux reposent dans l'intemporel et l'infini, Cocteau les représente comme une aspiration à regarder l'autre côté de la beauté : « C'est ôté à la beauté. C'est ôté c'est ajouté. C'est la beauté sans le beau. La beauté de l'autre côté. » (« Picasso ») ; ou bien comme la « rencontre chez Nadar avec l'éternité » (« Ode à Picasso »). Apollinaire souligne, dans son essai critique sur les peintres

cubistes, que « son insistance [l'insistance de Picasso] dans la poursuite de la beauté a tout changé alors dans l'Art » (Apollinaire 1913 : 35). La métaphore coctaldienne nous montre ainsi que la visualisation propre à la peinture est possible dans l'ordre du langage aussi, et que la figure-image, la figure-forme est la présence du non-langage dans le langage. On pourrait trouver ainsi le même mécanisme de métaphorisation et de visualisation dans la peinture et dans la poésie, qui confirmerait l'analogie structurelle profonde entre ces deux médias artistiques. L'idée (et l'idéal) de la poésie « pure », ainsi que de la peinture « pure », témoignent de la nécessité avant-gardiste de l'autonomie, l'épuration et la réhabilitation de la spécificité de l'art, et montre la nécessité de mettre l'accent sur une attitude qui va bien au-delà de l'esthétisme et de l'art-pour-l'art, et entre dans l'espace de la vie et de l'existence (Marino 1998 : 156).

Conclusion

En comparant les métaphores dans la poésie de Jean Cocteau et les éléments de l'esthétique collagiste des peintures de Picasso, la tendance commune de transcender la dialectique qui est dans le fondement de la compréhension et de l'expérience humaine s'impose comme évidence. La dynamisation des fragments, obtenus par le processus de « dissection » des formes comme unités, n'empêche cependant pas la stabilisation de l'ensemble, dépassant le caractère conflictuel de toute dialectique et cherchant à réconcilier ses polarités : le présent/l'absent, le concret/l'abstrait, l'organique/l'inorganique, le fragment/l'unité. L'examen entrepris nous a permis de découvrir les similarités entre les procédés picturaux picassiens et la métaphore poétique de Cocteau à travers la notion du collage et, dans une perspective plus large, la vision et la perception collagiste du monde. Cette analogie indique qu'il y a, chez les artistes modernes, une prise de conscience très élevée des formes et de son statut dans la poésie contemporaine. On sait, d'ailleurs, que la situation de l'époque, en ce sens, favorise la vision poétique du monde, où la poésie se déplace de la position initiale et part à la recherche de nouvelles ressources résidant aux frontières même de la situation poétique, formant ainsi un espace plus vaste d'intermédialité artistique et d'interdisciplinarité libératrice. De cette manière, la renonciation à la pratique mimétique dans l'art est en fait un acte de libération du monde matériel, la libération de la perception et la recherche de la vision renouvelée du monde grâce à la régénération continue et à l'expérience rafraîchissante. La peinture accomplit ces exigences par le principe de la non figurativité et l'abstraction, alors que la poésie insiste sur la création des avatars métaphoriques censés à étonner, et, en général, l'esthétique de la stupéfaction s'impose comme le moyen poétique et artistique fondamental.

BIBLIOGRAPHIE

- Apollinaire 1913 : G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris : Eugène Figuière.
Breton 1965 : A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard.

- Chevalier, Gheerbrant 1990 : J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont S. A./Jupiter.
- Cocteau 1999 : *Jean Cocteau, œuvres poétiques complètes*, 1999, (dir.) Michel Décaudin, Paris : Gallimard.
- Cocteau 2013 : J. Cocteau, *Démarche d'un poète*, Paris : Grasset.
- Daix 2012 : P. Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris : Robert Laffont S.A.
- De Man 1975 : P. De Man, *Problemi moderne kritike*, Beograd : Nolit.
- Friedrich 1969 : H. Friedrich, *Struktura moderne lirike – od Baudelairea do danas*, Zagreb : Stvarnost.
- Linarès 2013 : S. Linarès, *Picasso et les écrivains*, Paris : Éditions Citadelles & Mazenod.
- Lyotard 1971 : J.-F. Lyotard, *Discours, figure*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Klee1964 : P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gallimard
- Nietzsche 2005 : F. Niče, *Knjiga o filozofu/Antihrist/Dionisovi ditirambi*, Beograd : Dereta.
- Marino 1998 : A. Marino, *Poetika avangarde*, Beograd : Narodna knjiga, Alfa. [orig.] A. Марино, *Поетика авангарде*, Београд : Народна књига, Алфа.
- Mebius 2013 : H. Mebijus, *Kolaž i montaža*, in : H. van den Berg, V. Fenders (éd.), *Leksikon avangarde*, Beograd : Službeni glasnik, 161-162.
- Miller 2001 : A. J. Miller, *Einstein, Picasso: space, time and the beauty that causes havoc*, New York : Basic Books.
- Reverdy 1917 : P. Reverdy, *Sur le Cubisme*, *Nord-Sud*, N° 1, mars 1917, p. 5-7.
- Russo 2007 : A. Russo, *Le peintre comme modèle du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Severini 1921 : G. Severini, *Du cubisme au classicisme : esthétique du compas et du nombre*, Paris : J. Povolozky.
- Teige 1977 : K. Tajge, *Vašar umetnosti*, Beograd : NIP Mladost.
- Valke 2013 : Dž. Valke, *Kubizam*, in : H. van den Berg, V. Fenders (éd.), *Leksikon avangarde*, Beograd : Službeni glasnik, 177-178.

Katarina Z. Milić

METAPHOR IN THE POETRY OF JEAN COCTEAU: AN HOMAGE TO PICASSO

Summary

The beginning of the 20th century, marked by upheavals in the philosophical and artistic circles, testifies a particular need to replace the reigning concepts by new ones, which would correspond to the spirit of the time, thus causing significant changes on the especially formal plan of artistic expression. In this perspective, avant-garde poetics represent an important moment in the development of the poetic language announced and established with the advent of surrealism and cubism. Indeed, the poetry of the 20th century is imbued with an intention to free language and metaphor while denouncing symbolist illusions and their decision to completely deny the material world. This enabled modern artists to express themselves in the interstice of many artistic media, while the rapprochement of poetry and painting particularly highlights the specificity of modern art. This allows us to observe the nature and

characteristics of metaphor in the poetry of Jean Cocteau, paying particular attention to its pictorial aspect, which visibly refers to Picasso's paintings. Given that Cubist art has strongly influenced, more or less explicitly, all the avant-garde literature, and that the great figures of painting, such as Picasso, dominated all the artistic currents of the time, one finds the approximation of the poet to the painter quite relevant, particularly in the field of metaphorical figuration of the poetic discourse. In Cocteau's poetry, there are many elements referring to the pictorial universe of Picasso, which is built on a spatio-temporal hallucinatory dynamic (spatial simultaneity), fragmentarity and the aesthetics of collage.

Keywords: metaphor, collage, poetry, painting, cubism, Jean Cocteau, Pablo Picasso

*Примљен 28. фебруара 2018. године
Прихваћен 9. маја 2018. године*