

Du surréalisme et du baroque dans l'écriture de Picasso

Henri Béhar

« Picasso chasse dans les environs » déclare André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. C'est très logiquement que les surréalistes eux-mêmes ont cherché à évaluer la part de surréalisme dans les écrits comme dans la peinture de Picasso, à commencer par le très éloquent article du même Breton « Picasso dans son élément », publié dans *Minotaure* (n° 1-2, 1^{er} juin 1933¹), avec les photographies prises de nuit par Brassai. Ensuite par un essai chaleureux et très documenté de Tristan Tzara, « Picasso et la poésie » (*Commentari*, Rome, 1953).

À peine constitué, le groupe surréaliste se manifeste par un « Hommage à Pablo Picasso » à l'occasion du ballet *Mercury* : « Nous tenons à témoigner de notre profonde et totale admiration pour Picasso qui, au mépris des consécration, n'a jamais cessé de créer l'inquiétude moderne et d'en fournir toujours l'expression la plus haute. »

Outre leurs constants compliments, il y a dans leurs écrits une parfaite reconnaissance de son apport en matière esthétique. C'est d'abord Tzara qui reconnaît : « Les papiers collés de Picasso, que j'ai appelés des proverbes en peinture, peuvent être mis en parallèle avec l'emploi en poésie des lieux communs et des phrases toutes faites. Cendrars, Max Jacob, Reverdy, en ont usé et, après eux, la jeune génération de *Littérature*, Aragon, Soupault, Breton, Éluard et moi-même. »

Au moment où André Breton semble avoir désespéré de l'écriture automatique, voilà qu'un nouveau venu à l'écriture s'en empare, en fait son bien propre, comme si elle lui avait toujours été consubstantielle, et lui donne de nouvelles couleurs. Tristan Tzara la qualifiera ainsi : « C'est un flot verbal où son imagination torrentielle s'accroche à des sensations vécues et sa valeur documentaire l'apparente aux textes surréalistes. C'est la matière brute de la poésie que Picasso a exposée à l'état naissant, sans se préoccuper d'une quelconque conclusion. Picasso a senti la nécessité d'exprimer à l'aide de mots la poésie intense qui est un état préparatoire de la poésie de ses tableaux². » Car l'écriture automatique ne saurait se réduire au modèle canonique produit par les auteurs des *Champs magnétiques*. Certes, il y a chez Picasso, comme chez Breton et Soupault, une coulée verbale, la transcription de la pensée comme elle vient, à une vitesse plus ou moins accélérée, charriant dans ses tourbillons les trouvailles, les concrétions les plus inattendues, ouvrant en même temps la porte aux souvenirs d'enfance les plus enfouis : « ... les bouts de langouste et la feuille de laitue le pain frais et le vin et l'air qui promène sa grâce en jouant des baguettes cabines qui sur les plages élèvent leurs crins et lui apprennent des malices qu'ils raconteront ensuite dans l'ombre à la tourterelle³... » évoquant, selon Sabartés, ses premiers émois sexuels suscités par la vue d'une femme nue dans une cabine de bains sur la plage de La Corogne.

Mais, il y a aussi une autre forme d'automatisme, moins soumise aux associations phoniques, plus proche du rêve éveillé, que Tzara nommait le « rêve expérimental », dont ses *Grains et issues* sont le meilleur exemple⁴. On y voit le scripteur dans son contexte d'énonciation, partant des circonstances, des objets familiers, des outils qui l'entourent, des tableaux qu'il vient d'achever, gagné peu à peu par ses visions oniriques, qu'il récrit, reprend, transforme indéfiniment, jusqu'à leur donner la forme parfaite qu'il leur destinait, théâtre ou poème. Tzara part d'une vision

hypnagogique ou d'une phrase perçue dans le demi-sommeil et, très lucidement, en déploie toutes les possibilités. Picasso ne me semble pas agir autrement lorsqu'il écrit, de premier jet, le 2 février 1938 :

pendu au cou de la corde
câline
silencieuse
fleurant bon la verveine [...]

et qu'il reprend ces mots-images quelques jours plus tard, en insérant un commentaire, d'ordre pictural, entre parenthèses :

pendu au cou de la corde (pendu car ses doigts sont des rais de lumière bleue jaune verte mauve)
câline (car le dessin sinueux enroule le doigt et le mord jusques au sang de ses gencives sans dents)
silencieuse (puisque la corde au bout de laquelle elle se tient en équilibre lui fouette les cuisses et chatouille entre les doigts de ses pieds la cendre du cadran de l'horloge suspendu à la flamme de la bougie) [...] (p. 179-180)

Entre ces deux pôles majeurs de l'automatisme, Picasso en expérimente un troisième, qu'il pratiquait vingt ans auparavant avec ses papiers découpés : le collage, l'assemblage du matériau verbal préétabli, le hasard jouant le rôle du créateur, lui ouvrant de nouveaux espaces, de nouvelles combinaisons. C'est peut-être ce qui justifie le sentiment de Michel Leiris, dans sa préface, rapportant globalement les *Écrits* de Picasso à la veine dada plus que surréaliste. On trouve ainsi le collage de fragments du *Journal* du 8 décembre 1935 dans le texte du 14 du même mois, à l'instar de nombreux poèmes publiés naguère dans les revues *Dada*, 391, etc. De la même façon, l'artiste fait ses gammes, au sens concret de l'expression, comme pour se dégourdir la main, enclencher le mécanisme de l'expression spontanée : « do 3 ré 1 mi 0 fa 2 sol 8 la 3 si 7 do 3 [...] » (3 mai XXXVI, p. 128). On pourrait prendre Picasso pour un pythagoricien, tant il a le goût des chiffres, disposés dans le plus grand désordre, comme autant de passes magiques.

André Breton est le premier, semble-t-il, à présenter la poésie de Picasso, en la citant et l'analysant longuement, dans son article « Picasso poète » (*Cahiers d'art*, n° 7-10, 1935). Très proche du peintre à cette époque, il précise qu'il ne s'agit pas là d'un simple violon d'Ingres, ni d'un substitut à la peinture lors d'une période dépressive (ce qui se discute), mais bien de l'appropriation d'un nouveau langage, résultant d'un besoin d'expression totale. Il observe que le poète en question part toujours d'une réalité immédiate (Tzara parlera de la circonstance), décrit son manuscrit enluminé et le qualifie de « journal intime sensoriel et sentimental ». C'est parce qu'il l'a vu composer, et combler un certain vide, qu'il ne qualifie pas son travail, souvent remis sur le chantier, d'écriture automatique. Quelque temps après, Picasso figure dans l'*Anthologie de l'humour noir*, toujours pour ses poésies.

L'article de Tristan Tzara, « Picasso et la poésie », est plus tardif, mais il n'en relève pas moins l'originalité de cette œuvre généralement méconnue, en tout cas inédite à l'époque, si ce n'est sous la forme de fragments. « Vers 1936, Picasso a écrit lui-même des poèmes. C'est un flot verbal où son imagination torrentielle s'accroche à des sensations vécues et sa valeur documentaire l'apparente aux textes surréalistes » écrit-il, en signalant que Picasso fournit ici la matière brute de la poésie, sans aucun objectif littéraire. Après un vaste panorama des rapports de la poésie et de la peinture en France depuis Baudelaire, Tzara constate que l'artiste vise à la démystification de l'art, et le poète à la spontanéité du sentiment, à la liberté, par l'humour.

Picasso est bien présent dans tous les états de ses *Écrits*, parce qu'il y inclut tous les éléments de son univers, où il se représente à l'occasion. Si l'on accepte d'identifier le « je » narratif au scripteur, on perçoit, ici et là, un aveu personnel :

je ne peindrai plus la flèche
qui se mire dans la goutte d'eau
qui tremble au matin
quand siffle dans le vent
l'heure écrite
que la balançoire emporte
avec son rire
Écrit dans le train en allant à Dieppe
le 14 août MCMXXXV (p. 23)

Notation banale dans le carnet d'un artiste, dira-t-on, exprimant ses instants de doute et de découragement. Mais il y a bien autre chose : l'image renouvelée de la fuite du temps. Ailleurs, ce sont les mots brûlants dépeignant l'égaré passionnel du créateur, dont certaines images obsédantes se retrouveront dans des écrits plus concertés :

je donne arrache tords et tue je traverse incendie et brûle – je caresse lèche embrasse et regarde – je fais sonner à toute volée les cloches jusqu'à ce qu'elles saignent – j'effraie les pigeons et je les fais voler autour du colombier jusqu'à ce qu'ils tombent par terre déjà morts de fatigue – je boucherai toutes les fenêtres et les portes avec de la terre – et avec tes cheveux je prendrai tous les oiseaux qui chantent – et je couperai toutes les fleurs – je bercerais dans mes bras l'agneau et je lui donnerai à dévorer ma poitrine – je le laverai avec mes larmes de plaisir et de peine [...]. (p. 27)

Au vrai, l'espace poétique de Picasso est illimité, à l'image de son espace pictural, avec lequel il entretient des liens évidents, ne serait-ce que par le graphisme, l'occupation de la page blanche. L'univers verbal apparaît plus riche, plus dense encore par l'interpénétration des règnes de la nature, par la dynamique des quatre éléments, rapportés à diverses strates de la vie psychique. En voici un exemple suffisamment complexe, bien qu'il faille, je le regrette, couper dans la masse textuelle :

24 décembre XXXV
jamais on n'a vu langue plus mauvaise que si l'ami câlin lèche la petite chienne de laine tortillée par la palette du peintre cendré vêtu de couleur d'œuf dur et armé de l'écume qui lui fait dans son lit mille singeries quand la tomate ne le réchauffe plus peu lui importe que la rosée qui ignore le numéro gagnant de la loterie que l'œillet frappe à la jument faisant que son riz au poulet dans la poêle lui dise la vérité et le sorte de la gêne lui chante la zambomba et organise dans l'amour charnel la nuit avec ses gants de rire mais si à l'entour du tableau à moitié fait de la ligne sans honte fils de putain insatiable de lécher et de manger les couilles du mort la banderille de feu posée à la mort [...]. (p. 76)

Qui ne voit là le commentaire, la contrepartie poétique des *Minotauromachies* peintes à la même période, resituées dans leur contexte personnel et cosmique ? Un système métaphorique constant et clos s'en dégage, fort élégamment mis en évidence par Marie-Laure Bernadac sous forme de dictionnaire. On y relève une thématique obsessionnelle, où reviennent en permanence les souvenirs d'enfance, les images de la corrida, le cheval aux tripes percées ; les mots de la cuisine, de la nourriture, des odeurs, de la peinture. Picasso a plaisir à nommer, à qualifier les couleurs et à les animer :

goutte à
goutte
vivace
meurt le
bleu pâle
entre les
griffes du
vert amande
à l'échelle
du rose (p. 196)

À d'autres moments, un tableau qu'on ne verra jamais surgit sur la toile des rêves :

29 avril XXXVI
toutes lignes enlevées du tableau qui représente l'image de cette tête de jeune fille apparaît flottant
autour blanc arôme des coups donnés à l'épaule du ciel orgueil blanc fromage coquelicots vin blanc frit
au tir aux pigeons du fifre blanc cri jaune des fouets [...]. (p. 128)

Il apparaît que sa poésie exprime, de manière univoque (par exemple avec le motif du couteau), le désir qui le point :

28 novembre 38
enfonçant ses dents dans la plaie l'architecture du désir déploie ses ailes oriflamme livide l'amour qui
siège au coin le plus noir du tuyau de vidange de l'évier auréole de l'arc-en-ciel du feu d'artifice de son
regard [...] (p. 196)

Très personnel est le mélange de violence et de tendresse, de scatologie et d'érotisme, tel ce fragment du 15 février 1937 :

antipathique champ de tir morpion d'azur et choux-raves cantique phantôme de bronze rivé au granit
des nuages merde et merde plus merde égale à toutes merdes multipliées par merde glaire de gloses
haleine pestilentielle de la rose des vents de son anus double crème cocon filé par le parfait amour [...].
(p. 135)

En somme, ces textes que Breton qualifiait de semi-automatiques signifient davantage par ce qu'ils laissent entendre de l'angoisse et de l'inquiétude, du désir et de la joie de vivre, que par ce qu'ils énoncent clairement. On sait, avec l'Aragon du *Traité du style* que la qualité de l'écriture automatique dépend de celle du sujet. Sur ce plan, la richesse intérieure de Picasso, sa complexité, ne sont pas à démontrer. Cela explique pourquoi, novice dans l'art d'écrire, ne prenant la plume qu'à défaut du pinceau, celui-ci ait atteint, d'emblée, les plus hauts sommets.

On peut s'inquiéter du silence fait par les surréalistes au sujet des deux pièces de théâtre composées par Picasso, *Le Désir attrapé par la queue* en 1941, *Les Quatre Petites Filles* en 1947. Il est vrai qu'à cette époque, l'artiste n'était plus en contact avec les membres du mouvement et, pour ce qui concerne la littérature, il était plus proche du noyau constitutif des *Temps modernes*. À l'exception de Michel Leiris (lequel, au demeurant, s'en était éloigné depuis longtemps), le surréalisme ne semble pas avoir particulièrement soutenu ces deux œuvres, ni considéré qu'elles faisaient partie intégrante de son patrimoine, si l'on peut dire. Il est vrai que le genre dramatique

semblait exclu de son champ, condamné pour des raisons économiques et morales voisines de celles que Jean-Jacques Rousseau alignait dans sa *Lettre sur les spectacles*. C'est pourquoi il nous avait paru nécessaire, dans le premier essai consacré à la question du théâtre surréaliste⁵, d'intégrer l'artiste total qu'était Picasso à la petite cohorte des dramaturges surréalistes. Tout en lui attribuant l'étiquette de « surréaliste baroque », qui semblait lui conférer un statut spécial, peut-être n'avions-nous pas suffisamment précisé le caractère baroque de ces œuvres.

De longues heures passées à traduire en français les *Solitudes* de Góngora ou la fable de *Polyphème et Galatée* nous avaient conduits à faire référence à ce concept toujours controversé depuis qu'il avait été introduit dans la critique artistique et littéraire par Eugenio d'Ors. Il était évidemment utilisé dans son sens intemporel. Notre démarche nous semblait si naturelle que nous n'avons pas été surpris d'apprendre que Picasso avait lui-même illustré les poèmes de son compatriote andalou du **xvi^e** siècle⁶. Ses propres textes, publiés par la suite en français, ne firent que confirmer notre sentiment de lecteur. De sorte que nous persisterons aujourd'hui à traiter des images baroques dans son théâtre.

De même qu'il y a un surréalisme historique et un surréalisme éternel, le baroque est, lui aussi, éternel. Pour s'en tenir à une définition sommaire et un peu passe-partout, nous dirons que, par opposition au classicisme, le baroque de toutes les époques se définit par la confusion des règnes de la nature, l'inversion du haut et du bas, l'assimilation des contraires, le jeu des illusions, une dynamique perpétuelle, une constante métamorphose, un jeu de lumières permanent et la prédominance des figures d'Éros et de Thanatos. À dire le vrai, le baroque est appétit de vie.

Le baroque s'est particulièrement illustré au théâtre, où il joue sur l'illusion comique, le théâtre dans le théâtre, la monstration, si l'on peut dire, à l'opposé de la démonstration. Aussi dynamique que soit la scénographie d'un tableau, elle n'atteindra jamais les possibilités qu'offre le théâtre. D'où ces tableaux muets que Picasso se plaît à imaginer dans ses pièces, et dont il attend la réalisation concrète, non sans procéder, parfois, par la réécriture d'œuvres classiques, avant *Les Ménines*. Ici, la Tarte « toute nue mais avec des bas » sort d'une baignoire tandis que des messieurs habillés préparent un célèbre déjeuner sur l'herbe ; là « Dans le jardin potager, sous une grande table, les quatre petites filles. Sur la table, un énorme bouquet de fleurs et des fruits sur un plat, quelques verres et une jarre, du pain et un couteau. Un grand serpent s'enroule à une des pattes de la table et monte manger les fruits, mord aux fleurs, au pain et boit dans la jarre. »

S'est-on posé, dans ce cas précis, le problème de la mise en scène ? Évidemment non, pas plus que des règles dramaturgiques ni de l'adaptation aux circonstances. Mais n'est-ce pas le plus sûr moyen de faire progresser un art ?

Pourtant le plaisir du théâtre ne consiste pas seulement à concevoir des tableaux animés : il s'agit d'insuffler la vie à des êtres de papier, une suite de signifiants. Ceux de Picasso, pas plus que ceux d'Apollinaire, n'ont une présence inoubliable. Mais on sent en eux la vitalité de leur auteur et dès la lecture le Gros Pied, les deux Angoisses, les quatre Petites filles se mettent à vivre devant nos yeux, aussi indifférenciés paraissent-ils, sans parler des Rideaux immobilisant « leur dépit derrière l'étendue de l'étoffe déployée. » C'est là un principe de la dramaturgie contemporaine : moins les caractères sont définis, plus les personnages sont investis par les spectateurs. La psychologie plane a fait son temps. Comme Vitrac, Picasso préfère suggérer par des comportements les motivations profondes, les rapports ambigus des êtres.

Commentant l'œuvre plastique de Picasso, Tristan Tzara a cru pouvoir avancer que chez lui « la pensée se fait sous la main. » Mais la propension du peintre à écrire des poèmes, à différentes phases de son existence, et des poèmes conçus pour une énonciation en public par des comédiens variés – le théâtre pour tout dire – nous laisse croire qu'une telle spontanéité d'expression ne le satisfaisait pas totalement, qu'il y fallait ajouter le langage articulé. De sorte que la formule dadaïste se trouve avec lui confirmée : « La pensée se fait dans la bouche » ; mieux : elle est le corps, dans sa totalité. Le corps d'un peintre tout d'abord, qui chante la litanie des couleurs, leurs combats légendaires : « Un grand ovale jaune lutte en silence entre les deux points bleus de

toutes ses griffes retouchées dans la chute d'Icare de l'écheveau des lignes du piège du losange vert olive étranglé des deux mains par le violet si tendre du carré de l'arc vermillon lancé de si loin par l'orange. »

Mais aussi le corps d'un homme qui aime chantonner, dont les paroles ivres s'entraînent les unes les autres par association phonique : « La chemise relevée de la beauté, son charme chamarré, amarré à son corsage, et la force des marées de ses grâces secouent la poudre d'or de son regard sur les coins et les recoins de l'évier quand des linges étendus à sécher à la fenêtre de son regard aiguisé sur la pierre à couteau de sa chevelure emmêlée. »

Automatisme verbal où s'agglutinent les locutions figées, les proverbes et dictons, comme autant de papiers collés, où les propositions se raccordent et se relancent par la fausse coordination, l'accumulation des participes, où l'expression imagée prend la forme du complément de nom.

C'est ce qu'un autre poète, Rafael Alberti, parlant des textes poétiques où Picasso revenait à sa langue maternelle, a nommé une « poésie liane ». La phrase pousse ses rejetons et ses volutes pour enserrer la réalité, prendre appui sur elle et peut-être l'étouffer, en tout cas la transformer.

L'agent de transformation, comme dans nombre de textes surréalistes, n'est rien moins que l'humour. Un humour à bride abattue, engendré par la confusion des règnes, par la déformation des clichés, par la littéralité – ce processus qui, au théâtre, montre sur scène l'expression abstraite, la plante toute nue – par la contradiction simultanée, par le plaisir pervers de nommer : Le Gros Pied, le Bout-Rond, le Désir attrapé par la queue !

Mais ce langage, aussi brillant soit-il, resterait poésie de théâtre, comme disait Cocteau, et non théâtre en soi, s'il n'était l'objet d'un investissement rituel et symbolique.

Symbolique au sens freudien du terme ; c'est-à-dire que l'expression du désir y est masquée – comme on doit l'être au théâtre, par définition. Entendons-nous : les deux pièces de Picasso ne doivent pas être le matériau privilégié pour une psychanalyse du peintre dont nous n'avons que faire, mais elles doivent être regardées comme une des rares créations dramatiques prenant en compte, pour les personnages, le travail de l'inconscient. Non que l'expression du désir dans la pièce du même nom, ou de la perversité polymorphe dans *Les Quatre Petites Filles*, soit difficile à mettre au jour, mais parce qu'elle revêt tous les travestissements habituels de la libido sous une forme dramatique. Ainsi lorsque les femmes amoureuses commencent à scalper le Gros Pied, tel Endymion endormi, les fouets du soleil les battent jusqu'au sang. Ainsi encore lorsque l'une des petites filles voit son monologue interrompu par une vision d'apocalypse, l'entrée d'un énorme cheval blanc ailé traînant ses tripes, entouré d'aigles, un hibou posé sur la tête.

Ces deux exemples mythiques nous introduisent d'emblée dans le rituel qu'est toute fête théâtrale, et que Picasso a voulu tel, aussi bien par les objets scéniques indiqués, par les feux d'artifice et les jeux d'arc-en-ciel et d'éclairs que par le cérémonial. On n'en voit pas d'image plus émouvante que celle-ci : après l'avoir tendrement caressée, une petite fille sacrifie une chèvre tandis que l'autre lui arrache le cœur encore palpitant. Il va de soi qu'ici on ne saurait se satisfaire d'un simulacre. Comme la corrida chère à Picasso, d'ailleurs évoquée au cours de la pièce, le théâtre est un culte, l'hommage de l'ombre à la lumière, aux divinités solaires. Dionysos s'incline devant Apollon, non sans permettre aux jeunes héroïnes d'apprendre de la vie et de la mort tout ce qu'un passant en peut connaître.

Ne nous y trompons pas : Picasso ne fait pas du théâtre une grande liturgie symbolarde et laïque. L'idée qu'il se fait de cet art total est bien plus complexe et représentative de sa philosophie. Si le théâtre re-présente les images obsédantes de l'humanité, le désir, l'amour, la mort, la faim, la soif de connaître, il témoigne aussi de l'unité de l'individu et particulièrement des trois âmes qu'après Platon, Jarry voulait réconcilier. Picasso ne se contente pas de parler de la matière, de la mettre en scène brutalement (la Tarte « s'accroupit devant le trou du souffleur et, face à la salle, pisse et chaude-pisse pendant dix bonnes minutes »), il la réunifie avec le corps et l'âme. Ainsi le discours contrasté, lyrique et vulgaire, n'est-il pas simple fantaisie d'artiste jouisseur

de mots, il manifeste cette volonté de synthèse du bas et du sublime qu'est l'humanisme bien compris. Ne voyons pas d'autre raison aux injures proprement obscènes (i. e. hors de la scène) des petites filles, usant de toute la gamme discursive. J'en veux pour preuve le fait suivant : en 1947, quand s'écrivent *Les Quatre Petites Filles*, les problèmes d'approvisionnement, la faim, ne sont plus à l'ordre du jour, comme durant le pénible hiver 1941. Or la nourriture y est aussi présente que dans la première pièce. Ce n'est donc pas seulement une question de circonstances mais un thème profond, une volonté d'ancrer les angoisses, les obsessions et les désirs dans une réalité humaine permanente. Ceci explique que chacune des deux pièces contienne obstinément une référence aux conditions ambiantes, aux circonstances de l'énonciation comme on dit aujourd'hui, et qu'elles soient si précisément datées. L'attachement au monde extérieur (de l'objet) dont Breton faisait grief à Picasso, l'évocation concrète des nourritures terrestres, du bouquet provençal n'est que rappel du jardin des délices, aspiration à un univers où l'homme, réconcilié avec lui-même et avec la nature, connaîtra enfin l'harmonie.

Pour finir avec Jarry, qui est incontestablement l'un des initiateurs du théâtre de Picasso, rappelons les notes inédites que ce dernier prit du cours de Bergson en 1882 au Lycée Henri IV. Les traits essentiels du génie étaient selon lui : la fécondité, la variété, la profondeur. « Pour ces trois caractères les productions du génie se rapprochent de celles de la nature. Comme le génie, la nature produit avec une fécondité inépuisable. Comme celles du génie, ses œuvres sont infiniment variées, et chacune d'elles vit d'une vie indépendante... » Le philosophe n'aurait pas si mal d'un génie de notre siècle.

NOTES

1. Reproduit in André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 104 sq.
2. Tristan Tzara, « Picasso et la poésie », *OC*, IV, p. 402-403.
3. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot (éd.), *Picasso, Écrits*, préface de Michel Leiris ; textes en espagnol traduits par Albert Bensoussan, Réunion des Musées nationaux / Gallimard, 1989, p. 14.
4. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, Denoël et Steele, 1935, Réédité dans les *OC*, III, Flammarion, 1979, et dans la collection GF, n° 354.
5. Henri Béhar, *Essai sur le théâtre dada surréaliste*, Gallimard, coll. « Les Essais » n° CXXXI, 1967.
6. Pablo Picasso, *Gongora – Poèmes de Luis de Gongora y Argote*, éditions Anthèse, Paris, vers 1985 (édition originale : Les Grands Peintres Modernes et le Livre, Paris, 1948). Textes en espagnol suivis de la traduction française.