

LECTURE CINÉMATOGRAPHIQUE DE «*PROMENADE DE PICASSO*» DE JACQUES PRÉVERT

PROMENADE DE PICASSO

Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
une pomme pose
Face à face avec elle
un peintre de la réalité
essaie vainement de peindre
la pomme telle qu'elle est
mais
elle ne se laisse pas faire
la pomme
elle a son mot à dire
et plusieurs tours dans son sac de pomme
la pomme
et la voilà qui tourne
dans son assiette réelle
sournoisement sur elle-même
doucement sans bouger
et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz
parce qu'on veut malgré lui lui tirer le portrait
la pomme se déguise en beau fruit déguisé
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de la pomme sont contre lui
et
comme le malheureux indigent
comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la
merci de n'importe quelle association bienfaitante
et charitable et redoutable de bienfaisance de cha-
rité et de redoutabilité
le malheureux peintre de la réalité
se trouve soudain alors être la triste proie
d'une innombrable foule d'associations d'idées
Et la pomme en tournant évoque le pommier

le Paradis terrestre et Ève et puis Adam
 l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
 le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et
 l'Api
 le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
 et le péché originel
 et les origines de l'art
 et la Suisse avec Guillaume Tell
 et même Isaac Newton
 plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation
 Universelle
 et le peintre étourdi perd de vue son modèle
 et s'endort
 C'est alors que Picasso
 qui passait par là comme il passe partout
 chaque jour comme chez lui
 voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
 Quelle idée de peindre une pomme
 dit Picasso
 et Picasso mange la pomme
 et la pomme lui dit Merci
 et Picasso casse l'assiette
 et s'en va en souriant
 et le peintre arraché à ses songes
 comme une dent
 se retrouve tout seul devant sa toile inachevée
 avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
 les terrifiants pépins de la réalité.

Ce poème de Prévert ¹ est un hommage à Picasso et en même temps une réflexion sur l'art où l'auteur rompt une lance en faveur de la peinture non-figurative. Ce qui nous frappe tout d'abord c'est que ce qui aurait pu être un plaidoyer digne d'un article ou d'un petit essai ennuyeux prend la forme d'un conte plein d'humour, de jeu et de piment; «la princesse Pomme et son prince charmant» aurait pu être son titre. Il évoque aussi une fable —non dépourvue de morale— qu'on pourrait intituler: «le peintre paumé».

Dans un langage naïf et spontané, le poète va se mettre à la portée de toute sorte de public: enfants, adultes, amateurs et experts; son poème est sans doute plus accessible au public que les toiles de Picasso. Le lecteur/auditeur sera pris au piège du charme, envoûté par le courant de sympathie provoqué par l'humour; ainsi va-t-il être sensible aux sentiments du poète et peut-être aussi à ses points de vue.

¹ *Paroles* pp. 237-238. Paris, Gallimard-Folio, 1972.

STRUCTURE ET ANALYSE

Composé comme un sketch cinématographique², le poème peut être découpé en cinq parties ou séquences. La présence des majuscules dans un poème où tout autre ponctuation est absente est pour nous un point de repère.

Le poème commence par un plan séquence de courte durée, c'est la présentation du sujet:

«Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle une pomme pose».

Dans le premier de ces deux vers d'inégale longueur, l'auteur nous accable de tout le poids d'une réalité prosaïque et précise: assiette bien ronde, porcelaine réelle. Les «r» de «ronde» et «réelle» nous suggèrent la présence sans appel d'une réalité qui veut imposer ses conditions. Le deuxième vers, plus bref, crée déjà le contraste et le contrepoint avec le premier. Face à une réalité qui s'impose, la pomme, elle, pose.

Le verbe «pose» évoque l'image du modèle, ce qui est normal quand il s'agit d'un peintre, mais ce modèle va devenir par la suite un modèle «féminin». L'allitération renforce l'idée d'immobilité, et le «s» sonore de «pose» accentue la sensation de quiétude de la «belle» qui est prête à séduire et à faire usage de ses charmes pour dérouter un de ses prétendants: le peintre figuratif.

La 2^e séquence est composée par plusieurs plans en champ contre champ nous montrant successivement les deux interlocuteurs «muets»: le peintre et la pomme. Ce procédé souligne le décalage entre les attitudes des deux personnages, leur mésestimate. Ce n'est pas par hasard que cette séquence commence par l'expression «face à face», évocation d'un combat singulier, d'un duel entre le peintre de la réalité et la pomme devenue «femme fatale» qui attire irrésistiblement son indigne prétendant pour le perdre. Le peintre se met à l'oeuvre, mais il n'y parvient pas. Le passage d'un plan à l'autre nous est donné littérairement par le «mais» qui forme un vers à lui tout seul, et qui marque le contraste, l'opposition.

Le modèle prend une vie propre pour montrer qu'on ne peut le peindre ni grandeur nature ni comme nature morte. Le peintre ne doit pas copier la nature et le modèle va en persuader l'artiste par des moyens très féminins: d'abord il ne va pas se laisser faire et ensuite dans son sac de femme et/ou de magicien-prestigiateur il trouvera de quoi se farder et/ou de quoi faire des tours de passe-passe. Et le spectacle commence: la répétition de «la pomme» (vers 9 et 12) crée le rythme et la cadence des roulements de tambours qui accompagnent le numéro du prestigiateur; «la voilà qui tourne...», comme si de rien n'était, avec une allure toute féminine, mélange de ruse, de dissimulation et de lenteur exprimée par deux adverbes en «-ment»: «sournoisement», «doucement», qui en même

² Le travail de Prévert comme scénariste est bien connu. Il a écrit le scénario et les dialogues de nombreux films, notamment: «Le crime de Monsieur Lange» (Renoir 1935), «Quai des brumes» (1938), «Les enfants du paradis» (1944), «Les visiteurs du soir» (1942) de Carné. Il a travaillé avec son frère Pierre Prévert —réalisateur— dans «Adieu Léonard», «La Seine a rencontré Paris» etc. (Cf. Gérard Guillot. *Les Prévert*. Edit. Seghers 1966) et avec d'autres réalisateurs comme Cayatte, Gremillon...

temps par le contraste sourde/sonore marquent le chuchotement de la séduction³.

Les sonorités «-elle» des vers 14 et 15 évoquent aussi un tournoiement lent, éniévrant, séducteur. Le résultat final est qu'elle tourne sans bouger.

Mais son sac de pomme est intarissable:

«et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz parce qu'on veut malgré lui lui tirer le portrait la pomme se déguise en beau fruit déguisé»

L'auteur prête à l'objet une sorte de malice; on a l'impression d'entendre un rire malicieux et diabolique évoqué par les allitérations en «s» et «i» —Guise, déguise, gaz, lui, lui, tirer, déguise, fruit, déguisé—. La comparaison est inattendue et cocasse, demandée uniquement par l'ivresse de l'allitération elle-même qui dans sa dégringolade ne pourra s'arrêter que trois vers plus loin. Le «bec de gaz» n'est que l'écho du «duc de Guise»; les mots reprennent leur pouvoir d'incantation⁴.

Le vers 20 «et c'est alors...» ainsi que le 24 «et» marquent de petites pauses dans le récit et, comme dans les contes pour enfants servent à créer une atmosphère de mystère et de suspens. Ces plans en champ contre champ vont se terminer par ce qu'on appelle en langage cinématographique la caméra subjective ou le plan subjectif⁵. Il s'agit plus concrètement de trois plans subjectifs qui se succèdent:

1.—plan subjectif du personnage: «le peintre de la réalité commence à réaliser...»

2.—plan subjectif du poète: «comme le malheureux...», qui peut être considéré comme une digression.

3.—plan subjectif du personnage: «le malheureux peintre de la réalité se trouve...» plan qui prépare la séquence suivante qui se déroule entièrement comme une caméra subjective.

De ces trois plans c'est le second qui attire le plus notre attention. Car il s'agit là de la vision du poète. On y trouve sa sensibilité humaine et des procédés qui se rencontrent un peu partout dans la poésie de Prévert. Le lecteur y est invité non pas à s'identifier avec le héros, mais à éprouver de la sympathie à son égard et par ce biais à tirer la leçon qui s'en suivra. Compassion de l'auteur pour ce peintre «paumé» qui fait partie malgré son statut, des marginaux: «pauvre», «malheureux», «nécessiteux», «indigent», qui est sous la protection des institutions, spécialistes de la bonne conscience et de l'hypocrisie, cible de l'ironie du poète. Les procédés très chers à Prévert sont ceux de l'énumération, la litanie, l'addition, l'accumulation, l'entassement ainsi que celui de l'emploi des ressources mimétiques du langage.

³ Cf. Morier. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. p. 257. Paris, PUF, 1975.

⁴ Comme dit P. Eluard: «Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa vraisemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini» O. Complètes. p. 971. Paris, Gallimard-Pléiade.

⁵ C'est-à-dire un plan qui se glisse à l'intérieur du récit et qui incarne le point de vue des personnages ou du metteur en scène, autrement dit, filmé tel qu'il est vu soit par le personnage auquel nous nous intéressons, soit par le metteur en scène.

Ce plan se passe au ralenti: emploi de trois conjonctions copulatives et de trois prépositions; en outre le texte imprimé prend des allures de prose —4 lignes—. Cette lenteur et ce rythme endormant contrastent avec le rythme endiablé de la séquence qui suit. Les deux séquences nous font penser à un double travail d'induction hypnotique qui aboutira plus tard à provoquer le sommeil du peintre.

La séquence numéro 3 est composée comme une succession de flashes⁶, comme une combinaison kaléidoscopique d'images. Plan subjectif; le poète a pris le soin de ne laisser aucun doute sur la subjectivité en question: «la triste proie d'une innombrable succession d'idées». Ce flot d'images et cette avalanche de jeux de mots est quelque chose de féérique. Il ne s'agit pas ici de rapprochements tout à fait insolites, —du genre des automatismes surréalistes—, mais d'une association où interviennent l'imaginaire, le champ sémantique, les domaines culturel, historique et même mythique, c'est-à-dire il s'agit d'une volonté délibérée de créer ce cocktail à base de pommes dont la composition va de la théologie ou du mythe du péché originel aux différentes espèces de pommes existant sur le marché des fruits et légumes en passant par la science et la révolution française. C'est un chaos contrôlé: ce sont les aventures et les mésaventures de la Pomme au long de la civilisation. Il s'agit en même temps d'un clin d'oeil à la culture du lecteur. Ce jeu avec les idées et avec les mots —chez ce riche héritier du surréalisme—, est une preuve de la volonté du poète d'introduire le divertissement, le jeu —expression par excellence de la liberté— au coeur même de l'existence, de rompre avec le dualisme chronique et manichéen instauré par notre civilisation qui sépare toujours sagesse et sottise, travail et loisir, jeu et sérieux etc. Le vertige des images assouplit le pauvre peintre.

La 4^e séquence est très brève. Il s'agit de présenter un autre personnage: Picasso. Elle commence par: «c'est alors...» qui nous rappelle à nouveau le conte pour enfants. Picasso «qui passait par là» —la coïncidence, le hasard, encore un trait du conte— devient le seul témoin de la scène, un seul coup d'oeil lui suffit pour comprendre et pour réagir. La caméra effectue une vue panoramique pour montrer l'arrivée de Picasso, pour s'arrêter ensuite sur tous et chacun des éléments de la scène qui ressemble à une image d'Epinal.

La dernière séquence contient les deux seules répliques du poème. Celle de Picasso est pleine de naïveté et d'étonnement: «quelle idée de peindre une pomme». La pomme —la nature— et le peintre agissent en toute complicité. Le prince charmant libère la belle des griffes du peintre maladroit et la belle va le payer, littéralement, en nature, c'est-à-dire qu'elle va accorder ses faveurs à Picasso en échange du service rendu, en se laissant manger et, en plus, en se montrant reconnaissante: «merci», dit-elle.

La scène se termine par un travelling avant se rapprochant peu à peu de l'objet afin de le mettre en valeur et d'attirer l'attention sur lui: on passe d'un plan d'ensemble à un très gros plan qui saisit un seul détail: «les pépins de la réalité», expression qui éclate, comme le point final d'un feu d'artifice, en un double sens et créant un très beau jeu de mots. Ce plan dramatique par excellence —le très

⁶ Image rapide et courte qui produit un certain effet de choc.

gros plan— est transposé littérairement par l'adjectif «terrifiants» et l'expression adverbiale «au beau milieu». Le réveil douloureux du peintre figuratif nous est suggéré par cette image belle et expressive «arraché... comme une dent» qui nous rappelle le poème de Boris Vian intitulé »La vie c'est comme une dent» composé sur la même image⁷.

Le peintre figuratif, ce maître ès réalités, comme dirait M. Yourcenar, a-t-il compris? et le lecteur? Il ne s'agit pas de reproduire le monde existant, le monde de la nature. Picasso détruit le modèle pour que l'artiste découvre la nature en lui même, dans son imagination.

Pour tirer la morale de l'histoire jusqu'au bout on pourrait ajouter: «sinon la prochaine fois ce sera pire» et évoquer la célèbre boutade de Picasso: «L'on devrait crever les yeux aux peintres comme l'on fait aux chardonnerets, pour qu'ils chantent mieux»⁸.

En définitive, l'oeil ne peut qu'imiter, reproduire. Ce sont par contre le rêve, le souvenir, la fantaisie, le sensibilité de l'artiste, les facultés qui doivent danser autour de l'objet pour le recréer. Le peintre réaliste a déjà eu au seuil de son sommeil, les prémices de ce que peut être la véritable voie de la création.

Il y a encore d'autres éléments qui peuvent servir d'appui à notre lecture cinématographique du poème de Prévert. Tout d'abord le caractère visuel du poème qui est une invitation à voir, à contempler, non pas des choses abstraites, des concepts mais des personnages et des événements concrets, plastiques, tridimensionnels. On dirait presque un fait divers, un sketch du type «la caméra invisible».

Ensuite, l'emploi du présent. En réalité le cinéma ne dispose que du présent pour s'exprimer, mais il se permet les manipulations du temps les plus inouïes: retour en arrière, insert, juxtaposition... sont quelques —unes des possibilités narratives du cinéma.

Le poème est construit au présent: pose, essaie... etc. Mais la séquence n° 3 suppose un va-et-vient dans le temps très proche du langage cinématographique.

De même le dynamisme du texte, le style sautillant, vif et plein d'entrain nous fait penser aux acrobaties de la caméra, aux variations des points de vue, au cadrage des plans. Il y a donc dans ce poème une approximations très nette entre l'écriture filmique et l'écriture littéraire. Nous croyons que Prévert poète ne craint pas d'envahir les domaines du cinéma et viceversa⁹.

Pour boucler la boucle, je voudrais encore dire quelques mots sur la bande sonore du poème et sur la couleur. Quand on parle de la musicalité, du rythme,

⁷ *Je voudrais pas crever.* p. 13. Paris UGE col. 10/18, 1974.

⁸ Citation empruntée à R. Garaudy. *D'un réalisme sans rivages.* Paris, Plon 1963.

⁹ Nous ne voulons pas ici entrer une fois de plus dans le débat sur les spécificités du langage filmique et du langage littéraire, sur la séparation ou la symbiose entre cinéma et littérature. Nous sommes certainement conscient qu'il s'agit de langages différents avec des moyens d'expression différents. Notre propos délibéré est plutôt de montrer l'influence des techniques et des structures cinématographiques dans ce poème de Prévert. Nous pensons que notre démarche est légitime. Pour appuyer notre prétention nous pouvons citer les travaux de Paul Leglise qui a été le premier à suivre la piste des techniques cinématographiques dans *l'Eneïde: une oeuvre de pré-cinéma.* Nouvelles éditions Debresse, 1958. H. Agel, spécialiste de cinéma et de littérature s'est également intéressé à l'explication de la syntaxe cinématographique dans l'explication de textes classiques.

de la cadence d'un poème personne ne s'étonne. Et Baudealire dans ses *Correspondances* pontifie: «les parfums, les couleurs et les sons se répondent». Quoi de plus naturel donc, que de trouver le fil de la musique du poème au milieu des allitérations, de la multisonnance, des répétitions, des consonances? Nous soulignons là-dessus à propos de la 2^e séquence les roulements de tambour qui accompagnent le numéro de prestidigitation de Mlle. Pomme.

Mais nous allons nous arrêter plutôt sur la couleur, car le sujet de poème: la pomme, le peintre, le tableau sont en train de réclamer à cor et à cri la couleur. Du point de vue littéraire on parlerait de variété de tons: tendresse, amertume, humour, ironie, fantaisie... Nous croyons trouver la transposition de cette variété de tons dans ce qui peut être la couleur au cinéma.

Par exemple, la tendresse et l'ironie des quatre lignes en prose: «comme le pauvre nécessiteux...» serait l'équivalent d'un gris. La fantaisie de la 3^e séquence serait l'équivalent d'un jaillissement, d'un éclatement de couleurs vives, jaune, orange, rouge par exemple, se succédant très rapidement.

L'amertume, lors du réveil du peintre nous suggère des couleurs froides, le bleu par exemple, ou plutôt les couleurs fauves de l'automne, de l'abandon.

Le noir et blanc, sans nuances spéciales, lors de la présentation. Des couleurs criardes et trop vives pour évoquer la gaîté de la 2^e séquence. Deux exemples:

«et la pomme lui dit Merci».

Le pouvoir expressif des voyelles de résonances élevées (i) traduisent des sensations de couleur claire et vive¹⁰.

«comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la merci de n'importe quelle association bienfaisante et charitable et redoutable de bienfaisance de charité et de redoutabilité».

Les résonances basses et les nasales sont propres à traduire des sensations visuelles sombres, ou en rapport avec l'ombre¹¹.

Plaisir de lire. Il est vrai qu'un très gros plan d'un visage arrive à exprimer des choses que mille mots ne peuvent pas dire. Il est aussi vrai qu'un seul mot peut exprimer beaucoup plus que mille gestes ne le pourraient même soupçonner. Voilà deux poncifs. Mais de ce combat ou plutôt de cette interaction entre cinéma et littérature pour exprimer l'indicible s'enrichissent les deux genres.

Il y a dans ce texte une fraîcheur et une naïveté caractéristiques de l'artiste qui voit le monde avec les yeux de l'enfant et la lucidité de l'adulte. Plaisir d'avoir compris un problème d'esthétique sous les apparences d'un fait divers, d'un conte... plaisir d'avoir joui et d'avoir joué... autant de plaisirs qui nous invitent, nous lecteurs, à devenir créateurs.

RAMIRO MARTÍN HERNÁNDEZ

¹⁰ Cf. Morier, op. cit. 1179.

¹¹ Cf. Morier, op. cit. p. 1181 et ss. et p. 321.

«LECTURE CINÉMATOGRAPHIQUE DE 'PROMENADE DE PICASSO' DE JACQUES PRÉVERT».

Ramiro Martín Hernández.

This is a study and an analysis of the poem from a cinematographic perspective: distribution of the sequences, plans, etc. trying to demonstrate the influence of the techniques used in the films for the elaboration of the poem.