UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS

Fracture et « éléments de réalité » dans la poésie d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy (1912-1924)

Thèse de doctorat

Présentée par : Ivan RADELJKOVIĆ, soutenue le 10 avril 2015 à Saint-Denis

Discipline : Littérature française

THÈSE dirigée par :
Monsieur Christian DOUMET, professeur à l'Université Paris 8

RAPPORTEURS :
Mme Laurence CAMPA, professeure à l'Université Paris 10 Nanterre
Monsieur Michel COLLOT, professeur émérite, Université Paris 3

MEMBRES DU JURY :
Mme Laurence CAMPA, professeure à l'Université Paris 10 Nanterre
Monsieur Michel COLLOT, professeur émérite, Université Paris 3
Monsieur Gérard DESSONS, professeurà l'Université Paris 8
Monsieur Christian DOUMET, professeur à l'Université Paris 8
Monsieur Claude LEROY, professeur émérite, Université Paris 10 Nanterre

Université Paris 8
École doctorale 31, « Pratiques et théories du sens »
Université Paris 8
2 rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex

Ivan RADELJKOVIĆ (nº d'étudiant 21 21 73) : « Fracture et "éléments de réalité" dans la poésie d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy (1912-1924) », thèse de doctorat dirigée par M. Christian DOUMET, soutenue le 10 avril 2015.

Discipline : Littérature française

RÉSUMÉ

Dans la poésie et dans les théories poétiques et esthétiques d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, entre « Pâques à New York », « Zone » en 1912, et *Le Manifeste du surréalisme* de Breton en 1924, une fracture apparaît au niveau de la forme. Liée forcément à l'abandon de la *mimèsis* en tant qu'imitation de la réalité, cette nouvelle poétique se veut rupture nette avec le réalisme, mais rejoint également des conceptions vitalistes de la pensée de Nietzsche et de Whitman, et à travers une nouvelle poétique de l'image et du langage poétiques, dont l'ambition est paradoxalement de réinventer le « réalisme » dans la poésie par « rapprochement des réalités éloignées » (Reverdy). Ce sont notamment des dispositifs de la « poésie visuelle » qui produisent des effets au niveau de la lecture en tant qu'expérience *et* expérimentation à la fois. Quels sont les enjeux de cette « poétique de la réalité » ou de ce « lyrisme du réel » et sa place dans la modernité poétique ? Les expériences et expérimentations du corpus, lesquelles se caractérisent par la fracture des formes, et utilisation des fragments « bruts », des éléments de réalité, sont étudiés avec une approche phénoménologique, mais dans une perspective essentiellement esthétique. Le mérite de la phénoménologie merleau-pontyienne est de mettre en valeur les aspects corporaux de la perception, et c'est exactement dans ce sens-là que toutes ces expérimentations représentent des stratégies poétiques d'immersion du lecteur dans l'expérience esthétique et des dispositifs d'une réception corporelle qui est « instinctive », c'est-à-dire « pré-linguistique » et, selon l'expression de Merleau-Ponty, « pré-objective », concernant ainsi également l'invention linguistique, c'est-à-dire la poésie en tant que « parole parlante ».

Mots clés : poésie, Apollinaire, Cendrars, Reverdy, fracture, éléments, réalité, phénoménologie, esthétique, réception, poésie visuelle.

University Paris 8
Vincennes-Saint-Denis

Ivan RADELJKOVIĆ : Fracture and "elements of reality" in the poetry of Apollinaire, Cendrars and Reverdy (1912-1924), PhD thesis ; mentor : Mr. Christian DOUMET, thesis defended the10th April 2015.

Research discipline : French literature

SUMMARY

In the poetry and in the poetic and esthetic theories of Apollinaire, Cendrars and Reverdy, between « Pâques à New York » and « Zone » in 1912, and *Le Manifeste du surréalisme* by Breton in 1924, fracture determines poetic forms. Evidently connected to the abandonment of *mimesis* as *imitation of reality*, this new poetic tendency wants clean break with realism, but also rejoins the vitalist conceptions of Nietzsche and Whitman, through a new conception of poetic image and language, with a seemingly paradoxical ambition to reinvent « realism » in poetry by “bringing together distant realities” (Reverdy). Particularly the devices of “visual poetry” produce certain effects in the act of reading as an experience and experimentation both. What are the challenges of these "poetics of reality" or of this “lyricism of the real” and their place within modern poetry in general ? These experiences and experiments of the poetry, characterized by fracture of forms, and usage of “raw” fragments, elements of reality, are studied here with a phenomenological approach, but from an essentially aesthetic point of view. The merit of the phenomenology of Merleau-Ponty is that it highlights the corporal aspects of perception, and it’s exactly in that sense that all these experiments represent poetic strategies of immersing the reader in the aesthetic experience and devices of corporeal reception which tends to be more « instinctive », even « pre-linguistic », and according to the expression of Merleau-Ponty, « pre-objective », thus concerning also the invention of language, and poetry as “*parole parlante*”.

Key words : poetry, Apollinaire, Cendrars, Reverdy, fracture, elements, reality, phenomenology, aesthtics, reception, visual poetry.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

INTRODUCTION p. 9

CHAPITRE I : NOTIONS DE FRACTURE ET D'ÉLÉMENTS DE RÉALITÉ
- a) Eclatement dans la poésie française du XIXe siècle p. 14
- b) La notion de *fracture* p. 18
- c) « Eléments de réalité » et poétique du réel p. 35

DEUXIÈME PARTIE : TEMPS ET EXPÉRIENCE

CHAPITRE II : TEMPS ET TEMPORALITÉS
- a) Simultanéité(s) et présentismes p. 56
  - a. Durée et simultanéité p. 56
  - b. Simultanéité paradoxale dans « Le Pont Mirabeau » p. 63
  - c. Simultanéité et instantané p. 68
  - d. Animaux-machines d'Apollinaire et de Cendrars p. 71
  - e. L'horloge du quartier juif de Prague p. 72
  - f. La temporalité ambigüe de « ma vie » p. 75
  - g. L'instantané p. 78
  - h. Souvenirs présentés p. 80
  - i. Le titre de « Zone » p. 82
  - j. L'Esprit nouveau et l'invention du temps p. 84
  - k. Cendrars : présent et mouvement p. 86
  - l. Actualité(s) p. 90
- b) Temporalité de la guerre, explosivité du temps p. 95
- c) Temps et temporalité chez Reverdy p. 97
  - a. Le temps arrêté p. 97
  - b. Le présentisme de Reverdy et le problème de la présence p. 101
- d) L'Expérience du temps et la réception p. 111

CHAPITRE III : LITTERATURE COMME EXPERIENCE
- a) Une nouvelle conception de la littérature au début du XXe siècle : poétiques de la *vie* et du *corps* p. 114
  - a. Walt Withman p. 116
  - b. Nietzsche p. 120
- b) Transsibérien et l'expérience du monde p. 128
- c) Expérience de la lecture et expérimentation p. 138
  - c. Acte de la lecture p. 138
  - d. Quelques stratégies d'immersion du lecteur p. 147

d) Expérience de la guerre p. 156

TROISIÈME PARTIE : QUESTIONS DE REPRÉSENTATION

CHAPITRE IV : QUESTIONS DE REPRÉSENTATION
a) Le refus de l' « imitation » et l'esthétique de la création p. 174
b) Réalité en question p. 179
c) (Re-)Présentation et éléments de réalité p. 183
d) Moyens et dispositifs p. 192
a. Signes en raccourci p. 192
b. Le mystère familier p. 204
c. Paysages sonores p. 216
d. Contrastes p. 220
e. *Cinépoésie* et perception p. 220
f. Poésie visuelle et espace p. 238
g. Collage p. 251
h. Publicités et affiches p. 261

e) Figuration et défiguration p. 268

CHAPITRE V : LANGAGE POETIQUE ET FRACTURE

a) Le langage poétique p. 274
b) Le problème de la référence p. 286
c) Le lyrisme et la modernité p. 298
a. Lyrisme, sujet lyrique et énonciation p. 298
b. Le lyrisme de la réalité p. 314
d) Langage métaphorique et image poétique p. 324

QUATRIÈME PARTIE : QUESTIONS D'EPOQUE

CHAPITRE VI : LA RÉALITÉ EN QUESTION
a) La réalité en question p. 334
b) Soleil et têtes coupées p. 352
c) Fracture p. 361

CONCLUSION p. 366
BIBLIOGRAPHIE p. 377

PREMIERE PARTIE :

CONSIDERATIONS PRELIMINAIRES

INTRODUCTION

« Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan[1] ! », s'écriait Rimbaud à la fin d' *Une Saison en enfer*, en prophétisant encore une fois, c'est-à-dire en *voyant* plus clairement qu'aucun autre de son propre temps l'avenir de la poésie après lui, et ce dans le texte emblématique d' « Adieu » (« Adieu adieu/Soleil cou coupé » d'Apollinaire s'en souviendra), où il constate qu' « [il] faut être absolument moderne[2] ». Etreindre la réalité *et* être absolument moderne, à la fois. Tributaire de la rêverie, de l'imaginaire, et par là souvent associée à l'irréel, la poésie peut également offrir une possibilité unique de rencontre avec le réel. C'est pourquoi, dans son histoire, et notamment dans la « modernité », elle oscille entre le rêve et le monde extérieur. Il est assez surprenant de découvrir diverses tendances, tout au long du XXe siècle, et jusque dans la poésie la plus contemporaine, où une orientation vers le réel se profile assez clairement. D'autres époques poétiques ont été tournées plus nettement vers l'imaginaire et l'onirique, par exemple le symbolisme. Cependant, ce n'est pas du tout une dichotomie convenue entre le réel et l'imaginaire qui nous intéressera ici : la modernité poétique des années 1910 s'ouvre, sur un double refus : celui du réalisme mimétique propre au roman réaliste ou naturaliste, et celui de l'onirisme en tant qu'il représente un danger constant d'éloignement et de fuite face à la vie. L'époque que j'ai essayé de cerner ici me semble singulièrement vouée à l'expérimentation esthétique, et en même temps, caractérisée comme aucune autre par un esprit d'ouverture au monde extérieur, à la poésie et à la littérature. Cette ouverture à d'autres langages, à tous les aspects de la vie moderne et donc aux changements historiques radicaux est ce qui la rend éminemment *moderne*, au sens où elle envisage son propre temps dans une contemporanéité de plus en plus radicale.

En ce sens, l'époque met en œuvre, entre le symbolisme défaillant et le surréalisme naissant, une fracture absolument inédite des formes et des fonctions de la poésie, visible, mais aussi sensible et manifeste de toute autre manière, réinventant ainsi tous les aspects de la création poétique. Cette fracture correspond à la révolution esthétique de la modernité. Paradoxalement, elle élabore, par les moyens mêmes d'une nouvelle esthétique non-mimétique et expérimentale, une certaine « poétique de la réalité » qui semble prendre

[1] Arthur Rimbaud, « Adieu », fin d'*Une Saison en enfer* in *Œuvre-vie*, Édition du Centenaire établie par Alain Borer, Aléa, 1991, p. 452.
[2] *Ibid.*

l'ancien réalisme à rebours. L'innovation du langage poétique est ainsi également l'invention et la définition du monde moderne, surtout dans l'immédiat avant-guerre. Dans le contexte français, un rôle particulier revient à Apollinaire et à Cendrars, à travers leurs rivalités et leurs malentendus. « Les Pâques à New York », « Zone » et « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » ouvrent ainsi une époque résolument *nouvelle* dans la poésie française. Avec la guerre, les deux poètes s'étant engagés, retrouvent une autre expérience de la réalité, brutale et absurde. Cependant, au milieu de ces confusions autant politiques qu'esthétiques, Pierre Reverdy a su prendre la relève des réflexions théoriques d'Apollinaire et d'autres poètes, et cristalliser certaines tendances esthétiques et poétiques dans sa revue *Nord-Sud*, et notamment sa théorie de l'image poétique. Il souligne alors le refus de l' « imitation », mais aussi le prélèvement des « éléments de réalité » (esthétique de l'échantillon déjà présente chez les cubistes, chez Apollinaire et Cendrars, et omniprésente aujourd'hui). Ce qui me paraît surtout important, c'est que Reverdy affirme la création d'une réalité artistique qui correspond surtout au souci de l'indépendance de l'art et de la poésie qui l'apparente aux peintres cubistes. Finalement, Reverdy élabore aussi l'idée très importante selon laquelle l'objectif de l'œuvre revient à produire une *émotion poétique*, par quoi il me semble fixer une autre tendance de la poésie moderne : son orientation nouvelle vers l'acte de la lecture, vers ce qui s'appellera plus tard l'esthétique de la réception, et vers le lecteur lui-même. Ces réflexions de Reverdy sur l'image poétique et sur d'autres problèmes actuels seront reprises par les jeunes surréalistes, qui s'en serviront en s'appuyant sur d'autres conquêtes de la poésie expérimentale des années 1910, et notamment sur celles d'Apollinaire et de Cendrars, pour construire une esthétique différente, et en tout cas significativement moins tournée vers le monde extérieur et vers la « réalité ». Cette nouvelle tendance est déjà en plein développement depuis 1919, mais elle prendra le devant de la scène en 1924, avec *Le Manifeste du surréalisme* d'André Breton, par quoi commence une autre époque poétique et artistique. Apollinaire est mort en 1918, et son héritage sera repris à cette date d'une manière différente et avec des objectifs différents par les surréalistes.

Cendrars rencontre, lui aussi, la brutalité du réel dans la guerre par une fracture corporelle : la perte de son bras droit et de sa main d'écrivain. Pour réparer cette « Fin du monde », il a besoin d'envisager et la vie et l'art d'une manière radicalement différente, ce qui le conduira à abandonner presque complètement les attitudes avant-gardistes, et finira par l'éloigner, au cours des années 1920, de l'écriture des *poèmes*. Quoiqu'il ne cesse pas d'être poète, ni d'interroger comme nul autre la porosité entre l'art et la vie et entre le rêve et le réel, il

abandonne l'avant-gardisme et l'esthétique, en devenant le grand écrivain de la prose (poétique s'entend), littéralement formé par cette époque de la fracture, mais cherchant également de s'en éloigner, puisqu'il s'agissait de continuer sa vie grâce à la fiction et à l'invention de soi. Reverdy, quant à lui, a continué sa vie durant de pratiquer le « lyrisme du réel », mais lui aussi prend ses distances par rapport à Paris et aux milieux d'avant-garde, à partir de sa conversion au catholicisme, et surtout depuis sa retraite et son exil volontaire à Solesmes en 1926. A partir de cette période, sa poétique acquiert une dimension supplémentaire, et son approche du réel devient quasiment mystique, sans cependant adopter jamais un point de vue idéaliste.

La « poétique de la réalité » des années 1910 semble ainsi avoir laissé place, surtout en ce qui concerne la poésie, aux bouleversements du réel opérés par les pratiques surréalistes. Et cependant, cette tendance de la poésie moderne, à laquelle je n'entends pas du tout réduire les poétiques assez diverses et complexes des trois poètes que j'étudierai, ressurgit à travers des manifestations différentes postérieures au surréalisme, ou à l'étranger, où la poésie française possédait une influence considérable. Dans ce sens, la trajectoire poétique d'Yves Bonnefoy me semble exemplaire (quoi que d'autres exemples soient également possibles), puisqu'il s'agit d'un poète qui s'est inspiré dans sa jeunesse du vertige de l'image poétique surréaliste, pour revenir à une recherche difficile de la présence et de la « terre », comme il le dit (pensons également au « Paysan » de Rimbaud). Parallèlement à une pratique poétique importante, il a développé également une précieuse et laborieuse réflexion théorique. À cet égard, il me paraît représentatif d'un autre trait de la poésie moderne : il s'inscrit en effet dans la lignée des poètes modernes qui part de Hugo, de Baudelaire et de Mallarmé, continue avec Marinetti, Apollinaire, Reverdy et Breton, pour retrouver aussi de nombreux poètes d'aujourd'hui pour lesquels la réflexion théorique et critique est aussi importante que leur écriture poétique. C'est pourquoi je me suis permis de m'appuyer dans mon travail sur quelques-unes de ses réflexions qui m'ont apporté d'importants éclaircissements.

La problématique de la *fracture* et *des éléments de réalité* est abordée au cours de ce travail avec une approche qui est à la fois phénoménologique, esthétique et historique, puisque je considère ce moment comme le faisaient les trois poètes dont nous parlons ici, c'est-à-dire comme une époque charnière. J'essaie donc de développer cette problématique dans le premier chapitre, surtout en étudiant les notions de *fracture* et de *réalité*. Les autres chapitres reprennent l'analyse du corpus, chaque fois à partir d'un point de vue différent, dans l'intention de bien cerner l'objet du travail de recherche. C'est ainsi qu'une approche

phénoménologique cherche à saisir les particularités et des contradictions au niveau de la manière qu'ont les trois poètes de vivre la réalité comme temps, et de l'élaborer ensuite en tant que temporalités spécifiques de l'œuvre. Une fois ces attitudes dégagées, il s'agit, au cours du troisième chapitre, de voir comment elles correspondent à un certain vitalisme opposé à l'esprit historique du XIXe siècle (à travers les influences de Friedrich Nietzsche et Walt Whitman), et comment cette nouvelle orientation vers l'expérience du présent correspond aussi aux objectifs de certaines expérimentations esthétiques et poétiques. Ces études sont entreprises d'un point de vue de l'esthétique de la réception, pour être approfondies dans le chapitre suivant avec une approche proprement esthétique, examinant les manières dont la poésie cherche à prendre possession du monde extérieur à travers les dispositifs d'une réception « instinctive » et corporelle, tels que la poésie visuelle, la « cinépoésie », les collages, les publicités, les affiches etc. Ces analyses relèvent de la phénoménologie de la perception et de l'esthétique en même temps, cherchant ainsi à faire apparaître l'importance du corps dans l'expérience du temps présent et dans l'invention et le brassage des langages nouveaux et des moyens d'expression des arts et de la poésie. Cette révolution esthétique, qui implique la réinvention constante du langage, demande d'être examinée aussi du point de vue du langage poétique et de ses transformations au sein de la modernité.

Ce que j'espère mettre en valeur par ce travail n'est pas uniquement l'importance d'une certaine époque de la poésie moderne, mais une tendance qui la marque tout entière de façons différentes. L'intérêt de l'époque en elle-même me paraît être dans une radicalisation de la question du temps vécu et de l'expérience du présent qui met en jeu la notion de modernité.

Finalement, je voudrais ajouter un mot sur les conditions dans lesquelles ce travail s'est développé, et qui ont déterminé sa portée et ses défauts. La *plupart du temps* c'était loin de Paris et ses bibliothèques dans lesquelles je venais presque chaque fois pieuseument en pellerinage et pour trop peu de jours. J'ai n'ai donc pas pu mener des recherches biographiques très détaillées sur les poètes dont il est question ici, ni toujours m'offrir des volumes de la « Bibliothèque de Pléiade » pour les ramener chez moi, mais je travaillais comme je pouvais, avec les éditions que j'avais sous la main, souvent en voyage entre Sarajevo et Paris. C'est pourquoi je me suis beaucoup appuyé sur les travaux des spécialistes de ces écrivains, dans le développement de mes réflexions. D'ailleurs, j'ai essayé de les faire d'une façon assez poussée et détaillé pour qu'elles puissent ouvrir de nouvelles perspectives.

CHAPITRE I : NOTIONS DE *FRACTURE* ET DE *REALITE*

Éclatement dans la poésie moderne au XIXème siècle

Ce mémoire tente de rendre compte d'une certaine fragmentation de la poésie, puisqu'on y discutera notions comme *fracture* et fragments « de réalité ». Or, la fragmentation et l'éclatement de la poésie ne sont pas une spécificité exclusive des œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy, ni de leur époque. On peut affirmer que l'éclatement a existé depuis toujours dans la poésie. Ronsard en son temps n'a-t-il pas fait éclater la forme de l'ode, pour créer une nouvelle forme qui, des siècles plus tard, sera reprise et nommée *odelette* par Gérard de Nerval ? Cependant, lorsqu'on parle d'éclatement de la poésie moderne, cet éclatement graduel, mais plus ou moins progressif, apparaît comme l'évolution de la poésie depuis le romantisme. Ainsi, George Poulet étudiait l'éclatement poétique chez Baudelaire et chez Rimbaud[3], et dans la récente *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIXe – XXe siècles*[4], un chapitre entier consacré à la poésie s'intitule *L'éclatement poétique*. De ce point de vue, l'éclatement poétique pourrait bien être *un* autre nom de la poésie moderne, puisque l'histoire de celle-ci se compose d'une suite de ruptures, et qu'il n'est n'est ni régulier, ni linéaire.

Depuis l'époque du romantisme, quand l'édifice du temple du goût et de la perfection classiques a lentement commencé à s'effriter, les hautes formes de l'épopée semblent vouées à l'échec, à l'instar d'une expérience du monde dans laquelle il semble toujours manquer quelque chose. Et l'on connaît les ambitions des « grands romantiques » en ce qui concerne l'épopée. Selon Patrick Besnier,

> […] l'opposition entre prose et poésie ne tient plus fermement dans les premières décennies du [XIXe] siècle, ce qui développe une ambiguïté dont souffre l'épopée. Celle-ci, par ailleurs, introduit une pratique du fragment qui met en question l'idée d'œuvre close et finie, c'est-à-dire à la limite l'idée de la perfection.[5]

[3] Georges Poulet, *La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*, PUF Ecriture, 1980.
[4] *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIXe – XXe siècles,* tome III, dirigé par P. Berthier et M. Jarrety, PUF, 2006.
[5] *Ibid.*, p. 241.

Si l'on pense à l'épopée comme l'une des plus accomplies du romantisme français, *La Légende des siècles*, elle se projette sur l'humanité tout entière en voulant rendre compte de ses origines, de ses fins ultimes et de tout ce qui se trouve entre les deux. Elle devient nécessairement démesurée et, de fait, fragmentaire et non linéaire. En perdant les règles qui la limitaient, elle commence à se dissiper.

Par ailleurs, l'époque romantique voit apparaître le poème en prose avec *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Ce genre, par sa nature même, implique une certaine hésitation entre la poésie et la prose, en situant l'expérience littéraire dans des fragments. Dans sa préface, Bertrand prétend que le livre lui vient du Diable en personne – Gaspard de la Nuit, car qui d'autre que lui pourrait mélanger vers et prose[6] ? Quant à Nerval, soit il alterne le texte prosaïque avec des vers, à l'instar de Rimbaud plus tard, soit il inscrit ses transports lyriques directement dans la prose. Dans la seconde moitié du XIXème siècle, le poème en prose devient le genre moderne par excellence, avec Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud, alors que son enjeu tourne autour de la « crise de vers » et met en question d'une façon plus générale le lyrisme subjectif. Ce sont en effet les « petits romantiques » comme on les a appelés, ou encore « les enfants perdus du romantisme » qui annoncent la figure du poète maudit et affirment ainsi le clivage qui commence à se creuser entre le poète et la société, plus particulièrement après la déception qu'apporte l'échec de la Deuxième république. En effet, le poète est désormais banni de la cité (la liberté d'expression est mise à mal : qu'on pense seulement au bannissement littéral et institutionnel d'Hugo), mais paradoxalement une certaine liberté lui est ainsi laissé, un espace d'exploration, dont on connaît l'importance par la suite.

Le devenir de la poésie après le romantisme est donc conditionné par deux grands « événements », ou processus, à savoir la distance toujours de plus en plus grande que prennent les poètes (et d'ailleurs, tous les artistes) par rapport à la société, et le « désenchantement[7] » qui a commencé à effacer les limites claires entre la poésie et la prose. Dans la seconde moitié du XIXème siècle, à ces deux facteurs majeurs s'ajoute un troisième qui va quelquefois les assimiler : la révolte. L'éloignement de la poésie des affaires de la cité et de l'histoire est exemplaire chez les Parnassiens, tandis que la bohème anticonformiste de groupuscules tels que les « Hydropathes», les « Zutistes », les « Je-m'en-foutistes » et

[6]Aloysius Bertrand, *Gaspar de la Nuit*, 1001 Nuits, 2003, pp. 18-22.

[7] Je renvoie à cette notion telle que l'a développée Paul Bénichou dans *L'Ecole du désenchantement* (dans *Romantismes français II,* Quarto Gallimard, 2004).

d'autres (pour la plupart des jeunes poètes) fragmente la poésie de cette époque, et marque son opposition à la société notamment sur la question du mode de vie. C'est une opposition sur un mode mineur, mais très importante pour la postérité, héritière en quelque sorte de l'esprit de décadence. Auparavant, c'était surtout Baudelaire qui se réclamait du non-conformisme. S'il est le premier des poètes modernes[8], ce n'est pas seulement parce qu'il ouvre l'ère d'une poésie hantée par la destruction et par la recherche forcenée du nouveau. Il y a surtout un aspect *éthique* de la révolte et de l'esthétisme élitiste chez Baudelaire[9]. Il est peut-être le premier à arracher la catégorie du beau à celle du bien, après des millénaires. En ceci il transforme le rôle du poète : la révolte devient son exigence éthique, puisque, dans son cas, cette éthique consiste à en « extraire la beauté du mal » pour montrer la grandeur de l'homme révolté et créateur. Célébrant ainsi la beauté, il l'oppose au mal tout en gardant la lucidité de Sisyphe pour faire face à l'inévitable[10]. Il existe bien un *moi* dans la poésie de Baudelaire, mais il exprime une volonté artistique, une réflexion esthétique et éthique, une *po-éthique*[11], et non une problématique personnelle. Puisqu'il recherche le nouveau et se révolte contre l'ancien, le poème se doit de remettre en question la poésie tout entière, jusqu'à la réinventer chaque fois. Ainsi le lyrisme devient *critique* dans la modernité.

Lautréamont et Rimbaud, deux poètes qui se réclameront de la révolte et de la recherche obsédante du nouveau, autant que d'une critique radicale de la poésie, par leurs outrances et leurs délires porteront celle-ci jusqu'aux limites de la dissipation, et quelquefois bien au-delà. Avec l'insolence monumentale qui les caractérise tous deux, ils *brisent* tout un imaginaire conventionnel et conservateur de la poésie. Rimbaud associera, comme Baudelaire aux sons, les couleurs aux voyelles. Cependant, chez Rimbaud ces associations sont marquées par l'arbitraire. Par cet arbitraire même, il fait éclater des liens métaphoriques qui, auparavant, auraient été porteurs de signification. Selon Michel Collot :

> En isolant et en exhibant ces composantes non signifiantes de la langue, il les donne à entendre et à voir dans leur matérialité ; […] il leur fait rejoindre non seulement la matière du monde, mais les mouvements de l'âme et du corps[12].

---

[8] L'histoire littéraire semble unanime dans cette affirmation depuis Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, 1940 et Hugo Friedrich, « Baudelaire, le poète de la modernité », in *Structure de la poésie moderne*, Denoël/Gonthier, Paris, 1976 [*Die Struktur der modernenLyryk*, Hamburg, 1956.]

[9] Danilo Kiš soutenait dans un essai sur Baudelaire que la poésie était pour ce dernier en même temps une éthique, une esthétique et une religion : *Po-etika*, coll. Delo, Nolit, Belgrade, 1971, p. 53.

[10] Nikola Kovač, *Upitna misao*, Prosveta, Belgrade, 1980, pp. 125 et 126.

[11] Danilo Kiš, le titre de *op. cit.*

[12] Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi » in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996. p. 118.

Qu'on pense aussi aux couleurs criardes des images du « Bateau ivre » : elles semblent, par leur disparité et par la brusquerie de leur juxtaposition avoir pour mission de ne pas s'unifier, selon une expression de Georges Poulet[13]. Elles semblent plutôt s'entrechoquer, produire des dissonances, des désaccords. Ces deux poètes ont aussi radicalisé la question de la prose et de la poésie à travers leurs poèmes en prose. Chez Lautréamont, c'est la prose qui devient lyrique (en prenant le nom même de *Chants*), tandis que ce sont les *Poésies* d'Isidore Ducasse qui critiquent la poésie avec véhémence. Rimbaud est sans doute le premier à avoir écrit une poésie en prose pleinement positive, indifférente à la crise du vers et du lyrisme, même s'il a situé ces expériences dans les fragments fulgurants des *Illuminations*. Comme l'a montré George Poulet, chaque *illumination* est une brusque prise de conscience, une interruption dans laquelle un nouveau monde est créé[14]. C'est Rimbaud encore qui utilise le premier le vers libre dans le même recueil, bien que ce soit Verlaine qui opère subtilement la subversion de la métrique par son choix de l'impaire et du vers libre, mais aussi du faux vers et des fausses rimes, en les incorporant dans ses recherches d'harmonies raffinées et variées. Moins subtil et plus brutal, le vers de Tristan Corbière commence à littéralement *boiter*, en guise de ricanement. Il se fait l'écho ironique mais tragique d'un mal-être vécu, et en même temps réflexion de toute une culture qui *boite* sous le poids de la vieillerie et de l'hypocrisie.

Mallarmé fera éclater le poème pour dissocier le langage poétique de sa fonction utilitaire de communication et pour faire du même poème le lieu de l'avènement, de la création d'un sens pur. Les aventures de ces poètes « maudits » peuvent paraître icariennes ou apocalyptiques, elles peuvent marquer des échecs de leurs poétiques particulières (par rapport à leur succès dans leur temps), elles n'en ont pas moins ouvert des voies nouvelles, les chemins de la poésie moderne du XXème siècle, qui sont ceux du poème en liberté, parfois même des *mots en liberté* (le futurisme et le surréalisme), voire des lettres ou des sons en liberté (le lettrisme etc.)[15].

Pourtant chez Mallarmé, autant que chez Rimbaud, ce n'est pas seulement la forme ou le vers qui sont mis en question (ou en *crise*), mais le sujet poétique lui-même. Il cesse désormais d'être enfermé sur lui-même, et par conséquent le lyrisme cesse d'être une expression de la

[13] Poulet, *La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*, PUF écriture, 1980, p. 158.
[14] Poulet, *Ibid.*, pp. 92 et 93.
[15] «En évoluant vers l'approfondissement de la poésie, traversant, dans le rétrécissement obligatoire du matériel, *le poème* (Baudelaire), *la phrase* (Verlaine) et sa destruction (Rimbaud), *le mot* (Mallarmé) et sa dévalorisation (Tzara), Isidore Isou apporte *LA LETTRE* », Jean-Louis Brau, revue *Ur*, n°1, 1951. Cité depuis « Lettrisme » par Michèle Aquien, dans *Dictionnaire de poésie depuis Baudelaire*, sous la dir. de Michel Jarrety, PUF, 2001.

subjectivité (déjà ce processus semble avoir commencé avec Baudelaire), pour devenir « ek-stase[16] », c'est-à-dire sortie de lui-même. Le sujet lyrique moderne est conscient de l'altérité qui lui est inhérente. Les recherches poétiques modernes exploreront la conscience impossible[17] du sujet poétique, soit qu'elles portent sur l'*inconscient*, soit sur le monde externe.

Pour ce qui est du *désenchantement*, il est loin de marquer la fin de la poésie ; pour ce qui est de la *disparition élocutoire* du sujet qui, de toute façon, est *un autre*, elle le libère mais une fois libre, il a conscience d'être *impossible*. L'éclatement et la fragmentation de la poésie moderne ne sont alors peut-être qu'un des symptômes de cette impossibilité pleinement assumée.

Fracture et réalité

La période comprise entre la publication de « Zone » en 1912[18] et celle du *Manifeste du surréalisme* de Breton en 1924, semble traversée d'une grande *fracture*, ou, si l'on préfère, une multitude de fractures, dans lesquelles certaines choses, tant de la société que de l'art, risquaient de rester à jamais dans le passé, et où se dessinait un monde nouveau, celui qu'Apollinaire déjà chantait. L'époque était au changement. S'il est vrai que le *sentiment* de chaque époque est toujours celui d'une fin ou d'un commencement[19], jamais ces impressions de fin et de commencement n'avaient été concomitantes à ce point, tout du moins jamais avec une telle intensité. Sur le plan social et idéologique, le nouveau siècle annonce la montée du socialisme, du syndicalisme, du communisme et de l'anarchisme. L'effervescence révolutionnaire entre 1905 et 1917 est vivement ressentie et quelquefois critiquée dans certaines œuvres de Cendrars, comme *La Prose du Transsibérien* ou encore le roman *Moravagine*, ses œuvres « russes ». Cependant, tout comme Apollinaire et Reverdy, il semble

[16] Pour cette expression de Heidegger, en connexion avec des problèmes de la poétique, voir Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 45.
[17] J.-M. Maulpoix parle du "sujet impossible" dans "Quatrième personne du singulier" in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996, et Ch. Doumet de « figure impossible « dans l'article « Poète » in *Dictionnaire de poésie depuis Baudelaire*, op. cit.
[18] *Les Soirées de Paris*, n° 11, décembre 1912.
[19] *Cf.* Christian Doumet, *Pour affoler le monstre*/François Boddaert, *Propos et billevesées d'un entrepreneur de poésie*, éditions Obsidiane, 1997, p. 35.

garder ses distances avec l'engagement révolutionnaire des avant-gardes militantes, malgré des sympathies, ou velléités occasionnelles. A côté de celle de ces trois poètes, la poésie de Filippo Tommaso Marinetti semble un peu superficielle, malgré l'originalité de ses idées. Si les futuristes italiens ne manquent pas d'inventivité dans les idées ou d'esprit d'avant-garde, il est difficile de nier qu'ils ont été également influencés par les tendances de la vie artistique et intellectuelle parisienne, et la querelle de la simultanéité semble relever d'un malentendu similaire à ceux qui ont causé d'autres querelles de ce type ces années-là, comme nous le verrons en abordant les temporalités. Les idées et les idéologies révolutionnaires ont joué dans les poétiques et les esthétiques de la poésie de cette époque un rôle important (d'une manière particulière chez les mêmes futuristes), mais ce qui semble surtout avoir laissé des traces profondes dans la poésie, ce sont la Loi de Séparation des Églises et de l'État (1905), et bien sûr, la « Grande » guerre.

A la Belle époque, on se rend compte que la religion ne sera plus jamais la même. Un affaiblissement de son influence dans la sphère publique se fait ressentir, et l'Eglise est incapable d'offrir une spiritualité renouvelée qui correspondrait mieux aux nouvelles réalités techniques et sociales. C'est le *Monoplan du pape* de Marinetti, et la comparaison ironique d'Apollinaire de la nouveauté de la religion avec les hangars de Port-Aviation. La nouvelle laïcité française et républicaine ne suffit d'ailleurs pas à expliquer le phénomène, qui existe aussi sur le plan international, et qui semble bien être un signe du temps. Symptômes poétiques de ce pâlissement du religieux ? D'un côté, en 1912, « Les Pâques à New York » et « Zone », et de l'autre les conversions ardentes de Max Jacob et de Reverdy, suivies de celles de certains de leurs confrères poètes modernes sur la scène internationale, notamment Giuseppe Ungaretti et T.S. Eliot. Il est donc nécessaire d'analyser cette problématique du religieux dans le contexte de cette époque de fracture, de mieux la comprendre. Celle de la « Grande » guerre s'impose dans le même contexte, et non seulement sur le plan spirituel ou culturel, mais pour ainsi dire, à tous les niveaux, et surtout à celui du corps.

Cette première des boucheries mondiales du XXe siècle a très profondément marqué la vie d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, de manières différentes. Le premier, affaibli par sa blessure, meurt de la grippe espagnole, deux jours avant l'armistice. Le deuxième a perdu son bras droit, et par conséquent, la main avec laquelle il *écrivait*. C'est désormais un homme brisé, *foudroyé,* qui vit en reclus, retranché du monde. Il réapprend à vivre, puis se remet à

l'écriture et devient « l'écrivain de la main gauche »[20]. On peut donc dire que chez Cendrars, cette fracture est très *formative*. Rien d'étonnant alors à ce qu'il désigne, en 1920, la caractéristique principale de cette époque comme « brisure nette[21] ». Quant au troisième, Reverdy, même s'il a été réformé au bout de quelques mois, après s'être engagé comme volontaire, il ne ressent pas moins cette période comme celle d'une crise. C'est à cette époque qu'il a forgé sa poétique austère, consciente comme nulle autre d'un manque, d'une perte fondamentale au niveau de l'être même des choses et de l'existence de l'homme. A une époque où l'on se propose de rapprocher l'art et la poésie de la vie, où ce nouveau monde tant attendu suscite de telles espérances, *la vie* de toute une génération de jeunes gens a été brisée par la violence de la guerre. Apollinaire est né en 1880, Cendrars en 1887 et Reverdy en 1889. Mais après le choc de 14, leurs vies ne seront plus jamais les mêmes. « Je n'ai plus de passé. – Seul mon moignon me fait mal », écrivait Cendrars dans *Au cœur du monde*, en 1917. Puis, quelques lignes plus bas : « Je travaille à la FIN DU MONDE[22] ». En 1918, Apollinaire est mort, et son absence laisse place à un grand vide dans la vie artistique parisienne, et ce durant quelques années, car c'est chez ce « brocanteur » des esthétiques - c'est ce qu'on lui reprochait - que les tendances différentes de son temps se réunissaient de manière la plus complète, surtout pendant la décennie qui va approximativement de 1907 à 1917, où il jouait un rôle assez unique et central dans la vie artistique et littéraire de Paris.

A un niveau très profond, une autre fracture parcourt la société et la culture de l'après-guerre. Cendrars donne un témoignage poignant et une excellente description de ce qu'il ressent assez amèrement comme une dégradation, en se rappelant ce qu'était la vie avant guerre :

> C'était le bon temps. On parlait d'autre chose que de politique. Ces ouvriers étaient encore des hommes libres. Ils avaient du temps à perdre. […] C'était des gais lurons. Le travail n'était pas une corvée. C'est la guerre de 1914 qui a mis fin à cet état des choses, tuant tous les braves petits gars indépendants pour ne laisser vivre que des saligauds de politiciens et les braillards débrouillards des syndicats. Quelle perte pour la poésie ! Depuis, on ne peut plus s'entretenir avec un homme du peuple ni échanger trois mots avec un ouvrier. On ne parle plus le même langage. C'est la guerre des classes en France, la guerre des mots. L'accent y est, mais pas l'esprit. On est dans les abstractions. Il s'en dégage de la haine[23].

[20] Voir Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Presses Universitaires du Nord, Villeneuve d'Ascq, 1996.
[21] Blaise Cendrars, dans Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui*, La Sirène, Paris, 1921, lettre de Blaise Cendrars p. 214.
[22] Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, éd. par Cl. Leroy, Poésie/Gallimard, Paris, 2006, p. 304.
[23] Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Denoël, 1945, p. 221. C'est moi qui souligne.

C'est l'unité de la société – et celle de la langue, qui sont brisées, et le poète est alors celui à qui incombe la tâche improbable de recomposer un monde en éclats, puisque c'est là sa vocation. Ce sont là les prémices de la fracture idéologique qui déterminera le cours de l'histoire de l'Europe tout au long du XXe siècle.

Qu'un poète choisisse d'être témoin de l'histoire dans ses mouvements violents, d'y prendre part avec plus ou moins d'enthousiasme d'abord ou d'horreur ensuite ; ou qu'il choisisse d'habiter et d'interroger pour ainsi dire le vide de cette histoire, comme ce fut le cas de Reverdy, force est de constater qu'il est obligé de prendre une posture délicate, loin de la tranquillité apparente de la Belle époque, et de la simplicité des prises de position idéologiques.

Alors comment comprendre cette nouvelle visée vers la réalité dans ce contexte de la poésie, pour dégager l'enjeu de ce « lyrisme de la réalité[24] », dans une période difficile et finalement assez brève qui se situe entre les « irréalités » du symbolisme, et celles du surréalisme ? A titre d'illustration de cette « époque de fracture » (marquée également par différentes problématiques de la réalité), quelque schématique et hypothétique que cette illustration puisse être, je me permets ici de citer trois poèmes : le premier, un poème symboliste (forme régulière, contenu de rêve, abstrait) ; le deuxième, un poème du corpus (forme brisé, contenu « éléments de réalité ») et le troisième poème sera surréaliste. Voici d'abord le début d'un poème de Saint - Pol Roux :

LE SEUL ET LA FLAMME

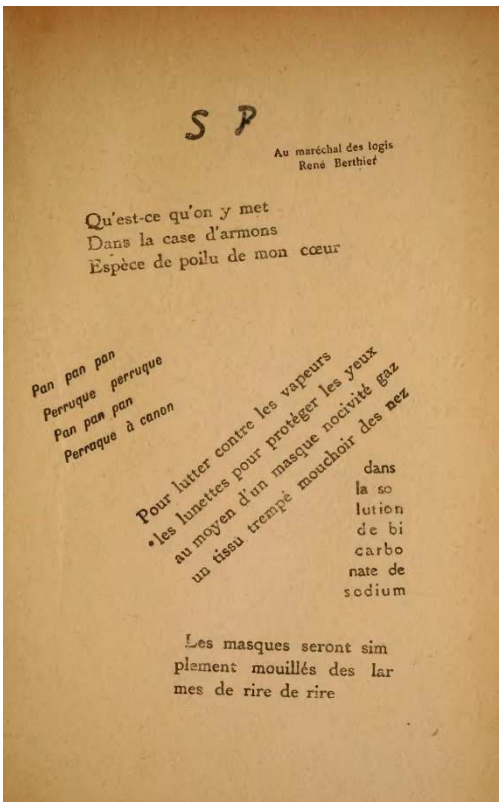
C'était au temps abstrait de Seul : futur, l'objet
S'essayait vers la ligne où le vœu sera chose ;
L'âme aux ailes de plan, ouvertes pour le jet
Aspirait à l'argile en le gré de la Cause.

Or seul, attiré par l'odorance du Jardin
Prêt à jaillir des hauts sillons de sa pensée,
Vit se cabrer devant son mystère, soudain,
Le saisissable éclat d'une Flamme avancée.

« Ton nom, s'écria Seul, feu que n'a pas conçu
Mon enséalissime et tranquille génie ?
Je ne t'ai pas pensé, tu n'es pas de mon issu.
O seul, serais-je Deux dans ma vierge harmonie[25] ?

[24] Formule de Reverdy, dans *Le Gant de crin*, in *Œuvres complètes*, tome II, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion 2010, p. 546.
[25] Saint-Pol Roux, « Seul et la Flamme », in *Anciennetés*, Mercure de France, 1903, cité depuis Henri Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire*, Collection U, Armand Colin, Paris, 1965, p. 233.

Je ne cite ici que les trois premières strophes, puisque le reste de ce poème long ne varie ni en forme ni en contenu, et que ce début du poème illustre assez mon propos. Ce poème est écrit en 1885, et publié dans le recueil *Anciennetés* en 1903, chez Mercure de France, qui éditera plus tard *Alcools*. Prenons maintenant un poème d'Apollinaire, qui peut paraître comme un cas extrême, mais qui n'est pas du tout atypique ou un cas isolé en ces années 1915-1916. Voici le poème « S.P. », en fac-similé[26], puisqu'il est impossible de le transcrire :



Prenons maintenant, presqu'au hasard, un poème de Paul Éluard, extrait de *Capitale de la douleur*, publié en 1926 :

> Le monstre de la fuite hume même des plumes
> De cet oiseau roussi par le feu du fusil.
> Sa plainte vibre tout le long d'un mur de larmes
> Et les ciseaux des yeux coupent la mélodie
> Qui bourgeonnait déjà dans le cœur du chasseur[27].

[26] Tous les fac-similés des *Calligrammes* concernent l'EO de NRF de 1918, et sont empruntés au site *Wikisource* français.
[27] Paul Éluard, *Capitale de la douleur,* suivi de *L'Amour la poésie*, Poésie/Gallimard, Paris, 1966, p. 82.

Pleinement conscient que ces trois poèmes-là ne représentent pas toutes les tendances de leurs époques respectives, ni même celles de leurs auteurs, reconnaissant volontiers que des flottements variés transcendent toujours toute « époque » artificiellement découpée par l'historien après coup, n'est-t-on pas pourtant tout de suite amené à conclure qu'en cette période des années 1910, il se passe *quelque chose* avec le poème : quelque chose au niveau visible, mais aussi audible, poétique autant que graphique, au niveau de la syntaxe autant qu'à celui de la vision du monde ? J'espère pouvoir mieux définir ce *quelque chose* vers la fin de ce mémoire, et pour le moment je propose d'examiner ses « symptômes » les plus évidents, qui sont la fracture et les éléments de réalité.

Il faut donc examiner cette fracture qui se manifeste à tous les niveaux de la poétique d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, pour voir comment elle correspond, ou non, aux grandes déchirures de l'histoire d'une part, et de l'autre à la volonté moderniste de rupture(s) avec le passé. Nous savons d'ailleurs que la poésie moderne ne saurait se réduire à une suite de telles ruptures avec le passé, ou avec la « tradition », toujours aussi difficile à cerner. La modernité poétique se situe plutôt au niveau de la dialectique de la présence *simultanée* de l'ancien et du nouveau, celle que Jean Starobinski a définie dans un article sur Baudelaire :

> […] ce qui est spécifiquement moderne, c'est la juxtaposition de l'élan vertical des cheminées et de celui des églises ; c'est le *contraste* et la *dissonance* de leur *présence simultanée*[28].

Apollinaire, conscient peut-être de cette dialectique, se situait volontiers entre deux mondes comme on sait, et cela ne signifie en rien qu'il n'était pas moderne parce qu'il n'était pas avant-gardiste militant. Néanmoins, la notion de fracture ne saurait, quant à elle, se réduire à la seule volonté moderniste de dépassement et de rupture, bien qu'elle en participe, car celle-ci est inhérente à l'époque.

Nous avons vu que morcellement, éclatement, fragmentation sont le propre de la poésie moderne depuis la seconde moitié du XIXe siècle, plus précisément depuis Rimbaud et Mallarmé. Serait-il pertinent de voir cet éclatement comme un processus qui « s'aggrave », un processus ambivalent, puisqu'il aurait amené une désagrégation des formes et des genres et en même temps élargi les possibilités de l'expression poétique ? D'y voir un processus dont la fracture de la Grande guerre en serait le point culminant ? Et alors, serait-il dans la logique d'un processus de rupture de s'intégrer dans une continuité ? Si oui, comment comprendre le paradoxe de cette continuité « disruptive » ?

[28] Jean Starobinski, « Les cheminées et les clochers », Magazine littéraire n° 280, septembre 1990, p. 26.

La fragmentation fait surtout partie, au début du XXe siècle des nouvelles tendances de la littérature vers les expériences momentanées qui ne se produisent que dans des surgissements et se distinguent ainsi radicalement de la durée bergsonienne. Gide, dans *Les Nourritures terrestres*, et Claudel dans son *Art poétique*, élaborent en prose une poésie faite de surgissements d'expériences momentanées, isolées, discontinues, une poésie qui glorifie le moment présent et cherche l'adhésion au monde, en rompant avec celle du XIXe siècle, qui s'évadait « Any where out of the world[29]», pour reprendre ce titre célèbre d'un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. Toutefois, à partir d'Apollinaire, de Reverdy et de Cendrars, une nouvelle donnée apparaît dans la poésie, qui n'est pas, à mon sens, une simple accentuation des tendances modernistes vers la « libération » ou celle de la « destruction » des formes. C'est l'*apparition* de fragments concrets de la réalité – c'est-à-dire des images fragmentaires et quelconques de la réalité sensible - dans la poésie. « Pâques à New York » et « Zone » sont tous les deux composés en 1912. Considérons quelques exemples :

> Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
> Les ponts sont secoués par les chemins de fer[30].

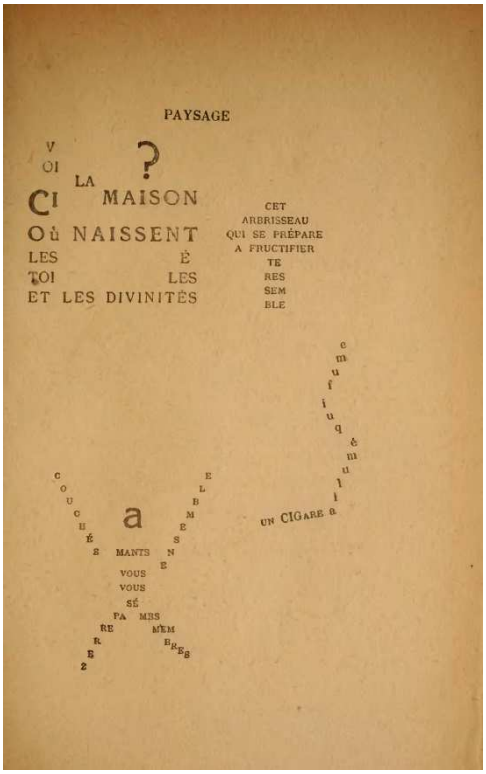
> Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
> Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent [31]

Dans les deux cas, il s'agit de la réalité dans ce qu'elle a de plus quotidien et de plus prosaïque. Il ne faut pas ici parler du réalisme dans la poésie, ce qui serait, à mon avis, un contresens et une méprise grave, vu que le réalisme littéraire du dix-neuvième siècle, essentiellement en prose, ne traitait que *des réalités* sociales, politiques ou historiques, et nous verrons plus loin pourquoi *réalisme* serait ici une notion problématique pour le moins, puisque la poésie moderne s'oppose ici à *imitation* de la réalité comme principe même du réalisme. De toute manière, ce « réalisme » de la poésie moderne dont nous parlons ici ne serait qu'un parmi d'autres aspects de cette poésie. Des réalités urbaines et modernes telles que les usines, apparaissent, il est vrai, chez Verhaeren et chez des Unanimistes, mais non pas abruptement et fragmentairement, plutôt dans un souci d'appréhender le mouvement du monde dans la durée et dans son ensemble. Lorsque Cendrars utilise une publicité des soupes

[29] *Sic*.« N'importe où hors du monde ».
[30] Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, *Poésie*/ Gallimard, 2006, p. 40.
[31] Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. par M. Adéma et M. Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1965, p. 39.

Maggi comme un vers, et pour le vers successif celle de Byrrh, dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles[32] » ou lorsque Apollinaire rapporte des bribes de conversations de café dans « Lundi rue Christine[33] », on ne peut parler que de la réalité qui est de l'ordre du réel, comme quelque chose qui jusque là était étranger à la littérature. Cette réalité est donc quelconque, voire banale en quelque sorte, tout ce qu'un écrivain aurait cherché à éviter. Voilà un moment dans l'histoire de la littérature où ce qui normalement n'intéressait pas les poètes devient matériau pour la littérature : je pense qu'il y a lieu de se demander pourquoi et comment.

L'irruption soudaine des éléments de la réalité brute dans la poésie coïncide avec une désagrégation particulièrement poussée des formes considérées conventionnelles à cette époque, non seulement dans la poésie, mais chez les avant-gardes artistiques en général, et que je propose de comprendre aussi comme une *fracture*. Prenons encore un exemple évident dans *Calligrammes* d'Apollinaire :



[32] B. Cendrars, *op. cit.*, p. 83.
[33] G. Apollinaire, *op. cit.*, pp. 180-182.

Ce ne sont pas seulement le mot ou la phrase, ou encore le vers qui sont cassés : il semblerait que la forme du poème en tant que telle a éclaté, pour *créer*, pour dessiner des « strophes », si tant est qu'on puisse parler des strophes et du dessin. Tout le monde savait depuis toujours quelle était la forme d'un poème, et ce n'était pas celle-là. Il semble que l'espace de la représentation a été brisé afin que le lecteur perde provisoirement le sens, et qu'il le redécouvre par la suite dans l'interférence entre la représentation verbale et la représentation picturale. Il est donc très important d'examiner les rapports entre cette *défiguration* et cette *figuration*, qui me semblent être deux faces d'un même enjeu poétique. D'autre part, le texte cité est l'un des *calligrammes*, des poèmes-dessins, et la *fracture* qui nous intéresse n'apparaît pas uniquement dans ces « poèmes figuratifs ». Voici un poème de Reverdy :

FEU

Enfin le vent plus libre passe
La pointe fléchit sur sa trace
Une vague s'efface plus loin
Sur le champ le plan monte
Le ciel s'incline lentement
Un lambeau de nuage flotte
Plus sombre par-dessus le mur
L'espace s'agrandit
Et là devant
Quelqu'un qui n'a rien dit
Deux yeux
Une double lumière
Qui vient de franchir la barrière
En s'abattant[34]

Bien sûr, la disposition « libre » des vers dans *l'espace* de la page blanche rappelle tout de suite *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé, publié en 1897 et dont le procédé artistique a indubitablement été sans précédent, à la différence des calligrammes qui existent depuis des siècles. Mallarmé croyait qu'il fallait oublier « la vieille distinction entre la Musique et les Lettres », pour reprendre à cette première « ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ; qui spacieux accorde au *feuillet d'imprimerie* une portée égale[35]». Cependant, même si l'idée qui le guidait dans la composition de « Un coup de

[34] Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, Poésie/Gallimard, 2004, p. 167.
[35] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie Gallimard, 2003, p. 378. C'est moi qui souligne.

dés » était celle d'une partition, comme il l'a dit[36], Mallarmé réalise dans ce poème une autre innovation cruciale, et par là je veux parler de l'innovation de la forme typographique dans ses rapports avec la page blanche, avec cette *blancheur* qui est une de ses métaphores préférées. Ce poème est effectivement assez obscure, puisqu'il ne *représente* rien du monde réel, et en 1897, quand il est publié, le public n'en a pas fait grand cas, mais par la suppression radicale de la référence, par l'éclatement de la forme même et par l'utilisation de l'espace blanc de la page dans une intention expressive, « Un coup de dés » a montré comment l'expressivité du poème peut se réaliser aussi grâce à une interaction avec l'espace même de la page, et non plus seulement au niveau des images poétiques ou de la musicalité du langage. L'aspect plastique du poème construit l'expressivité en interaction avec les sonorités et les images. Le poème entier prend ainsi l'aspect d'une partition de musique, et en même temps celui d'un tableau abstrait. Le poème lui-même semble avoir « explosé » sur la page. Cependant, n'est-ce peut-être pas justement *l'espace de la représentation* du poème sur la page, jusque-là borné et non-plastique car soumis entièrement au régime de la représentation langagière, celui qui « explose » ainsi, c'est-à-dire se libère de sa dimension purement abstraite et de sa soumission aux signes de la langue, par lesquels ainsi il met en *jeu* et innove leurs possibilités expressives ? Cette *expressivité typographique* du poème sur la page a été reprise par les poètes du XXe siècle. Ajoutons à cela que la première édition de « Un coup de dés », date de 1914, quand ces procédés commencent à être assez courants dans la poésie qui se réclame de la nouveauté. Notons encore que les premiers poètes qui par la suite ont une approche similaire sont Apollinaire et Cendrars en 1913 et 1914, puis Reverdy en 1915-16, parallèlement aux propositions alors toujours purement théoriques des manifestes des futuristes italiens[37].

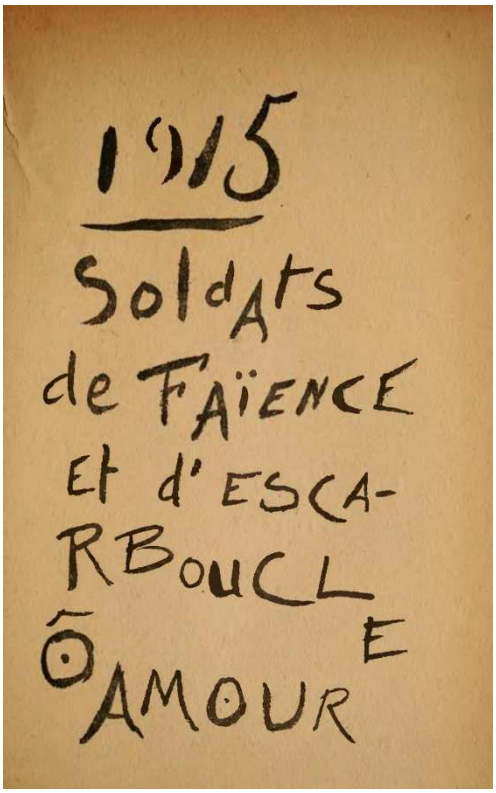
Cependant, il me semble que cette expressivité typographique dans certains poèmes d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, avait une autre intention que chez Mallarmé. Celui-ci voulait écarter toute référence au monde extérieur pour faire surgir dans le langage l'Idée pure, et ce qui distingue les « poèmes typographiques » et calligrammes de ce corpus

[36] Stéphane Mallarmé, dans Préface, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Gallimard, 1914, sans pagination.

[37] Il est vrai que le « Manifeste technique de la littérature futuriste » est de 1912, et que l'on y parle de la suppression de la poncuation et de la syntaxe, mais *Zang tumb tuuum : parole in libertà*, n'est publié qu'en 1914, à Milan et à Paris. Dans le livre *Futurismes : manifestes, documents, proclamations* de Giovanni Lista (L'Age d'Homme, Lausanne, 1973), lequel contient tous les manifestes futuristes, aucune intervention typographique radicale est repérable dans les manifestes en 1912 et 1913, jusqu'à « L'Antitradition futuriste » d'Apollinaire, en juin 1913. Sa « Lettre-Océan » paraît en juin 1914, et Cendrars avait déjà publié *La Prose du Transsibérien* et quelques-uns de ce que seront ses *Poèmes élastiques* en 1913.

d’ « Un coup de dés », au contraire, c’est l’ambition d’une référence immédiate à la réalité sensible : ils renouent avec le monde extérieur, tout en rompant avec le principe de l’imitation.

C’est pourquoi mon approche se situe sur le plan formel (*fracture*), et en même temps sur celui du « contenu » (*éléments de réalité*), mon hypothèse étant que la forme et le « contenu » doivent être considérés ensemble puisque c’est dans les deux que le poème fait sens. Je veux bien être « formaliste », mais à condition de ne pas séparer le « contenu » de la forme, et je ne voudrais pas manquer d’examiner toutes les conséquences et les implications de cette hypothèse. On verra que soit fracture, soit éléments de réalité, se situent à la fois au plan formel et thématique. Mais en se limitant provisoirement à la forme, on remarque aisément que les procédés artistiques que j’ai repérés dans le corpus, réunis sous la notion de *fracture*, brisent d’abord une certaine « uniformité » séculaire, dans le but de découvrir de nouvelles possibilités de la poésie. Et pourtant, la fracture ne se limite pas à la forme du poème entier ou à celle du vers. Plus rarement, il est vrai, elle porte sur un mot, comme c’est le cas du poème « 1915 » de *Calligrammes* d’Apollinaire, impossible de transcrire ici d’une façon entièrement fidèle, puisqu’il est imprimé exactement comme il a été écrit à la main. Voici son fac-similé :



Le mot ‘escarboucle’ est cassé et distribué sur trois vers, ce qui présente un degré particulier de la fracture. Etant donnés le thème et les circonstances du poème, ce procédé doit être considéré comme plus que purement formel. Ce type de procédé mérite d’être étudié dans ses implications linguistiques, théoriques, historiques et plus généralement poétiques.

Il existe du côté de la forme une fracturation plus générale qui est moins visible que la disposition typographique dont nous venons d’examiner quelques exemples, mais qui fait peut-être partie du même dispositif rythmique et sonore : c’est la suppression de la ponctuation, d’abord décidée par Apollinaire sur les épreuves de *Alcools*, puis reprise par Cendrars et Reverdy, et notons là aussi que ce sont les trois premiers poètes à le faire, après Mallarmé dans « Un coup de dés ». Si c’est un procédé moins visible, mais pourtant *lisible*, c’est qu’il est avant tout *audible*, pour ainsi dire. « Un Coup de dés » avait l’ambition de produire l’effet des partitions musicales : ici aussi, nous pouvons trouver une analogie similaire. Voici comment Apollinaire s’expliquait sur cette suppression de la ponctuation lui-même :

> Pour ce qui concerne la ponctuation, je ne l’ai supprimée que parce qu’elle m’a paru inutile, et elle l’est en effet, le rythme même de la coupe de vers voilà la véritable ponctuation et il n’en est pas besoin d’une autre. Mes vers ont presque tous été publiés sur le brouillon même. Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu’un de mes amis a notés. La ponctuation courante ne s’appliquerait point à de telles chansons[38].

Même s’il faut prendre cette confidence avec précaution, l’ambition musicale d’Apollinaire y apparaît très clairement. Reverdy donne une explication légèrement différente quant à la suppression de la ponctuation et à la disposition typographique, qui pour lui sont inextricablement liées :

> On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n’est-il venu à l’idée de personne d’expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont amené l’emploi de celle-ci[39]?
>
> Tandis que d’autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant

[38] Lettre à Henri Martineau, du 19 juillet 1913, publiée par André Rouveyre dans *Apollinarianes*, p. 7. Cité aussi depuis André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1949.
[39] *Note* de Reverdy sur la « Ponctuation », dans *Nord-Sud*, n° 8, in *Œuvres complètes I*, éd. d’E.-A. Hubert, Flammarion, Paris, 2010, p. 487.

> d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire de la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes[40].

Le vers sans ponctuation libère le ton et le rythme, mais ce faisant il risque de détruire la cohérence syntaxique de la phrase. Le linguiste Jean Cohen considère le vers (surtout le vers libre) comme « l'antiphrase », parce qu'il présente « un écart par rapport aux règles du parallélisme du son et du sens qui règne dans toute prose », et selon lui ce caractère s'accentue progressivement dans la poésie moderne[41]. Sans ponctuation, le vers annule la syntaxe ordinaire, mais il donne au langage poétique de nouvelles possibilités expressives. Les vers d'Apollinaire ne semblent provenir de nulle part et lorsqu'ils s'achèvent, un vide se ressent, voire résonne. « Les jours s'en vont je demeure » La suppression de la ponctuation leur donne une légèreté, une grâce aussi, mais ils peuvent alors paraître décousus, peu cohérents avec ce qui précède ou suit, et c'est peut-être ce qui a valu à Apollinaire d'être traité de « brocanteur » par Georges Duhamel qui ne comprenait pas la nouveauté de sa poésie[42]. Les vers de Reverdy, quant à eux, sont comme projetés du plus intime de son angoisse de tous les côtés, quoi qu'ils donnent toujours à voir le monde extérieur. La fracture est aussi sensible chez lui dans le ton.

Tout cela nous amène à une double conclusion. J'ai déjà mentionné que la *fracture* ne concerne pas uniquement la *forme*. D'ailleurs, il ne s'agit pas ici de repérer les audaces formelles de cette époque, parfois poussées beaucoup plus loin chez certaines avant-gardes que chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy. En seconde partie nous pourrions conclure que cette fracture ne peut être considérée uniquement comme un procédé disjonctif, destructif et négatif, mais qu'elle participe d'une association, d'une création de *relations* inédites entre les réalités différentes. Considérons la célèbre définition que donne Reverdy de l'image poétique :

> L'image [naît] du rapprochement de deux réalités plus ou moins distantes. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte[43].

---

[40] Reverdy, « Self-defence », in *Œuvres complètes*, tome I, éd. Par E.-A. Hubert, Flammarion 2010. p. 530-531.
[41] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 72.
[42] Dans *Le Mercure de France* du 15 juin 1913. Duhamel le traitait aussi, ensemble avec Picasso et d'autres, de *métèque*. Néanmoins, ces qualifications seraient en quelque sorte précises, si ce n'était pas pour leur sens péjoratif et chauvin.
[43] « Le gant de crin » in Reverdy, *op. cit.*, tome II, p. 555.

Ce qui est alors fracturé, ce n'est qu'une certaine logique habituelle, puisque Reverdy insiste sur la justesse de la relation. Une autre « logique » existe, poétique, métaphorique une *logique analogique*, si l'on peut dire. Ce rapprochement de deux termes éloignés peut apparaître, surtout à l'époque, brutalement rapide et sommaire. La *Fracture* est donc aussi une certaine *juxtaposition*, celle des formes, des images, des temporalités ou des énoncés différents, omniprésente dans ce corpus, repérable à divers niveaux de la signification, mais aussi généralement reconnue comme l'un des procédés très fréquents et très féconds de la poésie moderne. Hugo Friedrich parlait de « cette juxtaposition sans rapport logique[44] », en prenant en exemple des vers d'Apollinaire, justement, de « Lundi rue Christine ». Mais chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy, il ne s'agit pas de simple rupture de la logique et de la syntaxe, comme chez certains dadaïstes ou surréalistes, mais de ce que l'on pourrait considérer comme une nouvelle « logique » ou « syntaxe » métaphorique, proprement poétique. Alors, cette fracture se situe-t-elle dans le rapprochement de deux réalités différentes autant que dans les *rapports* qu'entretiennent ces« éléments de réalité » ? Serait-il possible d'envisager cette fracture esthétique alors comme une « grammaire » de ce nouveau langage et de cette nouvelle représentation ?

Entre fracture et réalité, les rapports et les coïncidences sont multiples. Premièrement, cette partie liée qu'ont fracture et réalité dans la poésie correspond au besoin de s'ouvrir au monde et à la vie qui est la tendance de la littérature « moderniste » au début du vingtième siècle. Mais les rapports entre réalité et fracture vont plus loin. On peut en donner la mesure si l'on comprend la notion de *fracture* comme une fracture universelle, non pas seulement cassure des formes, mais fracture entre les mots et les choses, entre les parties du discours, entre la langue et la parole poétique, entre le discours poétique et le discours « normal », entre le langage et le non-langage (le *dehors* du langage, en quelque sorte), et entre les différents fragments de réalité. L'apparition de cette fracture dans la poésie marquerait alors un tout nouveau rapport poétique au monde, qui affirme la création artistique par le projet de dépasser l'« imitation » réaliste, vouée à la destruction ou au démontage. Et pourtant dans cette fracture apparaissent des fissures plus profondes que des (en)jeux esthétiques, des velléités révolutionnaires, ou utopies et créations de nouveaux mondes. Il y avait déjà un divorce au sein de la réalité, et celui-ci rejoignit l'incongru et l'irréel des réalités de la guerre et de ses conséquences, auxquels les poètes chercheront à donner sens par la suite. Après la guerre, le manque de sens dont souffre le monde moderne sera beaucoup plus perceptible, puisque le

[44] Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, trad. par M.-F. Demet, Denöel/Gonthier, Paris, 1976, p. 211.

monde est justement ce qui ne saurait jamais être assimilé à un texte[45], les grands discours humanistes de la modernité. En somme, on peut dire que ce manque de sens du monde devient démesuré alors que dans un même temps le geste de destruction acquiert en lui-même de nouvelles dimensions.

Il faudra encore essayer de comprendre toutes les contradictions et tous les paradoxes de cette notion, mais on voit combien la fracture est significative pour la poésie du XXe siècle, en dépassant les circonstances de l'époque qui l'ont peut-être provoquée. Par la suite, de nombreux poètes ont exploré cette problématique foncièrement moderne. « In this hollow valley/This *broken jaw* of our lost kingdoms[46] », dira T.S. Eliot dans *The Hollow Men* (1925). Pour d'autres, la *fracture* présente au contraire une irruption dans laquelle il serait possible de saisir le monde dans son unité, une « parole pulvérisée » par laquelle atteindre cet éclair qui était ce même présent absolu, « le cœur de l'éternel » de René Char, qui parlait aussi de « la faille géante de l'abandon du divin[47]».

Le philosophe Henri Maldiney parle, à propos de la poésie d'André du Bouchet, dont la dette envers Reverdy et en même temps envers Char est évidente, d'une fracture

> « […] qui s'ouvre à l'existence même du poète, et dont André du Bouchet a donné la formule aussi simple qu'aiguë : Ici en deux. « Ici en deux », le moi du poète n'est pas seulement partagé entre le monde et la langue, mais la faille est ouverte en chacun d'eux[48]».

La langue et le monde se rencontrent dans la poésie et grâce à l'acte poétique, dans lequel le poète co-naît (avec) le monde, à chaque moment « vierge comme au premier jour, frais comme du lait ! », comme le disait déjà Claudel[49]. Cette adhésion particulière du poète au monde me semble avoir des conséquences d'un côté pour l'acte poétique en lui-même, désormais orienté vers la recherche d'un nouveau mode de connaissance et de représentation poétiques, et en même temps elle conduit vers les questions difficiles de présence/absence du poète dans le monde, en ceci qu'elle pose des questions de l'existence, de la perception et de la représentation. Le présent instantané ne semble se produire que dans une rupture, mais – cette rupture n'est pas uniquement une rupture avec le passé, - elle est surtout une interruption dans la continuité de nos *représentations* conventionnelles, qui nous montre le monde d'une manière transversale, de manière dont nous ne le voyons pas d'habitude, sans pour autant

[45] *Cf.* Christian Doumet, *op. cit.*, p. 18.
[46] T.S. Eliot, *Selected Poems*, Faber, London, 1961, p. 79.
[47] René Char, *Œuvres complètes,* coll. La Pléiade, NRF, Gallimard, 1983, p. 255.
[48] Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, éd. De Comp'act, 1993. p. 86.
[49] Claudel, *L'Art poétique,* Poésie/Gallimard, 1984, p. 45.

nous l'offrir dans quelque certitude illusoire. « Le bond d'être/Dépouillé », comme dit Cendrars dans son poème « Titres[50] ». Cependant, ce présent est loin d'être purement symbolique de la « modernité » ou des « avant-gardismes ». Il possède parfois une dimension à la fois « existentielle » et poétique. Être-là, certes, mais pour encore compliquer les choses : être-là poétiquement, dans un poème. Comme le dit Reverdy, dans son poème « Orage » :

Celui qui cherche
Plus grand que ce qu'il cherche
Et c'est tout
Soi
Sous un ciel ouvert
Fendu
Un éclat où le souffle est resté
Suspendu[51]

Chez Reverdy, cette problématique de la perception et de la fracture devient aiguë. C'est chez lui également qu'on trouve ces formulations lapidaires de fracture ou de réalité, soit dans des titres de poèmes (« Toujours là », « Les pas brisés », « Ruine achevée », « Pour le moment », « La réalité immobile », « Et là », et d'autres), soit dans certains vers isolés, soit encore dans ses réflexions théoriques. Apollinaire et Cendrars utilisaient ce présent « absolu » pour explorer de nouvelles temporalités virtuelles dans le poème, mais chez Reverdy, ce questionnement du monde par le regard possède quelque chose d'existentiel. Sans aucun doute il s'agit là d'une évolution poétique, mais il s'agit de savoir de quel ordre, et quel sens lui prêter.

Le moment présent devient un enjeu important de la littérature au début du vingtième siècle, il devient le moment absolu, et absolument nouveau. La recherche moderniste de la nouveauté dans le présent n'est pas sans avoir des racines dans le passé, dans la littérature du XIXe siècle, chez Whitman, par exemple, mais le présent et la réalité semblent prendre une importance particulière au début du vingtième siècle, en tant que les « coordonnées du monde ». Car même s'il s'agit d'un monde fictif et inventé, grâce aux signes très « abrégés » et supposés « directs » de la réalité, celui-ci sera le *lieu* de la rencontre du poète et du lecteur, où ils peuvent partager une expérience. Celle-ci, toute « virtuelle » qu'elle soit, relève de la perception. Pour une conscience percevante, qu'elle soit poétique ou non, il ne saurait pas y avoir du réel à percevoir en dehors du présent, ce qui orientera nécessairement mon travail

[50] Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, éd. de Cl. Leroy, Poésie/Gallimard, 2006, p. 119.
[51] Reverdy, *op. cit.*, p. 188.

vers la phénoménologie de la perception, en tant que dialectique du dedans et du dehors, de la conscience et du monde, de la présence et de l'absence.

Je vais tenter de démontrer, au cours de ce mémoire, comment ce nouvel intérêt pour la réalité immédiatement *sensible* que manifeste la poésie moderne au début du vingtième siècle est lié à la nouvelle conception de la littérature comme expérience. Ce désir de la nouveauté et celui de l'ouverture vers le monde se réalisent justement à travers la fracture, qui est aussi une *ouverture*. En ce sens, Maldiney affirme que les poètes, loin d'être des sirènes qui nous séduisent avec des rêves, au contraire, nous éveillent à la réalité[52]. Sans m'occuper ici d'une certaine métaphysique de l'Être qui semble intéresser Maldiney, je crois pouvoir m'appuyer sur son étude de la fracture dans la poésie d'André Du Bouchet, car il me semble qu'il s'agit là effectivement d'une problématique ontologique analogue. Tout comme, pour la notion de présence, l'approche d'Yves Bonnefoy dans ses réflexions sur la poésie me semble remarquable, mais ces considérations seront développées en détail plus loin.

Nous avons vu que la fracture des formes dans le corpus semble très souvent coïncider avec l'apparition fragmentaire, dans la construction des collages et des mosaïques poétiques, des « éclats » de réalité de tous les jours, des « éléments de réalité ». Hugo Friedrich a défini ce procédé :

> […] qui consiste à emprunter au monde des morceaux épars et à les élaborer de nouveau soigneusement tout en veillant à ce que les plans de cassure ne correspondent plus les uns aux autres[53].

La question qu'il faudra aborder, et qui à mon sens n'a jamais été approfondie en tant que telle, sera pourquoi Cendrars, Reverdy et Apollinaire commencent à utiliser des éléments de réalité comme du « matériau brut », et quelle est exactement la coïncidence entre l'utilisation de ces éclats de réalité et les nouvelles conceptions de la littérature. Pourquoi ces éléments de réalité apparaissent souvent dans et par la fracture ? Il s'agit de savoir pourquoi et comment cette esthétique se développe précisément à ce moment-là, sans oublier d'impliquer dans cette question historique le rapport, à cette époque singulièrement intense, entre la poésie et les autres arts, les autres systèmes de représentation, de symbolisation, et autres « manières de sentir », pour reprendre cette expression de Baudelaire *mutatis mutandis*. Ces différentes questions s'imposent ainsi sur le plan de la représentation ou encore sur celui des temporalités, qui impliquent des points de vue linguistiques et phénoménologiques.

---

[52]Maldiney, *op. cit.*, p. 95.

[53] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. de M.-F. Demet, L.G.F., Paris 1999, p. 228.

Nombreuses sont les contradictions, ou pour le moins les ambiguïtés sur la notion de *fracture* dans les différents plans de l'histoire, de la culture, de l'esthétique et de la poétique. C'est pour toutes ces raisons que j'envisage de mener cette recherche avec deux approches qui sont en effet très différentes, puisque ce sont théorie et histoire qui se rejoindront. J'essayerai de faire en sorte que la théorie découle de l'histoire, et *vice versa*, de tirer des conclusions sur l'histoire à partir des hypothèses théoriques. La première approche se développera alors sur le plan de l'esthétique, de la linguistique et de la phénoménologie, tandis que l'autre sera historique et littéraire. Mais avant d'aborder ces études, il faut maintenant tenter d'examiner quelle place prend dans le corpus la notion de *réalité*.

« Eléments de réalité » et poétique du réel

On pourrait s'interroger sur la pertinence d'une recherche sur les *éléments de réalité* chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy, tous les trois pourtant considérés, à raison, comme des précurseurs du *surréalisme.* Mais ces trois poètes n'ont été que trop souvent annexés au surréalisme de manière à les réduire à ce *rôle des précurseurs*[54]. Le corollaire nécessaire de cette approximation sommaire était une certaine occultation[55] ou négligence de ce qui leur est spécifique et de ce qu'ils ont en commun dans leurs trois poétiques différentes : l'esthétique de la création de nouveauté et le lyrisme de la réalité, avec pour objectif, chez Apollinaire surtout, une synthèse des arts qui permettrait alors à cet art unique de s'intégrer à la vie même. On sait que ce dernier objectif, à savoir de confondre l'art et la vie, était cher aux surréalistes aussi, et il est certainement nécessaire d'étudier plus en détail le passage d'un certain « réalisme » de la poésie moderne des années 1910 vers le surréalisme des années 1920, en tenant compte du vitalisme des deux conceptions, mais pour autant il ne faut pas comprendre modernité uniquement d'un point de vue surréaliste, et croire que cette poétique du réel empêche les trois « pré-surréalistes » d'ouvrir « la porte », car ils en ont ouvert bien d'autres. La poétique du réel est au centre même de leur modernité et de leur spécificité. C'est

[54] Voir une étude sur les moyens d'appropriation d'Apollinaire par le surréalisme in Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Jean-Michel Laplace, Paris, 1996, pp. 19-55. L'auteure montre aussi que le *surréalisme* que proposait Apollinaire n'était pas celui qu'inventera Breton.

[55] *Cf.* Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme époque*, texte « Les effets de l'hégémonie surréaliste », Seuil, 2001, p. 241.

par elle qu'ils ont, chacun à leur manière, ouvert la voie, non pas seulement au surréalisme, mais à la poésie moderne du XXe siècle, voire parfois sur le plan international.

Pourtant, ce *lyrisme de la réalité*, terme qui est presqu'un oxymore, semble légèrement paradoxal. Le phénomène, quant à lui, se présente comme insaisissable, surtout puisque le terme *réalité*, qui semble évident par lui-même, reste indéfinissable, quoi que la notion est « présente à toute pensée, supposée par toute pensée[56]». Comme constatait Apollinaire, « on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle[57]». Nous reviendrons sur la deuxième partie de cette constatation, très révélatrice, mais pour l'instant limitons-nous à la notion de réalité. Heureusement, lui-même aussi bien que Reverdy se sont souvent efforcé d'élucider le rôle que réalité jouait dans leur art, et dans celui des autres, et ainsi nous ont laissé de nombreux écrits relatifs à ce sujet. Par conséquent, il ne sera pas ici question de la *nature de la réalité même*, ce qui présenterait une question philosophique à la fois vaste et assez vaine, mais nous verrons surtout ce que représente la réalité *pour* Apollinaire et Reverdy (et pour Cendrars dans une moindre mesure, vu qu'il répugnait trop à la théorie et à l'esthétique pour laisser beaucoup de réflexions écrites de ce genre), et surtout *dans* leur poésie, soit en tant que thème, soit comme préoccupation esthétique et poétique. Mais avant d'étudier leurs considérations, répétons encore une fois qu'un des paradoxes majeurs, et en même temps une des réussites les plus étonnantes de ce nouveau lyrisme était, surtout du point de vue de l'époque, le caractère nettement arbitraire, quelconque et quotidien de ces fragments du réel qu'ils employaient. La question de savoir comment le nouveau lyrisme crée la nouveauté et la surprise au moyen du banal et du contingent, aussi bien qu'au moyen de l'extraordinaire, rejoint alors celle de savoir pourquoi la question de la réalité se trouve-t-elle au centre même de la nouveauté de ces poétiques et au cœur des préoccupations esthétiques.

Dans un manifeste de 1924, donc postérieur à la mort d'Apollinaire, qui réunissait plusieurs poètes dont Reverdy, dans l'intention de distinguer son « surréalisme » et sa poétique par rapport au surréalisme proprement dit, et ce justement par le souci du réel, Marie-Louise Lentengre affirme reconnaître Apollinaire comme l'auteur des déclarations lapidaires suivantes : « La réalité est *la base* de tout art. Sans elle pas de vie, pas de substance[58]». Dans sa conception de l'adjectif « surréaliste », Apollinaire insiste surtout sur le *réel* : dans la

[56]*Encyclopédie Universalis*, t. 19, « réalité », éditions de l'Encyclopédie Universalis, Paris 1996.
[57] Apollinaire, *Œuvres en prose, tome II*, « Pléiade », Gallimard, Paris, 1991, p. 8.
[58]*Surréalisme*, n°1, octobre 1924, dir. par Ivan Goll. Cité depuis M.-L. Lentengre, *op. cit.*, p. 24, et l'attribution à Apollinaire. C'est moi qui souligne.

préface de *Les Mamelles de* Tirésias, il s'explique sur ce néologisme. Il s'agit surtout de dépasser « [l'] idéalisme vulgaire des dramaturges qui ont succédé à Victor Hugo, [et qui cherchaient] la vraisemblance dans une couleur locale de convention qui fait pendant au naturalisme en trompe-l'œil[59] ». Si Apollinaire hésitait entre les sous-titres « drame surnaturaliste » et « drame surréaliste[60]», c'est qu'il cherchait à « revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes[61]». L'enjeu, c'est de créer une poétique du réel, tout en évitant l'imitation comme le principe du réalisme et du naturalisme prosaïques. Peu importe ici le fait que ce « sur-réalisme » d'Apollinaire n'a, à vrai dire, jamais existé en tant que mouvement : il existe de nombreuses pages esthétiques ou critiques d'Apollinaire et de Reverdy qui témoignent de ce souci du réel. Pour ce dernier,

> […] il ne s'agit pas de faire vrai ; le vrai d'aujourd'hui en art est le faux de demain. C'est pourquoi les poètes n'ont jamais eu souci du vrai, mais toujours, en somme, du réel.[62]

On voit bien dans cette citation de Reverdy, comme dans celle d'Apollinaire sur la réalité comme « base de tout art », un souci caractéristique des poètes en question et de leur époque utilisé aussi comme un critère pérenne de l'art et, chez Reverdy, une distinction proprement poétique de tout âge et de toute époque. Par un souci qui est le leur, qui appartient à la nouveauté de leur esthétique, Apollinaire et Reverdy expliquent, pour ainsi dire, la poésie ou même l'art de tout temps. C'est à ce point que ce critère leur paraît important. Les deux poètes n'appartiennent pas à la même « école poétique », ni même à un même mouvement ou un même groupe, mais on voit là un souci qu'ils avaient en commun, et c'est sûrement l'une des raisons pour lesquelles Reverdy présente Apollinaire, dans le premier numéro de *Nord-Sud,* comme *le* poète autour duquel se forme le noyau des collaborateurs de sa revue[63]. Aussi surprenant que cela puisse paraître, ce souci du réel s'atteste, chez l'auteur de *L'Enchanteur pourrissant* et de *L'Hérésiarque et C°*, si tôt qu'en 1908, dans ses écrits critiques (« …la réalité vérifie ce qu'imagine l'écrivain[64]»), et ne cesse d'être une préoccupation de plus en plus importante jusqu'à la fin de sa vie, dans ses grands textes que nous aborderons plus loin, telle que la fameuse conférence sur *L'Esprit nouveau et les poètes*, en 1917.

---

[59] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.,* p. 865.
[60] Pierre Albert-Birot, « Les Mamelles de Tirésias », cité depuis M.-L. Lentengre, *op. cit.*, p. 23.
[61] Apollinaire, *ibid*.
[62] Reverdy, *Œuvres complètes II, op. cit.,* p. 549.
[63] Reverdy, *Nord-Sud*, n° 1, dans *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 457.
[64] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, Paris, 1991, p. 1136.

Reverdy, quant à lui, parle d'un certain sens de la réalité, qui serait propre avant tout au poète :

> Il y a des hommes qui ont le sens de la réalité et d'autres à qui il fait totalement défaut. Le vrai poète (l'artiste aussi) est celui qui a, comme première force, le sens de la réalité ; qui l'a en lui développé qu'il n'est chez les autres hommes – chez un homme d'affaires, chez un habile commerçant (quoique ce soit à ces derniers, gens uniquement pratiques, qui ne sentent rien, qui vivent sans rien constater même, si ce n'est leur étroit intérêt, qu'on accorde communément ce sens de la réalité). Or, plus le sens de la réalité s'élargit, se développe et grandit en force, plus l'intérêt étroit et particulier s'efface devant l'ensemble universel ; ce n'est plus une chose isolée que l'on perçoit, mais ses rapports avec les autres choses, et ces rapports des choses entre elles et avec nous sont la trame extrêmement ténue et solide à la fois de l'immense, de la profonde, de la savoureuse réalité[65].

Si *avoir le sens de la réalité* implique pour Reverdy percevoir les rapports entre les choses ou entre « les éléments de réalité », on voit très bien que cette capacité poétique est fondamentale pour lui, puisqu'elle lui permet de produire des images, selon sa propre définition de l'image poétique comme « rapprochement des éléments de réalité dont les rapports sont lointains et justes ».

Cependant, l'attention qu'Apollinaire et Reverdy portent à la réalité ne leur fait pas du tout garder quelque illusion que ce soit sur la frontière qui sépare tout art, en tant que représentation, de la vie, ou de la « grande réalité ». Ils désirent distinguer leur art par rapport au réalisme et au naturalisme, vus comme art de l'*imitation* du réel, qu'Apollinaire assimile métaphoriquement à la photographie, comme nous l'avons vu. Le passage suivant de Reverdy souligne cette séparation entre l'œuvre et la réalité :

> L'art qui tend à se rapprocher de la nature fait fausse route, car, s'il allait au but : identifier l'art à la vie, il se perdrait.
>
> Un événement réel a une intensité que n'égalera jamais l'œuvre d'art qui voudrait l'imiter ou en donner l'équivalent. L'art devra donc proposer une autre sorte d'émotion à notre esprit et à notre sensibilité. Il n'est pas digne de l'art de le subordonner à la réalité matérielle[66].

Ces propositions me semblent aller dans le même sens que la définition bien connue de Reverdy : « le poète est *un four à brûler le réel*[67] ». Pourtant, celle-ci a quelque chose d'assez

[65] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 567-568.
[66] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 533.
[67] *Ibid.*, p. 546.

surprenant, car à la lecture de presque n'importe quel poème de lui, une forte impression du réel se dégage. Prenons un exemple :

SECRET

La cloche vide
Les oiseaux morts
Dans la maison où tout s'endort
Neuf heures

La terre se tient immobile
On dirait que quelqu'un soupire
Les arbres ont l'air de sourire
L'eau tremble au bout de chaque feuille
Un nuage traverse la nuit

Devant la porte un homme chante

La fenêtre s'ouvre sans bruit[68]

Même si toutes les images dans ce poème ne participent pas strictement des situations réelles (impressions, anticipations), la situation ou l'atmosphère du poème donne une impression du réel, précisément par ce que celui-ci peut avoir d'insaisissable, d'inachevé, d'accidentel et d'incohérent. Un effet du réel apparaît donc à trois niveaux différents : le *thème,* si tant est qu'on puisse parler du thème, est ici une certaine situation du sujet, et son orientation vers cette situation : toute son attention est dirigée vers ce qui se passe autour de lui ; au niveau créatif on utilise des fragments qui sont des « éléments de réalité », ou pourraient très bien l'être ; et finalement, le poème dans son ensemble donne une impression intense du vécu et du réel. Bien évidemment, tous les poèmes de ce corpus ne manifestent pas cet effet du réel à tous ces niveaux, et sans mélange avec d'autres sensations et visions, souvent même fantastiques ou oniriques. Voici un passage du quatrième des *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars, intitulé « Atelier », qui donne un exemple singulier de cet effet du réel sur plusieurs niveaux, avant que des métaphores telles que « grues gigantesques des éclairs » et « péniches du ciel » orientent le poème vers un fantastique qui ressemble à celui des contes populaires russes, et qui correspond au thème, c'est-à-dire à la peinture de Marc Chagall :

La Ruche
Escaliers, portes, escaliers
Et sa porte s'ouvre comme un journal
Couverte de cartes de visite
Puis elle se ferme.

[68] Reverdy, *La Plupart du temps, op.cit.,* p. 191.

Désordre, on est en plein désordre
Des photographies de Léger, des photographies de Tobeen, qu'on ne voit pas
Et au dos
Au dos
Des œuvres frénétiques
Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques
Et des tableaux…
Bouteilles vides
« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate »
Dit une étiquette[69]

C'est un exemple de la technique de reportage photographique et/ou cinématographique qui, utilisant des éléments de réalité, donne un effet de réel au poème en son ensemble, sans oublier pour autant que le poème est une représentation, mais en même temps sans *raconter* ou *décrire* les tableaux de Chagall dont il est question non plus.

Bien évidemment, le poète est conscient du caractère foncièrement illusoire de tout œuvre d'art, et dans ce sens, il peut paraître étonnant de noter qu'Apollinaire et Reverdy parlent tous les deux, dans leurs écrits sur l'art ou sur la poésie, de *réalité d'œuvre d'art,* d' « assurer la réalité de son lyrisme[70]», de « mettre de la réalité dans ses créations[71]», ou encore de « situer l'œuvre dans sa réalité[72]». Il faut noter qu'il s'agit là d'une acception de *réalité* toute particulière, qui mérite une analyse en relation avec certaines considérations sur les nouveaux moyens esthétiques de la représentation et sur la poétique du réel chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy. Il nous faudra d'abord distinguer les acceptions différentes du terme « réalité » qui figurent dans les écrits sur la poésie et sur l'art des trois poètes. Il y a ce que Reverdy appelle des « éléments de réalité », qui entrent dans la création, et qui n'ont rien de réel puisqu'ils sont effectivement des *signes* grâce auxquels on construit des images. Ensuite il faudra voir ce qu'Apollinaire et Reverdy entendent par *réalité de l'œuvre*, pour ensuite approcher cette poétique du réel dans son ensemble.

Ajoutons encore une fois que c'est une poétique du fragmentaire, de l'hétérogène et du « décousu », mais qui ne semble pas toujours très *réaliste*, comme le serait une photographie réaliste, donnant une image claire et bien définie du monde, selon le dit d'Apollinaire, dans Préface des *Mamelles de Tirésias*. Il ne s'agit pas d'*imiter* la réalité telle

[69] Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde, poésies complètes*, édition établie par Claude Leroy, *Poésie*/Gallimard, 2006, pp. 97-98.
[70] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, Paris, 1991, p. 112.
[71] *Ibid.*, p. 1136.
[72] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 561.

qu'on la voit, mais d'élaborer des signes fragmentaires, dans lesquels on reconnaît facilement des détails ou des objets de la vie quotidienne. D'autres fragments sont souvent des morceaux référentiels de fictions (par exemple Fantômas), des publicités, ou des rêves même. Apollinaire montre et justifie ce procédé et la sensation d'incohérence qui en résulte :

> Il est juste que le dramaturge se serve
> De tous les mirages qu'il a à sa disposition
> Comme faisait Morgane Sur le Mont-Gibel
> Il est juste qu'il fasse parler les foules d'objets inanimés
> S'il lui plaît
> Et qu'il ne tienne plus compte du temps
> Que de l'espace[73].

Cependant, ces fragments n'entrent pas tous dans ce que Reverdy appelle « éléments de réalité ». Voici comment il explique ce qu'il entend par là :

> Mais, le poète est aussi le réceptacle idéal de toutes les manifestations extérieures, de tous les mouvements des êtres et des choses ; seulement, parmi tous les phénomènes sensibles, le poète choisit ceux qui participent strictement du réel.
> Il faut entendre par là toutes choses simples, profondes, constantes, que le temps n'apporte ni n'emporte, aussi essentielles à l'être humain que ce dernier peut être indispensable à lui-même. (Le nuage et la table sont, comme le soleil, la pluie et l'arbre, des réalités ; la forme particulière d'un vêtement est irréelle. La réminiscence livresque usitée en poésie reste dans l'irréalité)[74].

Effectivement, il est très difficile de trouver des références "livresques" explicites dans la poésie de Reverdy, qui se présente dans son originalité et son aridité extrêmes. Ceci n'est pas du tout le cas d'Apollinaire et de Cendrars : certains de leurs poèmes sont visiblement et ouvertement truffés de références littéraires ou autres, ce qui ne les empêche pas du tout d'être composés d'éléments de réalité. A examiner la définition de Reverdy de près, elle paraît un peu trop stricte, trop exclusive, même pour ses propres poèmes et pratiques poétiques. Beaucoup de ses propres images, à le suivre à la lettre, ne seraient pas le résultat du « rapprochement des *réalités*… ». A la fin de son poème « Sortie », dans *Les ardoises du toit*, voici l'image qu'il crée : « Dans la nuit le silence plane/Et c'est une voiture qui l'emporte[75] ». Dans cette image, une métaphore typique de Reverdy, il serait très difficile de dire si c'est une chose que « le temps apporte ou emporte ». Il est d'ailleurs difficile de dire quelles choses ne

[73] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p 822.
[74] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, pp. 562-563
[75] Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit*, p. 185.

sont pas du tout sujettes au temps. Quant aux références à d'autres œuvres, littéraires ou non, il serait impossible d'y échapper totalement, même à un poète farouchement original comme Reverdy. Des références implicites existent dans sa poésie, références à Rimbaud, à Mallarmé, à ses amis peintres cubistes, à Apollinaire même, sauf que ces références sont, pour ainsi dire, des références « poéticiennes », qui se manifestent au niveau de la forme et de la création artistique, au niveau du procédé, sans jamais perdre sa propre originalité. Quant à sa division sur les éléments qui serait réels et ceux qui ne le seraient pas, on voit que le problème est qu'elle voudrait exclure toute référence culturelle, ce qui semble impossible, sauf comme un idéal poétique vers lequel tendait la poétique sévère de Reverdy.

En élargissant donc un peu sa définition des « éléments de réalité », jusqu'à ce que celle-ci comprenne fragments des œuvres d'art, références de culture littéraire ou populaire, et surtout publicités et découpages des journaux, on obtient quelque chose qui correspond à la poétique d'Apollinaire et à celle de Cendrars, exactement. Et en la rétrécissant à nouveau, on retrouve celle de Reverdy. Je propose donc d'élargir cette définition des éléments de réalité à tous les fragments à partir desquels Apollinaire et Cendrars commencent à composer leurs « mosaïques » et leurs « collages poétiques », à partir environs de 1912. Cette supposition seule permettrait de rendre compte de la diversité et de l'hétérogénéité des ces fragments de collage. Il ne s'agit pas de savoir si tous ces fragments en eux-mêmes contiennent plus ou moins de « réalité » par opposition à *fiction*, *représentation*, etc., - mais de les considérer comme des réalités *parce qu'ils existent*, dans le monde ou dans la vie du poète, et qu'ils sont à sa disposition, c'est-à-dire qu'ils peuvent constituer des éléments préexistants à partir desquels celui-ci peut créer une œuvre d'art. Ils ont déjà une certaine réalité, et l'artiste ou l'écrivain leur en donne une autre, artistique. En cela, ils se rapprochent peut-être des objets trouvés et du *ready-made* des arts plastiques, sauf qu'ils ne constituent jamais l'œuvre en son intégralité, mais ils en sont plutôt un matériau à partir duquel le poète construit des signes et des images. Nous verrons comment cette technique nouvelle était une véritable et profonde révolution dans la littérature de ce temps, en relation avec la technique du collage, à laquelle elle s'apparente. Cependant, il faut ici remarquer que, lorsque nous étudions de tels éléments de réalité dans la poésie, il ne s'agit pas vraiment des fragments véritables du « monde réel », comme ce sera le cas du collage ou encore celui du *ready-made*, où une frontière est effectivement dépassée, celle de la représentation même[76]. Dans la poésie, que ce soit telle

[76] Ainsi dans la sculpture *Verre d'absinthe* de Picasso, du printemps 1914, il y a une véritable cuillère d'absinthe, qui est plutôt « présentée » que représentée. Cette cuillère, tout en faisant partie de la représentation, brouille cependant les frontières entre celle-ci et la réalité.

référence à un roman médiéval obscur ou le texte d'une publicité pour de la sauce tomate, ou encore quelque détail d'un tableau contemporain, des morceaux de texte repris dans les journaux, tous ces fragments sont avant tout des *signes*. Cela explique peut-être pourquoi Apollinaire parle de « mirages ». L'originalité de la nouvelle technique est justement dans l'utilisation de ces signes. Ceux-ci ne forment plus ensemble un grand système de représentation, qui serait une image unique, plus ou moins cohérente du monde, ou d'un paysage, par exemple. Dans ces fragments, le lecteur reconnaît immédiatement des fragments familiers de la vie quotidienne, par des signes simplifiés au maximum, réduits aux traits de cette familiarité et cette simplicité sensorielle, qui n'a rien d'intellectuel et qui se voudrait immédiate autant que possible. Comme dans la vie, la perception recueille tout un tas de sensations et d'impressions disparates, avant que notre besoin de logique et de suite vienne y faire de l'ordre, et établir « la situation », qui dans la poésie serait par trop réaliste et prosaïque. Dans ces signes, le lecteur reconnaît, sans besoin de réfléchir, une certaine réalité « sensorielle ». On devra étudier beaucoup plus en détail le fonctionnement de ces signes « réduits », surtout au moyen de la phénoménologie de la perception, de la linguistique et de la poétique ; limitons-nous ici à remarquer que ce nouveau fonctionnement des signes implique nécessairement un tout nouveau régime de la représentation et surtout de références poétiques, dans lequel le monde extérieur n'est pas imité, mais pour ainsi dire, *impliqué*.

Nous revenons ici à la question de la différence de cette poétique du réel par rapport au réalisme littéraire historique. L'enjeu le plus important de l'esthétique des avant-gardes poétiques françaises des années 1910-1918 n'était pas seulement la question de la forme, comme on est souvent porté à croire, mais surtout celle de la représentation. On ne désire pas du tout atteindre à un « réalisme poétique », qui serait analogue au réalisme historique ou au naturalisme, comme nous l'avons vu. Il n'est pas question pour autant d'une hostilité envers le réalisme ou le naturalisme : Apollinaire louait parfois certains romanciers du XIXe siècle, qui ont su « observer la réalité extérieure qui est l'orphisme même de l'art[1] ». Seulement, c'est une conception très différente de réalité chez les poètes, qui savent très bien être, comme dit Reverdy, « à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité[2] ». Ils savent que leurs poèmes ne sont que « ces cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité[3]». Ils sont conscients d'être des rêveurs ou des des « enchanteurs », et ni le symbolisme ni la prose réaliste ne leur paraissent susceptibles de

[1] « Nos amis les futuristes », *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.,* p. 972.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 548.
[3] *Ibid*.

leur permettre des innovations dans leur art. Une autre conception de la représentation de la réalité s'impose à eux puisqu'ils veulent être plus près de la vie. Hugo Friedrich remarquait, à propos de « Lundi rue Christine » d'Apollinaire, que « cette poésie (…) *ne copie plus le réel mais se prend elle-même pour objet*.[1]». Effectivement, dans cette poétique du fragmentaire et du réel, ce n'est pas la *mimèsis* en soi qui est abandonnée, mais plutôt l'imitation *telle* qu'elle était pratiquée jusqu'alors, tout comme dans la peinture de la même époque on abandonne d'abord la perspective et l'imitation, avec les cubistes, et ensuite la figuration, avec Malévich et Kandinsky[2]. C'est dire aussi que le symbolisme rompait avec l'assujettissement à la réalité sensible que les poètes supposent, à tort ou à raison, au réalisme et au naturalisme en prose, sans pour autant abandonner la même technique de production d'images, et en s'égarant dans les abstractions du rêve. Et alors, si l'on abandonne le principe de l'*imitation* de la réalité dans la poésie, ce n'est pas du tout, comme le croyait Friedrich, pour tourner le dos à la réalité. Il s'agissait, à travers la révolution formelle, d'inventer de nouveaux moyens de représentation pour la poésie, comme pour les autres arts, pour leur permettre, au contraire, de se rapprocher de la vie. Reverdy était conscient des enjeux de son époque :

> Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement, mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y entrent parce qu'elles ont une existence propre en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme ; c'est le genre qui nous est le plus opposé[3].

> Il faut préférer un art qui ne demande à la vie que des éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui […] arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même. Cette œuvre devra avoir sa réalité propre, son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera rien autre chose qu'elle-même[4].

Reverdy rejette la narration, et tous les autres procédés de l'imitation de la vie, pour envisager un autre rapport à la réalité. On voit dans chacune de ces deux citations deux acceptions bien différentes de réalité qui se succèdent. A la réalité extérieure, on emprunte des éléments, pour créer une œuvre d'art, laquelle, par ses qualités esthétiques et par l'habileté de l'artiste, voudrait surpasser en quelque sorte son statut d'image, qui la condamne à l'irréalité, pour

[1] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 220. C'est moi qui souligne.
[2] Ajoutons qu'à la même époque le compositeur autrichien Arnold Schönberg élimine la tonalité dans son *Pierrot lunaire* (1912).
[3] « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, n°1, du 15 mars 1917, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 460.
[4] « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, in *Ibid.*, p. 477.

s'assurer une place *au sein de la réalité sensible même*, une espèce d'indépendance, en ceci que l'artiste, c'est-à-dire le poète, ne reproduit pas un effet de réel, mais effectivement, le *produit* :

> […] une œuvre est le résultat d'une émotion au lieu d'en être la répétition ; c'est par là que les œuvres qu'apporte cette esthétique nouvelle constituent des réalités en elles-mêmes. Il s'agit de réalité artistique, bien entendu, *par opposition à l'œuvre d'art imitative de la réalité*[1].

L'art essaie de se rapprocher effectivement de la réalité, mais, pour ainsi dire, dans une autre direction par rapport à ce qui était convenu jusque là. Pour Apollinaire, le dramaturge, c'est-à-dire le poète,

> dispose à son gré
> Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs
> Non pas dans le seul but
> De photographier ce qu'on appelle une tranche de vie
> Mais *pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité*[2]

Cette réalité-là nous surprend dans les œuvres d'art et dans les poèmes, et même s'il ne s'agit que de mirages qui *émerveillent*, ils attirent l'attention sur certains nouveaux aspects de la réalité ou certaines relations inédites.

Apollinaire, Cendrars et Reverdy voulaient donc donner, selon cette expression que nous avons vue, une puissante réalité à leurs œuvres poétiques, et dans le désir de rénover radicalement la poésie en suivant l'exemple de la peinture contemporaine, utilisaient certaines techniques empruntées aux peintres cubistes. Souvent, lorsqu'Apollinaire fait une de ses méditations esthétiques sur le cubisme pictural, on peut avoir l'impression qu'il parle de ses propres recherches poétiques. Je crois effectivement que c'est le cas, et je reviendrai sur une de ces considérations plus tard, mais disons pour l'heure qu'il serait faux de conclure par une définition de « poésie cubiste », comme on l'a fait parfois, dans une perspective de l'histoire de l'art ou de la peinture, ne voyant souvent Apollinaire, Cendrars et Reverdy qu'à travers les artistes peintres qu'ils fréquentent, et qui néglige alors totalement le point de vue de la poésie ou de la littérature de ces écrivains, ce qui revient à dire qu'elle fausse la perspective. D'autres poètes se sont réclamés de cette appellation de « cubistes », tels que Max Jacob, André Salmon ou encore Wallace Stevens et Paul Van Ostaijen, et il ne faudrait pas songer à la leur nier. Mais quant à Apollinaire, Cendrars et Reverdy, ils se sont toujours refusés à cette

[1] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 548.
[2] Apollinaire, *Œuvres Poétiques, op. cit.*, p. 822.

réduction. Reverdy soutenait fermement que « La poésie cubiste n'existe pas[1] ». Il est difficile de les inscrire dans une classification de l'histoire littéraire, ayant tous trois rechigné à appartenir à un groupe ou mouvement unique, à une « chapelle », comme disait Apollinaire[2], car ils se réclamaient chacun de leur propre originalité, et aussi, comme nous le verrons, d'une recherche de nouveauté qui n'accepte pas de s'enfermer dans des formules uniques. Apollinaire inventait des noms différents d'un art nouveau unique, une synthèse des arts toujours à venir, toujours à la vérité annoncée, rêvée et prônée, avec une grande espérance de changer la vie, et donc une grande confiance en la poésie et en l'art. Cependant, avec le cubisme, c'est toujours le même problème d'occultation qu'avec le surréalisme. Ces trois grands poètes seraient donc cubistes ou bien surréalistes ? Ma réponse serait ni l'un ni l'autre. De nombreux commentateurs littéraires ont remarqué que si les ressemblances entre leur poésie et le cubisme pictural sont nombreuses et frappantes, les différences le sont tout autant. C'est dire qu'il y a des points en commun qui devront être pris en compte, et à mon sens c'est surtout un certain acharnement dans la négation de la *mimésis comme imitation*, et dans la recherche d'une nouvelle représentation de la réalité, mais il y a des différences tout aussi importantes.

Il faut considérer surtout une différence foncière entre les arts, c'est-à-dire entre le poème et le tableau. La perspective, radicalement mise en cause dans les tableaux cubistes, n'existe pas en tant que problème dans la poésie – ou plutôt, elle y existe d'une manière très différente. L'espace, d'une manière plus générale, se présente dans le poème d'une manière très différente, de sorte qu'il est difficile de retrouver dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy cette omniprésence de la géométrie, cette géométrisation qui est la caractéristique frappante de toutes les œuvres des cubistes. La dimension principale dans laquelle se développe un poème est celle du temps, qui ne peut pas exister en tant que telle dans un tableau. Pour préciser, ajoutons que les peintres cubistes, comme le dit Cendrars, « [s]ous le prétexte de serrer la réalité de plus près, […] ont censément multiplié l'espace par le temps, ce qu'ils ont naïvement appelé la quatrième dimension[3]», et la recherche plastique est évidente dans les œuvres de trois poètes entre 1912 et 1924. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'ils formaient tous un mouvement unique avec les peintres cubistes. Tout au plus peut-on parler d'une « période » cubiste, d'une « atmosphère » ou d'une « influence » cubistes. Et encore, cette influence allait dans les deux directions entre la peinture et la littérature, comme

[1] Reverdy, « Le Cubisme, la poésie plastique », *Œuvres Complètes I*, p. 548.
[2] A propos de Barzun dans « Simultanisme-Librettisme », in *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.,* p. 975.
[3] Cendrars, *Aujourd'hui*, Denoël 1987, p. 631.

nous le verrons plus loin, et ce entre autre par le moyen de la critique artistique d'Apollinaire et de Reverdy. Mais d'abord notons que, à examiner la *poétique* du réel chez les poètes, on découvre de nombreux éléments d'influence qui ne sont pas cubistes. Voici encore une définition lapidaire et fulgurante de cette époque de la poésie par Cendrars : « Tango, Ballets Russes, cubisme, Mallarmé, bolchévisme intellectuel, insanité[1]». On voit dans cette formule, encore assez sommaire et sûrement incomplète, que le cubisme n'est pas le seul facteur déterminant de l'époque poétique. Encore faudrait-il y ajouter Erik Satie, *Le Fantômas*, le Cirque Médrano, Derrain, le Douanier Rousseau, *Le Lapin agile*, le futurisme italien, l'expressionnisme allemand, et qui sait quoi encore. Même si l'on consent à admettre qu'un certain « réalisme » très vague soit la tendance commune des peintres cubistes et des poètes, il faut se garder d'y voir une *poétique* unique, non seulement en tenant bien compte des différences artistiques et individuelles, mais encore par le *lyrisme de la réalité*, proprement poétique, qui reste parfaitement inapplicable aux tableaux cubistes d'une manière générale. Il me paraît donc acceptable de conclure, pour définir ce *lyrisme de la réalité* et le distinguer du cubisme, que c'est une *poétique* ouverte à toutes les *nouvelles esthétiques* de son temps.

Le rôle du cubisme, toutefois, semble très important, en ce qui concerne les éléments de réalité mais aussi la fracture. Picasso a effectivement accompli une révolution artistique quand il a « fait voler en éclats le miroir des apparences tranquilles[2] ». Cette métaphore peut être imprécise du côté de la comparaison entre le miroir et la représentation, mais non pas en ce qui concerne les *éclats* et l'acte de *briser*. On peut dire qu'avec le cubisme, une limite de l'art a été atteinte et franchie avec violence, peut-être bien la première de celles qui vont être transgressées par les avant-gardes modernistes, et c'est la frontière de l'imitation, en tant que reproduction du modèle et de la nature. Cela devient évident à partir de 1912 avec le collage, dans lequel ce « miroir » de la représentation n'est pas uniquement brisé, mais aussi envahi par la réalité des objets préexistants. Qu'il soit question des tableaux, des sculptures (moins nombreuses) ou de collages, l'abandon de la perspective avait pour corollaire la mise en cause de l'imitation du modèle et plus tard de la figuration même. Picasso et Braque inaugurent une nouvelle époque, vers 1908-1909, où la peinture se trouvera à l'avant-garde de tous les arts. Il semble naturel alors que les poètes, qui voyaient les prémices de cette révolution chez Rimbaud et chez Mallarmé, furent alors désireux de rattraper cette avancée de la peinture, et de renouveler et révolutionner ainsi leur propre domaine. L'audace des peintres les a

[1] Lettre de Blaise Cendrars, in Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui*, Paris, La Sirène, 1921, p. 214.
[2] José Pierre, *L'univers surréaliste*, Somogy, 1983, p. 87. C'est une interprétation, par l'auteur, d'un point de vue d'André Breton, sans citation exacte.

certainement encouragés à remettre en cause ce qu'on considérait alors comme un des principes de la littérature, l'imitation. Il ne faut pas oublier qu'ils furent parmi les premiers à comprendre cette portée de la révolution esthétique apportée par les cubistes. Apollinaire l'a bien comprise, quoi qu'on en dise, seulement, ses réflexions plastiques ont toujours un objectif poétique :

> Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création[1].

Et *création*, n'est-ce pas la signification étymologique de *poésie* ? Pour Reverdy,

> Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tous temps le propre de la poésie. Les peintres ont appliqué ce moyen aux objets et, au lieu de les représenter, se sont servis de rapports qu'ils découvraient entre eux. Il s'ensuit une reformation au lieu d'une imitation ou d'une interprétation[2].

Les poètes comprirent donc peut-être pour la première fois, grâce aux peintres et à l'art plastique moderne, la portée de la révolution du langage poétique ouverte par Rimbaud et Mallarmé. Reverdy souligne que ce qu'il appelle « bouleversement de l'esthétique » et « esthétique nouvelle », se produit d'abord chez ces grands précurseurs de la modernité poétique :

> On oublie cependant à quelle heure Rimbaud ou Mallarmé bouleversèrent l'esthétique littéraire. Ce n'est pourtant pas remonter bien loin en arrière, et au moment où Picasso montra ses premières audaces, leurs œuvres, leur esprit était la préoccupation de tous.
> On commençait à en sentir toute l'importance profonde. C'est le moment où on tire parti sans imiter. Il y avait surtout le cas Rimbaud. Il était tentant pour un esprit audacieux, avide de noble singularisation, de renouveler dans le domaine de l'art plastique. Picasso osa. Depuis, une fois la prépondérance de l'esprit bien affirmé, la plastique reprit ses droits. Mais l'influence de la poésie était formidable. A ce point qu'elle créait une nouvelle branche – la poésie plastique – c'est ce qu'on appela le cubisme.
> Il n'y a rien de simple, de familier comme le contraire de la vérité, et on trouva cette idée énorme que la poésie moderne découlait de la peinture. On l'écrivit. C'est exactement le contraire qui est vrai, et que les poètes restent dans leur tradition propre.
> Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif[3].

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, p. 16.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 547.
[3] Reverdy, *Œuvre complète I*, *op. cit.*, p. 547.

Plusieurs notions dans cette citation sont à prendre avec caution, notamment celle de « tradition » : ce serait une tradition paradoxale que ce bouleversement rimbaldien des normes et des règles. Il s'agit peut-être plutôt d'une lignée poétique de laquelle Reverdy se réclame lui-même, et surtout, de souligner le domaine propre de la poésie. Ensuite, la notion « d'esprit » : nous savons que cette notion désigne souvent chez lui une intelligence et une sensibilité esthétiques, parce qu'il affirme dans le même texte que « Avoir un *esprit*, c'est en conséquence avoir une esthétique[1]». Il affirme aussi, ce qui semble paradoxal, que « en littérature il ne saurait en effet être question d'imitation ». C'est qu'il assigne *imitation* à la peinture figurative traditionnelle, en tant qu'imitation du modèle, et pour faire une distinction par rapport à la *mimèsis* littéraire, propre celle-ci à la prose moderne telle qu'elle s'est constituée au long du XIXe siècle, et qui reposait surtout sur les techniques de la narration et de la description. C'est précisément celles-ci qu'il rejette dans la poésie, comme nous l'avons vu, par ce qu'il appelle « l'art non descriptif [2]».

Le bouleversement esthétique dans la poésie consistait en une revendication de l'indépendance du langage poétique, pour Rimbaud autant que pour Mallarmé, mais vers le début du XXe siècle, cette revendication s'élargit dans le domaine de tous les arts, en devenant une affirmation radicale de l'aspect actif de *création*, en opposition avec imitation, reproduction etc. On voit bien, à travers ces différences et ces préoccupations communes, qu'il s'agit en effet d'une révolution esthétique qui concerne les arts d'une manière générale, et des mouvements nouveaux différents, dans laquelle la poésie a eu son rôle. Celui-ci est certainement un peu exagéré par Reverdy, vexé qu'on le traite injustement de suiveur, voire d'imitateur des peintres cubistes. On sait qu'il y a eu des influences décisives sur l'éclosion du cubisme à l'intérieur des arts plastiques, telles que l'œuvre de Cézanne ou la statuaire africaine. Mais il est évident que dans cette révolution esthétique, la poésie joue un rôle historique, et que les poètes, même s'ils ne sont pas ceux qui font la « révolution cubiste », ont une position particulière, rare dans l'histoire de la littérature, à l'intersection des arts, grâce à leurs « méditations esthétiques », mais grâce aussi à la nature même de la poésie, c'est-à-dire à l'esprit de l'indépendance et à la revendication de la puissance absolu de la création. Cela explique peut-être le fait que presque toutes les avant-gardes se réclamaient de la poésie, même des mouvements de rejet violent de toute tradition comme Dada, composé

[1] *Ibid.*, p. 549.

[2] Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que ce rejet de la *description* sera repris, entre autres idées de Reverdy, par Breton dans *Le Manifeste du surréalisme*.

principalement de poètes, alors même que la poésie et le lyrisme sont souvent (abusivement) associés au « romantisme » et à la « tradition ».

Pour résumer, cette espèce de fracture esthétique en art et en littérature entre 1907 et 1914 avait pour représentants principaux Picasso dans la peinture et Apollinaire dans la poésie. Elle se manifeste en tant que rupture avec l'imitation et la perspective dans la peinture, dans la poésie avec l'imitation (description et narration), et en tant que recherche, parfois artistiquement « violente » (quoiqu'elle nous semble aujourd'hui relever d'une douceur tolérante, surtout en comparaison avec le futurisme ou le dadaïsme), celle des nouveaux moyens de représentation artistique ou littéraire. C'est particulièrement cette recherche-là qui a fait de l'art cubiste d'un Picasso, de l'art simultanéiste d'un Delaunay, de la musique modale de Stravinski et atonale de Schönberg, ou de la poésie nouvelle, surtout celle d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy, un art *expérimental*. Apollinaire confirme cette dimension expérimentale de la poésie en 1917 :

> L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques. C'est pourquoi le lyrisme n'est qu'un domaine de l'esprit nouveau dans la poésie d'aujourd'hui, qui se contente souvent de recherches, d'investigations, sans se préoccuper de leur donner de signification lyrique. Ce sont des matériaux qu'amasse le poète, qu'amasse l'esprit nouveau, et ces matériaux formeront un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter, car les conséquences, les résultats peuvent être des grandes, de bien grandes choses.
> […]
> Mais [ces] recherches seront utiles ; elles constitueront les bases d'un nouveau réalisme […][1]

Les poètes qu'il range dans cet « Esprit nouveau », lui-même inclus, transmettront cette dimension à toutes les nouvelles recherches en poésie au-delà de leur époque. Le lyrisme de la réalité et l'esprit nouveau sont à la fois innovateurs et expérimentaux, même s'ils ne sont pas toujours radicaux, dans le sens du futurisme ou de Dada. Cette dimension expérimentale de l'art et de la poésie a marqué toutes les poétiques qui se réclamaient de la nouveauté ou de la « rupture » avant-gardiste, au long du XXe siècle.

Il est vrai que les poètes cherchaient un peu partout la solution à leurs problèmes esthétiques et poétiques, et dans leur dialogue avec les peintres cubistes. Comme le remarque Serge Fauchereau, « [cette] prise en compte des questions théoriques [ou esthétiques] chez les uns et chez les autres les met à distance de ce *point de vue sentimental* qu'ils dénoncent chez leurs

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose II, op. cit.*, p. 948.

prédécesseurs[1]». On peut dire que le cubisme pictural a aidé les poètes qui le méditaient à dépasser les clichés sentimentaux ou le subjectivisme, tentations assez fortes dans la poésie vers 1910, marquée toujours par un symbolisme évanouissant. Reverdy explique ce qu'a signifié pour lui le contact avec les peintres, qu'il préférait de loin à celui avec les poètes :

> Il faut, en effet, savoir à quel point l'esprit des peintres diffère de celui des poètes et surtout de celui des littérateurs, pour comprendre cette étrange situation […]
> Par des moyens aussi primitifs que ceux des peintres, il m'a été permis d'établir un courant puissant entre mon intelligence très insuffisante et une sensibilité excessive. L'habitude de considérer la réalité avec cette netteté directe, d'en épouser les contours exactement et avec force, sans complications subjectives superflues, m'a permis de trouver des moyens d'expression propres à établir un équilibre entre l'apport considérable des sens et le débit certainement trop faible de l'esprit[2].

Apollinaire ne donne pas de témoignage analogue sur ce que lui a apporté la fréquentation des cubistes, mais on note assez facilement un dépassement grandissant du subjectivisme (mais non de la sentimentalité, de laquelle il ne se débarrassera jamais) dans sa poésie après 1910, parallèlement à un nombre grandissant de réflexions sur l'art. Avec le lyrisme de la réalité, il est question de la poésie objective annoncée par Rimbaud, celle qui déchire le subjectivisme, l'onirisme et le merveilleux symbolistes, et qui simplifie et concentre le regard et l'expression en rejetant la description et la narration. Il ne s'agit donc pas du tout d'imiter la peinture cubiste en donnant des perspectives multiples d'un sujet, ni d'analyser l'espace d'une manière géométrique, cela ne sont même pas des enjeux de cette poétique. L'objectif est plutôt d'atteindre par la réflexion esthétique sur la peinture des innovations poétiques multiples. Loin de faire d'eux des poètes qui ne faisaient que suivre la mode du cubisme (ils ont participé à la création de cette vogue), ces réflexions sur la peinture situent les trois poètes dans une perspective résolument moderne.

Aussi, quand Apollinaire écrit sur le ballet *Parade*, création de Jean Cocteau, Erik Satie et Pablo Picasso en 1916, il s'agit de beaucoup plus que du cubisme. Celui-ci n'est qu'un des éléments dans cette

> […] alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe d'un avènement plus complet.

[1] Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle*, Flammarion, 2010, p. 107.
[2] Cité depuis Fauchereau, *Ibid.*, sans référence. Consultable aussi sur : http://philo-lettres.fr/litterature_francaise/reverdy.html.

> De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes, d'une part, la chorégraphie, d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans Parade, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite, et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle […]
>
> […] et que Jean Cocteau appelle *un ballet réaliste.* Les décors et les costumes *cubistes de Picasso* témoignent du *réalisme* de son art. Ce *réalisme*, ou *ce cubisme, comme on voudra*, est ce qui a le plus profondément agité les arts durant les dix dernières années […][1]

Ce vœu d'Apollinaire de *changer la vie* (« modifier de fond en comble les arts et les mœurs ») par une synthèse des arts, selon le rêve de Rimbaud aussi, n'a malheureusement jamais abouti, mais nous pouvons constater dans ses propos, légers et sur-pleins d'enthousiasme qu'ils sont, qu'il entrevoit un changement radical inhérent aux mouvances et aux tendances esthétiques de son époque, et qu'il est sans doute fier d'y avoir pris une part importante. Nous ne jouissons plus aujourd'hui de cette naïve confiance en esthétique, et son lien avec l'éthique et le social nous paraît malheureusement beaucoup moins évident. C'est sans doute pour cette raison qu'un critique d'aujourd'hui n'aurait jamais l'imprudence de mettre un signe d'équivalence entre le réalisme, le cubisme et « sur-réalisme », même en tenant compte de la différence de celui-ci par rapport au surréalisme de Breton et de ses compagnons. Il ne faut surtout pas chercher de l'exactitude scientifique dans ces propos d'Apollinaire, car c'est un poète qui écrit. Sa tâche n'est pas de diviser et classifier selon une rigoureuse évidence raisonnée, et pour donner une classification solide et durable, mais au contraire, de rapprocher, en cherchant une synthèse provisoire, une invention artistique qui permette d'avancer dans le moment.

Comment s'opère donc cette révolution esthétique qu'Apollinaire entrevoit également dans *Parade*, et qu'il associe aussi à ses propres recherches poétiques ?

> Les décors et les costumes de Parade montrent clairement sa préoccupation *de tirer d'un objet tout ce qu'il peut donner d'émotion esthétique*.
>
> Il s'agit avant tout de *traduire la réalité.* Toutefois, *le motif n'est plus reproduit*, mais *seulement représenté* et *plutôt que représenté* il voudrait être *suggéré* par *une sorte d'analyse-synthèse*, embrassant tous les éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose compètes II, op. cit.*, p. 865-866. C'est moi qui souligne.

> chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet[1].

C'est d'abord une technique : isoler provisoirement un objet, pour essayer de le situer parmi d'autres de manière à en extraire un certain sentiment esthétique. Mais ensuite, on voit que le poète cherche ses mots, se trouvant peut-être devant quelque chose de jamais auparavant formulé, et qui le concerne aussi. Cet objet n'est pas *imité*, c'est clair, mais il est bien *représenté*, sauf que cette représentation-là ne voudrait pas du tout être de l'imitation, mais une *suggestion* par le moyen d'une schématisation qui serait aussi une « sorte d'analyse-synthèse ». Or, cette « schématisation » ou « analyse-synthèse », n'est-elle pas exactement le processus qui aboutit à la création et à l'utilisation des signes suggestifs et simplifiés, détachés par ce processus d'une signification conventionnelle, signes en quelque sorte poétiquement remotivés, et que Reverdy a appelé *éléments de réalité* ? Et surtout, comment comprendre l'objectif de cette nouvelle technique, tel que le définit Apollinaire, à savoir de *traduire* la réalité ? Il s'agit sans doute là aussi d'une synthèse poétique ou plusieurs plans sont confondus. Examiner cette visée poétique paradoxale me paraît impliquer des questions philosophiques aussi bien que des questions linguistiques. Qu'est-ce que cela veut dire *traduire*, et surtout qu'est-ce que cela veut dire *traduire la réalité* ? La traduire en quoi ? Et quelle espèce de représentation peut-on espérer d'obtenir ainsi ?

A ce « il faut » d'Apollinaire s'ajoute celui de Reverdy, à savoir qu' « il faut fixer le lyrisme de la réalité[2]». Nous avons vu jusqu'ici à quel point les deux poètes sont soucieux de se distinguer de tout *réalisme*. Et pourtant, une poétique du réel se dessine, une poétique dans laquelle la réalité est un enjeu important à tous les niveaux. Elle n'est pas un simple enjeu esthétique, ce qui se trouve au-delà de l'art et de la représentation. Les objectifs de la traduire et de *fixer* son lyrisme donnent mesure de l'ambition d'Apollinaire et de Reverdy, de donner un nouveau sens à l'aventure et à l'expérience poétique. Enfin, fixer le lyrisme de la réalité, c'est fixer ce qu'il y a de plus fugitif et de plus incertain dans l'expérience d'être-au-monde, au-delà de l'expérimentation esthétique et artistique, et l'acte de le fixer est alors tout aussi délicat que celui de traduire. Le réel se trouve au-delà de toute représentation, mais aussi au-delà ou peut-être en-deçà du langage et du sens. Fixer son « lyrisme », c'est fixer un vertige, saisir l'infini qui ne cesse de nous dépasser. « L'Univers me dépasse », dit Cendrars dans une

[1] *Ibid.,* p. 866. C'est moi qui souligne.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 546.

énumération du bric-à-brac de ses matériaux poétiques[1]. C'est ce que le réel a de relatif et d'absolu en même temps. Reste à voir si – et dans quelle mesure – il s'agit des idéalismes, quelles postures existentielles prennent les trois poètes, et comment celles-ci les orientent dans leurs visions de la réalité, analogues, mais différentes. Enfin, il s'agit peut-être d'un peu plus qu'une seule *vision*, mais d'une manière d'être au monde et d'un rapport au réel.

Mais, si la question du réel se pose, celle du lyrisme s'y ajoute d'elle-même, car si l'on rejette le subjectivisme de la poésie, comment fait-on appel au *lyrisme* ? Il faut bien trouver un moyen de concevoir en même temps comment Apollinaire, Cendrars et Reverdy conjuguaient le réel avec le lyrisme, et ce qui fait qu'un *effet* de réel, une illusion artistique ou littéraire, peut être perçu comme authentique, surtout en tenant compte de la définition de Reverdy de la poésie comme « le bouche-abîme du réel désiré manquant[2]». Autrement dit, nous aurons à dégager les modes spécifiques de cette représentation poétique qui se voulait tellement nouvelle et authentique, et à étudier comment, exactement, ces pratiques poétiques participent de la nouvelle conception de la littérature comme expérience.

[1] Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde, op. cit.*, p. 58.
[2] Reverdy, « En Vrac », *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 941.

DEUXIEME PARTIE :

TEMPS ET EXPERIENCE

CHAPITRE II : Temps et temporalité

Durée et simultanéité

Nous avons vu comment la fracture des formes poétiques et langagières est inséparable de la problématique de la réalité chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy, dans le contexte d'une révolution esthétique qui avait pour objectif de réinventer tous les moyens artistiques et littéraires de la représentation. Un trait très original de leur poésie accompagne toujours cette problématique et se manifeste presque toujours au même moment que les éléments de réalité. C'est la temporalité très particulière et parfois complexe qui fait l'atmosphère intense de cette poésie. On dirait que la volonté de réinventer la représentation littéraire a amené aussi nécessairement et naturellement un grand changement dans les temporalités littéraires au début du XXe siècle. C'est ainsi qu'entre 1900 et 1910, le présent devient de plus en plus le temps verbal préféré de la poésie. Le passage entre la littérature du XIXe siècle (naturalisme, symbolisme) et celle du XXe, se manifeste-t-il au niveau de la temporalité. Comme le notait Georges Poulet :

> A cette époque, aux yeux d'une littérature qui se veut nouvelle, naturalisme, symbolisme, même bergsonisme, sont des formes littéraires dépassées, épuisées, et dont se trouve par conséquent périmée, en même temps que le principe, la notion de durée que ces doctrines peuvent offrir. D'où, un peu partout, dans la période qui va de 1890 à 1914, le besoin de retrouver un contact nouveau et authentique avec l'existence et avec le temps[1].

Au lieu de la durée, on privilégie l'instant, « qui reprend un contact direct et sensuel avec le monde extérieur, et qui fait de la littérature l'organe de cette intimité frémissante[2] ». Pour Poulet, les écrivains chez lesquels se manifeste cette nouvelle « orientation temporelle » sont Gide, Valéry et Claudel, qui notait dans *L'Art poétique*, que « c'est le présent même qu'un

[1] Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain 3. Le point de départ*, Librairie Plon (Agora Pocket), 1964, p. 7-8.
[2] *Ibid.*

dieu nous presse à déchiffrer[3] ». Et pourtant, cette évolution littéraire ne s'est pas faite brusquement, et le présent instantané radical ne se manifeste-t-il que dans les œuvres de la génération suivante des poètes. Chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy, cette temporalité radicale devient un enjeu de la révolution esthétique de la représentation littéraire, qui ne veut plus « imiter » la « réalité ». Il s'agit surtout de trouver des innovations dans la représentation du temps, d'où une temporalité très particulière, qui a marqué la poésie moderne au long du XXe siècle.

En 1912, Cendrars, dans « Les Pâques à New York », crée une atmosphère particulière de l'ambulation nocturne dans un présent « de point de vue », en le distinguant d'une manière forte comme le temps central du poème, auquel sont alors comparés et/ou confrontés tous les autres temps. Cette situation temporelle et cette insistance sur le présent sont reprises par Apollinaire dans « Zone », de même que l'ambulation nocturne ; mais son évocation des souvenirs a lieu dans les fragments qui surgissent et se présentent chaque fois comme *le* présent. Ils sont en quelque sorte tous contemporains du temps du poème. La confrontation entre les moments juxtaposés sans ordre chronologique fait que le contraste se trouve encore renforcé, jusqu'à créer une paradoxale unité dans la fragmentation disjonctive, ce qui représente, à mon sens, un des points les plus originaux de la poétique d'Apollinaire. Cendrars reprendra la remémoration des époques différentes de *sa vie* dans « Prose du Transsibérien », mais sans donner les souvenirs au présent. Chez Reverdy, la rareté des temps verbaux passés et la quasi-totale absence du futur produisent une temporalité de « présent éternel » encore plus accentuée et extrême, quoique complexe, comme nous le verrons. J'ai choisi de délimiter le corpus de cette thèse à partir de l'année 1912[4], où « Pâques à New York », « Le Pont Mirabeau » et « Zone » voient le jour, parce que c'est justement à partir de ces poèmes que la problématique de la réalité et cette temporalité si singulière du « présent condensé », semblent devenir de plus en plus les enjeux principaux d'Apollinaire et de Cendrars, et, un peu plus tard, ceux de Reverdy aussi, dont le premier recueil publié, *Poèmes en prose*, date de 1915. Dans ce présent « éternel », le temps semble parfois arrêté, et curieusement parfois d'autres moments du temps sont *présents*, dans des espèces de mosaïques ou des collages temporels. Comment se fait-il que cette poétique du temps prétende rapprocher la poésie de la vie, vu que l'éternité n'est pas pour les vivants ? Merleau-

[3] Paul Claudel, *L'Art poétique*, NRF/poésie, Gallimard, 1984, p. 36.

[4] Il est curieux de noter qu'en avril de cette année-là, commence à paraître la revue au titre très significatif de *Maintenant*, dirigée par Arthur Cravan, précurseur du Dada, ex-champion de France de boxe et poète. C'était un personnage mythique des avant-gardes, disparu en 1919, qui fascinait Cendrars dans « La Tour Eiffel Sidérale ».

Ponty, en parlant de la perception et de la synthèse du temps, résout pour nous cette contradiction apparente :

> Chaque présent qui se produit s'enfonce dans le temps comme un coin et prétend à l'éternité. L'éternité n'est pas un autre ordre au-delà du temps, c'est l'atmosphère du temps[5].
>
> Si nous devons rencontrer une sorte d'éternité, ce sera *au cœur de notre expérience du temps*, et non pas dans un sujet intemporel[6].

Notons en passant à quel point cette formule rappelle la formule analogue de René Char déjà citée, sauf que Char situe inversement cet « éclair » que nous habitons, au « cœur d'éternité[7] ». Même si cette formule est inverse, le rapprochement entre l'instantané et l'éternité montre surtout à quel point la poésie moderne, tout au long du XXe siècle, reste attachée à l'exploration du présent et de ses secrets. Nous verrons un peu plus loin en quoi consiste ce privilège du présent dans la modernité poétique.

Apollinaire et Cendrars parlaient volontiers de « simultanéité » ou de « simultané », ayant repris ces termes de leur ami le peintre Robert Delaunay, qui parlait du contraste simultané *des couleurs*, d'après la théorie du savant du XIXe siècle Eugène Chevreul. Mais le terme appartient aussi au futurisme italien : il est employé également par Marinetti, pour parler du temps et de l'espace et non pas des couleurs ; il sera disputé entre ce dernier, Apollinaire et le poète Barzun, l'inventeur du dramatisme. Il me semble assez vain de discuter ici qui a « inventé » ce terme, vu que la problématique de la simultanéité était très présente dans toute l'époque, dans la théorie de la relativité d'Einstein, avec l'invention de la T.S.F. et du téléphone, pour la première fois on a une communication instantanée et simultanée à distance. Finalement, ce mot jouait le rôle de slogan des avant-gardes, lequel chacun comprenait à sa manière. Considérons aussi que « Simultanéité » ne porte pas toujours sur le temps, et qu'elle varie selon l'occasion, surtout chez Apollinaire. On doit donc considérer cette notion avec circonspection : elle sera reprise dans le chapitre sur les questions de la représentation : en outre, elle renvoie souvent aussi à la notion de contraste comme moyen poétique et pictural, surtout chez Cendrars. Cependant, ce mot appartient au vocabulaire temporel, et chez Apollinaire par exemple, elle garde souvent sa dimension temporelle. Dans sa querelle avec H.-M. Barzun, il ne définit « simultanité » (*sic !*), qu'en l'opposant à plusieurs reprises à

[5] Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception,* Gallimard, 1945, pp. 450-451.
[6] *Ibid.,* p. 475. C'est moi qui souligne.
[7] René Char, *Œuvres complètes,* Pléiade, NRF, 1983, p. 255.

succession, et c'est une distinction capitale en ce qui concerne la nouvelle poétique du présent en rupture. Si un présent instantané existe, il se définit uniquement par rapport à une simultanéité, comme nous le verrons tout à l'heure. Le mot lui-même, qu'Apollinaire soutient tenir de Robert Delaunay, est-il employé pour la première fois, en ce qui concerne les arts et la littérature, chez Mallarmé, en tant que « vision simultanée de la Page », dans sa Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[8]. Ensuite le mot réapparaît dans certains manifestes futuristes, comme *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc*[9].(février 1912), de Boccioni, Carra, Balla, Severini et autres, et dans la manifeste *Imaginazione senza fili – Parole in libertà* (1913) de Marinetti. Cependant, les conceptions des futuristes italiens diffèrent par rapport à la poétique du présent d'Apollinaire. Les futuristes parlent de plusieurs consciences simultanées (« La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte. »), ou encore associent très souvent la simultanéité à la *continuité.* Boccioni dit dans le même texte : « Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme forze, equivalenti della *potenza espansiva dei corpi* ». Les peintres futuristes utilisent la même fragmentation que les peintres cubistes, sauf que c'est dans le but de représenter le dynamisme de la dimension temporelle. C'est dire qu'ils restent dans la succession, ce qui est clairement visible dans les œuvres de Boccioni, que ce soit dans ses tableaux ou dans sa sculpture la mieux connue, *Les formes uniques de la continuité dans l'espace*, de 1913. Selon le même Boccioni :

> La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica. [...] Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il dinamismo[10].

On voit que le mot clé est ici le dynamisme, que s'il y a un enjeu de temporalité c'est la violence de la vitesse, et finalement qu'il ne s'agit pas du tout d'une rupture temporelle. D'autre part, ce n'est pas pour dire que la dimension du devenir soit totalement exclue de la poésie d'Apollinaire, vu qu'un poème, en tant que texte, reste toujours successif, mais l'ordre chronologique de la succession est quelquefois bouleversé au profit de l'instantané, et nous verrons plus loin que le devenir chez lui n'est pas seulement mouvement, mais surtout

[8] Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* Gallimard, 1914, mais le Préface est écrit pour l'EO, dans la revue *Cosmopolis*, en 1897.
[9] Consulté le 27 juin 2013 sur http://scrittura.pcacademy.it/wp-content/uploads/2012/07/iman.pdf
[10] Consulté le 27 juin 2013 sur http://chimera.roma1.infn.it/GIORGIO/futurismo/parole.html

transformation. On peut discerner chez lui une certaine influence des futuristes italiens, mais il est très important de souligner l'originalité de la temporalité particulière de la poésie d'Apollinaire, et de celle de Cendrars et de Reverdy, ainsi que l'influence qu'ils ont exercée sur le surréalisme et au-delà. Je propose donc de considérer provisoirement cette poétique de l'instantané comme un certain « présentisme », vu que la « simultanéité », que je continuerai de discuter plus loin, dans le contexte d'Apollinaire et de Cendrars, ne se rapporte pas uniquement au temps, et que cette notion semble avoir été pour tous deux (et pour d'autres) surtout un moyen de réfléchir sur les questions les plus variées de la représentation.

Cette insistance sur le présent est une manière pour les poètes de vouloir être modernes. C'est une affirmation de leur temps, contre ce qu'ils concevaient souvent comme des passéismes du siècle précédent et généralement contre tous les académismes, bien évidemment, mais c'est aussi et surtout un moyen de rendre la poésie plus vécue, ou plus vivante, de rapprocher l'art de la vie, et nous avons vu que cela était une des ambitions les plus importantes de la révolution esthétique à laquelle ils ont participé. Le temps du poème n'est plus celui du rêve, ou encore celui de la légende, mais se veut comme une expérience vécue. Temps vécu, surtout dans le contexte de l'époque, renvoie directement à la notion de durée de Bergson. Or, c'est un paradoxe, puisque la durée bergsonienne est une ligne de succession, et dans « Zone » par exemple, les éléments de réalité ou les souvenirs se produisent dans des surgissements qui sont chaque fois des instantanés. D'une manière générale, Bergson ne reconnaissait pas l'existence réelle des moments, les considérant comme artificiellement découpés. Pour lui, le temps est succession, sans distinction des moments[11]. Il définit la simultanéité comme « la possibilité pour deux ou plusieurs événements d'entrer dans une perception unique et instantanée »[12], mais pour lui, « simultanéités sont des instantanéités ; elles ne participent pas de la nature du temps réel ; elles ne durent pas. »[13] On voit, dans cette dernière remarque, à quel point le souci de Bergson était d'envisager le temps uniquement comme durée. Merleau-Ponty remarquait que,

> Bergson avait tort d'expliquer l'unité du temps par sa continuité, car cela revient à confondre passé, présent et avenir, sous prétexte que l'on va de l'un à l'autre par transitions insensibles, et enfin à nier le temps. Mais il avait raison de s'attacher à la continuité du temps comme à un phénomène essentiel[14].

[11] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, PUF, 2011, p. 66.
[12] *Ibid*., p. 43.
[13] *Ibid*., p. 60.
[14] Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception,* Gallimard, 1945, p. 481.

Nous pouvons ajouter que la conception du temps de Bergson comme succession pure correspond exactement, avec son souci de diviser la perception du temps de celle de l'espace. Mais justement, la synthèse du temps et celle de l'espace appartiennent toutes deux à la même perception. Merleau-Ponty a montré comment la synthèse du temps comme celle de l'espace sont toujours à recommencer[15], et quelle est l'importance de la rupture dans la perception du temps :

> C'est justement en bouleversant les données que l'acte d'attention se relie aux actes antérieurs et l'unité de la conscience se construit ainsi de proche en proche par une « synthèse de transition ». Le miracle de la conscience est de faire apparaître par l'attention des phénomènes qui rétablissent l'unité de l'objet dans une dimension nouvelle au moment où ils la *brisent*[16].

Le temps est en quelque sorte double : flux et continuité, il est aussi une *discontinuité* qui fait qu'il y ait de la succession. Déjà Aristote notait que « le temps est continu par le 'maintenant', et il se divise selon le 'maintenant'[17] ». Paradoxalement, continuité et rupture sont les deux mouvements du temps, « l'ordre des coexistences aussi bien que l'ordre des successions[18] », comme dit Merleau-Ponty, ou ses deux aspects différents pour ainsi dire, qui semblent s'exclure mutuellement, puisque si l'on observe l'un, l'autre nous échappe.

A l'opposé de Bergson, Gaston Bachelard affirmait : « Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant[19]. » Pour lui, le présent et le réel ne font qu'un. Le présent est toujours recommencé. Cela veut dire qu'il est toujours *neuf*, et c'est ce qui lui donne une dimension spéciale dans le contexte de la modernité, comme le constate encore Bachelard, en affirmant que « la nouveauté est évidemment toujours instantanée[20] ». Ainsi la discontinuité du moment présent est foncièrement créatrice et novatrice, en un mot, elle est moderne.

Un autre aspect de la notion de durée chez Bergson est également critiqué par Bachelard, c'est son uniformité, sa « monotonie », comme il dit[21]. Car si la durée est temps *vécu*, comment peut-il toujours être égal à lui-même, ne jamais varier ? Même dans l'exemple d'une mélodie écoutée que donne Bergson, la progression ne se fait que par variation, et Bachelard rappelle qu'une mélodie n'a de sens que par la diversité entre les sons[22]. Nous ne vivons pas tous les

---

[15] *Ibid.*, p. 164.
[16] *Ibid.,* p. 39. C'est moi qui souligne.
[17] Cité depuis *Le temps*, textes choisis et présentés par Alban Gonord, Flammarion, Paris, 2001, p. 111.
[18] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 383.
[19] Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant* suivi de *L'Instant poétique*, Stock, 1966, p. 13.
[20] *Ibid.*, p. 37
[21] *Ibid.*, p. 46.
[22] *Ibid.*, p. 86-87.

moments de notre existence ni de la même manière ni avec la même intensité, et par conséquent, les durées différentes ne durent pas, pour ainsi dire toutes de la même manière[23]. Si l'on admet que la poésie est une espèce d'expérience condensée (ce sens serait proche du mot allemand *dichtung*, signifiant « poésie »), et une forme esthétique qui se développe dans le temps, les moments poétiques ne sauraient pas être tous égaux, encore moins que les moments vécus. Ils ont des intensités et des textures différentes, et c'est ce qui fait qu'il y ait aussi dans la littérature des temporalités différentes selon le style ou l'intention de l'auteur.

Le temps poétique dont on parle ici est le temps configuré d'une œuvre littéraire. Selon la théorie de Bachelard, l'instant poétique serait ce qu'il appelle le temps vertical, distinct du temps enchaîné et horizontal du devenir du monde[24]. Le poète noue des simultanéités et des moments différents dans cet instant, et on serait tenté de se demander si cela est toujours du temps, mais Bachelard répondrait par l'affirmative : ces simultanéités gardent leur « ordre », c'est-à-dire leurs horizons temporels, même vagues et non entièrement perceptibles. Le problème de cette conception de la temporalité proprement poétique appliquée au présent moderniste dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy est que le temps vertical « bouleverse le temps même de la vie », comme dit Bachelard, c'est un « instant métaphysique » et nous avons vu que l'ambition de ces poètes était de rapprocher la poésie de la vie et de la nature. Alors s'impose la conclusion que cette simultanéité poétique est elle-même un mode très particulier de la temporalité poétique. Elle possède certains aspects de la durée bergsonienne en tant que temps qui se voudrait vécu autant que possible, et *à la fois* certaines qualités du temps vertical de Bachelard, notamment la rupture. Il faut ici ajouter que le bouleversement de la succession et la discontinuité de l'expérience deviennent souvent l'expérience du temps dans la modernité, la vitesse des communications et la quasi-instantanéité de télécommunications ayant profondément modifié la perception du temps depuis le début du XXe siècle[25]. Tout se passe comme si le modernisme littéraire mettait en question le temps vécu comme succession régulière, et en même temps la notion même de représentation en littérature. Nous étudierons plus loin en détail la configuration et la « ré-figuration du temps[26] », et donc de l'expérience aussi, mais il faut d'abord interroger cette temporalité originale au moment de son éclosion, et il me semble que les réflexions poétiques sur la nature du temps dans les poèmes mêmes commencent avec « Le Pont Mirabeau ».

---

[23] Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, PUF, 1950, Avant-Propos, p. 6.
[24] Bachelard, *L'Intuition de l'instant, op. cit,* p. 105-106.
[25] Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Galilée, 1995, p. 163, cité depuis *Le temps*, textes choisis et présentés par Alban Gonord, Flammarion, Paris, 2001, p. 175.
[26] Selon la terminologie de Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, tome I, Seuil, p. 136.

Simultanéité paradoxale dans « Le Pont Mirabeau »

Revenons un instant sur une autre illustration de la simultanéité de Bergson, qui fait immédiatement penser à la situation du« Pont Mirabeau » :

> Quand nous sommes assis au bord d'une rivière, l'écoulement de l'eau, le glissement d'un bateau ou le vol d'un oiseau, le murmure ininterrompu de notre vie profonde sont pour nous trois choses différentes ou une seule, à volonté. Nous pouvons intérioriser le tout, avoir affaire à une perception unique qui entraîne, confondus, les trois flux dans son cours ; ou nous pouvons laisser extérieurs les deux premières et partager alors notre attention entre le dedans et le dehors ; ou, mieux encore, nous pouvons faire l'un et l'autre à la fois, notre attention reliant et pourtant séparant les trois écoulements, grâce au singulier privilège qu'elle possède d'être une et plusieurs. Telle est notre première idée de la simultanéité.[27]

Le moment ne peut alors être défini que par la simultanéité de l'événement avec la perception de ce même événement. Dans ce passage de Bergson, et dans « Le Pont Mirabeau », il s'agit effectivement de deux temps – l'un est intérieur et l'autre extérieur : c'est un peu comme si le philosophe décrivait ici la situation du sujet du poème. Seulement, dans celui-ci, malgré la contemporanéité de ces temps différents, et au lieu de souligner leur concordance, Apollinaire les confronte. Les deux temps qu'il perçoit ne sont pas parallèles. Le temps du monde s'en va, passe dans le fleuve qui coule, tout comme les époques différentes de la vie (les souvenirs), qui s'en vont avec les amours dans l'eau qui coule – et de l'autre côté le poète « demeure » dans le temps, c'est-à-dire qu'il reste dans le présent. Le sujet y *demeure*[28], tout le reste s'en va, s'écoule, et ce sont comme deux temporalités simultanées, et si l'on peut dire, contrastées. Comment comprendre le paradoxe de cette durée, elle-même transitoire et passagère, ponctuée par un instant ancré en son milieu, en sachant que durée et instant, par leur nature même, devraient s'exclure ?

Notons donc que « Le Pont Mirabeau » n'est pas uniquement un poème d'amour, comme le laisserait penser une lecture qui ne reposerait que sur le lexique, ou ce que pourrait suggérer

[27] Henri Bergson, *Durée et suimultanéité*, PUF, Quadrige, 2009, pp. 51-52.
[28] Dans l'enregistrement qu'Apollinaire a fait de ce poème, il accentue perceptiblement ce mot.

son ton de lamentation, un simple regret de la jeunesse perdue. Il faut admettre que certains éléments caractéristiques de ces deux sentiments sont dominants dans le poème, surtout en considérant qu'il s'agit du Pont Mirabeau justement, et non pas d'un autre pont, à cause de Marie Laurencin, et d'Auteuil, où Apollinaire habitait pour être plus près d'elle. Mais il me semble qu'un des thèmes les plus importants, quoiqu'implicites, du poème est le temps, ou plus précisément, le rapport ambigu qu'entretient Apollinaire avec le monde « objectif » à travers sa manière de vivre et d'observer le temps. Ce qui plus est : n'est–il pas possible que le pressentiment de sa rupture prochaine avec Marie Laurencin et la tristesse aient provoqué cette réflexion sur le temps et sur l'amour[29] ?

Je ne voudrais pas non plus négliger l'aspect cyclique du temps dans « Le pont Mirabeau », aspect qu'on a souvent remarqué et commenté. Il se manifeste dans la répétition du refrain, et ce ton un peu élégiaque se retrouve également dans le premier et deuxième poèmes de *Vitam impendere amori*, « L'amour est mort entre tes bras… » et « Dans le crépuscule fané/Où plusieurs amours se bousculent[30]… ». C'est un ton assez fréquent chez Apollinaire, mais c'est évidemment dans ce recueil-là, le plus pur et le plus lyrique d'Apollinaire, dit-on, que le poète reprend cette veine de son lyrisme des regrets de l'amour et de la jeunesse perdue qui n'est pas sans rappeler quelquefois Ronsard. Il semble donc qu'ici aussi, le caractère cyclique du temps se manifeste surtout dans la répétition du refrain, et se limite au thème des amours qui se succèdent presque identiques, comme dans *Vitam impendere amori*. Mais dans « Le Pont Mirabeau », on dit explicitement que « Ni temps passé/Ni les amours reviennent[31] », et cela implique l'irréversibilité du temps, non pas la répétition.

Le poème est construit en une série d'oppositions (Le Pont Mirabeau- La Seine ; la Seine–nos amours ; joie-peine ; nuit – jours), qui semblent simplement souligner le calme harmonieux de ce passage, de cette coulée, mais qui à la vérité formulent une prise de conscience de la démesure entre le monde comme il *va* et le « je » qui demeure dans une espèce de vertige immobile. Les amours s'en vont avec l'eau du fleuve – la vie est entraînée par le flux impitoyable du temps objectif – mais malgré tout, le « je demeure » immobile à observer, en lançant un défi aux éléments : « Vienne la nuit sonne l'heure ». Il demeure donc à observer le temps qui passe, immobile témoin, comme le pont qui « regarde » la Seine qui coule. La sonorité de ces subjonctifs (« vie**nne** », « so**nne** ») suggère les cloches qui marquent le temps,

[29] « Le Pont Mirabeau » est publié pour la première fois dans le premier numéro des *Soirées de Paris*, en février 1912, et la rupture avec Marie Laurencin survient à juin.
[30] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.,* pp. 157 et 158.
[31] *Ibid.,* p. 45.

et celle de la fin du refrain (« je dem**eure** ») s'y oppose. Autant il y a dans le poème un certain émerveillement général à observer ces deux mouvements opposés du temps, autant la volonté de perdurer se fait sentir dans cette fin de refrain. Mais encore, ce parti pris d'Apollinaire de *durer* ne le situe que dans l'*instant*, et il perçoit paradoxalement les deux mouvements du temps simultanément, comme Bergson a remarqué que c'était possible. De nombreux chercheurs ont noté chez Apollinaire un certain désir d'échapper au temps, mais il y a encore autre chose dans cette prise de position du sujet, comme nous le verrons tout à l'heure. Ici il faut observer une temporalité toute particulière et une réflexion sur le temps et ses paradoxes : « l'amour s'en va » (impitoyable continuité – jeunesse qui fuit trop vite), mais au même moment « la vie est lente » (la durée du présent), et « l'Espérance est violente » (l'inquiétude de l'avenir).

Le « je » qui demeure et observe, reste ainsi dans une espèce de présent éternel, ou de durée intenable. Dans le ton de « Le Pont Mirabeau », on note un émerveillement calme et intense en même temps, et une espèce de réalisation triste et calme, elle aussi. Emerveillement d'une conscience poétique qui observe le temps, et réalisation qu'elle est ancrée dans le présent et qu'il reste toujours quelque chose qui lui échappe. Ce « quelque chose » qui échappe (l'insaisissable ou l'indicible) se confond-il avec le temps, insaisissable lui aussi ? Ici, la réalité qu'on cherche à saisir est toute temporelle – elle n'est pas dans les choses, mais dans « ce qui s'en va », comme dira Reverdy[32]. La conscience poétique, ancrée dans le présent, peut-elle jamais atteindre l'insaisissable du temps et des choses ? Dans la poésie de Reverdy, cette question reste toujours ouverte. Elle s'exprime à travers l'énigme des éléments de la réalité, et produit une forte tension poétique, comme nous le verrons plus loin. Reverdy a articulé ce problème théoriquement dans un passage qui rappelle immédiatement cette temporalité paradoxale que nous avons observée dans le poème d'Apollinaire :

> Entre le temps qui passe et le temps qu'il fait, il y a toute l'étendue qui sépare la vie immédiate des sens et la spéculation subtile et hasardeuse de l'esprit.[33]

Merleau-Ponty dit au contraire qu' « être un esprit c'est dominer l'écoulement du temps, [et] avoir un corps, c'est avoir un présent [34]», mais ici Reverdy parle de la temporalité du poème, de sorte que la configuration de celle-ci requiert l'un comme l'autre, et les deux perceptions sont simultanément présentes dans « Le Pont Mirabeau ».

---

[32] Reverdy, « La Jetée », in *Plupart du temps*, Poésie/Gallimard, 2004, p. 196.
[33] Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II,* éd. Par Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Paris, 2010, p. 1162.
[34] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 93.

Apollinaire use d'un ton quasiment élégiaque, et en même temps il a une « conscience simultanée partagée mais non divisée », comme dit Bergson[35], entre la perspective du temps qui s'en va et celle du moment présent, où le temps « arrive », dans tous les sens du mot. Dans cette espèce de dialectique temporelle, les contraires se rejoignent dans une expérience complexe.

Le thème de l'amour et celui du temps sont inextricablement liés, mais le paradoxe fondamental de la posture du poète se trouve dans l'opposition entre le temps qui passe, irréversible, et la conscience poétique qui reste observatrice immobile dans ce flux. Il ne s'agit pas d'un moment, d'une situation qui reviendrait, mais, encore paradoxalement, d'une persistance dans le momentané qui tient compte de la durée. Malgré ce ton élégiaque, qui est d'ailleurs souvent propre à Apollinaire, surtout celui de *Alcools*, « Le pont Mirabeau » reste résolument moderne. Les thèmes des « amours fanés », pour reprendre une belle expression d'Apollinaire lui-même, et de la jeunesse perdue, sont des thèmes éternels de la poésie, mais ce qui distingue « Le Pont Mirabeau », ce qui fait son originalité, c'est cette posture du poète entre passage du temps et moment, *et* entre le passé et l'avenir : le sujet est ancré dans le présent et en même temps conscient du passage du temps. L'ambiguïté essentielle du ton, accentuée par la suppression de la ponctuation et par la cassure du vers, exprime cette tension entre temps qui passe et le présent qui ne passe pas (*temps* ne fait que passer *et* ne bouge pas). Il faut comprendre que c'est la posture même d'Apollinaire : il reste profondément dans le présent, et celui-ci se situe au carrefour *entre* le passé et l'avenir. Dans le ton du refrain il y a même une espèce de fierté, toujours mêlée à la mélancolie. Cette espèce de dignité qu'assume le poète à résister au temps, sa fierté d'être constant dans le présent, fierté de durer en quelque sorte contre ce qui s'en va dans le passé, orienté parfois vers les visions d'avenir même, semble affirmer sa position ou mieux sa posture fondamentale entre la tradition et les tendances nouvelles. Il demeure toujours-là, toujours actuel en quelque sorte, mais sa posture moderniste[36] comporte cette ambiguïté fondamentale par rapport au temps. S'il prend le parti de la modernité, tout en se plaignant que « Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes »[37], c'est qu'il est lui-même « Hamac », selon la qualification de Cendrars dans ses *Dix-neuf poèmes élastiques*, qui « Avance, retarde, s'arrête parfois ». Malgré ce jugement un

[35] Bergson, *op. cit.*, pp. 49-51.
[36] En admettant la formule de Jean Starobinski de la modernité comme présence simultanée de l'ancien et du nouveau.
[37] « Zone », in *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 39.

peu sévère, c'était peut-être là sa manière d'être moderne, entre le passé et l'avenir – situé au cœur du présent.

Or, le présent est un moment différent de tous les autres puisqu'il est toujours en transition, « un point de fuite (…) foyer de convergence des perspectives temporelles, mais aussi échappée hors de l'ordre du temps[38] ». Il ne saurait être immobile comme semble par exemple un instant qui appartient au passé. Le présent est ici défini par l'horizon, qui est la Seine même : fleuve qui toujours coule et toujours reste le même. Les eaux du fleuve s'en vont vers ce qui, pour elles, est avenir, mais pour l'observateur placé à la rive, elles s'en vont dans le passé. L'observateur est dans le présent, qui est ce par où la durée dure, mais il se situe comme en dehors d'elle puisqu'il veut vivre dans le moment. Comme le note Michel Collot, « cette ambiguïté du présent qui relie les moments en s'abstrayant de toute chronologie, est comparable à celle de l'horizon, qui rassemble les lieux mais se dérobe à toute localisation ».[39] Ce qui est simultané dans « Le Pont Mirabeau », c'est la perception parallèle du moment et de la coulée du temps, dans une espèce d'horizon du temps. Le présent cesse alors de paraître comme un simple moment de présence et de perception : il se révèle dans sa complexité comme la source même de l'insaisissable du temps et de l'être, et cela veut dire d'une certaine façon, la source de la nouveauté. C'est dire que la conscience de ce paradoxe temporel est surtout constatation que la durée, en tant que manière de concevoir le temps généralement admise à l'époque, semble toujours orientée plutôt vers le passé. La définition même de la durée pure de Bergson confirme ce lien avec le passé : « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs[40] ».

Si « Le Pont Mirabeau » ne donne pas encore un présent instantané en rupture, et ne proclame pas encore une « poétique de l'instant présent », ce poème fait expérience de celui-ci comme de l'horizon du temps. Cette vue implique que la durée ne suffit plus pour rendre compte de l'expérience du temps (présent), qui se révèle comme à la fois beaucoup plus complexe et plus riche qu'on ne se doutait.

[38] Collot, *op. cit*., p. 52.
[39] *Ibid.*, p. 53.
[40] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF-Quadrige, ch. II, p. 74.

Simultanéité et instantané

L'instant présent deviendra ainsi le temps d'expérimentations poétiques et un champ vaste pour l'exploration de toute sorte de nouveautés. Mais pour se libérer de la succession et de son uniformité qui l'enchaîne et l'oriente toujours vers le passé, il aura besoin de rupture pour se manifester, comme dans « Zone » et « La Prose du Transsibérien », œuvres poétiques capitales qui font l'époque. Il faut remarquer que celle-ci substituera de plus en plus, et d'une manière générale, la fracture à la continuité, et cette situation est très perceptible notamment dans la nouvelle temporalité qui se manifeste dans la poésie.

Le temps poétique par excellence devient à cette époque le présent, et cette expérience particulière du temps se révèle comme celle de la nouveauté même. Comme le note encore Michel Collot : « […] dans ce présent intenable, comme moment ek-sistant, […] réside pour les poètes modernes la dimension même de l'extase, comme sortie du lieu et *effraction du temps* ».[41] L'exploration poétique deviendra de plus en plus une révélation de fracture à l'intérieur même du temps, et c'est exactement ce qui permet aux poètes de chercher, et d'essayer de cueillir la nouveauté à sa source. L'aspect du temps qui intéressera de plus en plus les poètes modernes ne sera plus le passage et le vieillissement – qui correspond aux thèmes pérennes de la poésie de toutes les époques – mais son autre aspect qui est la nouveauté comme source de l'être. Celle-ci donne le *ton* à l'époque, de Claudel et Gide, Apollinaire et Marinetti, jusqu'au Dada.

Nous savons pourtant que chez Apollinaire, par exemple, la discontinuité n'est pas uniquement temporelle, mais qu'elle fait plutôt partie d'une fragmentation qui a alors en contrepartie une unité plus profonde de sa poésie[42]. Cette discontinuité qu'on peut peut-être appeler « notionnelle[43] » semble précéder et ainsi ouvrir les questions de la temporalité, et c'est l'unité profonde du recueil *Alcools*, dont « Zone » est l'aboutissement. Comment se manifestent alors les surgissements de l'instant poétique et la simultanéité poétique, et quels sont les enjeux temporels du nouveau « lyrisme de la réalité » ?

[41] Ibid. C'est nous qui soulignons.
[42] Voir : Marie-Jeanne Durry, *Alcools*, t. III, SEDES, Paris, 1964, p. 140-141.
[43] *Notion* appartient à ce que Yves Bonnefoy appelle la « pensée conceptuelle », une pensée logique qui appartient à la philosophie et aux sciences, mais qui s'opposerait au langage et à la manière de voir poétiques. J'approche cette problématique dans le Chapitre V, qui porte sur les questions du langage poétique.

Les trois premiers poèmes où s'accomplit pleinement une poétique de la simultanéité et, à la fois, cette rupture de l'instant qui en fait partie, sont chronologiquement « Les Pâques à New York », « Zone » et « Prose du Transsibérien ». La question du plagiat n'a pas vraiment été résolue, de sorte que je ne saurais pas la prendre ici en compte[44]. Il nous suffit plutôt de suivre certains motifs et certains éléments poétiques qui évoluent à travers ces trois poèmes, car, s'il est vrai qu'il y a de déconcertantes analogies entre « Pâques » et « Zone », la même chose peut être dite de « Zone » et de « Prose », comme si une espèce de dialogue se poursuivait de cette manière. Les questions et les enjeux principaux qui se profilent à travers ce « dialogue » sont ceux de la modernité et ceux des souvenirs, autrement dit, les problématiques de la temporalité et de la constitution du sujet. Car il s'agit surtout d'un questionnement du temps, en tant que passé, présent et avenir, et encore, en tant que *temps modernes*, et ce questionnement passe par une réflexion sur le sujet et sur le monde.

Il me semble d'abord que la nouvelle temporalité de l'instantané apparaît dans ces poèmes, non pas seulement comme une volonté de dépasser la notion de durée, mais surtout dans une espèce d'antagonisme entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et l'avenir. C'est d'abord dans ce sens-là que va le « présent continu » dans « Les Pâques », où Cendrars se compare au « bon moine ». Cependant leurs situations – et leurs temps – sont très différents. Le temps de Cendrars est celui de « ce soir », le temps dominant dans le poème, comme c'est le cas avec « Zone », « Prose » et de nombreux poèmes de Reverdy. Ce présent éternel de « Je descends à grands pas vers le bas de la ville[45] » est le temps dominant du poème. Le temps du « bon moine » reste, quant à lui, un temps réglé par les cycles des prières et surtout par un ordre divin. Nous verrons tout à l'heure quelle est l'importance de ce geste du poète qui confronte le temps ancien avec le *sien*.

Cette *juxtaposition* des choses considérées comme anciennes ou nouvelles est explorée à fond dans « Zone ». Ce serait trop peu que de dire que c'est son *leitmotiv*, c'est un principe très important de sa composition, de même que dans « Les Pâques ». Dès le premier vers, aucun lecteur ne peut s'empêcher de noter la manière brusque et inattendue dont le poète l'introduit dans l'argument, et ce choc ne fait que s'agrandir ensuite par des changements de registre et de ton (voire de mondes, anciens et nouveaux, grands et petits) tout aussi brusques et implacables pour l'attention démunie du lecteur. Ce « contrepoint » des trois premiers vers s'opère donc par des contrastes et des contraires, dont les principaux sont l'ancien et le

[44] Voir l'article de Claude Leroy « Apollinaire et Cendrars chez le roi Arthur » in *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011.
[45] Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, éd. par Cl. Leroy, 2006, p. 32.

nouveau. Les tons différents articulent les contrastes : après un début élégiaque, on passe logiquement à la bergerie (pastorale), et au milieu de cette fantaisie, « poétiquement » nostalgique, on introduit le « personnage principal » de cette vignette, qui n'est rien moins que la Tour Eiffel, le « monstre » élégant en dentelle de poutres d'acier, avec ses antennes de TSF au sommet, lui-même à la fois emblème de la modernité et identifié à une *bergère*, pour passer ensuite à nouveau dans l'ancien avec « l'antiquité grecque et romaine ». Les soudures sont discrètement brutales, et malgré le fait que la logique est bouleversée et que des réalités distantes ou même disparates sont rapprochées, leur rapports sont singulièrement *lointains et justes*, comme dira Reverdy dans sa définition de l'image poétique. La singulière réussite de cette image est due aussi au fait que ce mélange de l'ancien et du nouveau passe par une transformation des dimensions, et aussi par la manière dont elle introduit les grands thèmes du poème. De ce contraste simultané entre la bergerie et des éléments des réalités tout à fait modernes, surgit, d'une manière inattendue, le thème de la religion. Cependant, les thèses seront renversées : d'un côté, « tu es las de ce monde ancien », « même les automobiles ont l'air d'être anciennes », et de l'autre côté « la religion seule est restée neuve » et « simple comme les hangars de Port-Aviation », « L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X[46] ». Dans « Zone », les questions du religieux et du sacré, qui se jouent dans le partage et dans la différence entre les deux, continuent incessamment de hanter le poème dans son ensemble, jusqu'à sa fin, encore une fois, comme dans « Les Pâques ». Mais on examinera dans un autre chapitre ces questions du religieux et du sacré[47]. Il nous suffit peut-être ici de noter que ceux-ci font partie des choses qui, au début de « Zone » sont présentées comme anciennes et nouvelles *en même temps*.

D'où vient ce paradoxe du nouveau/ancien et ces renversements des perspectives temporelles ? Ne serait-ce là qu'une manière de faire face à cet antagonisme qui à l'époque devient de plus en plus écrasant entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et l'avenir ? Et n'est-ce pas alors une image – peut-être un peu cocasse – par laquelle le poète cherche à dire son *temps*, conscient peut-être qu'il s'agit d'une époque charnière ?

[46] Apollinaire, *op. cit.,* p. 39.
[47] Voir le chapitre VI, texte « Soleil et têtes coupées ».

Animaux-machines d'Apollinaire et de Cendrars

Cendrars voit l'image de la modernité dans la ville de New York, après avoir parlé du « bon moine », et Apollinaire dans une « jolie rue » industrielle, après avoir comparé la religion avec les hangars de Port-Aviation. Une certaine régularité, une certaine rythmique périodique règne dans ce « monde nouveau », incarné dans la « jolie rue industrielle » (« Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passe/Le matin par trois fois la sirène y gémit »). Mais vu que ce temps particulier est mesuré et marqué par les sons modernes qui « fabriquent » un temps moderne – les sons produits par les machines sont alors *animalisés* (« Une cloche rageuse y aboie vers midi/Le matin par trois fois la sirène y gémit »). Cette *animalisation* est du même ordre que les images remarquables « des troupeaux d'autobus mugissants », « le troupeau de ponts bêle ce matin » et les moteurs d'autobus qui « beuglent comme des taureaux d'or » de la « Prose du Transsibérien » de Cendrars. Il ne s'agit pas seulement de mêler deux imaginaires radicalement différents (celui des animaux et celui des machines), mais aussi de mêler « l'ancien et le nouveau », selon l'expression souvent employée par Apollinaire lui-même. Ces « troupeaux d'autobus » ont peut-être même quelque chose de préhistorique, car si l'on imagine un animal qui ait une taille comparable à celle d'un autobus, en France, cet animal ne peut provenir que d'un passé très lointain – ce ne peut être qu'un mammouth[48]. Quel rapport entre cette animalité et le thème de la modernité généralement reconnu comme central dans « Les Pâques », « Zone », et « Prose du Transsibérien » ? Concernant la jungle des cloches et des sirènes d'usines, et ces mêmes autobus-mammouths, comment ne pas penser encore à la puissante formule de Jean Starobinski sur la modernité du paysage urbain chez Baudelaire ? La voici encore une fois, mais en entier :

> La modernité, prenons-y garde, ne réside pas seulement dans la présence des fumées et des vacarmes de l'industrie ; ce qui est spécifiquement moderne, c'est la *juxtaposition* de l'élan vertical des cheminées et de celui des églises ; c'est le *contraste* et la *dissonance* de leur *présence simultanée*.[49]
>
> […] Plus profondément, en cet instant matinal, ce sont deux types d'organisation du temps qui inscrivent leurs signes dans le paysage : le temps de la production et celui du sacré.[50]

[48] Pour les mammouths, voir le poème « Palais », également dans *Alcools*, où il est question encore de l'ancien : « Or ces pensées mortes depuis des millénaires/Avaient le fade goût des grands mammouths gelés ».
[49] Jean Starobinski, « Les cheminées et les clochers », Magazine littéraire n° 280, septembre 1990, p. 26. C'est moi qui souligne.
[50] *Ibid*.

Il s'agit alors, et avant toute chose, de mélanger le temps ancien avec le temps moderne, de marquer la présence de l'ancien dans le nouveau, enfin de (et afin de) créer le temps de la modernité, doublement marqué par une espèce de « pouvoir absolu revendiqué par la conscience individuelle »[1] et par la tendance vers l'objectivité, qu'annonçait déjà Rimbaud. Et Et si « le temps moderne » est double dans sa nature, à savoir ancien et nouveau, objectif et subjectif, les animaux-machines d'Apollinaire et de Cendrars le sont aussi.

L'horloge du quartier juif de Prague

Une autre question de temporalité, sur laquelle « Zone » et « Prose du Transsibérien » semblent se rejoindre, mais différer aussi, concerne les souvenirs. Dans ces deux poèmes, les deux poètes remontent dans leurs souvenirs, et font la somme de leur *vie*, comme nous le verrons. La différence, c'est qu'Apollinaire donne ses souvenirs *toujours* dans un présent verbal. Les deux poèmes ont curieusement en commun une image, comme l'emblème énigmatique de ce mode de temporalité centré sur le présent pour affronter les souvenirs : c'est l'horloge du quartier juif de Prague, dont les aiguilles vont à rebours. Apollinaire emploie cette image le premier dans « Zone » :

> Tu ressembles au Lazare affolé par le jour
> *Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours*
> Et tu recules aussi dans ta vie lentement[2]

Chose intéressante à noter, ce temps des souvenirs, qui est aussi le souvenir de ces temps, et qui va en avant-arrière (« Et tu *recules* aussi dans ta vie lentement »), cherche son « correlative objective »[3] dans la musique (« …et le soir en écoutant dans les tavernes chanter

[1] *Ibid*. : « Ainsi se définit le double aspect de la modernité : la fuite dans la foule – ou, à l'inverse, le pouvoir absolu revendiqué par la conscience individuelle […] ».
[2] G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. par M. Adéma et M. Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1965, p. 42.
[3] T.S. Eliot, *Hamlet and his problems* : « The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are

chanter des chansons tchèques »). Cette musique de l'Est - comme la marche tzigane et les accordéons de Cendrars dans « Prose » - ne saurait être perçue que dans le temps. La perception de la musique se déroule dans le temps, elle *est* la perception de celui-ci. Cependant, pour Apollinaire autant que pour Cendrars, cette perception semble rester comme sur le fond des images-souvenirs qui, énoncées au présent ou au passé, surgissent comme autant d'instantanés.

Chez Cendrars, le train, symbole du présent qui avance toujours-maintenant vers l'avenir jamais atteint et laisse derrière lui « le passé », roule sur les « plaques tournantes[1] » - c'est-à-dire que son mouvement n'est pas uniquement linéaire mais circulaire aussi – il va dans le sens du temps aussi, parallèlement à la musique d'un gramophone. C'est une marche tzigane que ce gramophone « grasseye », et en se développant dans le temps, elle permet au poète de « se laisser aller aux sursauts de [s]a mémoire[2] » et de faire « courir tous les trains tout le long de [s]a vie[3] ». Et, grâce à la magie du Grand Est, il lui semble que « le monde, comme l'horloge du quartier juif de Prague, tourne éperdument à rebours[4] », mais c'est que lui va en arrière dans sa mémoire, tandis que le train et la musique (le temps) marchent en avant.

Encore une fois, sans soulever les questions des sources et des antécédances, il me semble important de mesurer ici l'importance que les poètes accordaient tous deux à cette image. Cendrars dit qu'il se « laisse aller aux sursauts de sa mémoire ». Ceci me semble une bonne formule pour décrire cet aspect que « Zone » et « Prose » ont en commun : une reconsidération des différentes étapes vitales qui aboutissent toutes au présent du poème. Pour le poète, cette reconsidération de *sa vie* (une tonique qu'on retrouve répétée de nombreuses fois dans les deux poèmes), passe à travers son expérience du temps, et celle-ci est paradoxale, comme nous l'avons vu à propos du « Pont Mirabeau », puisque le temps y apparaît comme ambigu et pluridirectionnel. Apollinaire et Cendrars *voient* que le temps ne fuit pas uniquement « du passé vers l'avenir », comme on dit habituellement, mais dans la direction inverse aussi, puisque toutes les expériences humaines, étant essentiellement des expériences du temps, des « durées intérieures », s'échappent aussi vers le passé: aux yeux de l'expérience humaine, le temps peut aussi être vu comme un flux qui porte toute chose vers le

---

given, the emotion is immediately evoked. » cité depuis http://www.bartleby.com/200/sw9.html, consulté le 1er octobre 2012. Selon Eliot, ce « correlative objective » serait seul susceptible, dans une œuvre d'art, d'exprimer une émotion autrement inexprimable.

[1] Cendrars, *op. cit.,* p. 57.

[2] *Ibid.,* p. 59.

[3] *Ibid.*, p. 51.

[4] *Ibid.,* p. 57.

passé. C'est ce qui arrive dans les deux poèmes, où le temps des souvenirs a une logique bi–directionnelle[1]. De ce point de vue, le symbole de l'horloge qui marche à rebours devient plus clair : son cadran implique par lui-même la direction habituelle des aiguilles, mais en même temps on les y voit marcher dans le sens inverse, et ce caractère insaisissable et paradoxal figure par lui-même l'ambiguïté du temps et de l'expérience. Et encore l'insaisissable, n'est-il pas l'un des sujets (ou des objectifs) que la poésie moderne s'était fixés depuis Baudelaire ? Avec Apollinaire, Cendrars et Reverdy, cet insaisissable sera surtout celui du temps, et nous verrons quelles conséquences en découlent pour le lyrisme de la réalité. Mais pour revenir à l'horloge du quartier Juif à Prague, on peut peut-être conclure que c'est, pour Apollinaire et plus tard pour Cendrars, l'emblème de ce mode de remémoration et de reconsidération de la vie du poète, qui est le propre de la « structure narratologique » de « Zone », et du « Transsibérien » aussi[2].

Certes, il faut se demander aussi pourquoi c'est le cas et quelles sont les implications d'une telle narrativité et d'une telle temporalité. Il s'agit en même temps, de rendre compte d'un autre paradoxe temporel lié aux souvenirs, en considérant celui de la temporalité bidirectionnelle provisoirement comme un effet de perspectives temporelles multiples et simultanées.

Merleau-Ponty dit que ni le passé ni l'avenir n'*existent*, puisque « Un passé et un avenir jaillissent quand je m'étends vers eux[3] ». Ce sont nos intentionnalités qui nous orientent vers le passé, comme vers l'avenir, et quand nous évoquons un passé lointain, nous nous plaçons dans un moment qui possède ses propres horizons d'avenir et de passé, c'est-à-dire dans son ordre temporel[4]. Egalement, « chaque présent, par son essence même de présent, exclut la juxtaposition avec les autres présents et même dans la passé lointain[5] ». C'est pourquoi il semble absurde d'avoir plusieurs présents contemporains et simultanés. Ceci nous amène à un problème commun à « Zone » et à « Prose », essentiel pour comprendre leurs temporalités spécifiques. Le présent de la narration et celui de la remémoration semblent se confondre entièrement, de sorte que le même présent verbal rend compte des souvenirs que « Blaise » (celui du train) raconte à Jeanne au bord du train, des événements qui ont lieu à ce moment-là,

[1] La thèse de doctorat d'A. Dickow, *Le Poète en personnes : mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob*, soutenue en 2011, réalisée en cotutelle (Paris VIII/Rutgers University), sous la direction de Christian Doumet et de Derek Schilling p. 400-411.
[2] Toute une iconographie « temporelle » existe également chez Reverdy (horloges, clochers), sauf qu'il n'admettrait jamais de parler de *ses* souvenirs. On le discutera plus loin, vers la fin de ce chapitre.
[3] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p 481.
[4] *Ibid.*, p 475.
[5] *Ibid.*, p.483.

des souvenirs que Cendrars-narrateur raconte au moment d'écrire le poème, et de ce qu'il prétend faire et ressentir en un présent supposé parallèle à l'écriture du poème. Apollinaire lui aussi a construit une structure narrative complexe dans « Zone », qui semble comporter plusieurs présents. Quel serait donc le « vrai » présent de ces narrations ?

La temporalité ambiguë de « ma vie » et l'aplatissement des perspectives temporelles

Le retour vers le passé s'opère-t-il comme le dit Cendrars en *sursauts*. Il n'est pas linéaire (aucune remémoration ne l'est) : il se fait dans des surgissements, des *flashbacks* momentanés, même si dans « Prose », beaucoup de ces souvenirs ne sont pas donnés au présent verbal, comme dans « Zone », et j'y reviendrai tout à l'heure. Cendrars, à bord le Transsibérien, confronte-t-il sa propre expérience du temps avec celle de « Jehanne » ? Elle dort d'un *sommeil d'innocence*, puisque « de toutes les heures du monde elle n'en a gobé une seule[1] ». Cette innocence habite le pays merveilleux de l'insouciance et de l'imagination, à l'abri du temps. En contraste, c'est le motif des « heures » qui est développé tout au long de la strophe suivante, et le temps thématisé avec les horloges des gares différentes (proches d'ailleurs du cadran compliqué de la Gare Saint-Lazare du « Hamac »). Il n'y aura alors que « l'avance perpétuelle du train » qui puisse donner mesure de ces temps différents. « Tous les matins on met les montres à l'heure », probablement à cause du changement des zones temporelles. La connaissance du temps passe par celle des « heures » - des moments – qui *sonnent* différents « présents », marqués par toutes ces cloches différentes. Tous ces moments qui ont sonné (et qu'il a connus dans leur présent) font partie de ce qu'il appelle « ma vie », son expérience et ses souvenirs.

Ici, je crois qu'il faut poser concrètement la question de cette tonique[2] qui revient constamment dans les deux poèmes : *ma vie*. Dans « Zone », le motif apparaît comme « ta

[1] Cendrars, *op. cit.,* p. 56.

[2] J'utilise ce mot dans son acception relative à la musque (note qui fixe la tonalité), à la phonétique et à la grammaire. Selon *Le Petit Robert* (2008), *tonique* serait : « MUS.VX : *Note tonique* » ; « PHONET. Qui porte le ton », etc.

vie », qui est « un tableau pendu dans un sobre musée », et repris ensuite avec l'image de l'horloge du quartier juif à Prague : « Et tu recules aussi dans ta vie lentement ». Nous interrogerons ailleurs ce dédoublement du sujet poétique, il nous suffit ici de savoir qu'il s'agit bien de la vie d'Apollinaire et de noter qu'il s'adresse à lui-même. A la fin du poème, le motif est repris : « Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie/Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie ». Chez Cendrars, tout un développement est consacré à « ma vie », dans lequel le poète énonce la situation passé également dans un présent verbal. Sa vie est pauvre comme ce châle effiloché, mais ce sentiment de *sa vie* se développe sur un trajet de train interminable, et elle devient plus riche que tout élégant voyage européen, car c'est le voyage au bout du monde. Je n'ai pas besoin de développer à quel point Cendrars, par la suite, a conçu sa vie comme un voyage perpétuel. Même si le motif ne revient plus dans « Prose », on voit jusqu'à la fin du poème qu'il reste présent, et que tout tourne en quelque sorte autour de lui, et la même chose peut se dire de « Zone ». Pour quelle raison Apollinaire et Cendrars insistent-ils à tel point là-dessus ?

Nous avons déjà vu quelle importance prennent dans la poétique du réel les notions de vie, de réalité et d'expérience. Il est évident aussi qu'un questionnement poétique de l'époque passe par un questionnement du sujet poétique par lui-même. En réunissant ces deux perspectives, il me semble que le rapport entre la remémoration des souvenirs et le questionnement de sa vie par le sujet soit un aspect fondamental de la constitution même du sujet aussi bien que de la temporalité des souvenirs. Merleau-Ponty nous invite à comprendre le temps comme sujet et le sujet comme temps :

> La subjectivité n'est pas dans le temps parce qu'elle assume ou vit le temps et se confond avec la cohésion d'une vie[1].

Ici il ne faut pas comprendre *subjectivité* comme *subjectivité romantique*, mais comme la condition du sujet percevant, qui opère la synthèse du temps. Mais, le sujet ne constitue pas alors uniquement le présent comme temps de l'expérience et du passage, mais toute la cohérence d'une vie et des souvenirs. Et qu'est-ce qui lie le présent et les souvenirs, justement, si ce n'est le fait que le moment passé a été, lui aussi, une expérience du présent :

> Le passé plus lointain a bien, lui aussi, son ordre temporel et une position temporelle par rapport à mon présent, mais en tant qu'il a été présent lui-même, qu'il a été « en son temps » traversé par ma vie et qu'elle s'est poursuivie jusqu'à maintenant[2].

[1] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 483.
[2] *Ibid.*, p. 475.

Dans ce sens, et dans une œuvre narrative, rien n'empêche un poète de mettre des expériences passées et présentes sur le même plan, et la même chose vaut pour le temps de la narration. « Zone » et « Prose » sont de grands questionnements de toute une époque, même dans le sens large de la « modernité ». Rétrospectivement, ce sont des œuvres qui constituent cette époque pour nous. N'est-ce pas de cette manière-là aussi qu'Apollinaire et Cendrars se constituent par rapport à leur propre époque, et tout-à-fait dans la logique de la poétique du réel et d'une conception de la littérature comme expérience ?

Nous approfondirons encore les implications d'un tel mode de remémoration poétique et de cette « narration » à propos du présentisme radical de la remémoration dans « Zone », mais d'abord, que penser de cette ambiguïté voulue du temps et de la temporalité ? Est-ce un simple maniérisme avant-gardiste, un pur jeu gratuit ou « fumiste » ? Selon une formule de Merleau-Ponty, sur laquelle nous aurons à revenir, « l'ambiguïté de l'être au monde se traduit par celle du corps, et celle-ci se comprend par celle du temps[1] ». Dans cette perspective, cette « narration » possèderait un certain « réalisme » psychique ou perceptuel[2], et cet aplatissement des perspectives temporelles serait une stratégie narrative ingénieuse. Plutôt qu'un « cubisme poétique » qui imiterait les procédés des peintres cubistes (abolition de la perspective spatiale), ce serait un procédé littéraire 'révolutionnaire' qui répondrait au même besoin de rompre avec les techniques établies et séculaires de la représentation : aplatissement des perspectives temporelles abolit la narration « prosaïque » et réaliste habituelle en supprimant les protensions et rétentions[3] de l'horizon temporel successif. Cependant, nous voyons bien que cet aplatissement ouvre des perspectives temporelles poétiques absolument inédites. Au lieu de niveler l'expérience des temporalités dans la littérature, ce procédé l'approfondit et la rend plus complexe.

[1] *Ibid.,* p. 101.

[2] Quand je me *rappelle* une situation pour moi-même, je n'ai pas besoin de raconter les circonstances (horizons temporels), ou de *décrire* le cadre de cette situation, comme je ferais dans une narration autobiographique 'réaliste'.

[3] *Protensions* et *retentions* sont, selon le vocabulaire phénoménologique, des *intentionnalités temporelles.* Elles forment le réseau des intentionnalités temporelles de la structure d'horizon. *Cf.* Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, ouvrage cité.

L'instantané

L'originalité et l'influence de « Zone » viennent, entre autres choses, de cet aspect temporel du poème qui est son présentisme radical. Ce n'est vraiment qu'avec ce poème que le moment présent devient un enjeu du modernisme poétique, en tant que moment d'ek-stase et de rupture, et par la suite, le temps verbal prépondérant dans la poésie moderne. C'est la réussite poétique de « Zone », qui ouvre, en 1912 et 1913, la voie au présentisme poétique, comme si le langage poétique réclamait son indépendance au niveau de la temporalité et de la narrativité aussi, parallèlement à des ruptures syntaxiques et formelles.

La temporalité fragmentée de « Zone » et de « Prose » ne relève pas uniquement de la remémoration, comme nous le verrons. L'expérience de la vie (souvenirs) semble aussi complexe et incongrue que l'expérience du temps (présent). On serait en droit de se demander alors ce qu'une telle temporalité faite d'instantanés doit à – ou a en commun avec – les techniques photographiques et cinématographiques, qui à l'époque changent la perception du temps autant que la vitesse des moyens de transport.

Nous devons aussi nous demander d'où vient ce prestige du présent dans la poésie moderne. D'une manière générale, le privilège du présent est peut-être dû au fait « qu'il est la *zone* où l'être et la conscience coïncident[1] », comme dit Merleau-Ponty. Dans la perspective de la poétique du réel et de la conception moderniste de la littérature comme expérience, il est clair que le présent s'impose comme *la* temporalité de la perception et de la vie. Comme dit Cendrars, « Nous sommes tous l'heure qui sonne[2] ». La perception n'est qu'« une récréation ou une reconstitution du monde à chaque moment[3] ». Le présent poétique moderne est alors un présent perceptuel, qui se manifeste toujours comme *instantané* et même parfois absolu, car il exclut tous les autres moments du temps[4]. Dans la recherche d'une poésie objective, souhaitée par Rimbaud, il faut que le présent se distingue de tous les autres moments du temps, non seulement par sa nature d'horizon temporel, comme nous l'avons vu à propos du « Pont Mirabeau », mais encore par une certaine prétention à l'objectivité, justement. Or, « [l]a prétention à l'objectivité de chaque acte perceptif est reprise par le

[1] Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 485. C'est moi qui souligne.
[2] Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui*, *tome XI : Aujourd'hui*, Denoël, 2005, p. 6.
[3] Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 240.
[4] *Ibid.*, p. 450.

suivant, encore déçue et de nouveau reprise[1] », ce qui présente un aspect majeur des temporalités poétiques modernes, non seulement parce que dans ce présent perceptuel mon être et ma conscience ne font qu'un, mais surtout parce que la nouveauté et la réalité de l'expérience, de l'être-au-monde, n'y font qu'un. C'est le présent instantané de « Zone », soit celui de « Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux », soit celui de « Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux ». Ce présent instantané sera souvent aussi celui de Cendrars, de Reverdy et de nombreux autres poètes modernes.

Rien d'étonnant si la fracture des formes langagières et esthétiques, et la fracture dans la représentation de la réalité se manifestent aussi au niveau de la temporalité. Cependant, cette nouvelle conception du temps comme rupture et comme instantané, ne fait pas pour autant une économie absolue du passé et de l'avenir. Comme nous l'avons déjà vu, l'expérience du présent est ambiguë, car elle n'implique pas une *présence* univoque du sujet. Notre présence au monde est traversée par l'absence en raison même de ses horizons temporels :

> En marge de la présence vécue, [les protensions et les retentions] renvoient à un non-présent qui ne cesse de hanter le présent[2].

Nous verrons quelles conséquences entraîne cette *latence* dont les horizons hantent le présent, surtout chez Reverdy. Remarquons tout de suite que cette ambiguïté pleinement assumée augmente la profondeur des temporalités poétiques et d'un autre côté, que le présent instantané, si l'on veut qu'il reste un temps de perception, doit posséder un « champ de présence » qui comporte des horizons temporels. Mais alors comment rendre compte justement de cette temporalité composée de fragments dont les horizons temporels restent vides ou ignorés par les lecteurs ? Nous avons déjà vu que l'aplatissement des perspectives temporelles successives brise la trame de la narration et de la description. Quelle « nouvelle représentation littéraire » apportent les souvenirs donnés au présent et libérés de l'ordre de la succession ?

[1] *Ibid.*, p. 276-277.
[2] Collot, *op cit.*, p. 49.

Souvenirs présentés

La « jeune rue » parisienne de Guillaume se transforme en espace d'un seul vers en une rue de jeunesse de Wilhelm, à Nice (« et tu n'es encore qu'un petit enfant »). Et quoique cette analogie poétique soit assez étrange, ce brusque passage thématique n'est qu'un retour au thème de la religion, approché cette fois-ci d'un côté personnel, comme peut-être un des premiers souvenirs de la vie du poète, peut-être même le premier. Ce passage thématique s'articule avec un changement du cadre temporel, puisqu'on passe du « maintenant » de 1912 aux souvenirs d'enfance d'Apollinaire, énoncés par le même présent verbal. Il s'agit du même présent « omni-temporel » avec lequel les souvenirs sont parfois « présentés » par Cendrars aussi dans « Le Transsibérien » (« Je suis couché dans un plaid »). La différence est que Cendrars utilise, la plupart du temps, les temps verbaux passés : ce n'est que par moments que le présent surgit dans « Prose », alors que dans « Zone » tout est au présent. C'est de cette « structure » profonde des souvenirs épars non évoqués, ni racontés, mais donnés au présent, « *présentés* » en quelque sorte, et finissant par raconter une histoire *lue comme un ensemble mosaïque*, que surgissent ce ton et cette atmosphère discontinus, ambigus et paradoxaux, puisqu'ils sont à la fois vagues et condensés.

Dans un autre passage, avant la continuation des souvenirs juxtaposés, le présent brutal de « Maintenant tu marches… », introduit à nouveau le point de départ – le présent du poème, le même que « Ce matin » du début du poème. Ce « présent du poème », encore qu'il reste indéfinissable du point de vue chronologique, et qu'il ne *semble* pas non plus logique du point de vue narratologique, *présente* pour ainsi dire d'autres temps et époques, surtout passés, dans une espèce de présent éternel ou « omni-présent ».

Après les souvenirs de la Prague, les fragments de souvenirs sont *présentés* comme autant de clichés photographiques : des images figées, immobilisées, des situations différentes aux endroits différents, et en même temps qui paraissent tous pareils en quelque sorte. La vitesse de leur succession, autant qu'une impression de l'absolu qui dégage de chacune de ces images, résultent en la manière unique dont celles-ci sont isolées : elles sont des images-vers indépendantes des autres vers et strophes, mais, en même temps, par le fait même de leur ressemblance, elles se succèdent d'une manière brutale et rapide.

« Zone » est un vrai travail de collagiste – et avant tout un travail de collagiste temporel. La 'fabrication' de ce temps consiste aussi à condenser l'expérience humaine, et ainsi ce temps

lui-même. Pour ce faire, il est nécessaire de briser la trame temporelle ordinaire, l'enchaînement habituel de la succession, afin de choisir et de rassembler des fragments du temps et de l'expérience que l'on juge importants. Ces fragments sont alors privés de leurs relations avec le passé et de leurs protensions vers l'avenir, et deviennent ainsi bizarrement absolus, tout en restant actuels et vécus. Le passage entre ces fragments provoque nécessairement la surprise, en raison de l'étrangeté de ces « présents » sans passé ni avenir. Les liens habituels sont rompus, mais c'est pour créer de nouvelles relations, « dont les rapports sont lointains et justes », selon le mot de Reverdy. Ici, il semble curieusement que les images/fragments du réel ont repris cette 'fonction' d'étrangeté dont le merveilleux détient le monopole, ordinairement. Chez Apollinaire même, le merveilleux et le réel coexistent, on le sait. Mais le temps privilégié du merveilleux est le passé (par exemple, dans « Les Sept épées »), alors que le présent semble amener le poème entier vers le réel.

Le présent « du poème » se déplace quelquefois imperceptiblement : il faisait jour, et soudain, le vers « Tu es la nuit dans un grand restaurant » introduit le soir qui tombe brusquement. Cette perspective du vécu et du perçu ouvre la question entre l'intériorité et l'extériorité, entre le subjectif et l'objectif, car, même si le réel et l'extérieur sont visés par cette perception toute présente, par l'omni-temporalité de ce présent verbal, ne semble-t-elle pas en même temps affirmer une subjectivité extrême (il fait jour, puisque je le dis, et si je dis qu'il fait nuit, il fait nuit) ? La conclusion serait que cette perception se joue effectivement entre l'objectif et le subjectif, entre le passé et l'avenir, tout comme la poésie d'Apollinaire. Le présent de la perception se déplace encore : au lieu de dire quelque chose comme « soudain, l'aube s'approchait », Apollinaire nous introduit directement dans cette aube (« Tu es seul le matin va venir ». Ainsi la fameuse boucle d'une journée et d'une nuit – presque les vingt-quatre heures de la tragédie classique – est quasiment bouclée. Je dis 'quasiment' car le poème commence un matin, pour se poursuivre au soir, à la nuit, et s'achever le matin suivant, mais ce matin est encore un *petit matin*, une aube, symbole de nouvelles choses à venir. C'est aussi un moment qui *a* un horizon d'avenir (le futur de « va venir »), à la différence de tous les précédents. Ce grand cycle s'ouvre ainsi à autre chose avec cette aube, à un temps présumé nouveau, et *différent*.

L'altérité et la pluralité, deux notions qui auront une importance cruciale pour toute la poésie du XXe siècle, sont ainsi deux qualités distinctives de la temporalité de « Zone ». Cette pluralité des temps juxtaposés et des autres *contrastes simultanés* d'une manière générale, multiplie aussi des rapports inédits entre motifs et des analogies nouvelles, en créant une

atmosphère – c'est-à-dire une temporalité très particulière, qui est une source intarissable de l'altérité. Autrement dit, le manque d'analogies toutes faites, qu'on pourrait peut-être appeler « culturelles » ou « traditionnelles », permet à Apollinaire cette liberté de création des nouveaux rapports, des nouveaux liens de signification, des ambiguïtés, autant que cette impression de vague qui se dégage de sa prosodie, fortement influencée par celle de Verlaine. L'absence de ponctuation aussi fait partie de cette atmosphère du temps, en créant un rythme particulier. L'expérience humaine est ainsi narrativement disposée dans des éclats, entre lesquels des espaces vides témoignent de cette liberté de création. Ces éclats ne sont pas arrangés alors à la manière d'un puzzle, dans lequel les failles et les espaces vides n'apparaissent plus, mais effectivement à la manière d'une mosaïque. Ce qui résulte alors d'un tel arrangement est l'impression de dissonance et l'absence de continuité.

Le titre de « Zone »

On a très souvent évoqué l'aspect cyclique du temps dans « Zone », et je ne reviendrai pas sur cette thématique, surtout parce que l'aspect de la temporalité qui m'intéresse à propos de ce poème est son présentisme, mais le titre, souvent interprété selon cette clé, me paraît pouvoir être compris différemment. Si l'on comprend « zone » comme une espèce de terrain vague, ce présent instantané, très caractéristique et pourtant marqué par une certaine indétermination, n'est-il pas lui-même une espèce de « temps vague » ?

On a souvent évoqué l'origine grecque de ce mot dans son acception originale de « ceinture[1] », en expliquant « Zone » comme la boucle temporelle de 24 heures de son action. Cependant, nous avons vu que le présent omni-temporel n'a rien de cyclique, et qu'Apollinaire dans « Zone », comme Cendrars dans la « Prose du Transsibérien », transforme le temps cyclique et le temps linéaire, celui-là en une espèce de présence simultanée de toutes les étapes de la vie du poète, et celui-ci en un mouvement pluridirectionnel. Qu'obtiendrait Apollinaire à transformer le flux temporel en une boucle, et

[1] *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat Larousse, 2011, coll. Grands Dictionnaires Larousse, le confirme, « comme terme d'astronomie ou de géographie ».

surtout à donner ce titre au poème ? Je crois plutôt qu'il faut chercher ailleurs le sens de ce titre, à la fois énigmatique et emblématique.

Le *Dictionnaire étymologique et historique du français* nous éclaire sur l'usage du mot à cette époque :

> Un emploi propre à la typographie de Paris au début du XXe siècle : la zone, employé absolument, désignait la ceinture d'habitations misérables, cabanes, huttes, roulottes etc., établie à l'extérieur des fortifications, sur une bande de terrain de 200 mètres de large, où toute construction durable était interdite pour des raisons militaires (au propre : zona non œdificandi)[2]

A présumer que l'itinéraire d'Apollinaire allait de Montparnasse à Auteuil (« Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied »), nous pouvons constater qu'il ne s'agit pas d'une « zone » de ce genre-là, avec des roulottes et des taudis, mais si nous regardons tout simplement le sens de ce vocable dans *le Petit Robert* (de 2008) :

> ABSOLT. **LA ZONE :** les faubourgs misérables qui se sont constitués (malgré la loi) sur les terrains des anciennes fortifications de Paris (- **zonard, zonier**).

- alors nous ne pouvons pas exclure qu'Apollinaire se réclame exactement de ce sens-là, vivant à cette époque toujours à Auteuil qu'il considérait comme faisant partie de la banlieue, puisqu'à cette époque c'était effectivement le cas. Mais même alors, la question reste : pourquoi choisir ce titre en un sens si étroit et si personnel pour un poème si programmatique et si emblématique ?

Il faudrait sans doute comprendre ce mot plus largement, avec ses implications urbanistes : *zone* est donc quelque chose d'éminemment moderne (zone de construction, zone industrielle), et en même temps une espèce de terrain vague, un nouveau 'territoire' de la poésie qu'Apollinaire ouvre. En sortant du terrain habituel, et aussi de la temporalité habituelle, il entre dans cette « zone ». Le terrain habituel et « traditionnel » de la poésie a pu être appelé, à des époques reculées, *pays*, *règne*, *empire*, *domaine* etc. Le choix de ce vocabulaire urbaniste jusque-là tout-à-fait étranger à la poésie, mais non pas à la ville ni à la modernité, révèle un goût naissant pour l'avant-garde chez Apollinaire. Sans avoir jamais appartenu à aucun des groupes d'avant-garde de son époque, il a pourtant innové dans la poésie et dans la critique des arts plastiques tout autant que certains avant-gardistes tapageurs. Parfois, ses innovations pouvaient provenir d'un simple jeu, procédé poétique

[2] *Ibid.*

légitime. Ici, il pourrait avoir décidé d'emprunter un vocable à l'urbanisme, tout simplement parce qu'il sonnait bien à son oreille. Mais il ne faudrait surtout pas comprendre ce choix hypothétique comme superficiel. Un effet apparemment superficiel, tel que le choix du vocabulaire, ne l'est jamais, sauf à dissocier le fond d'avec la forme, ce que j'ai décidé depuis le départ de ne jamais faire. *A fortiori*, ce choix de vocabulaire dans le titre n'est ni fortuit, ni anodin. Plutôt que la signification antique de « ceinture » dans le sens de « boucle de temps », un sens qui joue sans doute aussi dans ce titre, c'est l'accent modernisant et étrange qui lui donne toute sa « saveur ». Etrange et familière à la fois.

Il est vrai que ce « sens » du titre reste très vague, mais je crois qu'il en va là comme de l'image « soleil cou coupé » : cette image a une signification beaucoup plus vague que celle de la tête tranchée de Jésus dans « Pâques à New York », mais c'est justement par là qu'elle est beaucoup plus large et plus universelle. Et si quelque chose est vague pour le sens commun, mais réussit en même temps à traduire un pressentiment important et universel, ne serait-ce alors là une grande réussite poétique ? La zone dans laquelle entre la poésie avec Apollinaire n'est pas celle de la clarté, c'est-à-dire des significations claires et raisonnables qui peuvent être données dans la prose : le soleil cou coupé pourrait annoncer aussi la rupture avec la raison préconisée par les mouvements qui se réclamaient plus ou moins d'Apollinaire, les dadaïstes et les surréalistes. Une chose est certaine : cette zone sera celle de l'exploration et de l'invention.

L'Esprit nouveau et l'invention du temps

Selon la conviction profonde de l'auteur de la conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes » de 1917, la tâche du poète n'est autre que celle d'inventer, de créer la nouveauté avec sa faculté d'imagination, ce qui revient à dire qu'il doit inventer l'avenir :

> […] les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser[3].

[3] G. Apollinaire, *Œuvres en prose II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1991, p. 950.

Ici, Apollinaire se réfère à la fable d'Icare qu'il considère comme une prophétie pleinement *réalisée* à son époque qui voit l'invention de l'avion. Or, la fable d'Icare, l'homme qui vole dans les airs, a été inventée des milliers d'années auparavant. D'où l'importance de l'avion dans l'œuvre et dans la vision du monde d'Apollinaire : c'est une véritable merveille imaginée par un poète, mais qui par la suite devient une réalité, grâce au progrès de la civilisation, qui combine dans cette vision l'imagination poétique et la *tekhnê*. Comme le note Michel Décaudin, les accents déconcertants nationalistes, ethnocentriques et chauvins de cette conférence sont circonstanciels[4], et ce qu'il faut en retenir est encore autre chose[5] – une poétique de l'invention et de la création qu'Apollinaire a prônée de différentes manières depuis ses premières publications. Le chauvinisme, avec ses ambitions prophétiques, est malheureusement une tentation forte et fréquente pour les poètes, surtout quand ils se croient capables de diriger les autres et surtout en temps de guerre. Cependant, l'invention de la nouveauté et l'ambition de la poésie d'entrer dans tous les domaines de la vie et de la transformer, annoncées toutes deux par Apollinaire en 1917, sont en quelque sorte une définition de la modernité poétique, si large et vague qu'elle soit, et les surréalistes s'en souviendront :

> L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose ; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte[6].

La nouvelle représentation est une invention de la réalité. C'est par là que les arts et la littérature modernes entrent, à l'époque d'Apollinaire, dans une « zone » radicalement différente, et veulent en finir avec l'imitation de la réalité extérieure et de la vie. Le surréalisme même reste dans cette perspective, malgré la signification considérablement différente que ce mouvement donne au mot « sur-réaliste » d'Apollinaire, et la volonté d'abandonner le « modèle extérieur » au profit de la théorie bretonienne du « modèle intérieur[7] ». Mais l'invention de la réalité, d'après Apollinaire, ne se contente pas de suivre ou

[4] C'est extrêmement déconcertant de voir un ancien Wilhelm Kostrowitzky, d'origine italo-polonaise et de nationalité russe à sa naissance, répudier le cosmopolitisme. C'est une défaite énorme de la culture européenne.

[5] M. Décaudin, *Apollinaire*, Librairie Générale Française, 2002, p. 47.

[6] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *ibid.*

[7] André Breton, *Le surréalisme et la peinture,* N.R.F. Gallimard, 1928, pp. 14-15. *Cf.* aussi Pierre José, *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, Genève, 1987, p. 101.

de chercher un modèle intérieur, même si elle refuse le « modèle extérieur » et surtout son imitation, puisque celle-ci n'ouvre pas le temps, ou ne le fait pas progresser. L'invention de la réalité est une invention du temps, d'une nouvelle époque, et par-là de l'avenir même. Qui peut dire qu'Apollinaire n'a pas inventé l'époque même qui est la nôtre, par sa vision des moyens technologiques qui ouvrent constamment des possibilités nouvelles aux artistes et aux créateurs au sens large ? Dans le passage suivant, on reconnaît facilement l'évolution des arts et de la littérature au long du vingtième siècle, de Braque et Picasso, jusqu'aux jeux des intertextualités postmodernistes d'un côté, et de l'autre la manière dont a évolué la musique vers une espèce de *spectacle* total, qui utilise la danse et le théâtre, autant que la publicité et les « échantillons » de sons et de musiques préexistantes :

> Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, [les poètes] s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste que l'art simple des paroles) où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le Mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir[8].

Du cubisme au hip-hop, on prend comme matériau artistique ou littéraire des échantillons préexistants, des « éléments de réalité », comme disait Reverdy. Je poursuivrai cette discussion à propos des collages et des mosaïques dans le chapitre qui porte sur les questions de la représentation.

Cendrars : présent et mouvement

Dans ce chapitre, nous avons jusqu'ici souvent parlé de Cendrars à propos du présentisme poétique et de l'instantané. Il y a cependant un aspect de cette temporalité chez lui qui le distingue clairement d'Apollinaire et de Reverdy, et d'ailleurs de tous les autres poètes. Le présent instantané, chez Cendrars, sauf quand il s'agit des flashbacks de souvenirs, n'est pas une observation passive ou immobile du passage du temps. Cendrars s'imposait de plus en

[8] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II, op. cit.,* pp. 944-945.

plus comme grand écrivain de voyage, et cela veut dire qu'il concevait cet horizon du temps et ce temps de l'expérience *en mouvement*. C'est, à son tour, sa posture d'écrivain.

Un des poèmes fondateurs de l'univers poétique de Blaise Cendrars – à savoir « La Prose du Transsibérien » - 'a lieu' au bord du train. Ce n'est pas parce que le chemin de fer symbolise la modernité : le train était un emblème de la modernité déjà pour Alfred de Vigny, dans « La maison du berger », ou encore pour Nerval, dans *Promenades et souvenirs*. Ce mythe du grand voyageur chez Cendrars est contemporain de *Poésies d'O. A. Barnabooth* de Valéry-Larbaud, paru également en 1913. C'est plutôt la figure du grand voyageur que les deux modernistes trouvent attrayante, à l'époque où les steamers, les express et les automobiles rendent le voyage beaucoup plus accessible et rapide. Le train est alors plutôt un emblème du moment présent, qui marque le passage du temps *par* son mouvement même. A cette heure, où la théorie de la relativité est en train d'être élaborée, le voyage dans l'espace n'ignore pas sa dimension temporelle. Il est très difficile de savoir si Cendrars connaissait les théories contemporaines d'Einstein, et il est même probable que non, mais l'usage des moyens modernes de transport en tant que connaissance du monde actuel, l'impulsivité du moment présent en tant que temps de l'expérience, sont sanctifiés par le poète, qui déclare : « La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens m'a envoyé son prospectus/C'est la plus belle église du monde[9] ». De telles exclamations enthousiastes se trouvent également quelquefois ailleurs dans les poèmes de Cendrars (« En route ! » ou « Paris-adieux » dans « Le Panama, ou Les aventures de mes sept oncles ») et il faut se garder de les prendre pour de simples exagérations ou plaisanteries. Le deuxième des *Dix-neuf poèmes élastiques*, « Tour », reprend un des motifs obsessionnels de Cendrars, la Tour Eiffel, qui devient dans ce poème une métaphore de l'énergie vitale. Cendrars part d'un souvenir très personnel, l'éveil de sa propre sexualité adolescente[10], pour la concevoir comme faisant partie de la force vitale universelle, grâce à la Tour-symbole qui est une flèche, un vecteur. Cet éveil de la sexualité est un avènement de l'énergie phallique qui s'élève comme la Tour Eiffel (sens vertical) ; mais par un jeu de mots qui implique aussi un changement de genre, elle devient mouvement (sens horizontal). Ce mouvement horizontal peut être assimilé au voyage, et l'on sait très bien que c'était là une des plus grandes passions de Cendrars. Si le titre du poème est

[9] B. Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.,* p. 62.

[10] Les deux premiers vers du poème sont « 1910/Castellamare ». Or, la famille Sauser a séjourné à Naples entre 1894 et 1896, et dans *Bourlinguer*, la partie « Gênes » raconte les souvenirs de cette période, tandis qu'il n'y a aucune indication qui confirmerait un séjour de Cendrars en Italie en 1910. Je pense qu'il s'agit de deux points dans le temps : l'époque de Castellamare et le moment actuel, c'est-à-dire non pas l'année 1910, mais en effet les années 1910. Le poème est publié pour la première fois dans sa version pré-originale en 1913.

donné sans article défini ni autre indication du genre, c'est que « Tour » de *la* Tour Eiffel devient *le* tour du monde. La pulsion de la vie est alors conçue comme une propension à voyager, et l'énergie sexuelle, en tant qu'énergie vitale, est sublimée en une soif inaltérable du monde ou, pour le dire à la manière de Cendrars lui-même, le besoin de « bourlinguer ». Or, dans cette espèce de « *libido movendi* », le poète privilégie le moment, en tant que temps de l'expérience du mouvement, ou encore si l'on veut, mouvement de l'expérience. Le temps du voyage n'est ainsi pas seulement composé des longs intervalles de durée monotones – au contraire, c'est surtout celui de la nouveauté du moment. C'est aussi une des raisons pour lesquelles Cendrars dit, en parlant encore des trains (« Le Los Angeles limited qui part à 10 h 02… »), que « La poésie date d'aujourd'hui[11] ».

Cette *libido movendi* est décrite comme un élément important de la poétique de Cendrars dans le cinquième des *Poèmes élastiques*, « Ma danse ». Au début même du poème, la condition du poète en tant qu'exilé éternel est plaisamment évoquée comme un prétexte pour le vagabondage : « Platon n'accorde pas de droit de cité au poète/Juif errant/Don Juan métaphysique[12] ». Et, après cette glorification de la figure du « vagabond-poète », le poème se termine par une jolie observation métaphorique sur la poétique du voyage, qui met en valeur le mouvement dans le moment, surtout après « Tour », qui se termine par « Tour en mouvement » :

> Le Paysage ne m'intéresse plus
> Mais la danse du paysage
> Danse-paysage
> Paritatitata
> Je tout-tourne[13]

Je me permettrai ici une parenthèse, qui ira dans le sens de ce qui précède. Le moment et le mouvement, surtout dans le contexte de cette époque, rappellent les vues différentes sur la simultanéité, et encore une fois, la théorie de la relativité elle-même. Celle-ci nous enseigne que tout est en effet en mouvement, et qu'il n'y a pas de référence absolue par rapport à la quelle nous pourrions mesurer d'une manière absolue ni ce mouvement, ni son intervalle de temps. L'observateur peut choisir un point d'observation, en faire son point de vue à partir duquel il peut développer son système de référence, et supposer celui-ci, le temps de son observation, comme immobile. Hypothèse scientifique provisoire, car la « vérité absolue »

[11] B. Cendrars, *op. cit.,* p. 85.
[12] *Ibid.,* p. 99.
[13] *Ibid.,* p. 100.

serait que son système de référence est en mouvement par rapport à d'autres systèmes de référence, également en mouvement. Un des aspects de la réalité serait ainsi le mouvement. Le « *bourlingueur* » cendrarsien prend part à cet aspect de la réalité, pour en faire en quelque sorte son « système de référence[14] », dans le sens où il refuse l'immobilité comme système de référence unique et privilégié. Il préfère la « danse des paysages ». La danse implique, dans son mouvement, non pas seulement un changement incessant de perspective, mais un déplacement perpétuel du centre. Comme le note Paul Virilio à propos de la théorie de la relativité :

> Pour Einstein, le passé du BIG-BANG originaire n'est pas, ce ne peut être scientifiquement ce centre ancien. Le centre véritable est toujours nouveau, le centre est perpétuel, ou plus exactement, le « présent » est un ETRNEL-PRESENT[15].

En s'inscrivant dans le mouvement, Cendrars abreuve sa soif de réalité, ou comme il dit, du monde ; mais il interagit également avec ce monde en mouvement. Nous avons vu, avec Merleau-Ponty, que la perception, qui ne connaît pas d'autre temps que le présent, est toujours une interaction avec le monde, et que la synthèse de l'espace et du temps se font toujours ensemble, dans et par le mouvement, puisque

> […] les profils spatiaux sont aussi temporels : un ailleurs est toujours quelque chose que l'on a vu ou que l'on pourrait voir[16],

et que :

> […] le phénomène du mouvement ne fait que manifester d'une manière plus sensible l'implication spatiale et temporelle[17].

Ainsi pour Cendrars, le présent instantané cesse d'être un temps arrêté, et le temps, même conçu comme un présent « radical », devient le temps du mouvement, ainsi que le mouvement du temps, une espèce de « champ de présence » avec ses rétentions et ses protensions, avec toujours de la nouveauté entrevue et « apprésentée[18] » sur l'horizon. Cette « soif du monde » définit la temporalité de Cendrars. Ce temps doit être celui de la vie en mouvement, et également, celui de l'expérience, comme nous verrons encore. La connaissance du monde et

[14] Ici il faut entendre cette expression dans son acception géométrique, comme 'point d'observation'.
[15] Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Galilée, Paris, 1995, p. 166.
[16] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 379.
[17] *Ibid.*, p. 318.
[18] Cette expression appartient à Michel Collot, qui l'explique dans son ouvrage *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. « écriture », P.U.F., Paris, 1989, p. 18-19.

l'interaction avec celui-ci semblent avoir résolu la problématique existentielle, l'angoisse de l'existence qui torturait Cendrars dans « Les Pâques à New York ». Au lieu de penser le monde dans sa poésie, Cendrars semble préférer le *vivre*, et ce mode d'interaction avec le monde correspond avec la perception :

> Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable[19].

C'est pourquoi Cendrars, même en tant que personnage légendaire, mythique ou fictif de ses œuvres, apparaît comme « être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas », que décrit Merleau-Ponty, ou encore sujet qui se présente comme *ek-stase,* dont le mouvement est « un rapport de transcendance active entre le sujet et le monde[20]. »

L'écriture de Cendrars se tourne, avec *Feuilles de route* et *Documentaires*, vers une espèce de « documentarisme », ou vers l'exotisme, et finalement vers la prose, sans jamais abandonner la « poésie », ou plutôt sans jamais que Cendrars lui-même cesse d'être poète, comme on a plusieurs fois observé. Une interrogation nietzschéenne du monde moderne comme d'un cimetière des dieux (« Les Pâques ») devient ainsi au long de sa carrière, même sans foi, une espèce du mysticisme cosmique, d'amour fou pour ce monde, du désir impossible et donc inépuisable de le connaître tout entier.

Actualité(s)

Quand on parle de l'actualité du présent chez Apollinaire et Cendrars, elle se manifeste de la manière la plus évidente dans leur utilisation collagiste de la presse quotidienne, et c'est un point où Reverdy ne les rejoignait pas. « Voilà la poésie *ce matin* et pour la prose il y a des journaux[21] ». Ce vers de « Zone » n'est pas (seulement) une plaisanterie. C'est une toute nouvelle poétique de la littérature, laquelle ne gagne plus à être ancienne et intemporelle (inactuelle), mais au contraire cherche son authenticité dans l'actualité.

[19] Merleau-Ponty, *op. cit.*, Introduction, p. XIX.
[20] *Ibid.*, p. 491.
[21] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.,* p. 39.

Ce n'est pas par hasard que le dixième des *Dix-neuf poèmes élastiques* porte le titre »Dernière heure[22] » : ce fait divers (« *OKLAHOMA, 20 janvier 1914* ») est effectivement une *actualité* tirée du journal. Le poète s'est contenté de choisir un événement parmi d'autres, et de lui donner une forme, c'est-à-dire le nom de « Télégramme-poème ». Une telle esthétique de « trouvaille », avant les pratiques artistiques de l'objet trouvé, possède paradoxalement une certaine authenticité, par le seul fait que le motif est emprunté au monde réel, comme les matériaux des collages. Provocateur, Cendrars se targue d'avoir copié ce « télégramme-poème » dans *Paris-Midi*, et les « initiés » qui comprennent la nouvelle esthétique, voient dans ce clin d'œil une marque de nouveauté et de l'authenticité artistique. Une autre marque de l'authenticité et de l'actualité temporelle sont effectivement les télégraphes et cartes postales sur lesquels et autour desquels on écrit des poèmes comme « Lettre-océan », par exemple. C'est une caractéristique du télégramme que d'être actuel et de transmettre les *actualités* d'une manière (presque) *simultanée*. La *télégraphie sans fil* rend cette simultanéité miraculeuse, comme dans « Crépitements » de Cendrars.

L'énumération des « images-associations » que Cendrars ne peut pas développer « Car l'univers [le] déborde », comme il dit, se termine-t-elle, après « L'histoire antique » et « L'histoire moderne », avec la nouvelle du naufrage de *Titanic* lue dans les journaux. Or, si *Titanic* a marqué l'histoire en 1913, le « Transsibérien » de Cendrars a marqué cette même année dans l'histoire de la poésie. Le présent instantané poétique se démarque de l'histoire dans la mesure où elle « a pour objet spécifique de mettre une continuité entre les différents moments du temps », comme le dit George Poulet[23], mais il se veut solidaire avec *son* temps, son époque en tant que moment précis de l'histoire.

Le présent instantané n'est pas nécessairement en dehors de l'histoire, au contraire, il est la seule temporalité qui puisse faire advenir le changement d'époque, en tant que rupture. « La Petite auto[24] » marque une date, « Le 31 du mois d'Août 1914 » (le premier vers du poème), et en même temps, une époque nouvelle, comme dit Apollinaire, « bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs/Nous venions cependant de naître » (derniers vers). Cependant, cette date semble bien inexplicable, car le début de la guerre et la mobilisation générale dont il est question dans le poème, ont eu lieu le 1er août. Alors d'où vient cette date inexacte ? Sûrement, il ne saurait s'agir d'une erreur d'Apollinaire. Il faut remarquer que *sauf pour l'année*, ce vers rappelle la vieille chanson patriotique de marins :

[22]Cendrars, *op. cit.,* pp. 109-110.
[23] Poulet, *op. cit.*, p. 12.
[24] Apollinaire, *op. cit.,* pp. 207-212.

Au trente et un du mois d'A-oût
Nous vîmes venir sous l'vent à nous
Une frégate d'Angleterre
Qui fendait la mer z'et les flots
C'était pour attaquer Bordeaux[25]

L'événement historique dont il s'agit dans cet air populaire breton eut lieu le 31 aout 1800, quand le corsaire « Confiance », sous le commandement de Surcouf, captura la frégate anglaise « Kent ». Alors, à la différence de l'an 1800, en 1914 il ne s'agit pas bien entendu de l'Angleterre mais de l'Allemagne, mais la France est à nouveau attaquée, et l'on sait à quel point Apollinaire brûlait d'impatience de prouver son patriotisme. De ce point de vue, ce « Et *merde* pour le Roi d'Angleterre/Qui nous a déclaré la guerre » était sans aucun doute pour plaire à l'auteur de « l'Anti-tradition futuriste », où des « roses » sont distribuées autant qu'autre chose. Ce qui plus est, nous savons qu'Apollinaire aimait beaucoup composer ses vers en marchant et en chantant sur des airs qui lui « sont venus naturellement[26] », et cette date forme un octosyllabe : Le-trente-et-un-du-mois-d'A-oût. C'est ainsi que l'année 1914 *actualise* cette vieille chanson patriotique par ce jeu de dates, même au prix de brouiller les pistes. Dans la Chronologie de l'édition de la Pléiade d'*Œuvres poétiques* d'Apollinaire, on trouve les événements racontés dans « La Petite auto » sous la date du *31 juillet* : « L'annonce de la mobilisation générale interrompt le séjour des deux envoyés de *Comœdia* [Apollinaire et Rouveyre] qui rentrent précipitamment à Paris[27] ». Le fait qu'on est le trente-et-un et que la France est attaquée réveillent en Apollinaire sans doute l'association à cet air corsaire – avec lequel il se met alors à composer en le mettant comme le premier vers, actualisé par l'année 1914, laquelle il pressentait comme l'avènement d'un nouveau monde. La tradition, en tant que mémoire du langage poétique se trouve-t-elle ainsi radicalement actualisée et mise dans un nouveau contexte.

Mais les dates qu'Apollinaire insère dans ses poèmes ne sont pas pour autant toujours inexactes. L'actualité de l'instant historique devient très importante dans la guerre, du moins dans un premier temps, comme nous verrons, et les dates exactes sont souvent marquées dans les vers, ou bien la date constitue effectivement le titre du poème, comme c'est le cas dans « 1915 » et « 14 juin 1915 » dans *Calligrammes*. L'actualité de ces moments leur donne

[25] Paroles de la chanson et informations reprises au site :
http://www.musicanet.org/robokopp/french/letrente.htm, consulté le 23 novembre 2013.
[26] Lettre déjà citée à Henri Martineau, du 19 juillet 1913, publiée par André Rouveyre dans *Apollinarianes*, p. 7. Citée aussi dans André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1949.
[27] Apollinaire, *Œuvres poétiques,* texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, NRF, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. LXX.

l'importance des sujets des poèmes : c'est sur ces moments-là qu'on écrit. Ils sont, en quelque sorte, une espèce de l'Histoire vivante, toujours au présent.

Nous avons vu à quel point les nouveaux moyens de communication (la presse incluse) offraient aux poètes des possibilités nouvelles d'actualiser le langage poétique et même la manière d'être poète et de faire des poèmes. Quant aux cartes postales, leur authenticité repose peut-être dans le fait qu'elles « ont voyagé et ont vu du monde ». Même si ces objets ne peuvent pas vraiment témoigner de tous les contrées par où ils ont été transportés, ils portent en eux une atmosphère de mystère et de nouveauté qui est le propre du voyage. Le poème s'inscrit dans cette atmosphère. Mais aussi, une carte postale est censée marquer un endroit et un moment du temps dans la vie de quelqu'un. Il y a même plusieurs « Cartes postales » d'Apollinaire, du front. Et même si la date et l'endroit ne soient pas marqués, dans un de ces poèmes Apollinaire s'efforce effectivement de capturer un moment insaisissable où « Une canonnade éclatante/Se fane avant d'avoir été ». Comme nous verrons tout à l'heure, « actualité » est un mot qui cesse d'avoir un sens pour la temporalité de la vie quotidienne dans la guerre et de ses moments isolés et sans continuité.

Cependant, Apollinaire comprenait très sérieusement *actualité,* en tant qu'un critère et une « posture » face au temps, même après avoir eu l'expérience de la guerre et vu à quel point la guerre abolit toute sorte de continuité, sauf celle de la destruction. Actualité était une partie importante de sa poétique et de sa conception du rôle du poète. Même dans ses fantaisies d'ubiquité, il gardait toujours une conscience sur l'actualité de son point du vue : « Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi ». Et ce point de vue du poète était pour Apollinaire avant tout temporel, dans le sens où il consistait à voir son temps, son *époque*. « Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières/De l'illimité et de l'avenir[28] », s'écrie-t-il dans « La jolie rousse ». Il n'est pas étonnant que l'horizon temporel d'Apollinaire s'orientait toujours de plus en plus vers l'avenir, jusqu'à devenir prophétique dans la conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes », où le rôle des poètes devient celui des inventeurs du demain. Jamais une période n'était à ce point marquée par l'invention poétique de l'époque, comme à la veille de la Première guerre mondiale[29]. Seulement, les poètes n'ont pas exactement inventé la tragédie de la boucherie technologique des millions des hommes. Ils l'ont prévue et même quelquefois malheureusement glorifiée en tant que « la

[28] Apollinaire, *op. cit.,* p. 314.

[29] Il ne faut surtout pas croire que cette conception de l'invention poétique allait dans le sens des « mages » romantiques. Dans son poème « Sur les prophéties », Apollinaire refuse la foi en surnaturel, et affirme qu' « Il y a avant tout une façon d'observer la nature/Et d'interpréter la nature/Qui est très légitime ». *Op. cit.,* p .187.

seule hygiène du monde[30] ». C'est peut-être une des raisons pour lesquelles l'invention poétique de l'après-guerre sera de plus en plus détourné de réalité, jusqu'à la surréalité. Mais, celle-ci n'a pas vraiment été inventée par Apollinaire. Il n'en a inventé que le nom. Sa « sur-réalité » à lui était toujours actuelle, jamais intemporelle ou hors du temps.

[30] Filippo Tommaso Marinetti, *Le Manifeste du futurisme*, publié en 1909 dans *Le Figaro*.

Temporalité de la guerre, explosivité du temps

Nous avons dit qu'actualité ne peut plus décrire une certaine temporalité de la vie quotidienne dans la guerre. Face à la mort, le présent instantané devient absolu, plus actuel qu'actuel, en quelque sorte. Le temps vécu devient de plus en plus fragmenté, jusqu'à une pulvérisation dans laquelle aucune continuité n'est plus possible. Le passé est éloigné dans une impression d'irréalité absolue (c'est en quelque sorte une colombe poignardée, en tant que *quelque chose d'incroyable*), et l'avenir semble composé des moments anonymes qu'il ne faut que *traverser*, c'est-à-dire survivre : « Ulysse que de jours pour rentrer dans Ithaque[31] ». Nul ne sait leur nombre, personne ne peut prévoir l'avenir, car l'horizon de l'avenir est barré par le chaos de la guerre. Apollinaire ne peut que léguer sa mémoire aux hommes d'avenir, ou s'inventer des épitaphes. Dans « Du coton dans les oreilles », le deuxième, le troisième et le quatrième « vers » sont non seulement typographiquement disposés en diagonales (verticaux) et fracturés en unités plus petites qui sont les mots, ils sont écrits à l'envers :

> l'oses/tu/si/mot/un/Ecris
> *guerre/en/toujours/âme/mon/dans/d'impactes/points/Les*
> Feu/le/crache/féroce/troupeau/Ton[32]

C'est ainsi qu'Apollinaire renverse la fonction du *vers* dans le sens de la continuité et de la succession, mais lui fait retrouver son sens en tant que *retour* à la ligne. Chaque moment s'ouvre avec un bouleversement total du temps. La séquence est précédée par le vers « Tant d'*explosifs* sur le point vif ! », dont le dernier mot est agrandi hors mesure, avec son point d'exclamation qui choque comme une explosion. L'éclatement d'un obus bouleverse et chaque fois anéantit le temps. Comme le poète bosniaque Marko Vešović a formulé dans son poème « When the shells go full blast »: « actuality blasted apart by shells[33] ». La rapidité et la brutalité des événements dont dépend la vie, surpasse-t-elle nos capacités de suivre la suite des événements : « un dragon à pied sans armes/Parmi le vent quand survient la/Salut la

[31] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.,* p. 244.
[32] Apollinaire, *ibid.,* p. 287.
[33] Marko Vešović, *The Polish Cavalry*, translated from Bosnian/Croatian/Serbian/Montenegrin into English by Omer Hadžiselimović and Zvonimir Radeljković, Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo, 2011, p. 19. La traduction en français n'existe malheureusement pas.

rapace/SALUT/torpille aérienne » (« Saillant[34] »). Cependant, cela ne décourage pas le poète du présent de continuer d'explorer le « profond aujourd'hui », comme disait Cendrars, en parlant aussi dans le texte qui porte ce titre de la « Profondeur insoupçonnée dans laquelle tu cueilles la fleur puissante des explosifs[35] ».

Nous verrons tout à l'heure comment ce texte représente pour Cendrars en lui-même une grande rupture. Revenons d'abord sur la discontinuité du présent instantané chez Apollinaire, dans une situation de guerre. Dans le poème « Il y a[36] », chaque vers dit une situation différente, sans aucune connexion logique et/ou narrative entre ces fragments, sauf l'expression « il y a », qui les introduit toutes, sauf celles des deux derniers vers. Rien n'indique une éventuelle succession logique ou temporelle de ces « situations », et au contraire l'expression « il y a » semble souligner leur coexistence simultanée, et, en quelque sorte, leur égalité, ou leur uniformité. Chacun de ces fragments est un moment de la conscience, mais ils sont tous égaux, et comme sans aucun ordre ou critère, sauf leur existence affirmée par « il y a ». Mais rien n'est plus incertain que ce qu'il y a (ce qui existe), car « on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité ». La réalité de tout, même de ce qui est là, est-elle constamment remise en question par chaque nouveau moment qui « éclate », pour ainsi dire.

Dans la situation où chaque moment peut se révéler comme le dernier, Cendrars n'a heureusement pas trouvé la mort, et cependant il y a un moment après lequel il a besoin de complètement renaître : celui de sa blessure. A partir de la blessure, de l'amputation et finalement de la naissance de l'écrivain de la main gauche, tout change pour lui. Cette renaissance de Cendrars et naissance de l'écrivain de la main gauche est proclamée dans le texte « Profond aujourd'hui » que Claude Leroy considère comme le « manifeste » de l'écrivain de la main gauche[37]. De nombreuses conceptions modernistes ont perdu leur sens dans les tranchées entre 1914 et 1918, mais l'exploration des profondeurs du présent semble s'être accentuée durant la guerre, et longtemps par la suite, elle est restée un des enjeux majeurs de la poésie moderne. Une des poétiques qui se sont forgées dans cette période et qui semble aller le plus loin dans cette direction, est celle de Pierre Reverdy.

[34] Apollinaire, *op. cit.,* p. 227.
[35] Cendrars, « Profond aujourd'hui », in *Tout autour d'aujourd'hui XI : Aujourd'hui*, Denoël, 2005, p. 6.
[36] Apollinaire, *op. cit.,* p. 280-281.
[37] *Cendrars, Tout autour d'aujourd'hui tome XI : Aujourd'hui*, Denoël 2005, Préface, p. XII.

Temps et temporalité chez Reverdy

Le temps arrêté

Dans la plupart des poèmes de Reverdy, il semble difficile de discerner le « sujet du poème ». Cette difficulté correspond précisément à la volonté de Reverdy d'en finir avec le récit (linéaire) dans la poésie[38], voire avec le *sujet*[39], en tant qu'objet d'une *reproduction ressemblante*. Néanmoins, on pourrait lire beaucoup de ses poèmes comme poèmes qui parlent du temps. Le titre de la collection qui contient ses recueils poétiques publiés entre 1915 et 1922 (réunis en 1945), *Plupart du temps*, est tout à fait significatif à cet égard. Comme Reverdy dit, l'écriture poétique est l'activité à laquelle il a consacré la plupart de son temps, futile que cette activité puisse paraître dans l'atmosphère de la Seconde guerre mondiale, dans les suites de l'Occupation etc. Et pourtant, dans ce texte amer et seulement à moitié ironique, le poète se révèle être aux prises avec le temps, depuis toujours :

> De ma vie, je n'aurai jamais rien su faire de particulièrement remarquable pour la gagner, ni pour la perdre.
> Voici un témoignage partiel du genre d'activité qui a absorbé *la plupart de mon temps*.
> Qu'il n'y ait pas lieu d'être exagérément fier, on n'aura pas besoin de me le dire.
> Nul doute qu'il y ait eu infiniment mieux à faire.
> Mais quoi, l'occasion *se dérobe à chaque tournant*. Elle *s'évanouit* comme une ombre. Pourtant, je suis toujours plutôt un peu *en avance* aux rendez-vous, parce que l'inexactitude est la politesse du peuple.
> Toujours débout aux premières lueurs de l'espoir, je ne cède au sommeil qu'à la plus extrême limite du désastre.
> Hier encore, je contemplais les lueurs sinistres d'un ciel bouleversé que reflétait la surface unie d'un étang noir où venaient éclater, par grappes empressées, des bulles d'encre. Toujours, quels que soient les événements, des bulles d'encre. [40]

[38] *Cf.* deux textes déjà cités dans le premier chapitre, « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, n°1, du 15 mars 1917, in *Œuvres complètes I*, p. 460 ; et « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, in *Œuvres complètes I*, p. 477.
[39] Selon le mot d'Apollinaire : "Le sujet ne compte plus, ou s'il compte c'est à peine", *Les peintres cubistes*, coll. Miroirs de l'Art », Hermann, Paris 1965, p. 49.
[40] Reverdy, *op. cit*, p. 387. C'est moi qui souligne.

Cette activité qui consommait la *plupart de son temps* peut paraître oisive, dans le sens où on aurait pu trouver quelque chose d' « infiniment mieux à faire », c'est-à-dire une autre activité plus utile et plus *engagée*, qui assure d'être-dans-le-monde, d'être-pour-le-monde et pour autrui, selon la terminologie et le point de vue des existentialistes, dont la philosophie marquait fortement la décennie des années 1940, et *Plupart du temps* est publié en 1945. Pourtant, si « l'occasion se dérobe à chaque tournant », et « s'évanouit comme une ombre » - ces expressions évoquant le caractère insaisissable du temps lui-même - c'est que cette ambition d'être-dans-le-monde et de saisir la réalité fuyante s'investit dans la dimension temporelle. L'écriture (« les bulles d'encre[41] ») ouvre donc ainsi un horizon vers le monde, sans offrir pourtant aucune certitude métaphysique d'atteindre les choses mêmes avec les mots. Le malaise existentielle qui émane des poèmes de Reverdy transparaît ainsi dans les différents aspects temporels. C'est d'abord l'*instantané* sans durée, qui ne se manifeste paradoxalement que dans le passage.

Dans le poème liminaire de *Les ardoises du toit* (1918), l'écriture poétique de Reverdy s'inscrit dans les fragments temporaux :

Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
on
avait écrit
un poème[42]

La disposition typographique fracturée suggère non seulement la discontinuité, mais aussi *glissement* comme le mode du passage du temps, comme dans le poème « L'Homme et le temps », où les moments sont « […] des nombres/qui glissent… » (p. 339). Le passage du temps est donc vu comme une espèce de détérioration, de destruction. Et cependant, quant à l'écriture des poèmes, elle est consacrée aux fragments temporaux, c'est-à-dire aux instants. Ceux-ci sont souvent marqués à la fois par le temps mesuré d'un côté, et de l'autre par leur isolation par rapport au flux temporel de la succession, et parfois aussi par le vide qui les habite. C'est ainsi qu'on trouve souvent dans les poèmes de Reverdy des vers d'un seul mot, comme par exemple « minuit » (*La Plupart du temps*, pp. 60, 244, 381, et d'autres). Dans ce dernier exemple, le vers « Minuit » est suivi par « Rien sur la rive », définissant ainsi minuit

[41] Chez Reverdy, l'encre est souvent identifiée au *sang* – par exemple dans le poème « Horizon » (« Du sang versé sur le papier buvard/L'encre ne coûte rien »). Il fait quelque chose d'analogue vers la fin de ce texte, où le cadavre de son ami est « ouvert – comme un livre ».
[42] *Ibid.,* p. 163.

comme un moment solennel, dans lequel il ne se passe pourtant rien. Ces vers isolés ne sont d'ailleurs pas limités au minuit, vu qu'on en trouve chez Reverdy comme : « Midi », « Onze heures », « Neuf heures », « Nuit », *etc*. Cette temporalité vide est toutefois vibrante avec une certaine tension, ou peut-être attente excitée, presque toujours complètement déçue. L'instant reverdien traduit ainsi le décalage entre le temps vécu et le temps mesuré, « L'heure apprivoisée qui sort de la pendule », comme Reverdy l'appelle dans « La fuite du temps » (p. 292). Il définit cette espèce de fragment temporel comme « Un *éclat* où, le souffle est resté/Suspendu » (« Orage », p. 188). C'est alors un moment de tension, qui semble surgir d'un sentiment de la suspension du flux temporel, comme si l'irrésolution de cette tension et de cette énigme résultait dans une espèce de l'arrêt du temps, ou plutôt, d'un temps arrêté et paradoxal. Ce moment du temps arrêté est thématisé par Reverdy comme une énigme irrésoluble :

MINUTE

Il n'est pas encore revenu

Mais qui dans la nuit est entré

La pendule les bras en croix

S'est arrêtée

(p. 192)

Reverdy décrit aussi la temporalité arrêtée de la guerre, qui le fascine par son immobilité : « Le monde est éteint sous le couvre-feu » (p. 63). Le monde est dans le noir, inconnaissable, le mystère total, à cause du couvre-feu.

Le temps arrêté est le temps de la réalité, de l'expérience, mais ce temps se fige dans la représentation, comme dans « La réalité immobile », où l'arrêt du temps est comparé à la photographie : « La *pendule s'est arrêtée*/Personne *ne bouge*/Comme sur les images/Il n'y aura plus de nuit/C'est une vieille photographie sans cadre » (p. 86-87). Le temps de la représentation est toujours fixé et immobilisé, et pourtant organisé dans une succession, même quand la suite n'est pas logique, comme dans le poème « STOP », où chaque strophe semble représenter une situation de la rue, un moment, mais sans suite apparente, sans connexion avec les autres. Cependant, il faut séparer l'expérience temporelle de l'auteur de celle du lecteur, comme nous verrons à propos de la représentation. Nous examinerons plus loin les

enjeux de ce « temps tel qu'il est donné à lire et à vivre dans le déroulement même du poème[43] ».

Une des métaphores préférées du temps chez Reverdy semble être le vent, un motif très fréquent dans ses vers. Nous avons vu que chez Cendrars le train est une métaphore du présent, par sa mobilité même. Contrairement, pour Reverdy, l'antinomie de l'instant et de la succession reste irrésoluble et résulte dans l'immobilité. C'est ainsi qu'il définit son instant poétique, qui est présent, par son immobilité, laquelle implique pourtant paradoxalement des mouvements différents relatifs : « Le train qui nous emporte est immobile dans le vent » (p. 61). Ce moment est immobile, et pourtant, il est inséparable du flux temporel, dans une espèce de « présent éternel », comme nous avons vu à propos d'Apollinaire : « Minuit/C'est un moment précis/Qui *s'éternise* dans le *vent* » (pp. 149-150).

Dans le poème « Son de cloche », qui parle évidemment d'un instant particulier (encore une fois celui de minuit), le temps arrêté est particulièrement (et à la fois typiquement) tendu et même menaçant : « Tout s'est éteint », « les étoiles ont cessé de briller/La terre ne tourne plus », « Le dernier clocher resté debout/Sonne minuit » (p. 184). On serait en droit de se demander pourquoi le *dernier* clocher, et pourquoi il ne serait pas resté debout. Cela pourrait s'expliquer en effet par l'aspect double du présent de Reverdy, en tant que temps paradoxal qui s'est arrêté (catastrophe temporelle) et qui ne cesse pourtant pas de fuir (cette heure dramatique sonne quand même). Dans une telle temporalité, l'instant de durée nulle semble inséparable de la dimension insaisissable de la fuite.

Il n'y a que l'instant qui permet de saisir la réalité, et pourtant l'instant est fuyant, se dérobe, et le monde avec lui (« Le monde rentre dans son sac »). Reverdy déclare n'avoir jamais « trouvé cette terre hospitalière[44] », et pourtant, dans sa poésie, il semble s'efforcer comme peut-être aucun autre poète à saisir ce qu'il y a de plus insaisissable dans l'interaction de l'homme avec le « monde » qui l'environne. Le secret, ou le mystère de l'être est impliqué dans celui du temps. L'énigme du temps est souvent figurée par Reverdy par le thème du *cadran*. Dans « Le littoral », ce cadran, qui normalement servirait à mesurer le temps, est *sans aiguilles*, c'est-à-dire que le temps est incommensurable (infini), dans une ville « dont *le clocher s'endort* » - et semble ainsi incapable de marquer le passage du temps. Dans le poème

[43]Jacques Audet, « "L'acier des minutes" : le temps dans un poème de Pierre Reverdy », in *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 91-109.
[44] Film *Reverdy*, (série *Un siècle d'écrivains*), par Robert Bober et Paul Dumoyet, France 3, VF films, Paris, 1998.

qui s'intitule « Cadran » (p. 172), un mot inconnu inscrit dans le cadran lunaire figure ce temps énigmatique :

Sur la lune
s'inscrit
un mot

La dramatisation typographique de ce temps inconnaissable ne fait qu'accentuer le caractère très marqué et particulier de l'instant. Le temps n'est pas mesurable ni saisissable dans les poèmes de Reverdy, surtout pas par les nombres : « Un poing sur la réalité bien pleine/Hélas que tout est loin/Les numéros s'en vont », « Mercredi/Vent crevé/Le trou perce la date/L'homme passe à travers sans s'en apercevoir » (« Près de la route et du petit pont », p. 271). L'énigme du temps reste ainsi pour Reverdy, avec tous les autres secrets du monde et de moi, comme « apprésentée[45] » sur l'horizon.

Le présentisme de Reverdy et le problème de la présence

La temporalité caractéristique de Reverdy s'inscrit dans le « présentisme », lequel j'ai discuté à propos d'Apollinaire et Cendrars, avec les moments isolés, marqués chez lui par le son des cloches, par exemple. Dans le présent de Reverdy, l'attention est presque toujours tournée non pas vers le passé, mais vers le *passage* du temps, c'est-à-dire, vers le présent fuyant. Dans un des poèmes les plus remarquables de Reverdy, « La jetée » de *Les ardoises du toit*, toutes manifestations de la temporalité sont marquées par ce passage impossible, ou plutôt insaisissable du temps : « Aime le moment qui passe/A force ta mémoire est lasse/D'écouter des cadavres de bruits/Dans le silence/Rien ne vit » ; « Tu restes là/Tu regardes ce qui s'en va/Quelqu'un chante et tu ne comprends pas » (p. 196). L'image du même poème, « Au bord du ciel une cloche qui sonne », montre sans doute cette démesure entre l'instant et l'immensité du temps.

[45] Cette expression appartient à Michel Collot, qui l'explique dans son ouvrage *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. « écriture », P.U.F., Paris, 1989, p. 18-19.

Tandis que chez Apollinaire et Cendrars le parti pris du présent instantané ne dépasse généralement pas les enjeux de la « nouvelle représentation » non-mimétique et d'une certaine attitude envers les nouveautés qu'offrent les perspectives de la modernité, chez Reverdy, la temporalité difficile et comme « disloquée » semble traduire une angoisse métaphysique du poète devant le monde (moderne) par des images sinistres : « La cloche vide/Les oiseaux morts/Dans la maison où tout s'endort/Neuf heures/La terre se tient immobile » (p. 191). Il faut remarquer que le présent de Reverdy n'est pas toujours et uniquement marqué par l'angoisse, il existe au contraire chez lui des instantanés heureux, comme par exemple dans le poème « Pour le moment » (de *La Lucarne ovale* : « C'est aujourd'hui que je vous aime »). Toujours est-il que ces moments restent chez lui rares, et qu'une malaise inexplicable semble dominer presque tous ses moments poétiques, quoiqu'elle n'exclue pas une certaine fascination. Dans « Plus que son ombre », les cris (moments isolés) sont « perdus sous les marques du temps ». Et puisque « tout s'immobilise/quand le vent se replie/tombe », c'est le temps lui-même qui « s'achève » (p. 336). Dans « Pour jamais » les passants, leurs pas et les moments du temps semblent confondus : « A la suite du temps présent/du dégoût soulevé – un pas qui n'est plus le dernier/Ce n'est pas le même qui passe/puisqu'il ne s'est pas retourné » (p. 380). L'unicité de chaque moment, l'impossibilité de le revivre ou de le répéter, donne au temps une dimension de perte irrécupérable, puisque, comme le dit Reverdy, [il n'y a] « Rien de pareil/Rien ne revient » (p. 342). Que ce soit l'angoisse produite par le passage du temps, ou au contraire la panique du moment isolé où le temps semble arrêté, un vertige existentiel domine la temporalité caractéristique de Reverdy à travers la thématique typique de l'horizon, qui implique l'horizon temporel aussi, dans ce que Michel Collot a appelé, après Husserl, la structure d'horizon[46].

Il faut ainsi remarquer que pour Reverdy, comme pour Apollinaire et Cendrars, le parti pris d'un certain « présentisme » relève du projet esthétique « révolutionnaire » de bouleverser la représentation mimétique dans la poésie, – et en même temps d'un très caractéristique désir du réel, qui vise à rapprocher l'art de la vie. Que ce soit le *nouveau lyrisme* (Apollinaire), ou le *lyrisme du réel* (Reverdy), ce rapprochement de l'art de la vie et la perception du monde nouveau ne peuvent passer que par un « présent vivant ». Reverdy affirme le présent comme le temps de la vie : « Et le temps d'attendre/A noué l'heure à la saison/*Plus rien ne me sépare de la vie* » (« La cloche cœur », p. 153).

[46] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. « Ecriture », Paris, 1989, pp. 6-21.

La poésie moderne pose ainsi une nouvelle problématique de l'être-au-monde du poète, surtout s'il tend vers une plus grande « présence ». Cependant dans la poésie de Reverdy, cette identification du présent avec la présence semble constamment mise en question. D'abord par le fait même du temps, car dans le moment même où la conscience saisit « la situation présente », celle-ci devient déjà le passé et appartient déjà à la mémoire. Le « monde » devient autrement insaisissable et par là même encore plus désiré, car il y a toujours quelque chose qui *échappe* au sujet, un ailleurs dans l'espace et un « non-présent qui ne cesse de hanter le présent », comme dit Michel Collot. Cette hantise semble chez Reverdy sensible dans le caractère tendu et gênant, presque disloqué, des moments décisifs « dramatisés » dans ses poèmes sans explications superflues : « La pendule a sonné/L'eau a jailli du timbre/…/Ce n'est pas encore l'heure/Il n'est pas assez tard[47] ». Ce qui « hante » le présent reverdien, ce sont des « intentionnalités » temporelles : protensions et retentions qui « apprésentent[48] » le passé et l'avenir sur l'horizon :

> Dans le champ du présent, je ne me représente rien du passé immédiat ou de futur proche ; je ne retiens l'un et ne me porte vers l'autre que dans la mesure même où ils se soustraient à toute représentation. C'est en tant qu'absents qu'ils peuvent constituer les horizons de mon présent […][49]

Reverdy développait lui-même, dans *En* vrac, des réflexions analogues sur le temps, sans utiliser le vocabulaire phénoménologique :

> Le passé, l'avenir sont les deux illusions, comme deux immenses miroirs, qui élargissent tellement les mesquines mesures du présent. Il n'y a aucune réalité dans ces deux miroirs qui ne reflètent que des mirages, mais ils donnent chacun une perspective, une profondeur dont le passé se trouve dilaté et parfois même boursoufflé. Le présent seul, le présent dépouillé de ses mirages d'arrière et d'avant, autant dire qu'il serait invivable et d'ailleurs déjà presque impossible de concevoir[50].
>
> Le passé, l'avenir sont pour le présent, qui vibre seul vraiment, comme deux marges de sécurité sans lesquelles il risquerait d'être fort désemparé si, pour impensable que ce soit, elles venaient à lui manquer réellement[51].

Or, l'impératif poétique de Reverdy est de chercher à saisir non le réel, ou des *éléments de réalité* très présents dans ses poèmes, mais le « réel désiré qui manque », comme il dit. « La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui

[47] Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 279.
[48] L'expression déjà citée de Michel Collot.
[49] Michel Collot, *op. cit*, p 49.
[50] Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II*, Flammarion, Paris, 2010, p. 890.
[51] *Ibid.*, p. 935.

fût », écrit-il encore dans *En vrac*.[52] La réalité est alors pour lui comme l'autre face de ce qu'il désire et de ce qui n'est pas là : pour le dire avec un titre d'André du Bouchet, ce *Qui n'est pas tourné vers nous*. C'est pourquoi, elle est, d'entrée de jeu, saccadée, incomplète, mutilée. Mais, comme constate encore Reverdy :

> Aucun lien poétique entre moi et le réel *présent*. La poésie c'est le lien entre moi et le réel *absent*. C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes[53].

Et pourtant, il ne saurait s'agir d'une simple absence, car le poète ne trouve des traces ou des indices de ce « réel absent » désiré que dans le réel bien *présent*. Et Reverdy lui-même, qui confirme que « Le vrai poète (l'artiste aussi) est celui qui a, comme première force, le sens de la réalité[54] », est un poète de la présence – même si cette présence semble toujours hantée du néant, ou des *trous*, un de ses symboles préférés. C'est alors une espèce de *présence-absence*, qui est aussi articulation entre espace et temps, et qui est propre de la perception, c'est-à-dire de la structure d'horizon, comme nous avons vu chez Merleau-Ponty :

> Cette convergence tient au fait que la perception spatiale et de la durée vécue sont organisées l'une et l'autre par la structure d'horizon : dans celle-ci réside, pour Husserl comme pour Heidegger et Merleau-Ponty, le principe même de la co-apprtenance de l'espace et du temps, et, pour les poètes modernes, […] la possibilité d'investir dans le mot et dans l'image de l'horizon des significations temporelles […][55]

Questions de réalité et de présence dans la poésie sont liées à la structure d'horizon comme la structure de la perception, et la poésie de Reverdy semble tenir compte de ce fait par la manière de thématiser le temps aussi bien que par la manière de construire le temps du poème, comme nous verrons.

Beaucoup de poèmes de Reverdy peuvent donc être considérés comme parlant du temps. Mais, même sans compter des exemples évidents de ses poèmes nombreux dont les titres indiquent une thématique temporelle, comme « L'homme et le temps », « La voile du temps », « Minuit », « La nuit », « Nuit et jour », « Après-midi », « Minute » et des dizaines d'autres, considérons ici quelques poèmes dont les titres indiquent une problématique de l'espace :

---

[52] *Ibid.*, pp. 940-941.
[53] *Ibid.*, p. 986.
[54] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 567-568.
[55] Collot, *op. cit.*, p. 45.

SENTIER

Le Vent trop fort ferme ma porte
Emporte mon chapeau comme une feuille morte
Tout a disparu dans la poussière
Qui sait ce qu'il y a par derrière

Un homme court sur l'horizon
Son ombre tombe dans le vide
Les nuages plus lourds roulent sur la maison
Le front du ciel inquiet se ride
Il y a des signes clairs au fer de l'occident
Une étoile qui tremble entre les fils d'argent
Les plis de la rivière qui arrêtera tout
Le monde fatigué s'affaisse dans un trou
Et du massacre ce qui reste
Se dresse dans la nuit qui change tous les gestes[56]

On voit bien que « Sentier » parle du crépuscule comme d'un horizon spatio-temporel de plus en plus fermé par la nuit, laquelle se présente comme quelque chose d'inconnaissable. Dans « Entre deux mondes », l'implication temporelle est presque textuelle, puisque le mouvement de la terre possède forcément une connotation spatio-temporelle : « Personne d'assez grand pour arrêter la terre/Et ce mouvement qui nous lasse/Quand une étoile bleue là-haut tourne à l'envers[57] ». Dans de nombreux autres poèmes, comme « Le circuit de la route » ou « Et là », il est question de l'espace et du temps, sans distinction. Nous verrons tout à l'heure à quoi tient cette convergence spatio-temporelle.

Comme nous avons dit à propos de « Le Pont Mirabeau », le présent, en tant qu'instant fuyant, est analogue à l'horizon spatial en tant qu'impossible à localiser. Michel Collot nomme, d'après l'expression de Heidegger, ce présent intenable « *instant ek-sistant* », en spécifiant que c'est au sein de celui-ci « que réside pour les poètes modernes la dimension même de l'extase, comme sortie du lieu et effraction du temps », et en précisant que cette échappée, pour la conscience contemporaine, ne « débouche ni sur un au-delà ni sur l'éternité[58] ». La coïncidence entre « l'ek-stase » du moment présent et l'extase poétique semble marquer une certaine modernité poétique :

> Ainsi, l'extase poétique reprend le mouvement ek-statique du présent dans la tension instantanée d'une « explosante-fixe » (Breton), où l'écartèlement du maintenant entre ses horizons d'avenir et de passé se trouve à la fois porté à

[56] Reverdy, *op.cit.*, p. 219.
[57] *Ibid.,* p. 225.
[58] Collot, *op. cit*, p. 53.

> l'extrême et résorbé dans l'unité d'un seul moment, d'un seul battement du temps où se conjoignent diastole et systole, où l'infini du devenir semble se contracter en *un point infime, de durée nulle*. En de tels instants la conscience poétique croit pouvoir *ressaisir l'insaisissable* et profiter de l'échappement du présent pour échapper au temps[59].

« Ressaisir l'insaisissable », - n'est-ce pas là exactement chercher le « réel absent désiré » dont parle Reverdy ? L'impossible ambition poétique de capturer le temps même dans son aspect infini, et de le dominer en lui échappant ? Cependant, comment se fait-il que le moment même qui est le passage du temps et horizon temporel présente une possibilité d'échappée hors du temps ? L'instant présent est événement pur, coupure perpétuellement déplacée entre le passé et l'avenir, que Gilles Deleuze a, après Platon, appelé l'Aiôn :

> […] toute la ligne de l'Aiôn est parcourue par l'instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place. Platon dit bien que l'instant est atopon, atopique. Il est l'instance paradoxale […] dont le rôle est d'abord de diviser et de subdiviser tout présent dans les deux sens à la fois, en passé-futur, sur la ligne de l'Aiôn[60].

La présence-absence est le propre du présent justement à cause de son ouverture par ses horizons vers passé, avenir, et ailleurs, sans lesquels l'ici/maintenant n'aurait pas d'existence propre, comme Reverdy constate dans la citation que nous avons vue tout à l'heure. Quel est alors ce « hors-temps » du présent ? Il possède quelques caractéristiques particulières, que Michel Collot a dégagées :

> Le hors-temps auquel accède l'extase poétique est inséparable de l'évanescence d'un pur instant, comme le hors-lieu de l'horizon ne s'ouvre qu'à partir d'un point de vue incarné. De la tension nue de l'instant, l'extase épouse le double mouvement de diastole et de systole, et *l'oscillation constitutive entre absence et présence*[61].

Si le « réel absent désiré » de Reverdy se dérobe dans le temps, celui-ci est habité lui-même par cette absence-présence que j'ai déjà discutée et qui est manifeste dans le double aspect du temps, en tant qu'instant et passage simultanés. On peut donc remarquer dans la poésie de Reverdy l'aspect instantané du présent aussi bien que son aspect d'*évanescence*, également très présent dans ses poèmes :

> Entre nous deux l'air chaud qui tremble

[59] *Ibid.* C'est moi qui souligne.
[60] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969, p. 195.
[61] Collot, *op. cit.,* p. 53. C'est moi qui souligne.

Un souvenir détérioré
Entre les quatre murs qui craquent
Personne ne parle
Le feu s'éteint sous la fumée

(p. 224, « Couvre-feu »)

Sur les mêmes couleurs le jour file et *s'éteint*
La flèche d'or pur le traverse

(p. 292, « La fuite du temps »)

Aime le moment qui passe
A force ta mémoire est lasse
D'écouter des cadavres des bruits

(p. 196, « La jetée[62] »)

Cependant, comme le remarquait Michel Collot dans la citation que nous avons vue plus haut, il s'agit de l'évanescence de l'*instant*, parfois combiné avec l'avènement brusque d'un autre instant, une rupture :

Minuit
Il reste au fond de l'air encore un peu de bruit

(p. 202, « Sentinelle »)

L'heure où la terre monte
Tout le monde est rentré
Le mouvement s'éteint

(p. 332, « La nuit à peine »)

L'image où l'aspect double du temps se résume peut-être le mieux est celle du crépuscule, un motif typique de Reverdy sur lequel nous aurons à revenir encore. Il suffit ici de remarquer sa qualité d'évanescence en tant que détérioration, qui subsume en elle passage et instant, aussi bien que mouvement et immobilité, presqu'à la manière de l'*explosante-fixe* de Breton :

Quand le brouillard rouge du crépuscule
efface les rayons
la voiture qui glisse
et la lueur du monde qui tremble à l'horizon
C'est un autre rideau qui couvre le paysage
Et la voix des paysans
C'est une autre raison qui tourne les visages
Vers le dos du passant
C'est cet éclair roulé dans les vagues de l'air

(p. 358, « Glaçon dans l'air »)

[62] Pour les dernières trois citations : c'est moi qui souligne.

La tension nue de l'instant aussi me semble marquer d'une manière très caractéristique la poésie de Reverdy, où elle se manifeste à travers des perspectives d'horizons fermés et d'horizons ouverts. Toutes sortes de murs, barrières et autres choses non-transparentes cachent l'avenir immédiat, résultant en une inquiétude et un mystère qui déterminent la tension du présent :

> Sur tous ces gestes le vent déroule la nuit
> C'est un rideau mobile qui descend
> Le reste suit
>
> (p. 361, « Echo »)

Le temps, qui est invisible, se présente alors à travers les choses que l'on peut voir où sentir, comme voiles, nuages, murs, vent, le noir de la nuit – qui « apprésentent » pour ainsi dire ce qui est invisible puisqu'absent, révolu ou non encore advenu. De cette même manière, le passé, l'avenir et ce qui se trouve au-delà de l'horizon, se trouvent « apprésentés » sur l'horizon externe ouvert et infini d'objets (et de temps) co-donnés[63], dans le sens où la structure d'horizon permet l'ouverture d'un « champ de présence » au-delà du présent vécu : « le prolongement que [la structure d'horizon] donne à l'instant vécu est infini mais toujours indéterminée[64] ». C'est ainsi que l'infini de l'existence s'ouvre au sein du présent éternel. Cependant, cet infini ne permet pas d'atteindre à un au-delà ou à une « surnature » quelconque : l'horizon est souvent barré ou impénétrable dans les poèmes de Reverdy. Cette espèce de dialectique de l'horizon, le fait qu'il soit une limite et qu'il renvoie en même temps vers un au-delà inconnu, détermine l'instant présent reverdien :

> Il n'y a pas de limite
> Mais c'est là exactement que tout va se passer
> Quand on s'arrête sans le vouloir à la première gare
> La porte s'ouvre sur le vide
> C'est chaque fois un nouveau mystère
> Le rideau et la conscience tremblent
> Qu'y a-t-il derrière
>
> (p. 255, « Autres jockeys, alcooliques »)

C'est ainsi que dans le présent vivant de Reverdy, il ne se passe souvent rien, comme il dit dans une des citations que nous avons vues. Les événements qui marqueraient le passage du temps semblent souvent insaisissables, se presser dans les marges de ce présent. Nous avons

[63] Collot, *op. cit.*, p. 19.
[64] *Ibid.*, p. 48-49.

vu que l'aspect de l'évanescence traduit bien l'horizon du passé immédiat, dans les bribes des voix qui se meurent, « les cadavres des bruits », etc. Quant à l'avenir immédiat, il se révèle littéralement impossible, comme dans le poème « Départ » (p. 179), un des rares poèmes de Reverdy écrits au temps verbal du futur immédiat :

L'horizon s'incline
Les jours sont plus longs
Voyage
Un cœur saute dans une cage
Un oiseau chante
Il va mourir
Une autre porte va s'ouvrir
Au fond du couloir
Où s'allume
Une étoile
Une femme brune
La lanterne du train qui part

L'avenir n'a pas ici d'avenir, pour ainsi dire, sinon celui de devenir le présent, et ensuite, le passé, et de disparaître ainsi en dehors de l'existence.

La vision du temps de Reverdy peut paraître très sombre, excessivement pessimiste même. Mais il faut avouer que la conscience intime du temps n'a jamais été, peut-être chez aucun autre poète, aussi scrupuleusement examinée et aussi profondément vécue. Il faut également remarquer que l'horizon fermé chez Reverdy porte parfois des marques de l'exclusion et de la critique de la modernité sociale[65], ce qui fait de lui un poète résolument « moderniste ». Le motif de la maison fermée, assez fréquent chez ce poète, prend ainsi, quoique rarement, la forme d'une critique ouverte presque moraliste, comme dans « Façade » :

Nous sommes tous liés à cause de la civilisation
On comprendra trop tard le danger de cette imitation
[…]
Mais la maison fermée est comme nous-mêmes
Une intimité que personne ne connaît
Des regards au dehors… la curiosité
Et notre hypocrisie
la crainte d'autrui

Le chien de garde

(pp. 139-140)

[65] Il faut dire qu'un engagement politique serait absolument incompatible avec la poétique et avec la po-éthique de Reverdy, et que cela s'est montré comme une grande limitation pendant l'occupation, quand il ne pouvait exprimer son proteste qu'en se réduisant lui-même au silence (à la non-publication).

La fermeture de la maison – du moment où l'on désire d'y pénétrer – devient ainsi la marque de l'aliénation sociale moderne, et cette « intimité que personne ne connaît » – le drame intime et incommunicable personnel. Mais le drame de la vie moderne se passe justement au quotidien, et dans la réalité de tous les jours. Son secret devient de plus en plus impénétrable – et le poète cherche à le percer dans de plus en plus petites choses – et en des moments de plus en plus infimes. Les images fragmentaires rendent compte de la nature double et paradoxale du temps – et donc de l'existence aussi. C'est ainsi que chez Reverdy la fragmentation et une certaine « *paucité*[66] », en tant qu'une tendance dans la poésie moderne vers le peu et/ou vers le petit, deviennent toutes les deux les instruments de l'ambition du poète de rejoindre cette intimité avec le monde et avec la vie. Ce sont aussi deux traits fondamentaux d'un certain formalisme ou minimalisme inauguré dans la poésie moderne française par Reverdy, et qui pourrait être illustré par des poètes importants tels que René Char, Yves Bonnefoy ou encore André du Bouchet.

Le « présent éternel » devient l'instant poétique par excellence dans la poésie d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, d'un côté en rendant compte de la nature double et paradoxale du temps de l'expérience, et de l'autre en devenant la seule temporalité authentique du poème. Mais c'est dans la poétique de Reverdy, qui provient de la même révolution esthétique que celles d'Apollinaire et Cendrars, que le programme de rapprocher la poésie de la vie rejoint une problématique proprement existentielle, et, en même temps, ouvre la voie du minimalisme poétique moderne.

[66] Cette expression est empruntée à Pascal Quignard, citée depuis Christian Doumet, *Pour affoler le monstre : preuves et épreuves d'une poésie actuelle*/François Boddaert, *Propos et billevesées d'un entrepreneur de poésie,* Editions Obsidiane, 1997, pp. 12-13.

L'Expérience du temps et la réception

Il nous reste une question, au sujet du temps et de la temporalité, à savoir comment se fait-il que tous ces fragments de réalités et des temps divers, même les souvenirs *présentés*, aient-ils une prétention à l'authenticité et à l'intensité du vécu ? Paul Ricœur note que « le monde que le récit ré-figure est un monde *temporel*[67]». En admettant que la configuration et la ré-figuration de la temporalité sont des moments cruciaux dans la *mimèsis* littéraire, il ne va pas de soi qu'un aplatissement des perspectives temporelles amène une authenticité dans cette représentation. Il serait logique plutôt de supposer qu'une remémoration serait plus vive avec les perspectives temporelles de *ce* moment-là dans le temps, et pourtant on constate aussi que chaque souvenir vif comporte la remémoration et en quelque sorte la réactualisation de la perception de ce moment précis. Il est très intéressant de noter avec Merleau-Ponty qu'« une perception conservée est une perception, elle continue d'exister, elle est toujours au présent[68] ». La perception joue un rôle important dans chaque remémoration, c'est elle-même qui donne authenticité au souvenir :

> Quand je me souviens d'une perception ancienne, quand j'imagine une visite à mon ami Paul qui est au Brésil, il est bien vrai que je vise le passé lui-même en son lieu, Paul lui-même dans le monde, et non pas quelque objet mental interposé. Mais enfin mon acte de représentation, à la différence des expériences représentées, m'est effectivement *présent*, l'un est perçu, les autres ne sont justement que représentées. Une expérience ancienne, une expérience éventuelle ont besoin pour m'apparaître d'être portées dans l'être par une conscience primaire, qui est ici ma perception intérieure de la remémoration ou de l'imagination[69].

La question pour la nouvelle esthétique d'Apollinaire était justement comment faire passer une *représentation* comme une *expérience* et comme une perception. Lui-même, Cendrars et Reverdy cherchaient à réaliser cette ambition avec le présent instantané. Nous avons vu que ce présent instantané n'est pas toujours coupé de tout passé et avenir, sans quoi il ne saurait pas être perçu comme temporel, mais il est vrai que ses horizons temporaux comportent

[67] Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Seuil, 1983, p. 137. Ici on peut parler du récit puisque le poète raconte sa vie.
[68] Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 473.
[69] *Ibid.,* p. 485.

souvent une grande quantité d'indétermination. Ce « grand inconnu » suscite à coup sûr un certain mystère ou une certaine étrangeté, particulièrement chez Reverdy. Mais si, dans les horizons temporaux des instantanés d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, un grand vide se dessine ainsi, n'est-ce pas alors au lecteur de le remplir par ses propres horizons d'attente, et comme cela s'immerger dans l'expérience ? Et si ces horizons d'attente sont constamment et radicalement surpris par une juxtaposition non-chronologique, n'est-ce pas là aussi tout-à-fait conforme avec la poétique de la surprise et de la disjonction ? Il est indéniable qu'avec Apollinaire, Cendrars et d'autres tentatives contemporaines des futuristes et du Dada naissant, une nouvelle poétique de l'imprévisible[70] se fait chemin. Cette poétique marquera la poésie moderne au long du siècle, surtout avec le surréalisme. Cependant, il me semble que chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy, la poétique de l'imprévisible tient à leur volonté de réinventer une nouvelle *représentation* dans la littérature, en engageant la perception du lecteur par une « déception » - c'est-à-dire par une surprise aussi savante que spontanée de ses attentes.

J'examinerai cette hypothèse plus en détail dans le chapitre sur les questions de la représentation et dans celui sur l'expérience, puisqu'elle semble dépasser les enjeux de la seule temporalité. Il faut noter ici que le présent instantané « du poème », est un moment perceptuel, et qu'il se réactualise chaque fois que le poème est lu. La temporalité du poème se réalise alors dans le temps de la lecture. Cette dernière remarque amène une autre observation. Merleau-Ponty constate qu'il est essentiel au temps de n'être jamais complètement constitué, car autrement il cesse d'être du temps et devient une représentation de celui-ci :

> C'est de l'espace, puisque ses moments coexistent devant la pensée, c'est du présent, puisque la conscience est contemporaine de tous les temps[71].

N'est-ce pas le cas de « Zone » et de « Prose du Transsibérien » aussi, que la conscience est contemporaine à tous les temps ? Mais justement, ce sont des représentations où les temporalités sont configurées, dans de l'espace (de la page) si l'on veut, puisque c'est surtout d'un espace esthétique qu'il s'agit. Ces temporalités seraient alors ré-figurées seulement par le lecteur et par l'acte de la lecture.

[70] Il faut noter que cette « imprévisibilité moderniste » existe déjà chez Rimbaud et Lautréamont, mais que dans leur œuvre, elle ne possède pas cette dimension temporelle. Il y existe une temporalité déformée, mais non pas un bouleversement de l'ordre temporel.
[71] Merleau-Ponty, *op.cit.,* p. 574-475.

L'objectif de la poésie « non-imitative », rappelons-nous, c'est de ne plus *imiter* la nature, donc pas de récréation véritable des séquences d'un temps vécu, mais plutôt de se rapprocher d'elle autant que possible – c'est-à-dire d'essayer de créer quelque chose de presqu'aussi authentique qu'elle : une expérience, non pas du temps vécu, mais, si j'ose dire, une expérience vivante du temps.

C'est ainsi que l'expérience temporelle de la poésie ne prend que du matériau (éléments de réalité) dans le vécu du poète, pour ne se réaliser pleinement que du côté du lecteur. Même si le poète raconte une expérience plus ou moins vécue et plus ou moins « mythologisée », tel Cendrars dans le « Transsibérien » par exemple, l'authenticité de cette expérience se cherchera dans une espèce de dialogue où le lecteur est censé être activement engagé. Un tel temps n'est pas seulement thématisé, mais aussi « donné à lire » et rendu *présent* dans le poème. De ce point de vue, les implications linguistiques de ce basculement de l'expérience du côté de la réception seront examinées aussi bien que ses implications esthétiques, car cette temporalité bouleversée implique une nouvelle syntaxe aussi, « le nouvel ordre des mots[72] », selon l'expression de Reverdy. Finalement, la question de l'ordre des mots concerne l'instance de l'énonciation, aussi bien que celle de la « forme-sens[73] ».

[72] P. Reverdy, *Nord-Sud,* article « Syntaxe » in *Œuvres complètes tome I*, éd. E.-A. Hubert, Flammarion, Paris 2010, p. 500.
[73] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, Paris 1982, p. 224.

CHAPITRE III : LA LITTERATURE COMME EXPERIENCE

Une nouvelle conception de la littérature au début du XXe siècle : poétiques de la *vie* et du corps

Le « lyrisme du réel » pratiqué par les trois poètes qui font l'objet de cette thèse participe d'une nouvelle conception de la littérature rapprochée de la vie et de la nature, laquelle rejette pourtant explicitement des illusions « en trompe-l'œil », comme le disait Apollinaire du réalisme prosaïque, et des poétiques littéraires analogues. Dans une telle conception esthétique, l'art doit être conscient du fait qu'il est artificiel, mais en même temps rechercher une authenticité du côté de la *vie* même. Apollinaire annonçait en 1917, dans « L'Esprit nouveau et les poètes », que cet Esprit nouveau prétend « exalter la *vie* sous quelque forme qu'elle se présente ». Il le décrit comme une tendance de la littérature qui se développe depuis un certain moment :

> Cette tendance du reste a toujours eu ses représentants audacieux qui l'ignoraient ; il y a longtemps qu'elle se forme, qu'elle est en marche.
>
> Cependant, c'est la première fois qu'elle se présente consciente d'elle-même. C'est que, jusqu'à maintenant, le domaine littéraire était circonscrit dans d'étroites limites[74].

Apollinaire relie donc une expérience du monde/exploration du vrai/découverte du nouveau dans le monde extérieur, dans l'imagination *et* en soi-même («ce perpétuel renouvellement de nous-mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous *vivons*[75] »). Aussi vise-t-il un élargissement de la notion même de littérature, s'inscrivant dans une tendance grandissante et fortement novatrice. Il est malheureusement vrai qu'il ne cherche les racines de cette tendance que dans la culture française uniquement.

[74] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd. de P. Caizargues et M. Décaudin, La Pléiade, NRF, Gallimard, 1991, p. 943.
[75] *Ibid.*, p. 952. C'est moi qui souligne.

Cependant, il faut noter que le poète américain Walt Whitman est mentionné dans la conférence[76], et que Nietzsche y est implicitement présent par le refus d'un certain « *wagnerisme*[77] », cher aux cercles symbolistes en France. Notre objectif serait ici de préciser l'aspect de cette *tendance* (qu'Apollinaire n'évoque qu'assez vaguement), lequel concerne les notions de *vie* et de *corps*, et d'essayer de dire en quoi elle tient, et en quoi elle exerce une influence importante sur la littérature moderne au début du XXe siècle, notamment sur la poésie avant le surréalisme, et le *lyrisme de la réalité* en particulier.

Du point de vue historique, une différence nette se dessine entre la littérature française du XIXe et celle du XXe siècle. Pour ce qui est de la poésie, celle du XIXe se délectait des songes, voire parfois des hallucinations, tandis que pour celle du début du XXe siècle, « c'est le *réel* avant tout qui importe, fût-ce parfois au détriment de la noblesse ou de la hauteur même de la poésie[78] ». En regardant de plus près la poésie du tout début du XXe siècle, de la décennie 1900, ces frontières peuvent paraître bien plus difficiles à tracer, et cependant une tendance grandissante apparaît très clairement entre les années 1880 et 1910. C'est avant tout un besoin d'ouverture de la littérature vers « le monde extérieur », un intérêt croissant pour le réel et les mutations du monde moderne et, finalement, une exaltation de la vie bien présente, du contemporain. Ce « point de départ », comme le nommait Georges Poulet[79], est notamment sensible dans les nouvelles approches du temps et des temporalités qu'élabore la nouvelle littérature, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Dans le chapitre présent, je voudrais essayer d'explorer cette conception de la littérature rapprochée de la vie, et dégager ses implications et conséquences sur le plan esthétique.

On voit donc que le *lyrisme du réel* qui nous intéresse particulièrement ici trouve ses racines dans le vitalisme de la philosophie et de la littérature de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Il me semble que les implications de cette proposition sont loin d'être banales, car il s'agit bien d'une toute nouvelle approche de la « réalité » et de la vie, laquelle n'a rien ni de réaliste/naturaliste, ni de symboliste, quoi que cette nouvelle conception de la littérature découle de certaines apories auxquelles a abouti le symbolisme, notamment avec l'idéalisme intellectuel de Mallarmé. Mais d'abord, en quoi ce « réalisme » de la poésie diffère-t-il par rapport à la littérature du XIXe siècle ? Des poètes du XIX siècle, tels Hugo ou Baudelaire,

[76] *Ibid.*, p. 953.
[77] *Ibid.*, p. 945. Pour Nietzsche et Wagner, voir Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, tome VIII, NRF Gallimard, 1974, notamment « Le Cas Wagner » et « Nietzsche contre Wagner ».
[78] *Histoire de la France littéraire III : Modernités: XIXe – Xxe* siècles, vol. dirigé par P. Berthier et M. Jarrety, Quadrige/PUF, Paris, 2006, p. 285. C'est moi qui souligne.
[79] *Etudes sur le temps humain 3 : Le point de départ*, Pocket Agora, 2006.

incluaient certes parfois des éléments du réel dans leurs œuvres, mais toujours au service de quelque allégorie, illustration d'une proposition etc. Au commencement du XXe siècle, il semble au contraire que les poètes ont atteint la poésie « objective » qu'appelait de ses vœux Rimbaud[1]. A part ce dernier, trois influences majeures concernent ce mouvement de fond : celles de Whitman, Nietzsche et Bergson. Nous avons un peu discuté la philosophie de ce dernier dans le chapitre précédent. Quoi que sa notion de *durée* s'accorde assez mal avec les nouvelles temporalités de la poésie moderne dans les années 1910, il est certain que son influence, laquelle se reflète en une recherche de l'immédiat et de l'expérience intérieure, ne devrait être négligée. Voyons à présent les deux autres influences, lesquelles offraient surtout une nouvelle conception du *corps*.

a) Walt Whitman

Le recueil *Feuilles d'herbe* de Whitman a été intégralement publié en traduction française en 1909. La poésie, comme il le dit, « ne demande rien de meilleur ou de plus divin que la *vie réelle*[2] ». Le poète de *Feuilles d'herbe* est bien décidé à célébrer la vie. « Caresseur de la vie où qu'elle aille[3] », tel qu'il se qualifie lui-même, il chante la « Vie immense en ses passions, son rythme, sa puissance[4] ». Mais ce « où qu'elle aille » implique une acceptation totale de la réalité : c'est l'ambition poétique de Whitman, à la fois humble et mégalomane, noble et « prosaïque », lyrique et épique. Quelle est la raison de cette acceptation si complète du monde, dans toutes ses contradictions et ses paradoxes ? C'est, avant tout, une conscience que le monde, en quelque sorte, n'existerait pas sans la vie : « Toujours le même élan/Toujours l'élan *procréateur* du monde[5] ». Ce qui distingue cette tension vers la réalité par par rapport à celle du réalisme ou du naturalisme, c'est aussi qu'elle ne se veut pas uniquement intellectuelle et/ou culturelle, mais *physiologique* aussi (« La *physiologie* fait mon chant, pied et cap[6] »), et nous verrons plus loin que cette volonté rejoindra certaines

[1] Lettre à Georges Izambard, dite „Lettre du voyant" du 13 mai 1871 : «votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, - bien d'autres espèrent la même chose, - je verrai dans votre principe la poésie objective (...)», cité depuis : A. Rimbaud, *Oeuvre-Vie*, édition du centenaire établie par A. Borer, Arléa, Paris, 1991, p. 183.
[2] Cité depuis *Histoire de la France littéraire III; Modernités : XIXe et XXe siècles*, vol. dir. par P. Berthier et M. Jarrety, Quadrige/P.U.F, Paris, 2006, p. 286, citation sans référence. C'est moi qui souligne.
[3] Whitman, Walt, *Feuilles d'herbe (1855)*, trad. par E. Athenot, José Corti, 2008, p. 71.
[4] *Ibid.*, p. 29.
[5] *Ibid.*, p. 53. C'est moi qui souligne.
[6] *Ibid.*, p. 29. C'est moi qui souligne.

préoccupations importantes de Nietzsche. Certes, le naturalisme va porter un intérêt tout particulier à la physiologie, science par excellence du XIXe siècle, mais cet intérêt va être tout intellectuel, analytique, cérébral, tandis que Whitman *chante* le corps en ce qu'il ne fait qu'un avec l'âme :

> Je suis le poète du corps,
> Et je suis le poète de l'âme[1].
>
> Bienvenu chacun de mes organes et des attributs de moi et de tout homme vigoureux et propre,
> Pas un pouce carré de mon corps n'est abject, ni même la fraction d'un pouce carré [...][2]
>
> Oui parfaitement! Le corps inclut le sens tout en étant le sens, l'intention principale, le corps inclut l'âme mais n'est pas moins l'âme[3] ;

Comme les poètes depuis toujours célébraient l'âme humaine en tant que foyer de certaines facultés supérieures de l'être humain (perception, sentiments, compassion, intellect), Whitman, conscient du caractère jusque-là inédit de sa démarche, met en place une célébration du corps pour les mêmes raisons, vu que l'âme fait pour lui partie du corps, et qu'ils sont inséparables. Une telle attitude consiste aussi en une glorification de l'expérience et de la connaissance 'directes' des choses :

> Tu n'accepteras plus rien de deuxième ou de troisième main... tu ne regarderas plus avec des yeux des morts.... et ne te nourriras plus des spectres qui hantent les livres, [...]
> Jamais il n'y eut plus de *commencement* qu'à présent[4]

La glorification de la vie implique le corps, et celui-ci, à son tour, la perception, et non pas la sagesse accumulée des générations précédentes. Whitman devine-t-il l'incertitude de toute connaissance annoncée par Schopenhauer, dans sa constatation que « le monde […] n'existe que comme représentation[5] », laquelle va éclater et se refléter dans les domaines des arts, aussi bien que dans ceux de la philosophie et de la science au début du XXe siècle? Quoi qu'il en soit, il y a chez lui une prise de conscience du fait que toute expérience ne procède que de « soi » :

---

[1] *Ibid.*, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] Whitman, *Feuilles d'herbe*, traduit par Jacques Darras, poésie/Gallimard, Paris, 2002, p. 57.
[4] *Ibid.*, p. 53. C'est moi qui souligne.
[5] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Tome premier, traduction par Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912 (6e éd.), p. 2. Je reviendrai sur cette thèse surtout dans le chapitre suivant.

> Toute doctrine, toute politique, toute civilisation procède de toi,
> Toute sculpture, tout monument et toute inscription quelle qu'elle soit s'ordonne en toi,
> L'essentiel des chroniques et des statistiques, jusqu'aux premières archives, est en toi à cette heure – mythes et récits tout autant,
> Sans toi qui respires et marches ici-même, où seraient-ils tous?
> Les plus illustres poèmes ne seraient que cendres... sermons et pièces, des enveloppes vides[1].

De là, il n'y a qu'un pas à faire pour affirmer que le monde n'existe que comme représentation, c'est-à-dire que *pour* un « moi ». Cette nouvelle vision des relations de l'être humain avec le monde n'est pas sans avoir des implications importantes dans la poétique, lesquelles concernent aussi la fonction et la spécificité de la poésie :

> Quand les attributs des poètes du cosmos se concentrent dans la réalité du corps et de l'âme et dans le plaisir des choses, ils jouissent d'une authenticité supérieure à toute fable et à tout roman[2].

Il s'agirait donc surtout d'une authenticité particulière laquelle serait l'apanage de la poésie, à condition de ne pas séparer le corps et l'âme. Aussi la poésie deviendra-t-elle en quelque sorte plus corporelle, ou plutôt, plus consciente de l'être[3]. Cela est sensible dans le rythme du verset, et l'on sait quelle était son importance d'abord pour Gide, Claudel et Péguy, et ensuite pour les auteurs de « Zone », « Prose du Transsibérien », « Vendémiaire », etc. Le rythme du verset suit celui de la respiration, et engagera ainsi, chez ces derniers, un langage fortement oral, parlé, ordinaire, prosaïque même en ce qu'il s'oppose aux conventions poétiques, lesquelles éloignaient la poésie de la vie et surtout du corps.

L'énergie vitale prônée par Whitman a été en tout cas très vivifiante pour la poésie européenne, même si le succès de sa poésie en France est loin d'avoir été immédiat. Comme le constatait Michel Décaudin, « [il] n'a cessé d'intriguer, de séduire, d'étonner, sans que son œuvre réussisse à s'imposer[4] ». N'ont pas réussi à donner une traduction de Whitman ni Francis Vielé-Griffin ni Marcel Schwob, malgré leur enthousiasme, vers la fin des années 1880. C'est Bazalgette qui introduit l'œuvre du « Barde de Manhattan » auprès d'un public plus large, avec son ouvrage *Walt Whitman* en 1908, et sa traduction de *Feuilles d'Herbe* en

[1] *Ibid.*, p. 183.
[2] *Ibid.*, p. 33.
[3] En témoigne un livre curieux d'André Spire sur « l'évolution des techniques poétiques », commencé en 1912 mais paru beaucoup plus tard (1948), *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, librairie José Corti, Paris, 1986.
[4] Michel Décaudin, *Crise des valeurs sybolistes, vingt ans de la poésie française*, Slatkine, Genève, 1981, p. 357.

1909. Cependant, à cette époque, un certain « whitmanisme » existait déjà bel et bien parmi les poètes français :

> Aussi est-il possible désormais de parler d'un whitmanisme diffus dans la poésie française. Il était préfiguré dans certains aspects de l'Abbaye et de l'unanimisme et ne fera que s'accentuer pendant quelque temps après 1908, s'unissant d'ailleurs à l'œuvre de Verhaeren[1].

Effectivement, pour peu que l'on regarde les titres de plusieurs recueils poétiques de 1908, qu'on considère aujourd'hui comme importants, on remarque une présence marquée de la notion de *vie* et une certaine influence de Whitman : à part l'ouvrage *Walt Whitman* de Bazalgette, paraissent cette année-là *La Vie unanime* de Jules Romains et une réédition des *Visages de la Vie* de Verhaeren, la première édition datant de 1899. Parmi les « whitmaniens » dont l'influence a été importante, Décaudin distinguait Valéry Larbaud par ce qu'il qualifiait comme « un accent nouveau[2] ». On sait que l'internationalisme de Barnabooth avait de quoi séduire Apollinaire (surtout celui d'avant 1914) - et je pense ne pas avoir à démontrer que l'engouement de Larbaud pour le voyage (steamers, trains) a été repris par Cendrars - mais en quoi consiste précisément la nouveauté de cet accent ? Larbaud remarquait lui-même que « C'est l'essentiel de Whitman, sa poésie, reconnaissable à ce ton que Basil de Sélincourt appelle 'ton de conversation' […][3] ». C'est donc par l'intermédiaire de Valéry Larbaud, plutôt que par celui de Claudel ou de Péguy, que le verset va permettre à Apollinaire et à Cendrars de s'affranchir complètement de la prosodie et de la rhétorique « poétiques » anciennes. Michel Décaudin conclut, au sujet de Larbaud, que son influence a été grande, car :

> Il inaugure une poésie *du monde entier* que bientôt Cendrars illustrera avec vigueur. Il montre aussi la voie d'une révolution dans l'expression poétique, et il est vraisemblable qu'un Apollinaire, par exemple, a été sensible à ses leçons[4].

Ce qui est sûr, c'est que cette « révolution dans l'expression poétique » saura très bien utiliser ce 'ton de conversation' pour se libérer des effets de la prosodie, et par là aussi de la rhétorique. Cependant, pour essayer de voir au-delà des solutions techniques de cette nouvelle poésie, n'est-il pas clair que l'objectif de telles solutions techniques prosodiques était de

[1] *Ibid.*, p. 358.
[2] *Ibid.*, p. 352.
[3] Introduction aux *Oeuvres choisies* de Whitman (Gallimard, 1918), datée : *mai 1914*. Cité depuis : Décaudin, *op. cit.*, p. 353. Après cette constatation, je ne suis plus Larbaud, car il utilise le mot d'*effusion*, lequel pourrait très bien prêter à une certaine confusion par sa référence à l'effusion sentimentale des romantiques.
[4] Décaudin, *op. cit.*, p. 357.

rapprocher la poésie de la vie, de la rendre plus vécue et plus vivante ? Au lieu d'adapter la respiration à la prosodie poétique, celle-ci va suivre le rythme naturel du *corps*, d'abord celui du poète, et ensuite celui du lecteur également[1].

2) Nietzsche

A peu près vers la même époque, les œuvres de Nietzsche connaissent un destin et une réception similaires dans la sphère de la poésie française : un impact certain, fort et profond, mais plutôt indirect. A l'inverse de Whitman, on en parle beaucoup, mais on le lit moins. Si un certain « wagnérisme » des intellectuels français appartenant aux milieux symbolistes leur fait refuser les critiques violentes du philosophe à l'encontre de leur musicien préféré, son athéisme fait certainement pire : pour certains, il est tout simplement scandaleux[2]. Et pourtant, Emile Faguet, par exemple, professeur à la Sorbonne, nie la valeur de l'œuvre de Nietzsche, mais ne peut l'ignorer et lui consacre un ouvrage en 1903[3]. Un rôle important dans la diffusion de Nietzsche en France a été joué par le *Mercure de France*[4], et l'on connaît l'affiliation d'Apollinaire et de nombreux autres poètes à la revue et à la maison d'édition. Qui plus est, il semblerait que dans la première décennie du XXe siècle les nietzschéens en France étaient surtout des poètes : Anna de Noailles, Gide et Valéry[5], pour ne mentionner qu'eux, et il est intéressant de noter que Nietzsche lui-même, fortement influencée par une certaine philosophie française de l'époque des Lumières, s'intéressait également aux poètes français, surtout à Baudelaire[6]. Je voudrais essayer de montrer ici comment deux notions que Nietzsche a d'ailleurs en commun avec Whitman, ont profondément influencé la poésie moderne en France, à savoir la *vie* et le *corps.*

Ce n'est pas mon propos ici de démontrer qu'Apollinaire, par exemple, était un grand lecteur de Nietzsche. Une telle chose serait peut-être difficile à prouver, même s'il est probable qu'il a lu quelque chose du philosophe allemand, lequel il mentionne dans ses chroniques littéraires

[1] « Toi lecteur qui pulses de vie d'orgueil d'amour autant que moi /Les chants qui suivent te sont, pour cette raison, dédiés. », Whitman, *Feuilles d'herbe*, trad. par Jacques Darras, poésie/Gallimard, Paris 2002, p. 44.
[2] Jacques Le Rider, *Nietzsche en France, de la fin du XIXe siècle au temps présent*, PUF, Paris, 1999, p. 70.
[3] *Ibid.*, pp. 74-75.
[4] *Ibid.*, pp. 75-77.
[5] *Ibid.*, pp. 95-96.
[6] *Ibid.*, pp. 13-14.

à plusieurs reprises, et surtout dans ses écrits sur la peinture. Quoi qu'il en soit, dans le projet de la poésie rapprochée de la vie, un certain souffle nietzschéen existe, manifeste dans sa préoccupation à l'égard de la notion de *vie*. Ce « souffle » et cette préoccupation existent dans la poésie française depuis *Les Nourritures terrestres* de Gide. Et c'est par cette préoccupation-là – celle de la vie - que l'auteur d'*Alcools* justifie la tristesse dans ses poèmes d'amour auprès de sa jeune fiancée, dans une lettre du onze août 1915 :

> Non, il ne faut point voir de tristesse dans mon œuvre, mais *la vie même*, avec une constante et consciente volupté de vivre, de connaître, de voir de savoir et d'exprimer[1].

On le voit bien : ce souci de *vie* est au centre même d'une certaine conception de la création artistique dans laquelle la vie et la création sont intimement liées (vivre-connaître-voir-savoir-exprimer). Nous avons déjà vu comment dans « L'Esprit nouveau et les poètes » l'imagination de ces derniers peut rejoindre la vie, à condition d'inventer du nouveau, et comment les poètes se doivent d'exprimer la vie là où ils la trouvent. Laurence Campa souligne ce souci fondamental chez Apollinaire :

> S'interrogeant sur les moyens d'exprimer la vie, Apollinaire réfléchit aux rapports de l'art et de la vie pour pouvoir envisager la possible adéquation de ces deux notions, ou plutôt de ces deux *expériences*[2].
>
> Embrasser le temps dans son étendue et son devenir est une des caractéristiques de la disponibilité d'Apollinaire à la vie. Car chanter la vie, en faire le principe de tout art est son ambition[3].

Cette articulation entre le mouvement qui épouse le passage du temps d'un côté, et de l'autre le souci de la vie, me semble fondamentale. Dans sa lettre à Madeleine, Apollinaire dit qu'il ne faut pas voir la tristesse dans son œuvre, mais *la vie même*. C'est que dans la grande affirmation de la vie, dans ce grand OUI à la vie, il accepte la tristesse aussi bien que la joie (« La joie venait toujours après la peine »). Or, on retrouve une acceptation analogue, dans l'idée de l'éternel retour, chez Zarathoustra :

---

[1] G. Apollinaire, *Lettres à Madeleine : Tendre comme le souvenir*, éd. Revue et augmentée par Laurence Campa, Gallimard, 2005, p. 116. C'est moi qui souligne.
[2] Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, collection „Esthétique", SEDES, Paris, 1996,p. 43. C'est moi qui souligne.
[3] *Ibid.*, p. 84.

> Avez-vous jamais dit oui à un plaisir? Oh, mes amis, vous avez alors dit oui en même temps à *toute* douleur. Toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées, -
> - Avez-vous jamais souhaité qu'*une* fois devînt deux fois, avez-vous jamais dit „Tu me plais bonheur! Reviens, instant!“ alors vous avez souhaité le retour de *toutes choses*!
> - Toutes revenant de nouveau, toutes éternelles, enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées ; *oh! C'est ainsi que vous avez aimé le monde!*
>
> Vous-même éternels, vous l'aimez éternellement et en tout temps ; et même au mal vous dites : „Disparaîs, mais reviens!“ Car tout plaisir veut – *l'éternité*[1].

Il est utile de rapprocher ici l'idée de l'éternel retour de la notion de présent éternel que j'ai décrite dans le chapitre précédent. Laurence Campa éclaire la position d'Apollinaire entre le désir d'échapper au temps et celui de dire oui à la vie - et d'épouser ainsi le mouvement du temps :

> Apollinaire, plus que tout autre à son époque est sensible à la fugacité. Mais plutôt que de la déplorer, de se tourner uniquement vers le passé ou vers le futur, il tente d'épouser le mouvement du temps. A cette condition seulement, il peut l'abolir, le dominer et non le subir. Se dégageant du présent fugace pour mieux l'appréhender dans son devenir et ses métamorphoses, il s'installe dans un présent atemporel, dans un *éternel présent*[2].

L'éternel retour implique une acceptation de l'instant, dût-il se répéter infiniment, alors que le présent éternel d'Apollinaire accepte au contraire la fugacité de l'instant. En ce sens, ils sont en quelque sorte contraires, mais ce qu'ils ont en commun, cependant, c'est cette idée de l'acceptation de la vie dans ses aspects les plus multiples et chaotiques, laquelle *éclate*, si j'ose dire, dans l'esthétique d'Apollinaire comme nulle part ailleurs :

> L'idée de vie connote la multiplicité, le changement, le mouvement. On se doit d'exprimer la vie comme on exprime la nature, mais avec des moyens spécifiques. Etre vivante est une des premières qualités de l'œuvre réussie. « Vif », « vivant », « nerveux », « vigoureux », « sain » « ferme », sont des adjectifs fréquemment employés dans les articles critiques d'Apollinaire. […] Apollinaire critique salue le roman de son ami John-Antoine Nau *Le Prêteur d'amour*, car l'histoire y est « variée comme la vie ». Le grand mérite du peintre et sculpteur futuriste Boccioni est d'avoir su exprimer « énergiquement la vie multiple[3] ».

[1] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Par G. Bianquis, Flammarion, 2006, pp. 382-383. Voir aussi p. 377.
[2] Campa, *op. cit.*, p. 70. C'est moi qui souligne.
[3] *Ibid.*, p. 57.

C'est ainsi que la vie éclate en toute chose (« Toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées » affirmait Nietzsche), et l'esthétique du « brocanteur » retrouve sa temporalité dans la « simultanéité », mot qui vient du vocabulaire plastique et qui concerne plus particulièrement le contraste, mais qui peut aussi exprimer la vie dans sa multiplicité[1] et dans son aspect de présent éternel. L'éternel retour proclame en effet une nouvelle temporalité : celle du temps présent, en rompant ainsi avec la culture historique caractéristique du XIXe siècle, selon Nietzsche, par trop engagée dans le culte veule du passé, ce que Marinetti appellera « le passéisme ». Dans sa seconde *Considération inactuelle*, Nietzsche se plaint de la culture historique de sa propre époque, ce qu'il fustige avant tout comme « *la maladie historique*[2] » ou « fièvre historienne[3] ». En même temps, dans cet essai consacré surtout à l'éducation, le philosophe ne demande pas que l'on exclue de celle-ci tout enseignement de l'histoire, mais seulement d'établir un meilleur équilibre entre les connaissances intellectuelles et la vie, laquelle apporte une connaissance directe (« l'élément historique et l'élément non-historique[4] »), ce qui éviterait alors une tragique « contradiction entre la vie et la connaissance[5] ». A l'encontre de la masse énorme du passé qui pèse de plus en plus sur l'individu, Nietzsche vante « la faculté d'oublier ou bien, en termes plus savants, la faculté de *sentir* les choses[6] », et se lance à ce moment dans un véritable éloge de l'instant contre le passé, dont les implications vont bien au-delà des enjeux de la seule éducation :

> Celui qui ne sait pas s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas, telle une déesse de la victoire, se tenir debout sur un seul point, sans crainte et sans vertige, celui-là ne saura jamais ce qu'est le bonheur, pis encore : il ne fera jamais rien qui rende les autres heureux[7].

La temporalité de l'instant présent est ainsi proclamée comme celle de la vie même, dans son infinie multiplicité, mais aussi dans l'instabilité des représentations, conditionnées par le *corps*. Le philosophe allemand fulminait aussi bien contre les « contempteurs de la vie[8] », que les « contempteurs du corps[9] ». Ce *philologue* s'intéresse particulièrement à la *physiologie*,

---

[1] *Ibid*.
[2] Nietzsche, *Oeuvres philosophiques complètes II*, trad. par P. Rouch, NRF Gallimard, 1990, p. 165.
[3] *Ibid*, p. 94.
[4] *Ibid*, p. 98.
[5] *Ibid*, p. 162. Cette contradiction est également un thème cher à Sartre, dans *La Nausée* et dans *Les Mots*.
[6] *Ibid*, p. 96. C'est moi qui souligne.
[7] *Ibid*.
[8] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Par G. Bianquis, Flammarion, 2006, p. 48 : « ceux qui vous parlent d'espérances supra-terrestres ».
[9] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 71.

science par excellence du XIXe siècle comme nous l'avons dit, laquelle implique une attention toute spéciale au corps :

> „Je suis corps et âme“ – ainsi parle l'enfant. Et pourquoi ne parlerait-on pas comme des enfants?
> Mais l'homme a éveillé la conscience et à la connaissance il dit : « Je suis tout entier corps, et rien d'autre ; l'âme est un mot qui désigne une partie du corps. »
> Le corps est une grande raison, une multitude unanime, un état de paix et de guerre, un troupeau et son berger[1].

Il faut remarquer que ce n'est pas uniquement l'enfant qui parle de cette façon, pour ainsi dire, mais Whitman également (« Je suis le poète du corps/Et je suis poète de l'âme », texte déjà cité), et pourquoi un poète ne parlerait-il pas « comme un enfant », c'est-à-dire en utilisant un langage libre de toute inhibition, des clichés et des grandes « vérités » métaphysiques, dont la séparation du corps et de l'âme, qui lui sont inculquées par l'éducation, par le conditionnement social ? On retrouve la même unité du corps et de l'âme chez le philosophe-poète allemand et chez le poète « philosophique » américain[2], et le même vitalisme, assez singulier dans l'ambiance du XIXe siècle, d'une manière générale tournée vers le passé, vers l'histoire ou vers le rêve. Cependant, chez Nietzsche, il semble qu'il y ait même une hiérarchie, dans laquelle le corps se trouve au-dessus de l'esprit :

> Par delà tes pensées et tes sentiments, mon frère, il y a un maître puissant, un sage inconnu, qui s'appelle le Soi. Il habite ton corps, il est ton corps[3].

Aussi le corps est-il le « grand esprit », et en même temps une « multitude unanime ». Cette dernière expression ne serait certainement pas désavouée ni par les unanimistes, ni par Apollinaire. Cependant, plutôt que de chercher des influences directes ou des « intertextualités » qui prouveraient l'influence de Nietzsche sur Apollinaire ou sur d'autres, je pense qu'il est beaucoup plus intéressant de se concentrer sur les conséquences des idées « physiologiques » de Nietzsche sur l'esthétique moderniste d'une manière générale. Selon Paul Audi, Nietzsche se trouve à la source « idéologique » du grand bouleversement de la conception de l'art dans la modernité :

> […] l'esthétique de Nietzsche, outre qu'elle se fonde sur sa *« physiologie de l'art »*, a eu pour principal effet de renverser, et peut-être même, en un certain sens, de mettre un terme à la conception traditionnelle de l'art, celle selon laquelle une œuvre d'art aurait à jouer, fondamentalement, vis-à-vis de la Nature, un rôle de « complément ». En tout cas, ce que nous n'avons pas

[1] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 72.
[2] Whitman s'inspirait des lectures d'Emerson.
[3] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 72.

> manqué de suggérer, c'est que par ce geste, Nietzsche est le tout premier métaphysicien à être parvenu à installer l'art, la création artistique en général, sur la scène de la *modernité*[1].
>
> […] la création artistique ne destine plus la forme qu'il appartient à l'ivresse de créer, à servir, comme la tradition métaphysique l'exige depuis le Grecs, de *complément* à la Nature. Pour Nietzsche, et à partir de Nietzsche, l'Art doit jouer, par rapport à une « nature » de nature différente, le rôle du *supplément*[2].

La prise en compte du corps, dans ses fonctions physiologiques, animales mêmes, constitue alors une nouvelle base de l'esthétique, laquelle nie un certain idéalisme de la conception traditionnelle de la *mimèsis* comme reconnaissance de l'Essence divine de la Nature[3]. Aussi l'Art ne complète-t-il plus la Nature, mais la supplante. L'opposition imitation-création se trouve également impliquée dans ce renversement. Aussi la métaphysique de Nietzsche, une paradoxale « métaphysique du monde matériel », se présente-t-elle alors comme un pressentiment de la problématique de l'*existence*, et son esthétique cherche-t-elle d'un côté les solutions éthiques sur le plan de la création, et de l'autre, le fonctionnement de l'Art dans le corps, c'est-à-dire dans l'*ivresse* :

> Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable : *l'ivresse*. Il faut d'abord que l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine : autrement l'art est impossible. Toutes les espèces des ivresses, fussent-elles conditionnées le plus diversement possible, ont puissance de l'art : avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive[4].
>
> Nous trouvons ici l'art comme fonction organique : nous le trouvons infiltré dans l'instinct le plus angélique de la vie : nous le trouvons comme le plus grand stimulant de la vie […][5].

Rappelons ici l'importance de l'ivresse chez Apollinaire, et soulignons que cette notion est toujours liée dans sa poétique avec l'idée de la *vie*, dans son exubérance et dans sa diversité, par exemple dans « Vendémiaire » et dans « Zone » :

> J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde
> Venez toutes couler dans ma gorge profonde

[1] Paul Audi, *L'Ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, L.G.F, 2003, p. 143.
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] Je développe ce point dans le chapitre IV, à propos de la notion de *mimèsis*.
[4] Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « Flâneries d'un inactuel », § 8, in *Œuvres II*, Robert Laffont, 1993, p. 995, cité depuis Paul Audi, *op. cit.*, p. 80.
[5] Nietzsche, *Fragments posthumes*, 14 (120), cité depuis Paul Audi, *op. cit.*., p . 27.

> […]
>
> Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers
> Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers[1]
>
> Et tu *bois cet alcool* brûlant comme ta *vie*
> Ta *vie* que tu *bois* comme une *eau-de-vie*[2]

On connaît également la soif de Cendrars, dans « la Prose du Transsibérien », par exemple, et comment cette soif devient une soif inassouvissable du monde. Cendrars constate souvent ce lien entre l'ivresse et le souci de la vie dans l'art :

> « […] je veux vivre, et j'ai soif, j'ai toujours soif… l'encre d'imprimerie n'étanchera jamais cette soif. Il faut vivre d'abord[3]. »
>
> « Nous buvons. Ivresse. Le réel n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole, vie. Il n'y a plus de démonstration. On communie[4]. »

Et pourtant, rien d'étonnant, dira-t-on, à ce que l'*ivresse* ait sa place dans la poésie, car c'est un grand thème de toutes les époques, chez Omar Khayyâm, Villon, Baudelaire ou Rimbaud. On connaît également l'importance de l'ivresse dans l'Antiquité grecque, et Nietzsche y fait d'ailleurs référence. Il faudrait toutefois remarquer qu'aucune poétique personnelle avant Baudelaire ne se *basait* sur l'ivresse (« Il faut être toujours ivre. Tout est là », dit-il dans « Enivrez-vous[5]»), ivresse que Nietzsche, lecteur de Baudelaire, interprète par la suite comme fonctionnement physiologique de l'Art. Qui plus est, chez Nietzsche, cette corporéité vivante qui se trouve en état d'ivresse, ne concerne pas uniquement le créateur de l'œuvre d'art, mais, pour ainsi dire, le *récepteur* également. C'est ainsi que le philosophe allemand en arrive à une conception de l'Art comme exaltation de la vie, et en même temps, prête attention au phénomène de la réception dans l'acte de la communication artistique :

> L'art nous rappelle aux états du *vigor* animal : il est, d'une part, un excédant et une effusion de la corporéité vivante épanouie dans le monde des images et des désirs ; d'autre part, une excitation de la fonction animale par des images et des

[1] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, NRF, Bibliothèquede la Pléiade, éd. par M. Adéma et M. Décaudin, Gallimard, 1965, pp. 149-154.
[2] *Ibid.*, p. 44. C'est moi qui souligne.
[3] *Bourlinguer*, « Paris Port-de-Mer », folio, Denoël, 1948, p. 408.
[4] Cendrars, *TADA*, tome XI, textes présentés et annotés par Cl. Leroy, Denoël, 2005, p. 29.
[5] Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bouquins Robert Lafont, 1980, p. 197.

> désirs de la vie intensifiée ; - une exaltation du sentiment de vivre, un stimulant de celle-ci[1].

Nous examinerons plus loin en détail la réception de l'œuvre d'art dans l'art et la littérature dans la modernité du XXe siècle. Pour l'instant, ajoutons deux précisions. Premièrement, le fait que Nietzsche promeut le corps en « grande raison » de l'être humain ne signifie nullement ni que toute valeur de la conscience ou de la raison en art soit niée complètement, ni que cette nouvelle conception du corps glorifie outre mesure la « fonction animale[2] ». Cependant, quelle serait alors la limite entre le corps et la conscience ? Comment cerner d'une manière plus précise la notion de « corps » ? A ce propos, Eric Blondel pose la problématique dans les termes suivants :

> Avec la notion d'interprétation, on semble réintroduire subrepticement dans ce corps la conscience. A quoi sert la référence au corps, s'il est ainsi presque spiritualisé ? En quel sens le corps peut-il demeurer le *fondement, l'origine* ? La question se repose donc ainsi : qu'est-ce que le corps comme interprétation fondamentale ?
> Le corps, ce sont les instincts (*Instinkte*) ou pulsions (*Triebe*) qui, *interprétant la réalité, la constituent*. Au court-circuit réel-esprit est substitué le détour par le corps, qui *s'interpose* entre « le monde » et l'esprit conscient. Deux corollaires : a) à la constitution (par exemple catégoriale) est substituée l'interprétation corporelle-pulsionnelle ; b) l'esprit-intellect conscient devient l'*instrument* d'un corps interprétant *inconscient*. Il n'y a donc pas simple renversement du dualisme antérieur. Il y a interposition (détour) et changement d'ordre[3].

C'est peut-être par ce changement d'ordre qu'il faut d'abord comprendre le constat de Schopenhauer, qu'Apollinaire et Cendrars utilisaient tous deux pour décrire la révolution esthétique de la modernité, à savoir que « le monde n'est que représentation », et aussi le refus de « l'imitation ». A partir du moment où la « réalité » devient à ce point relativisée, la question se pose de savoir ce qu'il est dès lors possible d' « imiter » ? Quant à Reverdy, il commente à sa façon ce changement d'ordre, c'est-à-dire cette inversion : « La création est un mouvement de l'intérieur à l'extérieur et non pas de l'extérieur sur la façade[4] ».

---

[1] Nietzsche, *Fragments posthumes*, *Oeuvres philosophiques complètes,* t. XIII, 9 (102), Gallimard, cité depuis Paul Audi, *op. cit.*, p. 128. L'explication de ce passage et une legère modification de la traduction sont également de Paul Audi.
[2] Eric Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture*, L'Harmattan, 2006, p. 223. : « Nietzsche ne réduit pas la culture au corps : il cherche à énoncer cette proposition philosophique : *Tout commence par le corps* ».
[3] Eric Blondel, *op. cit.*, pp. 222-223.
[4] Reverdy, *Œuvres complètes, tome I*, Flammarion, 2010, p. 530.

La deuxième précision concerne donc les conséquences de ce renversement sur le plan de l'histoire de l'art. L'une des plus grandes nouveautés introduites dans l'art moderne au début du siècle aura été, pour ainsi dire, la « découverte » du corps, non plus uniquement en tant que sujet de la représentation, mais en tant que « véhicule » de l'expérience artistique, selon l'expression d'Yves Michaud :

> Car la nouveauté capitale est que, dans l'art du XXe siècle, le corps devient lui-même un médium artistique ; il passe du statut d'objet de l'art à celui de sujet agissant et de support de l'activité artistique. Au long du XXe siècle, il se produit une déréalisation des œuvres au profit du corps comme véhicule de l'art et des expériences artistiques.
> Le mouvement commence dès les années 1910. Une fois poussé à son terme, il transforme complètement la scène de l'art et il est significatif de transformations sociales elles aussi considérables.[1]

Ces transformations de l'art ne doivent pas être négligées dans toute considération qui porte sur la « révolution esthétique » du début du vingtième siècle. Il faut donc essayer de voir quel est le rôle du corps dans les innovations radicales de la poésie dans les années 1910, et comment le lecteur devient destinataire de l'expérience littéraire à travers son corps *et* son imagination.

Transsibérien et expérience du monde

A une époque, certains malicieux caractérisaient Cendrars de menteur ou de mythomane, en prétendant, entre autre, qu'il n'avait jamais fait le périple raconté dans « La Prose du Transsibérien », ce qui est d'ailleurs peut-être vrai, mais sans aucune véritable importance. Heureusement, cette époque est désormais, et depuis longtemps, révolue, mais cependant un certain décalage subsiste entre ce que nous savons de la vie de Frédéric Sauser dit Blaise Cendrars et ce que celui-ci raconte de « sa vie » dans ses livres, entre la biographie et la littérature. Il ne s'agit pas tellement de mythomanie mais d'une *mythobiographie*, selon

[1] *Histoire du corps*, sous la dir. d'A.Corbin, J.-J. Courtine, Georges Vigarello, tome 3, Seuil, 2005, p. 431.

l'expression de Claude Leroy qui parle d'un « projet mythobiographique[1] ». La thèse du mythe soigneusement construit et entretenu est aujourd'hui généralement adoptée par la critique, et elle est confirmée par son biographe et ami de Cendrars, Albert T'Serstevens :

> En ce qui concerne Cendrars, il est certain qu'un analyste cartésien, dans sa recherche des réalités concrètes, peut trouver étrange qu'en si peu d'années d'enfance, d'adolescence et même d'âge mûr, un écrivain ait pu parcourir tant de pays, pratiquer tant de métiers et connaître autant d'aventures qu'un héros de Jules Verne. C'est que cette exégèse ne tient pas compte de la confusion qui a toujours existé chez Cendrars entre ce que Strabon – déjà nommé – appelle, en poésie, l'Historique, c'est-à-dire le Vrai, et le Mythique, c'est-à-dire l'Imagination ou la Fable[2].

Relèvent alors du mythe une adolescence vagabonde et pleine d'aventures (surtout d'un mythe de type rimbaldien), les périples innombrables et quelquefois improbables du « bourlingueur » (quoi qu'il soit impossible de soutenir qu'il n'a pas beaucoup voyagé), peut-être même ce premier livre que Cendrars mentionnait volontiers et qui reste introuvable, intitulé justement *La* Légende *du Novgorod*[3]. T'Serstevens cite aussi en exemple les trois dates et lieux de naissance donnés par Cendrars, et témoigne lui-même, à propos du Transsibérien :

> D'année en année, Blaise m'a donné de vive voix six versions de son équipée du Transsibérien, toutes plus belles les unes que les autres, et différentes de celle du poème. On ne peut vraiment reprocher à un écrivain d'avoir l'imagination si féconde qu'elle lui permette de créer sept poèmes avec les éléments d'une réalité aléatoire[4].

L'impulsion à raconter des histoires, et ainsi de *s'inventer* lui-même chaque fois[5], semble lui avoir été naturelle :

> « […] écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres[6] ».
>
> « On n'écrit que 'soi'. C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. *Je suis l'Autre*[7] ».

---

[1] Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011, p. 74.
[2] Albert T'Serstevens, *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Denoël, Paris, 1972, p. 25.
[3] L'existence de ce livre n'a pas été prouvée à ce jour-ci, ni sa non-existence non plus. Ce qu'il exige alors, c'est de la *foi.*
[4] Albert T'Serstevens, *op. cit*., p. 26.
[5] A ce propos, voir la thèse de doctorat d'Alexandre Dickow, *Le Poète en personnes : mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob*, soutenue en octobre 2011 à Rutgers University, sous la direction de Christian Doumet (Paris 8) et Derek Schilling**;** et l'ouvrage de Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars. Les années d'apprentissage*, Champion, Paris, 2004.
[6] *L'Homme foudroyé*, « Dans le silence de la nuit », folio, Denoël, 1945, p. 13.
[7] *Ibid*., p. 105.

Cependant, dès lors, comment se fait-il que ce poète nous « éveille au monde » selon l'expression d'Henri Maldinay, cité dans le premier chapitre ? Autrement dit, comment se fait-il que Cendrars prétend à l'authenticité de l'*expérience* qu'il propose et consomme en même temps ? En effet, sans la *foi* qu'il continue de susciter chez les lecteurs, le « Transsibérien » serait-il possible, tel qu'il se présente pour nous aujourd'hui en tant que poème et en tant que mythe?

Selon une anecdote célèbre (et « mythique » à souhait, quoique vraie), datant des années 1930, à la question de savoir s'il avait jamais pris vraiment le Transsibérien, Cendrars répondait : « Qu'est-ce que ça peut te faire, puisque je *vous l'ai fait prendre à tous*[1] ? ». Cette réponse me semble beaucoup plus qu'une simple boutade ou une provocation. La question de l'authenticité historique, biographique et factuelle n'a aucune importance (« Qu'est-ce que ça peut te faire »). L'important, c'est alors cette expérience du « monde entier » partagée avec les lecteurs, fût-elle mythique. Et l'authenticité du « Transsibérien » se rapporte dès lors à la question du bouleversement esthétique, puisqu'il ne s'agit pas de récréer quelque chose qui *a été*, mais de créer une expérience dans le présent. L'idée de l'art en tant qu'expérience présente est peut-être l'une des plus importantes nouveautés de la Modernité artistique et littéraire au XXe siècle. Une phrase emblématique du grand peintre abstrait Mark Rothko l'éclaire d'une manière très simple : « Un tableau n'est pas l'image d'une expérience : *c'est* une expérience[2]. » La même chose vaut alors pour un poème, même si le fait qui en résulte est moins clair que devant un tableau abstrait, tel que les blocs solides de couleur de Rothko : un poème aussi est une expérience, pour l'auteur autant que pour le lecteur (« Je vous l'ai fait prendre à tous »). Nous verrons un peu plus loin comment se présente cette volonté du texte de s'imposer au lecteur en tant qu'expérience, mais d'abord examinons encore un peu ce qu'elle est pour l'auteur.

Pour Cendrars, elle n'est pas uniquement esthétique et la question du lien de l'art et de la vie demeure, quoiqu'elle se pose d'une manière différente par rapport au romantisme, par exemple, où ce rapport entre la vie et l'œuvre a été également très important. Lamartine, par exemple, voulait raconter des épisodes de sa vie dans ses poèmes, et mettait même derrière le texte de ceux-ci les explications prosaïques de leurs circonstances, parfois même avec des dates, ce qui ajoutait une dimension historique, considérée probablement comme authentique

[1] Cité par Claude Leroy, in Blaise Cendrars, *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Denoël, 2001, p. 344, Alice Pintiaux, « Un début dans la vie : Le voyage en Russie de Blaise Cendrars », *Slavica occitania* n. 14, Toulouse, 2002, p. 269 ; et Renaud Ego**, «** A la première main du pluriel », *La pensée de midi*, Actes Sud, 2002/2 (N° 8), page 143. C'est moi qui souligne.
[2] Cité depuis Paul Audi, *op. cit.*, p. 199.

et comme garantie du caractère vécu de la poésie[1]. Au contraire, dans la poétique moderniste de Cendrars, il semble qu'une telle conception livresque de la biographie figée dans un passé raconté soit franchement refusée, autant que tout renseignement sur les circonstances de l'écriture, du moins dans les circonstances de la publication. La question de « *ma vie* » - et nous avons déjà vu quelle importance elle possède également pour Apollinaire – se présente d'une manière extrêmement différente par rapport à la conception romantique[2]. Aussi la *vie* est-elle conçue surtout comme une expérience présente :

> Ecrire n'est pas mon ambition, mais vivre. J'ai vécu. Maintenant j'écris. Mais je ne suis pas un pharisien qui se bat la poitrine parce qu'il se met dans un livre. Je m'y mets avec les autres et au même titre que les autres. Un livre aussi c'est la vie. Je ne suis qu'un con. Et la vie continue. Et la vie recommence. Et la vie entraîne tout. Je voudrais savoir qui je suis[3] ?

Cendrars se met dans ses livres *avec les* autres et *au même titre que les autres*, serait-ce à dire aussi : « avec ses lecteurs et au même titre qu'eux » ? Les livres de Cendrars (presque tous), sont souvent sujets à des expérimentations formelles, narratives et autres, et en même temps, il ajoute ici qu' « un livre aussi, c'est la vie ». Il est donc intéressant de noter que dans sa poésie, expérience et expérimentation se rapprochent souvent. Claude Leroy commente ce double enjeu d'expérimentation et d'expérience, dans lequel ces deux phénomènes ne font qu'un :

> Ce qui est admirable dans l'œuvre irrégulière de Cendrars est cette volonté de penser sa création et de la repenser sans cesse, de ne jamais dissocier l'expérimentation des formes et l'expérience de soi, de faire de l'écriture une des formes du vivre. Pour lui la volonté de l'œuvre n'est pas affaire de style, de formule, de clôture et encore moins de recette. Il suffit de comparer *Le Panama* et *Feuilles de route* pour comprendre qu'il n'y a pas de poème *à la Cendrars*. Il en va de même du roman quand on confronte *L'Or* et *Dan Yack*. Mais dans chacun de ces textes et jusque dans les moments de crise ou d'acédie, c'est sa vie qu'il cherche à construire, qu'il relance et qu'il joue[4].

[1] Lamartine, *Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques*, L.G.F., Paris, 2006, par exemple p. 73 : « J'écrivis cette première méditation un soir du mois du septembre 1819, au coucher du soleil, sur la montagne qui domine la maison de mon père, à Milly ». Le commentaire se poursuit sur plusieurs pages. Les textes prosaïques n'existent pas dans toutes les éditions de *Méditations poétique*, par exemple dans celle de « Pléiade ».
[2] Je ne fais ici comparaison qu'avec le romantisme, car, après Baudelaire la dimension autobiographique dans la poésie est nettement rejettée dans le symbolisme, ironisée même avec violence par Rimbaud, par exemple, dans *Une saison en enfer*.
[3] *Bourlinguer*, folio, Denoël, 1948, p. 256.
[4] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 99.

Voilà ce qui explique en quelque sorte la grande diversité stylistique et/ou formelle qui règne dans l'œuvre immense de Cendrars, en vers et en prose. Là où l'on pourrait être amené à croire qu'il ne s'agit que d'expérimentations arbitraires et de velléités capricieuses, se dessine le fil qui parcourt cette œuvre tout entière. Chez Cendrars, la question de l'expérience (non pas seulement vécue mais aussi) vivante, est, comme nous le voyons bien à présent, une question vitale *et* artistique en même temps. Il constatait déjà en 1913, à propos du « Transsibérien » :

> Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct […] *La littérature fait partie de la vie*. Ce n'est pas quelque chose « à part ». Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier[1].

Pourquoi cette référence aux libertins ? Christine Le Quellec Cottier montre comment Cendrars choisit d'être *libertin* plutôt que *libertaire*, puisque ce dernier terme l'orienterait dans le sens d'une lutte politique, et l'on sait qu'il côtoyait les milieux anarchistes en 1912. Il n'est pas devenu révolutionnaire, et cependant plutôt que de devenir un séducteur à la Giacomo Casanova (on le voit assez mal dans ce rôle), il choisit de devenir un *écrivain libertin*[2]. Effectivement, comme Casanova, Cendrars assume son grand appétit de la vie, et entend le satisfaire, ou plutôt le stimuler constamment par et à travers la littérature, sans limites et sans frontières. Nous verrons, dans le chapitre sur les questions de la réalité, comment ce libertinage a trait à l'énumération et à l'invention voluptueuses, lesquelles forment son attitude envers la réalité et reflètent son expérience du monde.

Ainsi la vie de Cendrars se présente-t-elle comme mythique (basée sur son mythe littéraire du « Homère du Transsibérien » et d'autres), mais en même temps se veut tout sauf purement livresque : Cendrars se réinvente sans cesse en tant que son propre personnage (« Je suis l'Autre »). Pour ne prendre qu'un exemple, dès le voyage initiatique du Transsibérien, il s'implique dans la narration : « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre[3] ? ». Dans cette citation, Blaise figure en tant que personnage de la narration, et c'est l'autre personnage, la petite Jehanne, qui s'adresse à lui. *Blaise* est ainsi une instance à la fois extradiégétique et

[1] *Der Sturm*, n. 184/5, novembre 1913, un texte homonyme du poème, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Cité depuis Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, p. 177. C'est moi qui souligne.
[2] Ce qu'il a en commun avec Casanova, c'est l'écriture des Mémoires.
[3] Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, Ed. par Cl. Leroy, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 53.

intradiégétique, narrateur et personnage, et les plans littéraire et vital se trouvent également brouillés. Les limites entre narration, fiction et expérience sont ainsi abolies. Qui pourrait nier que Blaise ne soit pas sorti de l'écriture de ce poème différent, modifié, et qu'il est resté tel dans sa vie et pour tous les autres, voire pour lui-même ? Et en même temps, à un niveau purement 'factuel', la vie de Cendrars était elle-même consacrée à la littérature, comme le constate son ami et biographe Albert T'Serstevens : « Cette existence qu'il voulait virulente, il l'a passée presque tout entière entre son travail, son amour pour sa compagne et son affection pour ses quelques amis[1] ». Pour ainsi dire, c'est la littérature biographique qui invente la vie et vice versa, dans une boucle qui retrouve son commencement dans sa fin. La vie de Cendrars est une vie « littéraire » en quelque sorte, et sa littérature, en même temps et justement de cette manière-là, est hautement vécue.

Pour Cendrars, la littérature moderne doit offrir quelque chose de plus qu'un repli intellectuel et/ou une échappée hors du monde. Elle doit se présenter comme une expérience, dans laquelle le mythe et la vie sont inextricablement enchevêtrés. Loin de chercher à démystifier sa propre vie, Cendrars cherche à rendre la vie mythique. Son œuvre littéraire se présente ainsi dans son ensemble comme une « existence mythobiographique » (et ses écrits autobiographiques comme *autofiction* avant la lettre), mais ce serait problématique de soutenir que c'était un projet préconçu depuis le début. Il faut remarquer que c'est à partir de son expérience du Brésil que ce projet commence à prendre forme, que, comme le dit Claude Leroy, « *le voyage au bout du monde se change en voyage intérieur*[2] ». Mais que ce soit un voyage intérieur ou extérieur, Cendrars a maintenu pour le restant de sa vie cette conception de la littérature comme expérience vécue, jusque dans les aspects physiques et physiologiques. Dans *Blaise Cendrars vous parle…*, il « présente l'écriture comme une des formes de *l'appétit de vivre*, au même titre que le voyage, le goût des affaires ou l'amour des machines. Et il en parle en termes concrets comme ceux de la faim de la soif, du sexe ou des besoins naturels[3] ». Il faut remarquer aussi que nous nous occupons ici surtout du « premier » Cendrars, qui écrivait des poèmes, et chez celui-ci c'est surtout la mise en œuvre d'une attitude envers le monde moderne qui nous intéresse. C'est un Cendrars qui « ne li[t] plus les livres qui ne se trouvent que dans les bibliothèques », et qui ajoute tout de suite : « Bel A B C du monde//Bon voyage[4] », dans le onzième des *Poèmes élastiques*, intitulé « Bombay-

[1] T'Serstevens, *op. cit.*, p 29.
[2] Cendrars, *TADA*, tome XI, Préface, p. XXIX.
[3] Claude Leroy, *op. cit.*, p. 222.
[4] Blaise Cendrars, *Du Monde entier au coeur du monde*, *Poésie*/Gallimard, Paris, 2006, p. 112.

Express » et daté *Avril 1914*, soit dix ans avant le voyage au Brésil. Le voyage, imaginaire ou non – et il est probable que Cendrars n'a pas été en Inde en 1913 ou 1914 -, est ainsi une posture de celui qui refuse de s'enfermer dans le monde des livres. L'expérience vitale est alors rapprochée d'un certain « sens de la réalité », comme dans « J'ai tué », texte qui présente l'expérience de la guerre comme avant tout *corporelle* :

> J'ai tué le Boche. J'étais plus *vif* et plus rapide que lui. Plus *direct*. J'ai frappé le premier. J'ai *le sens de la réalité*, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut *vivre*[1].

Il est intéressant de noter en passant que ce *sens de la réalité* est une qualité de poète dont Reverdy, qui n'a pas été dans le combat, se réclame aussi : « Le vrai poète (l'artiste aussi) est celui qui a, comme première force, le sens de la réalité[2] ».

Clairement, pourtant, Cendrars est un auteur qui ne manque pas d'imagination, voire on peut dire tout le contraire. Mais, comme le remarquait Marcel Raymond à propos de l'avant-guerre, il s'agit d'une époque dans laquelle l'imagination et le réel ne sont plus des contraires incompatibles[3]. Apollinaire exalte l'imagination dans sa conférence sur L'Esprit nouveau et les poètes, mais c'est en tant qu'invention du monde, pour ainsi dire, et pas du tout comme une fuite hors de la réalité. Quoique la vision de la poésie d'Apollinaire soit différente par rapport à celle de Cendrars, on voit comment l'idée d'invention du monde leur est commune. « La Prose du Transsibérien » et « Le Panama » suscitent la fantaisie, bien entendu, mais ces poèmes reflètent également une attitude d'ouverture vers le monde en dehors de la fantaisie pure – à la différence par exemple d'un Baudelaire qui, en fermant les yeux, créé un soleil en plein milieux de l'hiver (« Paysage », où il se propose « de tirer un soleil de [son] cœur[4] »). Cendrars est loin de la création pure, par imagination, *ex nihilo* :

> Je ne trempe pas ma plume dans un encrier, mais dans la vie. Ecrire ce n'est pas vivre. C'est peut-être se survivre. Mais rien n'est moins garanti. En tout cas, dans la vie courante et neuf fois sur dix, écrire… c'est peut-être abdiquer. J'ai dit[5].

Il est clair que l'attitude de Cendrars valorise l'expérience *du monde entier*. Même si la littérature reste littérature - elle n'est pas la vie -, elle peut, ne serait-ce que rarement (une fois

[1] Cendrars, *TADA*, tome XI, textes présentés et annotés par Cl. Leroy, Denoël, 2005, p. 16.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 567.
[3] *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, 1985, p. 222.
[4] Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Bouquins Robert Lafont, 1980, p. 60.
[5] *L'Homme foudroyé*, « Deuxième Rhapsodie. Les Ours », folio, Denoël, 1945, p. 264.

sur dix), inciter à la vie, en la célébrant, en l'exaltant et en la réinventant. Son pari est de *changer la vie*, rêve de Rimbaud qui sous-tend la modernité littéraire de la première moitié du XXe siècle. Cet élan vers la *vie* et en même temps vers le présent, sont l'une des caractéristiques parmi les plus importantes de la modernité, comme le constatait Henri Meschonnic :

> La modernité est la vie. La faculté du présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, de voir, de l'entendre, l'invention de formes de vie[1].

Pour Cendrars, la tentative de *créer la vie* par et dans la littérature sera mise en œuvre avec d'autres moyens. Mais il faut remarquer encore une fois que cette expérience ne serait pas possible sans le lecteur, et que les moyens dont il est question concernent également celui-ci.

Comment donc, l'expérience du « Transsibérien » se présente-t-elle pour le lecteur ? Je ne suis pas le seul à poser cette question à partir de la fameuse réponse de Cendrars, à savoir qu'il nous a fait prendre le Transsibérien à tous. Marie-Louise Audin y voit surtout une « mise en place de techniques langagières » au service d'une « stratégie de la réception[2] », et nous reviendrons plus loin sur les aspects linguistiques de ces techniques. Pierre Bayard, dans son livre *Comment parler des lieux où on n'a pas été* (Minuit, 2012), consacre un chapitre entier au périple de Cendrars, en remarquant dès le premier chapitre sur Marco Polo que « cette incertitude de la limite entre le voyage et le non-voyage a intimement partie liée avec la part de fiction qui accompagne toute description d'un lieu[3] ». Fiction, imaginaire et fantasmes font partie de toutes nos descriptions et de tous nos récits, même ceux dans lesquels nous parlons des lieux ou des expériences « réelles ». La part de « mensonge » que comporte et implique, d'une manière ou d'une autre, toute représentation artistique, concerne bien entendu la révolution esthétique de la modernité en tant que refus d' « imiter la réalité », et fait sans aucun doute partie des considérations de Cendrars. Cependant, où se situe alors cette expérience, à quel niveau : est-ce tout simplement et « purement » un voyage imaginaire dans un pays de rêves ? Bayard suggère que Cendrars, en arrachant « le lieu que l'on entend décrire à la double contrainte restrictive de l'espace et du temps, augmente donc les chances d'en faire partager la découverte à ses lecteurs et d'ouvrir au jeu pluriel des fantasmes collectifs[4] ». Ce que Cendrars propose alors, ce n'est pas le Transsibérien « réel », mais ce que ce train «

[1] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité,* folio essais, Gallimard /Verdier, 1988, p. 13.
[2] « Prose du Transsibérien : une stratégie de l'analogie », in *Cendrars, l'aventurier du texte*, éd. de J. Bernard, Presses Universitaires du Grenoble, 1992, p. 193.
[3] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Minuit , 2012, p. 29.
[4] *Ibid.*, p. 126.

incarne dans l'imagination commune », « ce qu'il représente pour l'écrivain lui-même dans le temps où il le décrit et ce qu'il est susceptible de devenir pour les lecteurs auxquels il s'adresse dans le cadre d'une fantasmatique partagée[1] ». Plutôt que de donner accès à la Sibérie véritable, l'écrivain nous offre « l'esprit du lieu », dont les « caractéristiques principales doivent être simplifiées et généralisables, pour qu'il puisse, par la puissance d'invention et de l'écriture, devenir, aussi bien dans le présent que dans l'avenir, la propriété imaginaire de tous[2] ». Cependant, il ne s'agit pas du tout d'une expérience qui serait purement imaginaire, puisque ce « pays imaginaire commun » que l'écriture de Cendrars ouvre est « un monde intermédiaire entre la réalité et la fiction », et même un passage entre ces deux mondes, puisqu' « il emprunte simultanément des caractères à l'un et à l'autre », et que « c'est en lui [l'écrivain], et non dans le référent géographique réel, que se situe l'esprit de lieu[3] ». Cependant, en ce qui concerne l'expérience du Transsibérien, est-ce vraiment la Sibérie qui est de première importance ? Il me semble que ce qui compte surtout pour Cendrars, ce n'est pas tellement l'expérience de la Sibérie en soi, mais celle du voyage. En ce qui concerne « l'exotique » que représente la Sibérie pour le lecteur occidental de cette époque, elle rompt avec une certaine exotique conventionnelle des palmiers et des pays chauds, en présentant le voyage comme une expérience dure, pleine de boue et de neige. Mais au lieu d'être une « invitation au voyage », le « Transsibérien » se présente alors comme une « incitation au voyage » d'une manière générale, une proclamation de la poétique *du monde entier*. C'est ainsi que le fantasme collectif compte surtout dans la mesure où il institue une attitude envers le monde et finalement envers une « réalité » qui n'est pas toujours forcément « esthétique ».

Je dois ici encore une fois revenir sur la question de l'authenticité factuelle du voyage du Transsibérien, non pas pour la poser, mais pour étudier une autre réponse de Cendrars, lequel, comme le remarque Claude Leroy, invite le lecteur averti à regarder de plus près, et à essayer de lire plus attentivement. Je cite l'anecdote depuis un article de presse :

> A un ami qui lui demande si c'est vrai, «tout ce qu'il raconte, son Transsibérien et tout le saint-frusquin?», il répond: «Mais non, bien sûr et cela n'a d'ailleurs aucune importance. Il faut que tu comprennes que ce qui importe c'est... la locomotive. Je veux dire avancer. Ce que tu mets dans la machine importe peu,

[1] *Ibid*., p. 134.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 135.

> pourvu qu'elle marche et si possible, que dans ton ventre cela soit un feu d'enfer[1] ».

Si la métaphore de la locomotive fait référence au « Transsibérien », le « feu au ventre » se réfère visiblement à une expérience corporelle autant qu'imaginaire. Quant au mot « avancer », il semblerait suggérer l'avant-gardisme, mais il fait clairement référence également à l'acte de la lecture, lequel réactive les schémas et les structures narratologiques du texte au fur et à mesure que le lecteur *avance* dans la lecture. Mais comment ces structures permettent-elles exactement de se présenter comme une expérience, et quelle relation existe-t-il entre l'expérience esthétique du poème et l'expérience pratique de la vie ? Pour essayer de répondre à ces questions, il me semble nécessaire de dresser un aperçu des différentes théories concernant l'acte de lecture et la phénoménologie de la lecture.

[1] Cité depuis l'article d'Isabelle Falconnier, « Cendrars Menteur magnifique », du 13 décembre 2001, dans la revue suisse *Hebdo*. Source web : http://www.hebdo.ch/archives/cendrars_12662_.php **,** et celui d'Abdelhak Najib, « Denoël publie les trois derniers volumes des œuvres complètes de Blaise Cendrars (1887-1961) : Cendrars du bout du monde », dans *La Gazette du Maroc* N°541, du 08 septembre 2007. http://www.lagazettedumaroc.com/articles.php?r=7&sr=940&n=541&id_artl=14505

Expérience de la lecture et expérimentation

L'acte de lecture

La littérature moderne du XXe siècle s'est tournée progressivement vers le lecteur, avec par exemple Proust (le lecteur applique ce qu'il lit à sa propre situation, à ses amours par exemple)[1], ou Sartre[2]. La théorie de la littérature suivra ce mouvement, notamment avec la phénoménologie de la lecture et l'esthétique de la réception (R. Ingarden, W. Iser, Gadamer, H. R. Jauss, R. Barthes, S. Fish, W. Booth et U. Eco)[3]. Le lecteur devient pour ainsi dire un acteur de plus en plus reconnu dans la littérature, au cours du XXe siècle. Je voudrais montrer que ce grand mouvement se manifeste même dans ce qu'on a quelquefois caractérisé comme les « excès des avant-gardes », plus précisément dans la poésie moderne des années 1910, parallèlement à l'ambition de plus en plus manifeste de rapprocher la poésie de la vie. Laurence Campa souligne l'importance de la réception dans l'esthétique d'Apollinaire :

> L'expression artistique des sensations provoque des sensations du même ordre chez le lecteur ou le spectateur. Apollinaire insiste beaucoup sur l'effet produit sur lui par les œuvres qu'il voit ou qu'il lit, non pas par pur narcissisme, mais parce que son sentiment, susceptible d'être partagé par autrui, vaut par lui-même comme gage de la réussite de l'œuvre. […] La vie, qui est la base de la création chez Apollinaire, fonde également sa conception de la réception des œuvres. Elle s'incarne dans les sensations que l'œuvre excite chez le spectateur ou le lecteur[4].

Il est clair que les tendances nouvelles que j'ai évoquées dans ce chapitre, avec les apports cruciaux de Whitman et de Nietzsche, ouvrent la voie d'une esthétique qui se tourne de plus en plus vers le corps, et vers le lecteur. C'est ainsi que s'adressant à un « tu » (le lecteur), Whitman proclame que « sans toi » (c'est-à-dire lui), « Les plus illustres poèmes ne seraient

[1] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu*, t. IV, « Pléiade » NRF, Gallimard, Paris, 1989, p. 489.
[2] *Cf.* Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, folio Essais, Gallimard, 2008, notamment « Pour qui écrit-on ? ».
[3] Voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Points, Seuil, Paris 1998, pp.169-187.
[4] Laurence Campa, *op. cit.*, p. 109.

que cendres... sermons et pièces, des enveloppes vides[1] ». De façon similaire, et malgré les apparences, même les expériences mythiques de Cendrars sont en quelque sorte destinées au lecteur. Comment cela se fait-il, dira-t-on, puisqu'il s'agit de la « vie de Cendrars » ? Cependant, dans ses *mises en scène de soi*, même ce grand démiurge – qui à la vérité n'a jamais cessé de jouer à la limite entre l'art et la réalité -, n'a-t-il pas besoin d'un public ? Si nous y reviendrons, notons pour l'heure que cette attention spéciale prêtée au lecteur a continué de s'accentuer dans la poésie moderne du XXe siècle, ces expérimentations pouvant quelquefois aller assez loin[2]. Une formule fameuse de Francis Ponge s'impose ici comme un exemple évident de cette interaction du poète avec son lecteur :

> Puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis, puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi)[3].

On voit très bien comment cette formule, qui parodie le cartésianisme, entre en résonance avec le souci mythobiographique de Cendrars ou les conceptions esthétiques et critiques d'Apollinaire, mais demandons-nous plutôt comment cette interaction opère précisément et d'une manière générale ?

Sartre remarquait, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, que « jamais l'œuvre comme *objet* ne verrait le jour » si « l'auteur existait seul » (s'il n'avait pas de lecteurs), en concluant qu'il « n'y a d'art que par et pour autrui » et que « La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création[4] ». Wolfgang Iser partait des principes que « le texte se donne comme une préstructuration pour le lecteur », que « la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur », et que le « texte, comparable à la partition d'une œuvre musicale, doit être interprété par des lecteurs pourvus d'aptitudes différentes[5] ». Iser dit aussi que le texte représente « un effet potentiel qui est réalisé dans le procès de la lecture[6] ». L'implication de cette notion d'effet potentiel et de la « fusion d'horizons » est alors une nouvelle conception de ce qui est exactement à comprendre dans un texte littéraire :

---

[1] *Feuilles d'herbe (1855)*, trad. par E. Athenot, José Corti, 2008, p. 183.
[2] Ghérasim Luca s'adresse ainsi à son lecteur : « *Je t'écris/Tu me penses* », dans le poème « La fin du monde », cité depuis *Eros émerveillé, Anthologie de la poésie érotique française*, éd. de Zéno Bianu, *Poésie*/Gallimard, 2012, p. 416-417.
[3] Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 203.
[4] *Qu'est-ce que la littérature*, folio Essais, Gallimard, 2008, pp. 49-50.
[5] Wolfgang Iser, *L'Acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Mardaga, Bruxelles, 1976, pp. 198-199.
[6] *Ibid.*, p. IX.

> Comme le texte et le lecteur se fondent ainsi en une seule situation, la division entre sujet et objet ne joue plus, et *il s'ensuit que le sens n'est plus un objet à définir, mais un effet dont faire l'expérience*[1].

Hans Robert Jauss, dans son esthétique de la réception, dégageait la notion de l'effet produit (*Wirkung*)[2]. Pour lui, la lecture d'un texte littéraire est une « perception guidée[3] », à un premier stade de l'expérience esthétique. La perception implique une expérience corporelle, puisque, comme le remarque Merleau-Ponty,

> Ce qui est donné, ce n'est pas la chose seule, mais *l'expérience* de la chose […] Pour que nous *percevions* les choses, il faut que nous les *vivions*. […] Vivre une chose, ce n'est ni coïncider avec elle, ni la penser de part en part. […] Il faut que le *sujet percevant*, sans quitter sa place et son point de vue, *dans l'opacité du sentir*, se tende vers des choses dont il n'a pas d'avance la clé et dont cependant il porte en lui-même le projet, s'ouvre à un Autre absolu qu'il prépare du plus profond de lui-même[4].

Qui plus est, si la lecture littéraire demande certaines compétences proprement littéraires et/ou culturelles, elle ne demande pas moins de s'appuyer sur l'expérience vitale du lecteur :

> Le lecteur commence à comprendre l'œuvre nouvelle ou qui lui était encore étrangère dans la mesure où, saisissant les présupposées qui ont orienté sa compréhension, il en reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire. Mais le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliquée par le texte[5].

La relation entre le texte et le lecteur est alors l'établissement d'un rapport entre l'horizon du lecteur et celui du texte, et possiblement leur fusion. Cependant, il ne faut pas croire que c'est pour donner au lecteur accès à une réalité ou à une expérience directe, comparables aux expériences vécues :

> Le rapport de l'expérience esthétique à l'expérience pratique ne se pose donc pas d'abord au niveau de transfert d'un contenu d'expérience d'un horizon fictif à un horizon objectif, celui de la réalité – cadre où s'accomplissent les actes. Nous dirons plutôt que le comportement spécifique de l'attitude

[1] *Ibid.*, p. 9-10.
[2] Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Cl. Maillard, Gallimard, 1978, pp. 43-44 et 259.
[3] *Ibid.*, p. 50.
[4] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, „tel" Gallimard, 1945, p. 376. C'est moi qui souligne.
[5] Jauss, *op. cit.*, p. 259-260.

> esthétique fait accéder au niveau de la formulation l'horizon virtuel d'attentes formées aussi bien par l'expérience esthétique antérieure que par l'expérience pratique de la vie […][1].

Cette conception de la représentation s'éloigne donc de la *mimèsis* en tant qu' « imitation », laquelle a été rejetée par les avant-gardes au début du siècle, mais elle n'est pas très éloignée de la conception de la *mimèsis* de Paul Ricœur. Selon lui, « la poétique moderne réduit trop vite [la *mimèsis*] à une simple disjonction, au nom d'un prétendu interdit jeté par la sémiotique sur tout ce qui est tenu pour extra-linguistique[2] ». La *mimèsis* comme création, comme coupure, s'insère entre la précompréhension du monde de ce que Ricœur appelle *mimèsis* I et la réception de l'œuvre de ce qu'il nomme *mimèsis* III : « La configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre[3] ». Antoine Compagnon remarque qu' « Autour de la *mimèsis* comme configuration poétique et comme fonction de médiation, le réel reste présent sur ses deux bords[4] », puisque : « [l]a configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre[5] ». Pour Ricœur, le récit est la façon humaine de vivre dans le monde – et de vivre le monde. Pour essayer de « comprendre » ce monde, de le rendre intelligible, comme dit Ricœur, nous racontons des histoires, et le récit implique notre connaissance pratique du monde. Ce que Ricœur appelle la *mise en intrigue*, que ce soit dans la fiction ou dans l'histoire, serait une forme de la connaissance humaine, « distincte de la connaissance logico-mathématique, plus intuitive, plus présomptive, plus conjecturale[6] ». Mais le récit implique alors une certaine expérience du temps, puisque c'est le temps qu'il « met en scène » pour ainsi dire. Ainsi configuré, le temps devient *temporalité*, c'est-à-dire cette « structure de l'existence qui advient au langage dans le récit, et il n'y a pas d'autre chemin vers le monde, d'autre accès au référent que de raconter des histoires[7] […] ». Ricœur considère que le *temps* ne peut être appréhendé ni les événements qu'il contient compris qu'à travers une narration : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle[8] ». La représentation n'est alors pas

[1] *Ibid.*, p. 260.
[2] Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Seuil, 1983, p. 80.
[3] Ricœur, *op cit.*, p. 86.
[4] Compagnon, *op. cit.*, p. 152.
[5] Ricœur, *op. cit.*, p. 86.
[6] Compagnon, *op. cit.*, p. 153.
[7] Ricœur, *op. cit.*, p. 85.
[8] *Ibid.*

du tout comme une copie statique - Apollinaire la comparait à la photographie[1] -, mais comme une « activité cognitive, *mise en forme de l'expérience du temps*, configuration synthèse, *praxis* dynamique qui, au lieu d'imiter, produit ce qu'elle représente […][2] ». La littérature moderne invente alors sa propre temporalité, comme on l'a observé plusieurs fois. Cependant, au moins dans une poétique qui souhaite rester liée à la « réalité » (le monde extérieur), comme celle d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy, le poète moderne n'invente pas complètement cette temporalité pour créer « un monde à part » (ou « une réalité à part », comme on l'a quelquefois dit), mais cherche, par la mise en forme, à créer une expérience avec de la temporalité. Mais encore, comment est-ce que cette expérience, laquelle n'est après tout qu'*esthétique*, influence-t-elle l'expérience vivante du lecteur ?

Avant de répondre à cette question, à savoir celle du rapport entre l'expérience esthétique et l'expérience vivante, il faut encore revenir sur les mécanismes de l'échange entre le texte et le lecteur. D'abord, cette expérience esthétique ne se trouve pas, pour ainsi dire, *dans* le texte :

> L'objet littéraire n'est ni le texte objectif ni l'expérience subjective, mais un schéma virtuel (une sorte de programme ou de *partition*) fait de blancs, de trous et d'indéterminations. En d'autres termes, *le texte instruit et le lecteur construit*[3].

Le lecteur construit donc, à partir des indices donnés, des hypothèses, des attentes, des interprétations, des croyances, des peurs et des plaisirs, comme l'écrit Eco « il hasarde des hypothèses sur des structures des mondes », c'est-à-dire celles des *mondes possibles*[4]. Cependant, comme l'observe Wolfgang Iser, « en lisant, nous réagissons à ce que nous avons produit nous-mêmes, et c'est ce mode de réaction qui fait que nous pouvons vivre le texte comme un événement réel[5] ». Par le fait de participer à la création du texte, le lecteur - et même le lecteur réel -, se trouve impliqué dans la situation du texte :

> Etant donné que ce processus se déroule dans notre imagination, nous ne pouvons pas nous en défaire. Cela signifie que nous sommes impliqués dans ce que nous produisons. Cette implication fait que le texte est présent en nous et que nous nous rendons présents dans le texte[6].

---

[1] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, p. 865 : « imiter [la nature], à la manière des photographes ».
[2] Compagnon, *Ibid*. C'est moi qui souligne.
[3] *Ibid*., p. 176.
[4] U. Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Le Livre de poche, Grasset, 1985, pp. 145-146.
[5] Iser, *op. cit.*, p. 233.
[6] *Ibid*., p. 237.

Pour Iser, vu que l'acte de lire peut bouleverser nos expériences antérieures, et même changer la façon dont nous voyons notre propre passé (et/ou avenir), « cela signifie que l'expérience que nous offre la lecture affecte la totalité des expériences que nous avons vécues jusque-là[1] ». La lecture peut donc changer la manière dont nous voyons le monde. Il nous faut voir à présent comment cet échange entre l'expérience esthétique et l'expérience vécue peut s'opérer plus spécifiquement dans la poésie.

Nathalie Piégay-Gros remarque à juste titre que la plupart des études de l'acte de lecture et/ou de réception est fortement ancrée dans la narratologie, ce qui les oriente presque uniquement vers le récit, et ce qui a eu pour corollaire qu' « il est très peu d'études qui s'intéressent à la représentation du lecteur dans le texte poétique – et encore moins à la spécificité de la lecture du texte poétique[2] ». Il est vrai que la narratologie s'occupe presque exclusivement du roman, mais ce n'est pas parce qu'il y aurait une absence complète de narration et de récit dans la poésie moderne. Le récit s'y trouve entrecoupé, haché, caché, bouleversé, autant de stratégies poétiques que je me propose d'étudier. Mais d'abord, remarquons que cette question du lien de l'expérience esthétique et de l'expérience vivante dans la poésie peut chercher une réponse en dehors des précisions méta-langagières de la théorie littéraire. C'est à peu près ce que demande le poète Yves Bonnefoy, quand il propose, dans son article capital, de « Lever les yeux de son livre » :

> […] l'idée que *l'interruption*, dans la lecture d'un texte, peut avoir valeur essentielle et quasiment fondatrice dans le rapport du lecteur à l'œuvre, et d'ailleurs aussi, tout d'abord, dans celui de l'auteur à sa création en cours. Car l'interruption, c'est bien ce qui se produit dans cet instant où on perçoit qu'à écrire on ne fait que se vouer à quelques images ; et où on suspend ce rêve, pour se souvenir qu'il y a, au-dehors, du temps, du lieu, du hasard, des choix à décider, de la mort, mais aussi bien en cela, un monde. […] L'interruption est déjà dans la création. C'est le moment où le poème se défait de l'emprise des significations mais du coup prend *sens* : dans la mesure où ces significations, qui n'étaient que des structures intemporelles, se voient affrontées à la finitude, jetées dans le temps, réclamés par une autre nécessité. […]
> L'interruption, autrement dit, est une origine, la véritable origine dans l'œuvre, où l'écriture, elle, est déjà et de toujours commencée, étant une des formes que prend l'activité inconsciente. Et revécue par le lecteur du poème, à quelque moment de sa rencontre de celui-ci, l'interruption est donc l'acte par lequel le lecteur aussi peut trouver, poétiquement, origine – et répondre, remarquons-le en passant, à une attente qui est au sein du texte[3].

[1] *Ibid.*, p. 239.
[2] *Le Lecteur*, textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros, Flammarion, 2002, p. 24.
[3] Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », in *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, pp. 229-230 ; publié pour la première fois in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 37, printemps 1988.

Si la poésie ne nous offre que des images, elle est mauvaise, immorale presque, puisqu'alors elle n'est que fuite en dehors de la « réalité » et de la vie. Cependant, le langage poétique, lequel est d'une précision autre que notionnelle, peut éveiller l'attention du lecteur au vécu, à « ce que la réalité a de fondamentalement un », comme Bonnefoy l'énonce dans une allocution[1]. Le langage poétique peut être obscur ou incompréhensible, mais ce n'est pas pour cela qu'il est un monologue ou un soliloque ; il s'adresse bien au lecteur :

> Car un poète attend de ses mots qu'ils ouvrent à cette plénitude qui se dérobe aux descriptions, aux formulations ; et si donc il écrit et même publie, c'est parce qu'il espère que le lecteur va retrouver dans son expérience propre ce que lui, pour sa part, a cru pouvoir ne pas dire […]
> Le poète en somme, le poète tout le premier, attend du lecteur qu'il cesse, à des moments, de le lire. Et cette attente, qui est fondée, est d'ailleurs ce qui rend possible la poésie qui se veut célébration […] C'est bien parce que le lecteur est prêt à quitter le texte qu'il peut en accepter et revivre la proposition fondamentale, qui est qu'il y a eu dans son vécu propre un affleurement de présence. Mais en cela même, il fait plus, donnant ainsi au poète une autre raison encore d'attendre de lui qu'il laisse son livre. Célébrer, en effet, c'est tout de même toujours substituer à l'Un authentiquement perçu une représentation que contrôle une écriture. […] Et cette poésie qui se risque ainsi ne serait donc que naïveté si le lecteur ne la rechargeait d'une raison d'être en y inscrivant son élan propre[2].

Il est intéressant de remarquer, à propos de cet « affleurement de présence », que Reverdy, comme toujours dans ses considérations esthétiques avec une grande précision et en pleine connaissance de cause, notait ce qui suit :

> Ce que l'auteur doit au lecteur, c'est une présence. Mais non pas sa présence à lui, *une présence que suscite l'œuvre* qu'il donne au lecteur. Et cette présence, comment l'œuvre pourrait-elle la susciter si elle ne rencontre rien dans le lecteur ? L'œuvre est donc chargée de réveiller, de libérer, de remuer, de bouleverser dans le lecteur ses propres virtualités, ses propres dons. Cela s'applique, bien entendu, à tous les arts[3].

Pour éviter ici d'engager une discussion philosophique purement métaphysique sur la possibilité de cette présence, nous pouvons chercher des éclaircissements par le moyen d'une autre notion de Reverdy, à savoir celle d'*émotion poétique,* qu'il développe dans son essai « Cette émotion appelée poésie » de la manière suivante :

---

[1] Yves Bonnefoy, conférence sur « La parole poétique », tenue le 17 novembre 2000, à l'ENS à Paris, consulté le 12 septembre 2014, sur :
http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/la_parole_poetique.1174, (autour de 30 :25).
[2] Bonnefoy, , « Lever les yeux de son livre », *op. cit.*, pp. 230-231.
[3] Reverdy, *En vrac*, in *Œuvres complètes*, tome II, Flammarion, 2010, p. 1016.

> […] une émotion particulière que les choses de la nature, à leur place, ne sont pas en mesure de provoquer chez homme. En effet, si les spectacles de la nature étaient capables de vous procurer cette émotion-là, vous n'iriez pas dans le musées, ni au concert, ni au théâtre, et vous ne liriez pas de livres[1].

Reverdy précise la nature de cette émotion particulière quelques pages plus loin, précision par laquelle il rejoint la proposition de Bonnefoy sur l'inscription, par le lecteur, de son *élan propre* : « Emotion d'ordre esthétique indéfiniment renouvelable parce qu'elle s'insère dans l'être même de celui qui la reçoit et lui apporte une augmentation de lui-même[2] ».

C'est ainsi que le lecteur réel est invité à inscrire son *élan propre*, même dans la saga du périple du Transsibérien, et encore à plus forte raison parce qu'il ne s'agit pas d'un reportage véridique mais, pour ainsi dire, d'une certaine expérience du monde, c'est-à-dire d'une attitude d'ouverture à la modernité, laquelle, à son tour, demande aussi une autre conception de la vie.

Qui plus est, une certaine tendance du lyrisme de la réalité, qu'Apollinaire n'a pas hésité, à un moment donné, à appeler « réalisme » et « sur-réalisme », se rapportant à la réalité comme relevant exclusivement de la *vie*, et voulant toujours, selon le mot de Rimbaud, *changer la vie*, avait l'ambition – ou la folie, si l'on veut - de vouloir transformer la « réalité ». A travers la création du nouveau, des expériences/expérimentations inédites, il s'agissait, comme je l'ai déjà dit, de rien moins que de l'invention du monde, et surtout du monde moderne, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant. Et même si Apollinaire savait quelquefois, dans sa posture entre tradition et innovation (et avec un souci de ne pas tomber dans les excès de la « modernolatrià » de Marinetti), revêtir d'une apparence classique ses observations esthétiques, par exemple quand il dit que « les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes[3] », même alors sa propre « poétique de la réalité » était résolument moderniste. Comme le remarque Anna Boschetti :

> S'il a toujours lutté contre l'esthétique de la *mimésis*, il n'a jamais cessé de souligner que l'art est lié au réel, à la fois parce qu'il tire de l'expérience son inspiration et ses matériaux et parce qu'il contribue à son tour à transformer le réel, en *modifiant la perception de la réalité*[4] […]

---

[1] Reverdy, *Ecrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes*, tome II, p. 1284.
[2] *Ibid*., p. 1292.
[3] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, p. 12.
[4] Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001, p. 320.

Ceux qui ont dit qu'il n'était pas « vraiment » moderne, et/ou qu'il ne comprenait rien (ou pas beaucoup) à la peinture moderne, se trompent pour la raison toute simple qu'ils s'obstinent à le regarder soit comme « cubiste », soit comme « précurseur du surréalisme », selon les vieilles habitudes, et jamais dans le cadre du lyrisme du réel. Cette poétique de la « réalité » était loin d'être purement esthétique, comme il le dit lui-même, l'objectif était d'exalter la vie, et cela même jusque dans ses réflexions de critique d'art. Et même si les peintres des œuvres auxquelles il s'attachait ne réfléchissaient pas forcément tous et tout le temps au problème de la réalité, en commentant leur travail il réfléchissait, lui, à sa propre poétique. Bien avant la formule de Mark Rothko que nous avons mentionnée précédemment, à savoir que le tableau n'est pas la représentation d'une expérience, mais une expérience en soi, et à une époque où l'art abstrait ne faisait que ses toutes premières apparitions avec Malevitch et Kandinsky, il énonçait une proposition analogue – que le tableau n'était pas une représentation de la réalité, mais une réalité :

> « La réalité est ici matière. […] on nous présente des couleurs qui ne devraient plus nous impressionner comme des symboles, mais comme formes concrètes[1] ».

Des formes concrètes, dont faire l'expérience donc, au lieu de les *comprendre* par le seul intellect. Et qui n'a pas souhaité une existence artistique, une expérience totale de l'art, pour ainsi dire ? Nous avons déjà vu, à propos Cendrars, comment une certaine expérimentation des formes reste indissociable de l'expérience, chez lui assez spécifique, il est vrai, vitale et littéraire en même temps. Cependant, je proposerais ici d'étendre cette conception à Apollinaire également, et d'examiner comment la recherche d'une expérience non purement esthétique correspond à des expérimentations, elles, entièrement artistiques. Il est également intéressant de noter que Jauss fait le même rapprochement entre expérience et expérimentation, en parlant de la littérature moderne de manière générale :

> […] la valeur de la littérature, de l'art en général, n'est pas liée exclusivement à leur fonction représentative, mais provient aussi de leur dimension expérimentale, ou « expérientielle » (mesurant l'expérience qu'elles procurent), caractéristique de la littérature moderne[2].

[1] Aopollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, p. 45.
[2] Jauss, *op. cit.*, p. 62.

Cette articulation serait donc, en quelque sorte, le propre de la modernité, particulièrement en ce qui concerne le lyrisme de la réalité. Il nous faudra donc étudier ces expériences-expérimentations en tant, comme le dirait Umberto Eco, que stratégies textuelles[1].

Quelques stratégies d'immersion du lecteur

Nous étudierons plus amplement les *stratégies textuelles* en tant que dispositifs esthétiques dans le chapitre suivant. Bornons-nous ici à en examiner quelques-unes concernant directement l'expérience de la lecture. Il faut noter tout de suite qu'un texte, en essayant d'impliquer le lecteur réel, « imite » la structure même de l'expérience vivante, laquelle n'est autre que la *structure d'horizon* que j'ai examinée assez amplement dans le chapitre précédent. La création de l'illusion artistique et de l'expérience esthétique ne peut se faire, avec toutes les manipulations, déformations et autres agencements poétiques, qu'à partir de cette structure-là, puisque elle est la structure fondamentale de l'expérience.

Cela veut dire que le lecteur, en entrant dans un texte, possède une structure d'horizon, dans laquelle il *retient* ce qu'il a déjà lu, et spécule sur ce qui va se passer dans le reste de sa lecture, c'est-à-dire qu'il créé par son imagination des prévisions. Celles-ci sont quelquefois satisfaites, quelquefois déçues, quelquefois carrément frustrées, - et c'est à partir de ces changements que le lecteur revient aussi en arrière dans son interprétation du texte. Iser établit une distinction entre la frustration de ces attentes et la *surprise*, laquelle peut causer du plaisir au lecteur en décevant ses attentes[2]. Voici son commentaire de la surprise :

> La surprise, par contre, provoque simplement un arrêt temporaire dans la phase exploratoire de l'expérience. Elle nous incite à contempler et *observer plus intensément*. Dans la dernière phase, *les éléments qui nous surprennent* sont mis en *rapport* avec ceux qui les ont précédés. Ils sont emportés par le flot de nos expériences, et *le plaisir* que nous procurent ces valeurs s'accroît[3].

[1] Eco, *op. cit.*, pp. 76-77.
[2] Iser, *op. cit.*, p. 232.
[3] *Ibid*., 232-233. C'est moi qui souligne.

Pour Apollinaire, c'est la surprise qui est *le grand ressort nouveau*, comme il l'affirme dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et les Poètes[1] », et il va jusqu'à l'identifier à cet Esprit nouveau, tout en affirmant le lien entre la nouveauté et la *vie* :

> L'Esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus *vivant*, de plus *neuf*[2].

Qu'apporte donc ce « ressort » de la surprise ? Je me suis permis de souligner deux aspects dans la citation précédente d'Iser, dans laquelle il analyse ce « mécanisme ». D'abord ce dernier incite le lecteur à observer plus intensément, en l'engageant par là même davantage dans le texte à force de lui demander une attention accrue. Ensuite, le lien de ces *éléments*, lesquels au départ apparaissaient comme autant des « réalités lointaines rapprochées », selon l'expression de Reverdy[3], devient plus apparent, et dans cette découverte, le lecteur obtient une valeur nouvelle qui lui procure du plaisir. On voit bien comment la surprise d'Apollinaire se rapproche de la définition de l'image de Reverdy, bien que, dans l'image, tout soit *simultané*. La surprise n'y vient donc pas de la succession des éléments, comme c'est plus logique pour un texte narratif (et Iser étudie surtout des textes narratifs), mais de leurs *combinaisons* inédites : « Il y a mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées[4] », remarque Apollinaire. Quant au plaisir, il constate que « [le] poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter[5] ». Ce plaisir est donc tout relatif, comme d'ailleurs les notions de *beauté* et de *merveille*. Il est clair que les « merveilles nouvelles » ne correspondent pas exactement à la notion de merveille au Moyen Âge, une époque qu'Apollinaire connaissait très bien, et chérissait d'ailleurs, mais en ce qui concerne l'Esprit nouveau, il s'agissait de trouver de nouveaux moyens d'*émerveiller*. Plutôt qu'uniquement du plaisir, il faudrait ici parler d'un *effet*, et cet effet serait de produire un sentiment de *vie* :

> L'œuvre doit prendre chair, produire de la vie, pour être conforme à la vie, à la vérité. Ce sont la fantaisie et la surprise, le souffle créateur de l'artiste qui l'animent[6].

---

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, éd. par P. Caizargues et M. Décaudin, NRF « Pléiade », Gallimard, Paris, 1991, p. 949.
[2] *Ibid*.
[3] Reverdy, *Œuvres complètes I*, éd. d'A.-E. Hubert, Flammarion, 2010, p. 495.
[4] Apollinaire, *op. cit.*, p. 949.
[5] *Ibid.*, p. 950.
[6] Laurence Campa, *op. cit.*, p. 57.

Il n'est pas très difficile de trouver chez Apollinaire des exemples de *surprise* qui immergent le lecteur dans le texte et lui procurent du plaisir. N'est-ce pas précisément du plaisir qu'on ressent, en lisant par exemple « Lundi rue Christine », après un dépaysement initial total, quand on découvre qu'il s'agit de bribes de conversations, qui seraient autrement des fragments complètement incongrus et incompatibles. Et quand le lecteur est obligé de manipuler le livre pour lire dans des directions diverses les dessins faits avec des mots des *Calligrammes*, n'y a-t-il pas là aussi du plaisir dans la surprise et dans la découverte, car même une fois le mécanisme simple, voire naïf, des calligrammes découvert, la surprise ne cesse pas à voir à quel point le poète est allé loin dans cette expérimentation/expérience, et comment il utilise avec subtilité cette « naïveté » même à des fins proprement poétiques et artistiques. Au fil de la lecture d' « Il pleut », la « déplorable difficulté » de lecture dont Reverdy se plaignait[1], oblige le lecteur à lire – c'est-à-dire à « prononcer » un à un, d'abord les lettres puis les mots, ce qui n'est pas le cas dans la prosodie normale de la langue française, laquelle résulterait d'une lecture « normale » et horizontale. La lecture est ainsi rendue lente et entrecoupée, les lettres et les mots étant parcourus comme des gouttes qui collent à une vitre, et les vers (?) descendant obliquement la page vers le bas, comme autant de gouttes roulant et laissant leurs traces sur la vitre. Des vers qui descendent sur le « verre », pour ainsi dire, comme si le poète essayait d'écrire la chanson de la pluie. Enfin, nous reviendrons ailleurs sur les effets d'une certaine « maladresse » en tant que valeur artistique proprement moderne. Reverdy, quant à lui, valorise également la surprise :

> En art le plaisir et la surprise sont liés et l'on peut dire que ce qui ne nous donne plus de surprise n'est plus agréable. De même que ce qui nous cause une surprise est toujours agréable […]. La valeur d'une œuvre est peut-être en raison directe de la quantité et surtout de la *durée* de surprise qu'elle peut donner[2].

Cette proposition correspond assez bien à la conception de la surprise chez Apollinaire. Quant à Cendrars, ce n'est peut-être même pas la peine d'aller chercher des exemples, tellement la surprise et l'inattendu se trouvent partout chez lui, imbriqués même dans sa conception du récit, et nous avons vu à quel point celle-ci correspond au commentaire d'Iser de la surprise dans le récit. Parmi les trois poètes, Cendrars est celui qui s'est le moins éloigné du récit dans la poésie. Il s'est même orienté plus tard uniquement vers le récit : au lieu d'abandonner ou de chercher à réduire le récit dans ses poèmes, selon les tendances de la poésie moderne, il

[1] Reverdy, *Œuvres complètes I*, éd. d'A.-E. Hubert, Flammarion, 2010, p. 530.
[2] *Ibid.*, p. 510.

abandonne le poème, s'employant à écrire des récits qui ne manquent jamais de poésie. Cendrars est le poète du récit poétique, et non pas du poème en prose. Mais lui veut son récit aussi *imprévu* que *la vie d'aventures* qu'il désire en quelque sorte incarner. Les effets de surprise ne se manifestent chez lui uniquement que comme l'imprévu de ses récits et de ses poétiques toujours nouvelles, mais aussi en tant qu'*inconnu*. Cendrars ne peut pas admettre de s'enfermer dans les formules et dans les recettes que les lecteurs attendent de lui, et il doit donc toujours décevoir leurs attentes pour pouvoir atteindre à la nouveauté et à la vie, et pour inciter le lecteur à le suivre. Claude Leroy remarque, à propos des « Notes pour le Lecteur inconnu », qui paraissent pour la première fois dans *L'Homme foudroyé* (1945), cette manière d'impliquer le lecteur par la déception de ses attentes, tout en lui ouvrant, pour ainsi dire, une profondeur poétique :

> « Comment vivre sans inconnu devant soi ? » L'aphorisme de René Char se transpose à merveille dans les relations si paradoxales, si ambivalentes de Cendrars avec son lecteur. Etre celui par qui l'inconnu advient dans l'écriture. Etre celui dont le lecteur attend toujours de l'inconnu. Etre reconnu comme inconnu tout en poussant le lecteur à se renouveler sans cesse lui-même[1].

Même s'il s'agit là de prose, et de livres écrits et publiés plus de vingt ans plus tard, il s'agit toujours de l'inconnu dont s'entourait le bourlingueur de « Prose du Transsibérien ». On peut même constater que c'est à l'inconnu que nous sommes incités dans la Sibérie que Cendrars nous propose. On le voit donc, *la surprise* constitue l'une de ces stratégies d'immersion du lecteur, que ce soit au niveau d'une « situation imaginaire » du texte, ou au niveau de l'image poétique. La *surprise* n'apporte pas seulement de la nouveauté, mais implique aussi la *vie*, et celle du lecteur également.

Voyons à présent quelques autres stratégies textuelles d'immersion du lecteur. Il me semble que, d'une manière générale, les dispositifs « visuels » de la poésie s'adressent *a priori* au lecteur, en tant que choses qui sont censées être vues, et ainsi orientent la lecture d'une manière non-conventionnelle, c'est-à-dire qui ne relève pas des signes linguistiques habituels.

Telle me semble être, en premier lieu, la disposition typographique, et il s'agit ici d'explorer quelques possibilités d'immersion du lecteur, et son aspect qui concerne l'expérience de la lecture. Comme nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre, l'expressivité typographique dans la poésie moderne commence avec « Un coup de dés » de Mallarmé qui, déjà dans « Crise de vers », constatait que de la disposition typographique résulte, « pour qui veut lire à

[1] Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011, p. 209.

haute voix, *une partition* », c'est-à-dire un dispositif qui oriente la lecture des mots et des phrases, selon une rapidité, une intensité et un ton : « cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, *semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement*, le scandant, l'intimant même selon *une vision simultanée de la Page*[1] ». On voit très bien que le « simultanéisme », autour duquel les poètes s'épuisaient en polémiques vers 1913-1914, doit beaucoup à Mallarmé. Cependant, on me permettra de faire encore une fois une distinction nette entre ces deux poétiques. Ce que Mallarmé cherchait à faire jaillir dans sa parole poétique était la *notion pure*, et cela « sans la gêne d'un proche ou concret rappel[2] », ce qui est peut-être exactement à l'opposé de l'objectif du lyrisme de la réalité, à savoir de rapprocher la poésie de la vie. Mallarmé cherchait à obtenir une parole pure et non pas les « mots de la tribu », comme il l'énonce avec mépris dans « Le Tombeau d'Edgar Poe », mais en même temps - et ce n'était peut-être pas là son intention - il orientait l'expressivité du poème vers l'affectivité et les aspects corporels de la musique. Dans les dispositions typographiques modernistes des années 1910, il n'est pas question de la musique, bien entendu, mais sans aucun doute ce dispositif oriente le rythme, le ton et les intensités du poème. On pourrait même dire qu'il s'agit quelquefois, au contraire, d'empêcher le lecteur de lire le poème comme un poème « classique », avec un ton et une aura *poétiques* – lesquels nous rappellent tout de suite que la poésie est une chose sacrée, en rapport avec la mort, plutôt que la vie. C'est ainsi que, chez Reverdy, le vers qui est déplacé d'une manière brusque vers la droite, par rapport à l'« axe » du poème dans lequel s'alignent la plupart des vers, marque souvent un déplacement ou une focalisation de la perception tout aussi brusque que le déplacement du vers :

Le feu est presque éteint
Et devant quelqu'un pleure[3]

Ce qui brille dans ta figure
Les yeux[4]

Ce procédé participe de la surprise, bien évidemment, mais souvent ce sont aussi des précisions qui s'adressent à des sens particuliers, dans ces deux exemples d'abord à l'ouïe et ensuite à la vue. Nous verrons dans le chapitre suivant comment Reverdy construit des

[1] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie Gallimard, 2003, pp. 442-443.
[2] *Ibid.*, p. 259.
[3] « Grand'route », Reverdy, *Plupart du temps*, *Poésie*/Gallimard, 2004, p. 168.
[4] « Le soir », *Ibid.*, p. 169.

véritables « paysages sonores », destinés à mettre le lecteur dans une « situation » corporelle imaginaire.

Pour ce qui est du ton « sacré » poétique et cérémonieux, la disposition typographique peut au contraire quelquefois le susciter, mais pour s'en moquer. C'est ce que fait Cendrars dans « OpOetic », le premier des *Sonnets dénaturés*, tout en suggérant au lecteur une prononciation caricaturale dès le premier vers : « Il y avait une fOis des pOètes qui parlaient la bOuche en rOnd[1] ». Il est même difficile de lire ce poème sans arrondir très largement sa bouche en prononçant les O (même dans les voyelles *–oi-* et *–ou-*), ou de ne pas appuyer sur ces voyelles en les prolongeant. Le lecteur se prête au jeu instinctivement. Un autre exemple d'immersion du lecteur grâce à des dispositions typographiques chez Cendrars est « *Académie Médrano* », le deuxième des *Sonnets dénaturés*, où les acrobaties de cirque sont évoquées dans un arrangement typographique qui contraint le lecteur à faire une « acrobatie » dans sa lecture :

Les jongleurs sont aussi les trapézistes
xuellirép tuaS
teuof ed puoC
aç-empirxE[2]

Les mots sont écrits à l'envers, de sorte que lire le texte qui parle des acrobaties, devient une acrobatie en soi : « Saut périlleux/Coup de fouet/Exprime-ça ». Cette manière d'écrire les mots à l'envers n'est pas un acte habituel de la communication, et encore moins un usage linguistique normal. En bouleversant nos habitudes de lecture, notre perception des mots, le poète contraint ses lecteurs à exécuter une acrobatie, lecteurs qui, surpris d'abord, retrouvent du plaisir à résoudre l'énigme par la suite. Non pas qu'en lisant les lettres à l'envers les lecteurs feraient une expérience illusoire des acrobaties comme s'ils étaient vraiment des acrobates de cirque, mais en faisant ce « saut périlleux » dans le langage avec le poète ils sont amenés vers une signification spécifique de ces acrobaties, et font l'expérience d'un sentiment de liberté, par lequelle celui-ci s'identifie au clown, comme avant lui le faisait Théodore de Banville, et de la même façon qu'Apollinaire et Picasso s'identifiaient aux saltimbanques[3]. Sortir du commun, c'est trouver du nouveau, mais aussi, bouleverser les habitudes, ne serait-ce que celles de la lecture, c'est réveiller le lecteur, ramener la lecture au plus proche de la vie.

[1] *Du monde entier, poésies complètes*, éd. de Cl. Leroy, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 133.
[2] *Ibid*, pp. 134.
[3] Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, coll. Art et Artistes, Gallimard, 2004.

L'absence de ponctuation produit une expérience toute particulière de la lecture. Dans le livre récent de Peter Szendy, *A coups de points, la ponctuation comme expérience*[1], et comme le titre l'annonce, la ponctuation est étudiée comme expérience, c'est-à-dire, selon le mot de l'auteur, comme une *stigmatologie*[2]. La ponctuation y est comprise comme la manière que nous avons tous de vivre nos expériences :

> Les sensations, les événements qui me poignent ou me pointillent doivent être marqués, ponctués à leur tour pour que je puisse les avoir vécus. Et ce redoublement est la condition même que je – un soi quel qu'il soit – puisse être le théâtre (je n'ose pas dire le ring) d'une expérience[3].

L'auteur cite Walter Murch, le monteur de Francis Ford Coppola pour des films comme *Apocalypse Now*, qui décrit l'exercice du regard comme une scansion phrastique rythmée par le cillement de l'œil : « nous clignons des yeux pour séparer et pour ponctuer », et qui constate que « nous devons rendre le visible discontinu, car sinon la réalité perçue ressemblerait à un enchaînement presque incompréhensible de lettres, sans espacement entre les mots ni ponctuation[4] ». Il faut donc considérer le phénomène de la ponctuation d'une manière très large :

> […] le concept de la ponctuation se déborde lui-même dans toutes les directions puisqu'il finit par inclure aussi bien les espaces blancs que le chapitrage ou la luxuriante excroissance d'une enluminure, allant même jusqu'à s'annexer, chez un poète comme Edward Estlin Cummings, l'espace intérieur au mot[5].

Ce concept réunirait quasiment tous les dispositifs typographiques dont il est question ici, sans parler du fait que E. E. Cummings est un poète qui a repris et continué les expérimentations typographiques des poètes des années 1910. Il est dommage qu'un tel traité de la ponctuation élargie, selon l'expression de Szendy, n'examine pas le l'absence de ponctuation parmi les dispositifs, mais l'auteur propose une étude analogue d'une œuvre plus ancienne, quoique souvent considérée comme préfiguration du roman moderne, voire postmoderne : *Tristram Shandy* de Laurens Sterne. Quand un personnage, le lieutenant Le Fever est mourant et a du mal à respirer, son rythme cardiaque est ralenti, Sterne utilise alors

[1] Peter Szendy, *A coups de points, la ponctuation comme expérience,* Minuit, 2013.
[2] *Ibid.*, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 10.
[4] Cité depuis Peter Szendy, *op. cit.*, p. 15.
[5] Szendy, *op.cit,* p. 14.

les tirets pour entrecouper ses phrases, et pour « imiter » ce rythme ralenti et cette peine : « La phrase épouse ici la pulsation vitale en voie d'épuisement, elle en reproduit la palpitation hésitante […], à tel point que l'écriture semble littéralement s'accrocher à la vie ». Szendy ajoute qu'« on est tenté de qualifier pareille ponctuation d'hyperréaliste[1] ». L'auteur constate également qu'il y a dans ce roman « des sortes de trous que le lecteur est appelé à remplir[2] », quelquefois des pages entières vides et blanches, ce qui fait penser à *Une saison en enfer* de Rimbaud. Cependant, est-ce que cette ponctuation par le vide correspond exactement à l'absence de ponctuation conventionnelle chez Apollinaire, Cendrars et Reverdy ? D'abord, je ne pense pas que le lecteur soit appelé à remplir ce vide, mais surtout de le ressentir. Ce vide donne le ton au vers d'Apollinaire. Il est, si j'ose dire, une ponctuation très spécifique. J'ai déjà étudié dans le chapitre sur la temporalité, dans l'étude de « Le pont Mirabeau », la manière dont la cassure du vers et la suppression de la ponctuation expriment une certaine ambiguïté de la perception du temps et la posture d'Apollinaire face au temps. Ajoutons ici que tous ces dispositifs font partie d'une « ponctuation » comprise très largement. Apollinaire constatait que « le rythme même de la coupe de vers, voilà la véritable ponctuation et il n'en est pas besoin d'une autre[3] ». Reverdy ne disait pas autre chose à ce propos en caractérisant l'ensemble de ces dispositifs comme « la nouveauté des rythmes, une indication plus claire de la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes[4] ». Il conclut qu'il faut « expliquer la disparition de [la ponctuation ancienne] par les raisons qui ont amené l'emploi de [la nouvelle ponctuation][5] ». Il est dommage que Reverdy n'explique pas quelles sont ces raisons, en se contentant d'y faire une allusion. Il s'agit sans doute encore du refus d'« imiter la réalité », lequel implique une constante réinvention des nouveaux moyens esthétiques, et Reverdy considère justement que ce sont des « moyens nouveaux appropriés », et que « chaque élément ainsi placé prend plus rapidement et même plus nettement dans l'esprit du lecteur l'importance que lui a donné l'esprit de l'auteur[6] ». A plus forte raison encore du fait de son caractère spatial, la lecture est ainsi une « perception guidée ». Il faut ajouter que cette nouvelle « ponctuation » conditionne l'expérience de la lecture en dehors de la signalétique linguistique conventionnelle, et qu'elle représente le lieu même des innovations poétiques. Nous reviendrons donc sur ces dispositifs

[1] *Ibid.*, p. 41.
[2] *Ibid.*, p. 44.
[3] Lettre à Henri Martineau, du 19 juillet 1913, publiée par André Rouveyre dans *Apollinarianes*, NRF, 1938, p. 7. Cité aussi depuis André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1949.
[4] Reverdy, « Self-defence », in *Œuvres complètes*, tome I, éd. Par E.-A. Hubert, Flammarion 2010. p. 530-531.
[5] *Note* de Reverdy sur la « Ponctuation », dans *Nord-Sud*, n° 8, in *Œuvres complètes I*, p. 487.
[6] *Ibid.*

quant à leurs aspects proprement esthétiques et à leurs implications linguistiques dans les chapitres suivants.

Expérience de la guerre

L'on est souvent tenté de lire dans les effets de fracture de la poésie des années 1910 le signe d'un écroulement traumatique du « vieux monde » (celui d'avant 1914) provoqué par la « Grande » guerre. Cependant, si tel était effectivement le cas, comment expliquer le fait que cette fracture des formes commence avant l'année fatidique de 1914, et qu'elle s'insère dans la révolution perpétuelle du modernisme artistique et littéraire naissant ? En fait, c'est une idée radieuse et triomphante de *modernité* qui se trouve bouleversée et brisée par la guerre et les moyens de destruction de masse, l'autre face sombre des temps modernes : technologie meurtrière et guerre géopolitique. En ce qui concerne les formes poétiques, c'est à partir de la guerre justement que la fracture devient évidente et presque généralisée dans une grande partie de la poésie qui se veut nouvelle, ce qu'on voyait avant la guerre ne résultant alors que de pressentiments et annonciations un peu timides de la fracturation radicale de la forme pratiquée pendant la guerre par les futuristes et surtout par les dadaïstes. C'est que la guerre ne produit pas la fracture esthétique – et surtout ne la cause pas -, mais c'est elle cependant qui consomme finalement une rupture totale avec le « vieux monde[1] ». On peut donc dire que la guerre change la donne, mais aussi qu'elle radicalise et complique la question de la modernité.

Nos protagonistes sont ici Apollinaire et Cendrars (Reverdy ayant été exempté de service militaire), qui ont fait, tous deux en tant que volontaires « étrangers », l'expérience de la guerre, dans laquelle ils se sont pour ainsi dire fait « casser la gueule[2] », c'est-à-dire, plus précisément, briser le corps. Or, l'importance du corps dans toute expérience de la guerre est primordiale : « Toute expérience de guerre est, avant tout, expérience du corps. A la guerre, ce sont les corps qui infligent la violence, c'est aux corps que la violence est infligée[3] ». Le corps est devenu, entre 1914 et 1918, « la matière première sanglante de la guerre industrielle[4] ». Quelle ironie amère pour la poétique de l'expérience et du corps que nous

[1] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, 1940, p. 240.
[2] Non pas bien sûr comme ceux qu'on appelait « les gueules cassées », qui avaient littéralement le visage détruit par les blessures.
[3] *Histoire du corps*, sous la dir. d'A.Corbin, J.-J. Courtine, Georges Vigarello, tome 3, Seuil, 2005, p. 281.
[4] Pierre Miquel, *Les Poilus*, Plon, 2000, p. 59.

venons d'examiner dans les textes précédents ! Les deux poètes ont été touchés au corps dans cette expérience traumatique, laquelle a forcément changé leur rapport au monde, et donc à la « réalité ». Cendrars est peu à peu devenu, après son amputation, le poète de la main gauche, ce qui l'a éloigné, petit à petit, au cours des années 1920, de la poésie et des enjeux d'une certaine esthétique qu'il jugeait surannée. Quant à Apollinaire, celui qui s'appelait autrefois *Wilhelm* est devenu nationaliste et germanophobe, et surtout, physiquement affaibli par sa blessure et ensuite sa trépanation, il est mort de la grippe « espagnole » quelques jours avant l'Armistice[5]. Il s'agit ici pour nous de voir notamment comment ces deux poètes ont réagi à cette expérience d'un bouleversement total psychique autant que corporel et physique. Leurs poétiques – et leurs attitudes envers la « réalité » - ne pouvaient pas en sortir inchangées.

Pour Cendrars qui, à la différence d'Apollinaire, a survécu à la guerre et a vécu longtemps après, on peut dire que c'est l'expérience de la Grande guerre qui l'a déterminé, en tant qu'expérience la plus importante de sa vie d'homme, et plus tard, surtout dans les années 1940, d'écrivain aussi. Il en est sorti « foudroyé », selon sa propre expression, comme des milliers d'autres, par une expérience sans retour[6]. La perte de la main droite – sa main de poète – a entraîné une mutation décisive dans l'identité de Blaise Cendrars, puisqu'il a été touché non seulement au corps mais, comme le constate Claude Leroy, dans son essence de poète et dans son identité pseudonymique[7]. Ce sont surtout les conséquences de sa blessure et de son amputation qui ont provoqué des changements considérables dans sa poétique et jusque dans son identité même. Mais, si Cendrars a cessé d'écrire des poèmes, ce n'était pas une décision soudaine, une rupture nette, comme il le présente dans ses écrits postérieurs. C'est au cours des années 1920 qu'il s'oriente toujours de plus en plus d'abord vers le cinéma et ensuite vers les romans, et, à partir des années 1930, vers le journalisme, pour reprendre l'autobiographie dans les années 1940. On voit donc qu'il s'agit plutôt d'une évolution perpétuelle de l'écrivain. Cependant, malgré le fait que deux recueils de poèmes paraîtront aussi tard qu'en 1924, *Kodak* et *Feuilles de route*, après *Dix-neuf poèmes élastiques* en 1919, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* en 1918 et *Profond aujourd'hui* en 1917, Cendrars fixe la date de son « congé à la Poésie » en 1917 :

[5] Des millions de personnes sont mortes de la « grippe espagnole » sans avoir été blessées ni faibles. Annette Becker montre comment le mythe du « poète assassiné » construit cette légende d'une mort héroïque, malgré le fait que c'était malheureusement une mort banale, ce qui est en quelque sorte pire encore, in A. Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire*, texto, Edition Tallandier, 2014, pp. 200-212.
[6] Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011, p. 187.
[7] Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Presses universitaires du septentrion, 1996, p. 43.

> Le comput de ma vie d'homme commence en 1917 le jour où, pour de nombreuses raisons dont je vous fais grâce mais dont la principale était que la poésie qui prenait vogue à Paris me semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale qui, je le devinais, ne tarderaient pas à empoisonner et à paralyser toutes les actions de la nation française avant de s'étendre au restant du monde, je clouai dans une caisse en bois blanc et déposai dans une chambre secrète à la campagne un manuscrit inédit : « Au cœur du monde », volume de poésie que je venais de parachever selon une technique nouvelle et une inspiration qui m'avait surpris à force d'actualité, seule source éternelle de la poésie, en dehors de toute école ou Académie, et que je quittai mes amis poètes sans qu'aucun d'eux ne se doutât que je m'éloignais pour m'épanouir et me fortifier dans l'Amour, sur un plan où tout : actes, pensées, sentiments, paroles, est une communion universelle […][8].

Il est clair que Cendrars n'a pas pris congé de toute la poésie, et il s'y mêle comme une allergie féroce aux « fils à papa » comme il appelait les Surréalistes, en les confondant volontiers avec les Dadas. Il décide également de ne pas publier ce poème, encore une œuvre disparue et introuvable à l'exception d'un fragment, ce poème qui l'étonne lui-même par sa modernité, et de « laisser toute la poésie moderne patauger et se débrouiller sans [lui], pour voir ce qu'il en adviendrait[9] ». Si Cendrars méprisait les Surréalistes, c'est qu'il voyait dans leur poétique une continuation de l'avant-gardisme, un esthétisme fermé qui continuait d'exploiter les découvertes des années 1910, et une confusion mentale moins excusables après l'expérience de la Guerre[10]. Après la perte du bras droit, Cendrars a vécu une période très difficile, avant de rencontrer en 1917 Raymone Duchateau, sa future épouse, et de vivre une expérience spirituelle extraordinaire, isolé à la campagne, l'été de cette même année. Ce sont là les commencements d'un Cendrars nouveau (le « deuxième Cendrars »), renaissance et transformation à la fois, laquelle s'est déroulée pourtant dans l'espace de plusieurs années, de décennies même. C'est en 1945, en écrivant *L'Homme foudroyé*, que Cendrars fixe cette date (1917), afin de créer le mythe d'un Orion manchot. Il s'agit ainsi, pour ce second Cendrars également, d'une nouvelle idée de la modernité, comme le remarque Claude Leroy :

> Cette rupture avec l'idée de la rupture à quoi se reconnaît la coupure de 1917, ce n'est donc pas d'un reniement qu'elle tire son origine, mais d'une mutation dans l'imaginaire du moderne[11].

[8] Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Folio, Denoël, 1945, pp. 199-200.
[9] *Blaise Cendrars vous parle*, cité depuis Claude Leroy, *La main de Cendrars*, p. 23.
[10] Cl. Leroy, *op. cit.*, p. 31.
[11] *Ibid.*, p. 14.

Le congé de la Poésie est pris au nom de la modernité, non pas contre elle. Mais il ne s'agit plus de la même modernité. La rupture absolue avec la Tradition n'est plus tellement recherchée, alors que l'idée du rapprochement de la littérature et de la vie demeure au cœur des projets de Cendrars. Il cherchera à réaliser ceux-ci dans la prose, en restant cependant toujours avant tout un poète. Ce sera finalement l'autre guerre qui lui fera trouver la formule, dans son autobiographie mythique. Le poème se trouve ici crucifié, au lieu du poète, le Christ de la modernité[12], afin que celui-ci puisse *vivre*. Enfin, et au-delà des raisons personnelles (la rencontre de sa future épouse), Claude Leroy rappelle que l'année 1917 est celle de la Révolution d'Octobre, un autre événement historique qui a tout changé :

> Le poète blessé – Christ de la modernité – identifie sa brisure au corps sanglant du monde moderne, deux fois déchiré : d'abord, pour son malheur, et c'est la Grande Guerre ; puis pour sa délivrance, et c'est la révolution russe. Dans sa mutilation glorieuse, le corps du poète est le microcosme du monde et le théâtre de sa renaissance. Si la révolution russe a trahi sa mission, il est resté fidèle à la sienne. L'écriture des Mémoires, en 1945, c'est tout ce qui reste de la Grande Révolution d'Octobre[13].

C'est ainsi sur l'invention de soi et du monde que sera basée une nouvelle conception de la littérature, hyperréaliste et mythique à la fois. Mais si la Révolution de 1917, dans laquelle Cendrars mettait un certain espoir malgré son anticommunisme ultérieur, l'a déçu dans son esprit d'avant-gardiste d'avant-guerre, une autre révolution s'est opérée à l'intérieur de lui-même. Comme le remarque Claude Leroy, c'est d'une révolution du corps qu'il s'agit, d'une « révolution de l'identité par le corps blessé[14] ». Souvent on ne réfléchit pas beaucoup aux aspects physiques et corporels de l'écriture, celle-ci étant alors considérée surtout comme une activité de l'esprit, mais quand une main d'écrivain se trouve coupée, cet aspect resurgit cruellement, et cela non seulement par la douleur qu'il ressent dans le membre fantôme et dans le moignon, car cet écrivain se trouve touché dans son schéma corporel, qui est l'instrument même de sa perception. La renaissance d'écrivain de Cendrars est alors aussi forcément une recréation du schéma corporel, et la création d'une perception différente du monde, d'un rapport différent à la « réalité ». C'est ainsi que le second Cendrars va essayer, non pas simplement de rejeter l'atroce pessimisme et le désir d'action et d'expérience jusqu'à la cruauté de celui qui « a tué », ensemble avec sa « main coupable » perdue, ou d'exorciser cette méchanceté et cette cruauté en les investissant et en les concentrant dans son double

[12] *Ibid.*, p. 27.
[13] *Ibid.*, p. 29.
[14] Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011, p. 191.

littéraire, le personnage de Moravagine, mais de les surmonter par le désir de vivre – lequel n'est pas simplement donné aux mutilés de guerre. Ils doivent le conquérir, et c'est un chemin difficile, plein de douleur psychique et physique. L'expérience horrifique de la guerre se trouve ainsi au moins en partie surmontée par cette autre expérience difficile qui a été pour Cendrars le « voyage vers la main gauche ».

Ainsi Cendrars, en regardant en arrière, condamne ce jeune homme qu'il était en 1914, et son désir d'aventures et d'expériences à tout prix[15], non pas parce qu'il s'était engagé dès août, après avoir signé avec Ricciotto Canudo un « Appel aux étrangers vivant en France », actes qu'il ne regrettait sûrement pas, mais parce que sa vision d'alors manquait d'amour :

> […] un enthousiaste dont l'amour métaphysique s'était cristallisé autour du pessimisme de Schopenhauer, un apprenti de la vie qui venait de découvrir l'homme et les hommes (j'avais vingt-sept ans en '14) et qui leur tirait dessus et s'exposait, par jeu, par goût du risque, par un lointain atavisme, profitant de l'alibi d'être soldat pour voir jusqu'où cela pouvait aller, ce jeu le mener, cet alibi tenir moralement, prenant un plaisir malsain à s'avilir, tant je me méprisais en particulier et je méprisais avec une joie sadique la condition humaine en général que je voyais foulée aux pieds, pilonnée, asphyxiée, saignée, offerte en holocauste sur l'autel féroce et vorace des patries […][16].

Un autre commentaire, cette fois-ci de *La Main coupée*, éclaire encore ce désir féroce des expériences : « Mais pourquoi faisais-tu tout cela, Blaise, par dégueulasserie ?... Hé ! parce que je découvrais cela pour la première fois et qu'il faut aller jusqu'au bout pour savoir ce dont les hommes sont capables[17] ». C'est parce qu'il l'a eue, cette expérience terrible, et qu'il y est resté mutilé, qu'il pouvait faire autre chose, chercher à l'exorciser dans la littérature, à se *guérir* de la guerre autant que cela se peut. Mais ce sera dans la prose des années 1940, dans sa tétralogie « mythobiographique », après avoir vraiment abandonné non pas tellement la poésie, mais plutôt le vers et le poème. Sa poésie se cherchera désormais dans la prose, inversement à son grand poème qui s'intitulait « *Prose* du Transsibérien », et dans lequel il cherchait un ton plus prosaïque et moins prétentieux en poésie.

A la différence de lui, Apollinaire écrivait de la poésie et des poèmes sur le front et jusque dans les tranchées. On peut même dire que cette poésie de la guerre constitue un des points les

[15] Pierre Miquel, *Les Poilus*, Plon, 2000, p. 64, à propos de l'engagement des volontaires en août 1914 : « La guerre est certes une aventure, qui répugne surtout aux bourgeois installés, elle n'est pas vécue comme une promesse de massacre, ni de ruine totale. On part pour corriger les voisins voleurs de prunes, leur reprendre le bien perdu […] ».
[16] Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, Folio, Gallimard, 2011, pp. 332-333.
[17] Blaise Cendrars, *La Main coupé*, Folio, Denoël, p. 234.

plus controversés de son œuvre tout entière, puisqu'il partage la critique en deux camps qui s'affrontent (si l'on veut bien avoir l'obligeance de me pardonner cette ironie), selon que les critiques attaquent et portent jugement contre le chauvinisme du poète-soldat, souvent selon les critères appartenant à des époques postérieures, comme nous le verrons, ou qu'ils cherchent désespérément à le justifier. Or, il s'agit ici pour moi surtout de voir comment l'expérience de la guerre a affecté la vision et la poétique d'Apollinaire, et finalement son rapport à la « réalité ». Que l'on condamne Apollinaire « guerrier », ou que l'on cherche à le justifier, il semble qu'on s'attende presque toujours de sa part à une attitude univoque et monolithe envers la guerre[18]. Anna Boschetti, qui est une spécialiste des positions des intellectuels dans le champ littéraire, note à ce propos :

> C'est grâce à la réflexion suscitée par l'expérience de la guerre que se développent et se renforcent des attitudes de refus, notamment chez les écrivains les plus jeunes, pour lesquelles cette révolte est aussi une façon de mettre en question la génération précédente. Les dadaïstes ne prennent position avec éclat qu'en 1918, et les critiques de Vaché, Aragon, Breton restent, à l'époque, un fait privé[19].

Quand on est engagé directement *dans* l'expérience de la guerre, il est souvent plus difficile pour les combattants de condamner la guerre, que pour ceux qui ne la font pas. C'est pourquoi souvent les grands livres sur la guerre, écrits par les combattants, sont-ils écrits vingt, trente ans après. C'est d'ailleurs le cas de plusieurs livres de Cendrars, dans lesquels il condamne la guerre sans équivoque. On a quelquefois besoin d'une distance dans le temps pour parler clairement de certaines expériences dures et éprouvantes. Or, il me semble que *Calligrammes* est un livre qui refuse cette distance. Ceci dit, il faut également remarquer aussi qu'au contraire, il n'y a parfois qu'un combattant qui puisse dénoncer la guerre. C'est le cas notamment d'Henri Barbusse dans *Le Feu*, un livre qui dénonçait franchement et honnêtement cette expérience toute fraîche dès 1916, et obtint par ailleurs le prix Goncourt l'année suivante, mais il s'agit là d'une *prose* plutôt *réaliste*, et la conception littéraire d'Apollinaire était tout autre. Il n'était pas question pour lui de revenir au « réalisme ».

En ce qui concerne les combattants, il faut dire qu'ils sont souvent tout simplement obligés, afin de survivre, de détester très cordialement un ennemi qui les bombarde et les tue, ainsi que

[18] Nous examinerons les contradictions et paradoxes de cette attitude plus loin. Annette Becker remarque aussi que cette attitude *change*, voir A. Becker, *op. cit.*, p. 145.
[19] A. Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1914)*, Seuil, Paris, 2001, p. 196.

les gens autour d'eux, leurs camarades[20]. Mais encore une fois, ce qui m'intéresse ici, au lieu de me lancer dans une justification d'Apollinaire ou de sa génération, - je pense surtout à Cendrars aussi -, c'est de voir comment son attitude change ou ne change pas, et plus précisément comment une acceptation absolue de la vie fait une rencontre catastrophique avec l'inacceptable.

Cette acceptation absolue de la vie implique la volonté d'embrasser également toutes les contradictions de cette expérience, en essayant de les « traduire » en poésie. Anna Boschetti a étudié toutes ces contradictions et déchirements internes d'Apollinaire, et cette trajectoire qui le mène d'un bellicisme initial jusqu'à l'exécration de la guerre, en relation avec l'évolution de l'esprit collectif et de la position des intellectuels *de cette époque*[21]. D'un côté, pour Apollinaire « la guerre est jolie » (même si cela est souvent tiré de contexte, comme nous le verrons), et de l'autre les hommes ne sont que des poulpes dans cet « Océan de terre », et la terre et le ciel sont anthropophages[22]. Je voudrais ici discuter surtout de la manière dont cette contradiction *éclate* dans les images d'Apollinaire, dans la poétique même du rapprochement des réalités éloignées, laquelle finit par devenir une poétique des contraires. Il me semble que ce qui s'impose ainsi dans cette nouvelle poétique plus paradoxale que brutale, c'est la question redoutable de la relation esthétique-éthique, laquelle devait parcourir de façon souvent tragique le XXe siècle entier.

D'abord, notons qu'Apollinaire, tout comme Cendrars, s'est engagé pour plusieurs raisons (les éreintements de « métèques », l'affaire de la Joconde, le désir d'appartenir pleinement à une tradition poétique nationale qu'il a choisie, parmi d'autres choses)[23], mais avant tout, en répondant à un désir de faire des expériences nouvelles et extraordinaires, autant que de prouver son courage dans le danger et sa loyauté envers la France[24]. Sans intention aucune de glorifier ni de blâmer ici le sentiment national, force est de constater que la France, au début du XXe siècle, était considérée comme le pays de la modernité poétique par excellence, et que

[20] Voir P. Miquel, *op. cit.*, p. 119. Pour d'autres raisons que les poilus pouvaient avoir de « détester les Boches », en dehors de la propagande de guerre chauviniste, voir pp. 46, 105, et 142.
[21] Voir Anna Boschetti, *op. cit.*, notamment pp. 192-197.
[22] « Merveille de la guerre », Apollinaire, *Œuvre poétique*, Pléiade, p. 272.
[23] Annette Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire, un poète combattant*, texto, Editions Tallandier, 2014, pp. 29-30. Pour ce qui concerne la propagande contre le « Kubisme » comme « art dégénéré » et *allemand*, voir pp. 131, 177-178.
[24] C'était le désir de nombreux « immigrés » et « étrangers » à cette époque, comme par exemple un juif originaire de Roumanie, tailleur pour dames, Lazare Silbermann, qui dit, dans une lettre à son épouse : « Ma chère Sally, avant de partir faire mon devoir envers notre pays d'adoption, la France que [*sic*] nous n'avions jamais eu à nous plaindre, il est de mon devoir de te faire quelques recommandations car je ne sais pas si je reviendrai ». Comme Apollinaire le faisait souvent dans ses poèmes, de nombreux « poilus » écrivaient leurs dernières volontés, messages à la postérité et épitaphes dans leurs lettres. Cité depuis *Paroles des poilus, lettres et carnets du front 1914-1918*, Radio France, 1998, p. 138.

cette considération comptait sûrement dans le choix que ces deux poètes ont fait de la langue et de la tradition poétique françaises, Cendrars contre l'allemand et Apollinaire contre l'italien. Mais bien plus importante que ce sentiment poético-national qu'ils partageaient avec des centaines d'autres intellectuels qui se sont engagés comme volontaires, était l'idée d'*expérience*.

C'est ainsi qu'Apollinaire décrit sa propre expérience du début de la guerre, dans « La petite auto », sous les auspices d'une nouveauté absolue. Ce trajet nocturne les amène, son ami André Rouveyre et lui, dans une époque qui n'était peut-être plus la *Belle époque*, mais qui était « Nouvelle », comme il le dit dans un vers isolé, lequel ne contient que ce mot avec une majuscule[25]. L'expérience de la nouveauté est tellement forte que ces deux « hommes mûrs » venaient « cependant de naître ». Toutefois, la guerre prend aussi figure de colombe poignardée[26]. La vie de soldat, avec sa discipline et sa routine qui peuvent paraître absurdes, amènent une mutation, un changement de vie qu'Apollinaire accepte, puisque « tout/A tant changé/En moi/Tout/Sauf mon Amour/Eh ! Oh ! Ah[27] ! ». En effet l'expérience de cette vie de soldat permet à Apollinaire de créer son propre mythe d' « artilleur-poète », ridiculisé dans la caricature bien connue que Picasso a fait de l' « artiflot », mais néanmoins investi dans la poésie :

> As-tu connu Guy au galop
> Du temps qu'il était artiflot
> A la guerre[28]

Mais en admettant qu'Apollinaire ait pris ce mythe tout-à-fait au sérieux, comment expliquer le fait que dans son livre, il exprime aussi, et assez souvent, des moments d'angoisse et de bouleversement ? Dans « S P » les strophes sont bouleversées comme des objets que les artilleurs rangent dans la *case d'armons*, et c'est de la même manière que sont bouleversés et mélangés, dans cette expérience du front, les hommes et leurs impressions et les événements autour d'eux. Cette détresse et le sentiment de désorientation et de bouleversement face au chaos de la guerre se font encore plus désespérants dans « Océan de terre », océan qui « ne se repose jamais », et où les hommes ne sont que « Pâles poulpes des vagues crayeuses[29] ». Mais si dans cette expérience les hommes se trouvent perdus et déshumanisés, toutefois c'est

[25] Apollinaire, *op. cit.*, p. 208.
[26] *Ibid.*, p. 213.
[27] *Ibid.*, p. 229.
[28] *Ibid.*, p. 240.
[29] *Ibid.*, p. 268.

également une expérience de la rencontre des autres hommes, et Cendrars en parle aussi à plusieurs occasions[30], notamment dans *La Main coupée*, où il décrit ses compagnons « Poilus », Sawo, Monoclard, Chaude-Pisse et d'autres[31]. Des deux côtés du front, mais surtout du côté des Alliés, des hommes de nombreuses nationalités, classes sociales, races, provenances, se côtoient[32], ce qui fait sans doute prédire à Apollinaire, dans le cadre du projet de « dompter la prophétie » dont il parlera en 1917[33], que l'avenir de la France, et peut-être du monde entier, sera bien cosmopolite. Malgré son nationalisme français[34], il entrevoit ainsi une nation ouverte, qui, dans sa mission émancipatrice de modernité, saura embrasser l'humanité toute entière. Les hommes qu'il voit au front, venus de chaque coin du globe et de tous les horizons, Apollinaire les nomme « collier de la France » (« Venus des Atlantides ou bien des Négrities », etc.), ou, encore plus significativement, « l'Arc-en-terre », lequel contient toutes les couleurs :

> Nous sommes l'Arc-en-terre
> Signe plus pur que l'Arc-en-Ciel
> Signe de nos origines profondes
> Etincelles
> O nous les très belles couleurs[35]

Encore une fois, ce n'est pas mon propos ici de justifier le nationalisme d'Apollinaire, mais plutôt d'essayer de relativiser les jugements sévères qu'on porte quelquefois contre lui, en lui supposant une prétendue insensibilité sociale[36]. Apollinaire a sans doute eu tort de mettre en avant dans ses écrits artistiques presque uniquement cette partie de ses convictions politiques, mais il a été pris au piège, pour ainsi dire, car quand on ajoute à l'expérience de la guerre le nationalisme et la prophétie, ces ingrédients se marient à merveille, pour ainsi dire, et peuvent produire un mélange potentiellement dangereux. L'expérience de la « Grande Guerre » est

[30] *Cf.* le début de « J'ai tué » : « Ils viennent. De tous les horizons. Jour et nuit. 1000 trains déversent des hommes et du matériel », Blaise Cendrars, *TADA*, tome 11, éd. de Cl. Leroy, Denoël, Paris, 2005, p. 11.
[31] Voir aussi Henri Barbusse, *Le Feu*, dans le chapitre II « Dans la terre » : « Nos races ? Nous sommes toutes les races. Nous sommes venus de partout ». Flammarion, 1916, p. 17.
[32] Voir aussi Jean-Noël Grandhomme, *La Première Guerre mondiale en France*, Editions Ouest-France, Rennes, 2009, pp. 98-100.
[33] Cette expression est reprise de la conférence « L'Esprit nouveau et les poètes ». Il ne faut pas croire cependant qu'Apollinaire se présente comme un des mages romantiques ; car il dit aussi ceci : « Il n'y a pas d'esprit religieux dans tout cela/[…]Il y a avant tout une façon d'observer la nature/Et d'interpréter la nature/Qui est très légitime ». « Sur les prophéties », in *Calligrammes, op. cit.*, p. 186.
[34] Voir le texte « Apatride et patriote » d'Annette Becker, in *op. cit.*, pp. 42-44.
[35] Apollinaire, « De la batterie de tir », *Œuvres poétiques*, Pléiade, p. 232.
[36] *Cf.* Anna Boschetti, *op. cit.*, pp. 194-195, où l'auteure analyse les versions différentes du poème « Allons plus vite », dans lequel Apollinaire dénonce « la belle endormeuse », c'est-à-dire, « l'Union sacrée » des classes sociales et des partis politiques pendant la guerre.

une expérience épique : elle l'est dans *Calligrammes*, et dans les romans autobiographiques de Cendrars des années quarante également. Certes, il ne saurait s'agir d'épopée[37] , ni d'épique en tant que catégorie générique ou esthétique dans *Calligrammes*, recueil de poésie moderne qui s'y oppose et qui est plutôt d'un lyrique extrême. Cependant, un certain esprit épique et national, en combinaison avec la prophétie, peut rapprocher le poète de la Nation, car dans son adhésion à celle-ci, il peut croire retrouver sa fonction et sa place dans la société, perdues depuis les confrontations difficiles des « poètes maudits » avec l'esprit collectif. Il chante alors l' « esprit national » et la cohésion de la Nation, dont la vie héroïque des « poilus » pour lui témoigne. On retrouve plusieurs exemples de cet esprit épique dans des écrits divers reflétant son expérience de la guerre :

> Ce sont d'épouvantables tranchées que le dégel fait s'écrouler. La boue est excessive et j'ai compris ce que l'on éprouve quand on s'enlise. La vie du fantassin au front […] est ce qu'il y a de plus mystérieux au monde, de plus désolé, et de plus héroïque[38].
>
> Quoi de plus beau du reste que de chanter les héros et la grandeur de la patrie[39] ?
>
> Je suis un poète et les poètes
> Sont l'âme de la patrie[40]

La Nation se présente ainsi comme un leurre pour les poètes, qui se croient quelquefois tout d'un coup prophètes et hauts prêtres, se faisant une illusion de la grandeur et de la gloire. Un exemple sans doute parmi les plus tragiques provient de mon propre pays : Radovan Karadžić, chef des Serbes de Bosnie-Herzégovine pendant la guerre (1992-1995), psychiatre et poète qui a imaginé, dans ses poèmes des années 1960 et 1970, la ville de Sarajevo détruite et en flammes. Quelques décennies plus tard, en 1992, il a réussi à *réaliser* ses monstrueux rêves politico-poétiques, et cela non pas uniquement dans cette ville. Il est actuellement inculpé devant le Tribunal Pénal International de la Haye, pour de nombreux crimes de guerre en Bosnie-Herzégovine, notamment pour le génocide de Srebrenica. Il faut noter que je ne compare absolument pas cet individu à Apollinaire, ni l'inverse, je fais au contraire une distinction, tout en remarquant jusqu'où peut mener cette combinaison entre poésie, prophétie,

---

[37] L'épopée est « un long récit […] à la gloire d'un héros ou de hauts faits », mais il « semble y avoir une opposition de principe entre poésie moderne et poésie épique », selon l'article « Epique » de M. Aquien, in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la dir. de Michel Jarrety, PUF, Paris, 2001.
[38] Lettre à André Level, 3 décembre 1915, cité depuis Annette Becker, *op. cit.*, p. 162.
[39] Une enquête sur la littérature et la guerre dans *SIC !*, août-septembre-octobre 1916, n. 8-9-10, cité depuis A. Becker, *op. cit.*, p. 187.
[40] *Couleur du temps*, in *Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, NRF, Gallimard, 1965, p. 921.

esprit épique et nationalisme. L'esprit épique nationaliste reste dans ce sens une tentation tragique pour les poètes, surtout dans les moments de crise, où la « Patrie » se trouve « en danger ».

Apollinaire n'a pas complètement échappé aux attraits du nationalisme et de la prophétie. Dans sa conception de celle-ci, il n'a peut-être pas su faire sans la Nation, et cela l'a égaré dans une certaine mesure, car cela l'a fait tomber dans la germanophobie et dans le nationalisme que l'on trouve regrettables d'une manière générale. Il faut également comprendre qu'il se sentait comme un « métèque », et effectivement il était même pire que cela, comme un orphelin de Nations diverses : Russie, Pologne, Italie… Dans une lettre à Toussaint Luca de décembre 1911, il se plaint : « Que deviendrais-je au cas où on m'expulserait de la France ? Ces doutes m'enlèvent toute tranquillité pour travailler. Je ne demande que l'obscurité et la paix et constamment je suis en butte aux persécutions[41] ». Lui et Cendrars sont tous les deux devenus Français, du moins d'une manière officielle, en obtenant « plus facilement » la nationalité française grâce à leur statut de combattants. Heureusement, il y a aussi ce qui distingue sa vision poétique de la Nation, le fait que c'est une vision cosmopolite malgré tout, humaniste et, dans une certaine mesure, fidèle à la Modernité. Malgré toutes les animosités, les rancunes et les rivalités entre les deux poètes, c'est Cendrars qui paraît avoir le mieux compris cette vision d'Apollinaire. Encore une fois, malgré le ton parfois caricatural où perce cette malicieuse lucidité typiquement cendrarsienne, Apollinaire n'a pas reçu de plus bel hommage à sa mort que le poème de Cendrars :

> Et voilà que se lève une nouvelle génération
> Le rêve des MAMELLES se réalise !
> Des petits Français, moitié anglais, moitié nègre,
> moitié russe, un peu belge, italien, annamite, tchèque
> L'un a accent canadien, l'autre les yeux hindous
> Dents face os jointures galbe démarche sourire
> Ils ont tous quelque chose d'étranger et sont pourtant
> bien de chez nous
> Au milieu d'eux, Apollinaire, comme cette statue de Nil,
> le père des eaux, étendu avec des gosses qui lui coulent
> de partout
> Entre les pieds, sous les aisselles, dans la barbe
> Ils ressemblent à leur père et se départent de lui
> Et ils parlent tous la langue d'Apollinaire[42]

[41] Cité depuis Annette Becker, *op. cit.*, p. 42.
[42] Blaise Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde*, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 286.

Un siècle entier après, nous pouvons dire que cette vision s'est complètement réalisée, elle est désormais devenue une réalité, et même si elle n'a pas exactement donné lieu à un paradis terrestre – la vie multiethnique n'étant pas toujours exempte de problèmes – qui pourrait nier que c'est une vision de la modernité ?

Il nous faut cependant essayer de comprendre d'où vient cette proposition étrange énoncée dans le vers souvent cité d'Apollinaire, « Ah Dieu ! que la guerre est jolie[1] ». Autrement dit, comment cela se fait-il qu'Apollinaire choisit d'attribuer une valeur esthétique au phénomène le plus hideux qu'il soit, et quelles sont les implications d'un tel choix, en supposant tout de même que ce n'est pas pour glorifier la violence et le massacre. Marinetti a glorifié la guerre, « la seule hygiène du monde[2] », mais même ce futur fasciste était loin de l'appeler *jolie*, du moins à cette époque. Il apparaît que Marinetti proclame une telle chose dans un *Manifeste pour la guerre coloniale d'Ethiopie*, en disant que : « Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique » et que « La guerre est *belle*[3] ». Cependant, il faut comprendre que c'est un Marinetti fasciste qui parle, et en 1935. Il ne saurait décidément être question de telles idées justifiant la guerre chez Apollinaire[4]. Cendrars, quant à lui, fait dire à un personnage sans nom, dans *La Main coupée*, à propos de la guerre que « C'est beau », mais uniquement pour lui rétorquer que « La guerre, c'est une saloperie[5]… », et encore ce n'est qu'en 1945.

On me permettra de citer ici un autre poète-combattant italien, lequel a profondément et significativement traduit son expérience de la guerre des tranchées sur le front d'Isonzo dans la poésie, Giuseppe Ungaretti. Dans l'un de ses poèmes les plus remarquables sur la guerre, « Veglia » (« Veillée »), le poète décrit une nuit entière qu'il a été obligé de passer à côté du visage tordu du cadavre d'un de ses compagnons, au clair de lune. Cette description très brève et très précise ne suggère pas du tout que la guerre est une chose « belle » ou « jolie », mais Ungaretti conclut son poème en disant : « Je n'ai jamais été/tellement/attaché à la vie[6] ». Dans Dans plusieurs autres poèmes sur la guerre, presque tous *sans ponctuation*, l'expérience

---

[1] Apollinaire, « L'adieu du cavalier », in *op. cit.*, p. 253. Cette citation est, le plus souvent, tirée de son contexte, qu'on néglige alors. A la lire dans le poème, elle paraît beaucoup moins décisive, vu qu'elle fait partie du discours d'adieu d'un cavalier qui part pour mourir après dans une campagne lointaine. Pour ce poème, voir aussi M. Décaudin, *Apollinaire*, Livre de poche, LGF, 2002, p. 132.

[2] Dans le *Manifeste du futurisme* de 1909, mais aussi dans la publication *La guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di « Poesia », Milano, 1915.

[3] http://ecritscrisdotcom.wordpress.com/2012/03/10/filippo-marinetti-la-guerre-est-belle/, consulté le 3 septembre 2014.

[4] Comme le pense également Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 135.

[5] *La Main coupé*, *op. cit.*, pp. 371-378.

[6] « Non sono mai stato/ tanto/attacato alla vita », ma traduction en français, depuis Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un d'un uomo, 106 poesie (1914-1960)*, Mondadori, Milano, 1966, p. 30.

provoque chez le poète des moments paradoxaux d'extase et de communion avec le monde, *malgré* tout. C'est ainsi que dans « La notte bella », Ungaretti, en regardant le ciel étoilé, constate, d'une manière qui fait penser à Apollinaire : « Maintenant je suis ivre/d'univers[1] », et « Mattina », son poème peut-être le plus connu, ne consiste qu'en deux vers : « M'illumino/d'immenso[2] ». Tous ces poèmes sont créés dans le contexte de la guerre des tranchées, et Ungaretti ne veut pas que le lecteur l'ignore : sous les titres des poèmes, il inscrivait en sous-titre le lieu et la date de la « situation du poème ». Ainsi, un contexte terrifiant de souffrance, d'angoisse et de mort suscite, paradoxalement, une communion avec le monde, et une exaltation du sentiment de vivre.

La faiblesse de l'attitude d'Apollinaire face à la guerre, critiquable me semble-t-il à raison, tient à son incertitude, que l'on a quelquefois compris comme manque de décision de la condamner sans équivoques, car il était déchiré entre des mouvements quelquefois contraires (Cendrars l'a nommé « le Hamac », rappelons-le encore une fois), et des contradictions internes qu'il ne pouvait ou ne voulait pas résoudre à tout prix. C'est ainsi que le recueil *Calligrammes* contient et « La colombe poignardée et le jet d'eau » et un « Refus de la colombe ». Dans ce recueil on trouve des passages où le poète semble esthétiser l'expérience de la guerre, et d'autres où il dénonce avec ironie ses horreurs. Nous devons nous intéresser ici à cette même contradiction, laquelle éclate parfois au sein d'une même image (les oxymores abondent dans *Calligrammes*, c'est bien connu)[3], car elle reflète l'insurmontable paradoxe qu'est l'expérience de la guerre moderne. Dans ce sens Annette Becker remarque qu'Apollinaire s'exprime par « simultanéités des contraires[4] », qu'il retrouve dans son expérience du front.

On voit se dessiner le schéma des images paradoxales de *Calligrammes*, sur lesquelles nous reviendrons dans un instant. Remarquons d'abord que la guerre peut être « jolie », et évoquer des images complètement anodines qui n'ont rien à voir avec sa réalité meurtrière, à la condition d'être observée la nuit[5] – et que cela peut quelquefois être au prix d'une dissociation totale par rapport à la signification de faits observés[6]. Or, dans l'expérience de la

[1] *Ibid.*, p. 43.
[2] *Ibid.*, p. 56.
[3] Voir Annette Becker, *op. cit.*, p. 117.
[4] Annette Becker, *op. cit.*, pp. 55 et 193.
[5] Chez Henri Barbusse, le narrateur de *Le Feu* et d'autres *poilus* parlent souvent des « étoiles éclatantes », « une forêt des panachées phosphorescentes », « - C'est comme si on regardait un feu d'artifices » (ch. XIX « Le bombardement », *op. cit.*, p. 224), et « les salves qui éclataient comme des étoiles » (ch. XX « Le feu », p. 242).
[6] Dans le film serbe internationalement connu sous le titre anglais *Pretty village, pretty flames* (1996), réalisé par Srđan Dragojević, un des soldats qui brûlent des villages en Bosnie orientale dans une campagne de « nettoyage

guerre, une telle dissociation peut souvent devenir une espèce de nécessité, car les réalités de la guerre sont souvent trop dures pour être supportées psychologiquement. Non pas que cela explique comment la guerre peut être « jolie », mais, s'il y a dans cette dissociation de la réalité chez Apollinaire quelque chose de tragique, c'est peut-être comme un pressentiment de l'échec de la poétique de l'acceptation absolue de la vie, car alors il faut accepter aussi la guerre, laquelle fait partie de celle-ci. La poétique withmanienne et nietzschéenne de la vie possédait une éthique, laquelle peut se résumer dans l'opposition entre vie et non-vie, c'est-à-dire toutes les manières de ne pas vivre pleinement et à fond. Cette éthique-là se révèle comme impuissante face à la mort violente et absurde. La réalité toute spécifique de la guerre amène une dissociation totale entre l'esthétique et l'éthique, et met ces notions mêmes en crise. L'*ethos* des avant-gardes, celui qui prônait le refus du réalisme se confronte ici à une réalité étonnante et elle-même surréelle, pour ainsi dire. C'est là la contradiction centrale, celle d'où découlent les autres, me semble-t-il, qui éclatent dans les images poétiques d'Apollinaire : « Nous vous aimons ô vie et nous vous agaçons ». Il faut donc accepter l'inacceptable, et de toute manière on est à tel point dépassé par le réel, qu'on n'a pas exactement de choix. Le vers suivant réunit toutes les contradictions insurmontables dans quelques mots : « Les obus miaulaient un amour à mourir[1] ». Je ne peux ici que faire appel à ma propre expérience, pour témoigner qu'un obus qui arrive ou qui survole (mais on ne peut jamais distinguer), *miaule* bel et bien[2], mais alors ce n'est pas comme un joli petit chaton, au poil tout doux et moelleux, lequel vous donne envie de le caresser et de jouer avec lui. Quant au jeu de mots « amour à mourir », nous y reviendrons dans un instant. Remarquons d'abord que ces images paradoxales qui semblent inexplicables, sont très souvent construites autour des *obus*, des fusées et des différentes bombes : une section du recueil s'intitule « Obus couleur de lune », dans plusieurs poèmes les obus miaulent, il y a ainsi un « Feu d'artifice d'acier[3] », « les avions pondent des œufs[4] », et les obus ou parfois les fusées sont identifiés aux seins, dans plusieurs poèmes. C'est sans doute la métaphore la plus étonnante de toute cette imagerie : « Tes seins sont les seuls obus que j'aime[5] ». Quel lien peut-il bien exister entre un obus en acier dur et qui tue, et un sein de chair humaine bien tendre et qui donne la vie, si ce n'est le fait qu'ils sont non pas seulement des réalités éloignées rapprochées, mais

ethnique », remarque que « les beaux villages sont beaux aussi quand ils brûlent », ce qui est également le titre original du film.

[1] Et la citation précédente : « La nuit d'avril 1915 », *op. cit.*, p. 243.

[2] Cette expression était, paraît-il, très répandue parmi les « poilus », Apollinaire l'aurait repris dans « le lyrisme ambiant ».

[3] « Fête », *op. cit.*, p.238.

[4] « Océan de terre », *op. cit.*, p. 268.

[5] « Fusée », *op. cit.*, p. 261.

aussi des contraires absolus ? On a donné de cette imagerie de guerre d'Apollinaire une interprétation « freudienne », en trouvant la clé dans la sexualité exacerbée et dans le machisme prétendu du poète[1], et en puisant ses citations avec abondance surtout dans *Les Poèmes à Lou*, beaucoup plus que dans *Calligrammes*, un recueil qu'on peut considérer comme plus sérieux. Il faut dire qu'Apollinaire a fait lui-même beaucoup pour permettre de telles interprétations, avec des images telles que « Virilités du siècle où nous sommes/O canons », où les canons de l'artilleur se présentent effectivement comme des phallus, mais alors il est difficile de dire pour quelle raison ce poème se termine deux vers plus loin sur « Carillonnez pieusement ». Quelle est la connotation sexuelle du carillon, et surtout, comment expliquer la piété, dans le contexte de la guerre ? Et pourquoi Apollinaire oppose-t-il ces « virilités du siècle où nous sommes » au « vieux monde du XIXe siècle plein de hautes cheminées », les phallus du siècle dernier, dans le vers précédent ? Sa familiarité avec les écrivains libertins, dont le marquis de Sade qu'il a fait lui-même découvrir à un large public, et une certaine gauloiserie du poète qui aimait l'argot et les tours populaires sont largement connues. Cependant, même en admettant que l'on peut effectivement trouver dans ses poèmes de guerre une imagerie lascive imprégnée de ses appétits sexuels que l'on peut très bien supposer considérables, il ne faut pas croire non plus que le poète exhibe sa sexualité de façon inconsciente – que ses « gauloiseries » ne sont pas des effets poétiques voulus et escomptés, - ni surtout croire que l'on peut tout expliquer par la seule sexualité. Quelles seraient les interprétations sexuelles des *obus qui miaulent* ou des *avions qui pondent des œufs*, si l'on veut bien avoir l'obligeance d'admettre qu'Apollinaire n'était pas un zoophile pathologique ? La « clé », le lien qui unit ces éléments incompatibles dans ces images contradictoires n'est pas alors le thème du sexe, mais celui de l'amour.

On peut trouver cela étonnant, mais l'amour est souvent évoqué par le poète à proximité d'images paradoxales, dans de nombreux poèmes de *Calligrammes*, toujours en connexion avec la guerre. Rien n'est aussi choquant dans ces poèmes de guerre que de voir le poète établir systématiquement ce lien entre l'amour et la guerre, parfois en termes de comparaison (« L'AMOUR a remué ma vie comme on remue la terre dans la zone des armées[2] »), ou par association, comme dans « Les soupirs du servant de Dakar » :

Je me souviens d'un lac affreux
Et de couples enchaînés par un atroce amour
Une nuit folle

[1] Antoine Fongaro, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*, Honoré Champion, Paris, 2008.
[2] « A l'Italie », *op. cit.*, p. 274.

Une nuit de sorcellerie
Comme cette nuit-ci
Où tant d'affreux regards
Eclatent dans le ciel splendide[1]

La mise en relation entre les deux notions la plus directe et peut-être la plus frappante est cependant la métaphore du « tonnerre des artilleurs qui accomplissent le *terrible amour des peuples* », dans « Le chant d'amour[2] », poème qui peut nous aider à mieux comprendre la contradiction et l'étrange manière qu'a Apollinaire de thématiser l'amour dans le contexte de la guerre, car la guerre n'est dans ce poème qu'un des phénomènes qui tournent autour de l'amour. La guerre y est, pour ainsi dire, insérée dans le contexte de l'amour. Notons d'abord qu'il s'agit du « chant de tout l'amour du *monde* », dans le contexte duquel la guerre, qui plus tard prendra l'adjectif de *mondiale*, figure au même titre que « les amours de jadis », « le cri des Sabines au moment d'enlèvement », « les cris d'amour des félins dans les jongles » ou « La rumeur sourde des sèves montant des plantes tropicales ». Il y a de tout : de l'amour romantique, du viol, de la reproduction animale et végétale. La rumeur que produit « l'amour » dans le monde entier ne vient que de la *vie*, et c'est pourquoi l'amour se manifeste dans toutes ses variantes possibles, en tant que bruit du monde. C'est cet amour-là qui rejoint l'amour universel qui anime le poète, « l'amour du monde » dans son double sens. C'est, encore une fois, la vision withmanienne de l'unité du monde et de la vie qui éclate dans cette conception « réaliste » d'Apollinaire. Elle me semble néanmoins gravement en crise dans les *Calligrammes*, surtout à cause de la disjonction et dissociation totales entre l'éthique et l'esthétique que nous voyons dans les images contradictoires et paradoxales que nous venons d'analyser. Ce « réalisme » et ce vitalisme sont en cause, face à la terrible réalité de la technologie de destruction et de massacre de masse. Force est de constater ici que cette expérience paradoxalement « esthétique » de la guerre représente pour Apollinaire une dissociation totale de la « réalité ». Les surréalistes sauront en tirer leçon. André Breton et André Masson ont commenté cette contradiction d'Apollinaire :

> Apollinaire, en ne voulant rien tenir pour pernicieux, s'engageait à considérer sans amertume les spectacles de la guerre. Il fallait s'attendre à le voir exalter cette vie, au moins nouvelle, et d'autant mieux supportée que choisie.
> […] je ne vois en en tout ceci aucune contrainte. Accordons plutôt au poète un don prodigieux d'émerveillement[3].

[1] *Ibid*., p. 236.
[2] *Ibid*., p. 283.
[3] André Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 28.

> Il y avait des moments de bonheur véritable, même sur la ligne de feu… Il y avait des choses qui étaient rudement belles à voir, quelquefois, quand ce ne serait que les feux d'artifice le soir… Les fusées, l'odeur du champ de bataille qui était enivrante. Oui, tout cela. « L'air est plein d'un terrible alcool ». Oui, tout cela Apollinaire l'a vu. Il n'y avait qu'un poète pour dire cela.
> Ah, mon Dieu il a fait l'apologie de la guerre.
> Non. Il a fait tout simplement l'apologie de la paix dans la guerre[1].

Ce prodigieux don d'émerveillement a quelque chose de touchant, mais cette dissociation de la réalité quelque chose de tragique. Après sa blessure, le poète est quelquefois « si plein d'amertume qu'il en oublie son sens de l'humour et de la provocation[2] ». Qui aurait imaginé, en 1914, un Apollinaire travaillant à la censure militaire ? Cendrars commente, des décennies plus tard, en latin : « Quod vult Jupiter perdere, dementat prius[3] ». Quoi que cette qualification de Cendrars me paraît trop forte, et quoiqu'il soit impossible de la prendre au sérieux d'un point de vue strictement médical, il est également difficile de se départir de l'impression que la guerre, la blessure et la trépanation ont modifié Apollinaire et que quelque chose a été perdu sans retour dans cette expérience.

[1] André Masson, cité depuis Annette Becker, *op. cit.*, p. 96.
[2] Annette Becker, *op. cit.*, p. 173.
[3] « Celui que Jupiter veut perdre, il le rend d'abord fou », *Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par M. Mannol, Paris, Denoël, 1952, p. 668.

TROISIEME PARTIE :

QUESTIONS DE REPRESENTATION

CHAPITRE IV : QUESTIONS DE REPRESENTATION

Le refus de l' « imitation » et l'esthétique de la création

Un des enjeux les plus importants, commun à la poétique et à l'esthétique d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy, est un certain refus du principe de la *mimèsis* en tant qu' « imitation de la réalité ». La poésie moderne se veut créatrice, en refusant d' « imiter ». C'est un parti pris général des « nouvelles tendances » en arts et en poésie depuis le cubisme. Le refus de l'*imitation* a marqué cette révolution en art et en littérature à l'époque des avant-gardes et du « modernisme » naissant.

Cependant, il ne s'agit pas du tout pour Apollinaire ou Reverdy, qui en parlent, d'être des dupes de la confusion entre une idée générale de la représentation et de ce qu'ils appellent *imitation*. Reverdy tranche nettement la question dans ses écrits esthétiques : la littérature ne saurait en aucun cas imiter la réalité, la nature[1], *etc*. Et pourtant, une idée (théorique) commune de grande importance se manifeste dans leurs pratiques poétiques autant que dans celles de Cendrars (généralement moins incliné vers la théorie), à savoir que l'art et la littérature ne doivent plus être pensés en termes de *reproduction* de « *la* réalité », c'est-à-dire *reproduction* des choses de la vie, c'est-à- dire, d'une apparence d'un « monde extérieur » objectif, toujours égal à lui-même. Les trois poètes semblent également conscients du fait que leur époque est celle d'un grand bouleversement esthétique, et, d'une certaine manière, épistémologique aussi, dans le sens où cette nouvelle conception de « l'Art », littérature incluse, fait partie d'une nouvelle vision du monde qui implique de nouvelles modalités de connaissance et de nouvelles attitudes. Dans ce sens, il faut noter qu'Apollinaire et Reverdy ne parlent que très rarement du refus de *représentation*, jamais de celui de la *mimèsis*, en utilisant plutôt le terme d'« imitation ». La conséquence de la révolution esthétique amorcée par les cubistes, c'est que la « représentation » littéraire va basculer du côté du langage et du signifiant, par exemple chez les lettristes, qui n'auront plus affaire qu'avec le signifiant.

[1] Reverdy, « Le cubisme, poésie plastique », in *Œuvres complètes I*, éd. d'E.-A. Hubert, Flammarion, Paris, 2010, p. 548.

Apollinaire, Cendrars et Reverdy sont restés du côté d'une poétique du réel, et d'un lyrisme du réel, tout en cherchant de nouvelles manières de « représenter », et par là aussi de signifier.

Le primat absolu et exclusif de la peinture cubiste dans cette « révolution » est d'ailleurs relativisé à juste titre par Reverdy. Il évoque les poètes précurseurs de la modernité qui ont créé les prédispositions et ouvert les voies de ce bouleversement esthétique dans le domaine de tous les arts, notamment Rimbaud et Mallarmé. Presque tous les mouvements artistiques et littéraires modernistes et d'avant-garde étaient d'accord pour nier le principe d'*imitation*. Apollinaire et Reverdy furent parmi les premiers à théoriser cette négation, et même si, avec leurs poétiques personnelles, ils ne furent pas les premiers à la consommer (précédés là-dedans par les peintres cubistes), cela veut bien dire qu'ils étaient parmi les premiers à la comprendre, et à « en tirer parti pour innover dans leur propre domaine », selon l'expression déjà citée de Reverdy. On ne le néglige que trop souvent, les regards sur Apollinaire et sur Reverdy étant souvent dominés par l'aspect des 'précurseurs du surréalisme' qui définit alors ces écrivains d'une manière un peu réductrice. Il me semble au contraire logique, de considérer cette esthétique nouvelle dans une autre perspective, celle de la poésie moderne d'une manière générale et sur le plan international. Cependant, il faut avouer que, malgré de nombreuses pages des réflexions esthétiques, on ne trouve nulle part une énonciation claire et univoque définissant cette « nouvelle représentation ». On peut peut-être considérer que cette imprécision tient à l'époque, c'est-à-dire qu'il est plus facile de parler de ces bouleversements historiques avec un recul du temps, et qu'il se passait beaucoup de choses dans l'art et dans les sociétés, avec la guerre aussi. Nous avons déjà remarqué que c'était une époque de rupture, et il ne faut pas non plus oublier que c'était également une époque de découverte : il s'agissait surtout pour Apollinaire d'ouvrir les possibilités et de découvrir les « merveilles nouvelles ». Par conséquent, on peut conclure que la question « quelle nouvelle représentation ? » restait ouverte dans une certaine mesure. Et pourtant, certaines idées sur cette question, autant que certaines « solutions » dans la pratique poétique existent, et je voudrais les dégager ensemble avec plusieurs stratégies textuelles, poétiques et esthétiques, pour avoir une idée plus nette sur cette « nouvelle représentation », ou, plus précisément, sur cette esthétique « non-imitative ».

Plutôt que déterminer ce que la *mimèsis* est d'une manière générale, en tant que notion qui a sous-tendu la théorie de la littérature et des arts depuis des millénaires (et dans ce sens-là il existe beaucoup d'approches différentes), nous avons déjà examiné les notions de réalité et d'*imitation* dans le premier chapitre, ce que cette dernière notion était justement pour

Apollinaire et Reverdy, à l'époque où l'on a commencé de la refuser. Nous avons donc pu voir que pour Reverdy par exemple, l'*imitation* qu'il rejetait dans sa poétique, consistait surtout en certaines conventions et techniques caractéristiques du réalisme prosaïque du XIXe siècle, notamment *narration* et *description*. Quant à Apollinaire, il fait une comparaison de l'art « imitatif » et de la photographie[2], ce qui nous permet de conclure qu'il rejette l'exactitude et plaide pour une autre espèce de « vraisemblance », par exemple dans « L'Esprit nouveau et les poètes ». Tous deux se réfèrent, dans ce refus même, au réalisme, au naturalisme et à la photographie, c'est-à-dire aux manières reproduire fidèlement « ce que l'on voit ». Il faut remarquer que, dans leurs réflexions – et dans leurs recherches esthétiques - ce processus de transformation symbolique aurait changé de direction, pour ainsi dire :

> La création est un mouvement de l'intérieur à l'extérieur et non pas de l'extérieur sur la façade[3].

Et pourtant, il ne s'agit pas du tout d'exprimer l'âme, ou une vie intérieure, mais plutôt justement la nouveauté du temps, c'est-à-dire la *modernité* en tant que toujours nouvelle, changeante, et en même temps enracinée dans le temps et ainsi tournée vers le passée aussi. Exprimer ce que l'on voit ou ce que l'on ressent c'est s'orienter uniquement vers le passé, puisque c'est exprimer ce que l'on *vient de* voir ou de ressentir, alors qu' « inventer le temps » ou du moins être attentif à la manière dont celui-ci *arrive*, signifie posséder un horizon temporel et ainsi être solidaire avec son temps, avec sa propre époque et avec tout ce qu'elle amène, même potentiellement. Tout se passe comme si cette nouvelle orientation temporelle (cette attitude), traduisait aussi des nouvelles relations dans le processus symbolique de la représentation artistique et littéraire.

Mais d'où vient d'une manière générale cette idée de l'art comme « imitation » ? Depuis Platon, le terme *mimèsis* désignait un des trois modes de la *diègèsis* (le récit), qui correspond plus ou moins avec le discours direct, dans la tragédie, par exemple. Dans son *Art poétique*, Aristote a élargie la notion de *mimèsis* à l'ensemble des arts, en en faisant le principe général de la représentation dans les arts et dans la littérature[4]. Par la suite, une grande majorité des poétiques occidentales, jusqu'à l'époque du réalisme, prolongeaient cette conception

[2] Par exemple dans le Prologue de *Les Mamelles de Tirésias*, in *Œuvres poétiques*, éd. par M. Adéma et P. Caizargues, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 882.
[3] Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, 2010, p. 530.
[4] Cette interprétation historique de la notion est reprise d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, « points » Seuil, 1998, pp. 117-122.

aristotélicienne, surtout grâce à une traduction assez littérale de cette notion[5]. Le classicisme surtout, a imposé cette idée d' « imitation », comme par exemple l'abbé Batteux, dans son ouvrage *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), qui pose que « l'objet commun [des arts] est l'imitation de la belle nature[6]». Ainsi, la *mimèsis* ne se limite plus à l'imitation d'un discours ou d'un geste, mais devient « imitation » d'une action, d'une situation ou d'un objet, d'un modèle extérieur vers la réalisation de l'œuvre même en tant qu'un perfectionnement idéaliste de ce modèle (comme c'est le cas avec la « belle nature »). Dans le réalisme du roman du XIXe siècle, la *représentation de la réalité*, selon l'expression d'Auerbach, repose surtout sur la narration et la description, lesquelles Reverdy refuse justement, mais, même là, comme celui-ci le remarquait lui-même, il ne saurait pas s'agir d'une *imitation* par le langage. Alors pourquoi insiste-t-il, autant qu'Apollinaire, sur ce mot-là, si ce n'est en tant que sur une *relation* de l'art par rapport au monde ?

Il semble à Reverdy que son époque réinvente l'Art, en rejetant le symbolisme et surtout le naturalisme qui, à ses yeux, n'ont pas abandonné cette relation de l'art et du monde dans laquelle celui-là « reproduit » celui-ci. Il y a un certain mépris, chez Apollinaire et chez lui-même, envers cette relation de l'Art et du monde extérieur, jugée comme une soumission de l'Art :

> Car la pièce doit être un univers complet
> Avec son créateur
> C'est-à-dire la nature même
> Et non pas seulement
> La représentation d'un petit morceau
> De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé[7]

> C'est-à-dire qu'il serait sinon dangereux du moins absurde, par exemple, de réduire la poésie à une sorte d'harmonie imitative qui n'aurait même pas pour excuse d'être exacte[8].

Pour Reverdy :

> On peut trouver que cette subordination de l'art à la réalité est indigne de l'art. Elle n'est pas en tout cas en sa faveur. On peut admettre que l'art ait besoin de se dégager de la vie pour y jouer un rôle élevé et absolument indépendant pour y rentrer, mais à sa place et sans lui devoir plus que toutes autres choses qui la

[5] *Ibid.*
[6] Cité depuis Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Dunod, Paris, 1995, p. 66.
[7] Apollinaire, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 882.
[8] Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizargues et M. Décaudin, Pléiade, NRF, Gallimard, 1991, p. 946-947.

> composent. Car il est évident que l'art compris comme on voulait jusqu'à présent qu'il fût compris n'était qu'un amoindrissement de la réalité, un *parasite* de la réalité, puisqu'il ne servait qu'à l'imiter ou à l'interpréter.[9]

Nous avons déjà étudié cette nouvelle conception des rapports entre l'art et la vie dans le chapitre précédent, et nous verrons qu'elle est très liée à ce refus de l'*imitation* de la réalité. Celle-ci est donc ici comprise comme une soumission de l'art par rapport à la réalité, inadmissible dans une époque révolutionnaire qui réclamait une autonomie absolue de l'Art et des arts. Refus d'« imiter » coïncide alors avec cette quête, non seulement de l'authenticité, mais de l'autonomie de l'art.

Cette autonomie peut évidemment être mise en relation avec ce que le philosophe Jacques Rancière a appelé le régime esthétique de l'art.[10] Sa conception d'*aesthesis* est effectivement en opposition avec la *mimèsis* et avec l'idée du beau classiciste des XVIIe et XVIIIe siècles. Cependant, tout en remettant en question la notion effectivement vague de *modernité*, Rancière place l'accent sur le bouleversement esthétique qui s'est produit autour de la « coupure épistémologique » entre le XVIIIe et le XIXe siècles – l'époque de la naissance de l'esthétique -, ce qui ne permet pas d'expliquer la révolution esthétique des avant-gardes des années 1910, sauf peut-être comme un aboutissement qui semble alors plutôt stérile, et il faut toutefois remarquer que c'était aussi le point de départ pour beaucoup.

Quant à l'authenticité de l'art et à son autonomie par rapport à la réalité, il faut absolument tenir compte des changements technologiques et épistémologiques du tournant de 1900. Il est intéressant de noter que Walter Benjamin utilise le même mot de « parasite » que Reverdy, quand il dit que « pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence *parasitaire* qui lui était impartie dans le cadre du rituel[11] ». On pourrait naïvement demander de quel rituel il pourrait bien s'agir au début du XXe siècle occidental et industrialisé, mais justement, pour Benjamin, un certain rituel reste au fondement de l'authenticité de l'œuvre d'art jusqu'aux parnassiens et aux symbolistes : « Aussi indirect qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté[12] ». Benjamin, en parlant de la

[9] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 476. C'est moi qui souligne.
[10] Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Editions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Editions Galilée, 2011.
[11] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (Dernière version de 1939), in *Œuvres III*, folio Essais, Gallimard, 2000, p. 281.
[12] *Ibid*, p. 280.

photographie, estime aussi qu'« Une fois que l'art avait été affranchi de ses bases cultuelles par la reproductibilité technique, il perdait à jamais tout semblant d'autonomie[13] », et cela expliquerait justement pourquoi la revendication de l'autonomie de l'art se radicalise à ce point dans les avant-gardes. Et quand Apollinaire refuse d' « imiter [la nature], à la manière des photographes[14] », c'est par-là qu'il cherche une nouvelle autonomie et une nouvelle authenticité, conscient peut-être que la reproduction sera désormais mécanique, et que l'art doit chercher une autre vérité. Celle-ci sera peut-être située dans une relation (« Il y a mille et mille *combinaisons* naturelles qui n'ont jamais été composées », *Conférence sur l'Esprit nouveau et les poètes*), ou comme le dit Reverdy, dans les *rapports inédits*. Ce serait alors dans la *relation* qu'on chercherait la nouveauté :

> Ce sont ces nouvelles combinaisons, ces nouvelles œuvres de l'art de vie, que l'on appelle le progrès. En ce sens, il existe. […]
>
> Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le plus grand ressort nouveau*[15].

Apollinaire et Cendrars accepteront d'utiliser les nouvelles technologies en tant que moyens (ou *ressorts* selon Apollinaire) poétiques, et je vais étudier ces pratiques poétiques innovatrices plus loin dans ce chapitre. Nous verrons comment et pourquoi cette authenticité « perdue » se cherchera du côté de la nouveauté, mais il faut remarquer aussi que ce thème de la perte des fondements rituels de l'art en relation avec la problématique de la représentation, est-il directement lié avec celui du sacré et de la religion, lequel j'adresse dans le dernier chapitre.

La réalité en question

Ce refus de l'*imitation*, chez Apollinaire et Reverdy, implique la recherche des nouveaux moyens esthétiques. Il s'agit bel et bien, chez tous les deux, de l'esthétique et de l'Art plutôt

[13] *Ibid.*, p 287.
[14] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 865.
[15] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, p. 949. C'est Apollinaire qui souligne.

que des arts différents. Dans cette conception particulière et partagée, la notion de réalité, comme nous l'avons remarqué dans le premier chapitre, joue un rôle important. Nous avons également déjà vu qu'il s'agit chez Reverdy de deux conceptions des rapports entre l'art et la « réalité », et par là de deux conceptions de la notion de *réalité* elle-même :

> [L'art] donnait une illusion [de la réalité] que l'éducation et la confusion des mots finirent par faire appeler réalité. Ainsi on arriva à confondre *réalité de la vie* et *réalité artistique* et l'on parvint insensiblement au réalisme qui perd complètement cette dernière réalité et n'est qu'un asservissement plus grand de l'Art. Car imiter le mieux possible c'est bien créer le moins possible.[16]

Nous aurons à préciser cette « réalité artistique » et ses implications dans un autre chapitre qui porte sur la crise de la notion de *réalité*, il suffit ici de déterminer sa nature, pour mieux comprendre les enjeux, les moyens et les stratégies de cette nouvelle représentation. Une œuvre d'art devra avoir sa *réalité propre*, c'est-à-dire, selon Reverdy :

> […] son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera *rien autre chose qu'elle-même*. A quel autre objet qu'à une œuvre d'art demande-t-on en effet de ressembler à autre chose qu'à lui-même ?[17]

Pour Reverdy, c'est un peu comme si une œuvre d'art qui représente un objet avec grande « fidélité » - c'est-à-dire avec ressemblance « réaliste » - perdait quelque chose de sa propre légitimité ontologique par le fait de présenter quelque chose qui « n'est pas réel ». On peut conclure que cette critique « ontologique » de l'art vise la question de l'authenticité, comme un des enjeux les plus importants de la nouvelle esthétique « non-représentationnelle » :

> […] l'art d'aujourd'hui prétend ne s'alimenter que de réel, et atteindre à cette réalité qui fixe l'œuvre d'art et lui permet de *prendre sa place parmi les choses existant dans la nature*.[18]

Merleau-Ponty remarquait que « L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous[19] ». Cependant, pour atteindre cette « réalité propre » d'une œuvre d'art, il ne suffit pas de ne pas imiter une action ou une situation de la vie, car, comme dit Reverdy, « [p]our créer, ce qui n'est pas imaginer, on ne part pas d'un fait mais de l'idée que l'on a de la possession de ses moyens ».[20] Acquisition des nouveaux *moyens* artistiques/poétiques, lesquels il distingue des

[16] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 476-477.
[17] *Ibid*. C'est moi qui souligne.
[18] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 561, c'est moi qui souligne.
[19] Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, coll. Tel, Gallimard, 1945, p. 213.
[20] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 476-477.

procédés, serait une des conditions les plus importantes pour atteindre à cette « réalité non-imitative ». La nouveauté, au lieu de l'imitation de l'existant, est-elle là d'où l'artiste (le poète) puise la substance ontologique de son œuvre. Une œuvre atteint par-là à la « réalité-propre » uniquement si elle constitue une nouvelle esthétique, et la notion d'*imitation* mimétique se confond avec *imitation* en tant que le contraire non tant d'originalité que de nouveauté : « J'entends par là [l'esthétique] qu'on s'est créée, car pour recommencer ce qui a été *fait* il suffit d'imiter un aspect établi[21]». Nous verrons dans un instant comment Apollinaire porte encore plus loin cette poétique de création esthétique et (chez lui) non seulement esthétique, mais remarquons d'abord combien cette idée de la « découverte des moyens nouveaux » esthétiques, est-elle liée avec celle de la surprise (dont Apollinaire s'était fait sa devise), et à quel point cette recherche esthétique est-elle conditionnée par le refus des sentimentalismes et subjectivismes de type romantique :

> Ainsi une œuvre crée doit, une fois faite, avoir quelque *surprise* pour son auteur lui-même et lui découvrir des moyens nouveaux. L'ensemble de ses moyens acquis constitue son esthétique sans quoi il n'y a pas d'unité possible dans l'œuvre totale d'un auteur.
> Et nous ne devons pas confondre la personnalité *sentimentale* d'un artiste et celle qui se dégage des moyens personnelles acquis et employés[22].

L'authenticité dépend-elle de l'esthétique personnelle d'un artiste ou écrivain, sans qu'il confond dans cette personnalité artistique/littéraire les sentiments de sa propre vie personnelle. L'*émotion poétique* que seul Reverdy a théorisée[23] n'a rien à voir avec une sentimentalité quelconque, au contraire, sa fonction est de conférer à l'œuvre son authenticité, et par là sa substance ontologique et artistique :

> Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux.[24]

> L'émotion esthétique qui éclate là, dans le jeu entre l'esprit et les sens, est un mouvement de l'être dans ses facultés supérieures où le cœur n'a nul besoin d'être engagé.[25]

[21] Reverdy, « Cubisme, poésie plastique », in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 549.
[22] Reverdy, « Emotion », in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 485.
[23] Reverdy, « Cette émotion appelée poésie », *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1284 : « […] créer, par une œuvre esthétique faite de ses propres moyens, une émotion particulière que les choses de la nature, à leur place, ne sont pas en mesure de provoquer en l'homme ».
[24] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 477.
[25] Reverdy, « Note éternelle du présent », in *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 1169.

Cette conception de l'*émotion* proprement esthétique est justement ce qui distingue la « nouvelle esthétique » d'Apollinaire et de Reverdy du symbolisme qui avait du mal à se libérer de la subjectivité romantique. Et pourtant, Reverdy reconnaît en même temps le mérite des symbolistes par rapport à son époque :

> Certains symbolistes tentèrent un effort sérieux vers des réalisations de cet ordre. Ils furent les premiers et n'y atteignirent encore qu'imparfaitement, car ils n'extériorisèrent jamais qu'un sentiment momentané et *nous voulons avec la connaissance de tous les sentiments, comme éléments, créer une émotion neuve et purement poétique*. Ils ouvrirent cependant une ère nouvelle dont, chose curieuse, les peintres furent les premiers à profiter. On sait maintenant ce qui en est sorti[26].

L'émotion exprimée doit apporter de la nouveauté, être une émotion nouvelle : c'est cela qui constitue l'authenticité d'une œuvre d'art, et par-là, assure son statut ontologique, sa « réalité propre ». Car, « […] une œuvre est le résultat d'une émotion au lieu d'en être la répétition, c'est par là que les œuvres qu'apporte cette esthétique nouvelle constituent des réalités en elles-mêmes. Il s'agit de réalité artistique, bien entendu, par opposition à l'œuvre d'art imitative de la réalité[27] ».

Concentrons-nous ici sur cet aspect de nouveauté de la « réalité artistique ». Dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et le poètes », Apollinaire en parle amplement, tout en la concevant d'une manière différente par rapport à Reverdy :

> Tant que les avions ne peuplaient pas le ciel, la fable d'Icare n'était qu'une vérité supposée. Aujourd'hui, ce n'est plus une fable. […] Je dirai plus, les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà c'est au poète d'en imaginer des nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser.
>
> L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. C'est pourquoi vous trouverez trace de prophétie dans la plupart des ouvrages conçus d'après l'esprit nouveau. Les jeux divins de la vie et de l'imagination donnent carrière à une activité poétique toute nouvelle.
>
> C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines: il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte[28].

[26] Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 475. C'est moi qui souligne.
[27] Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 485-486, texte déjà cité.
[28] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes » in *Œuvres en prose II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1991, p. 950.

A la différence de Reverdy, qui se limitait à l'invention des nouveaux « moyens » poétiques pour « créer une *réalité poétique*[29] », Apollinaire propose rien moins que l'invention poétique puisse ouvrir et créer l'avenir de l'humanité. La création poétique vise par là le domaine même de la vie, et nous verrons que chez Reverdy la relation entre l'œuvre et la vie devient complexe pour d'autres raisons. Une autre grande différence entre ces deux poètes se dessine ici, à savoir que pour Reverdy « seul l'esprit saisit les rapports », et que pour Apollinaire, c'est l'imagination qui est « [l]e domaine le plus riche, le moins connu, celui dont l'étendue est infinie[30] ». Mais malgré ces différences, la recherche de la nouveauté[31] est pour tous les deux la *conditio sine qua non* pour arriver à cette « réalité poétique », et celle-ci est, comme nous avons vu, l'unique garant de l'authenticité de l'œuvre. L'indépendance de cette « réalité poétique » marque une incertitude de l'époque devant la notion de *réalité*, on pourrait même peut-être dire une crise de cette notion, même si cette crise était d'abord vue comme une possibilité d'ouverture, du rapprochement de l'art de la vie.

(Re-)Présentation et éléments de réalité

La recherche de nouveauté semble exclure en quelque sorte la représentation de « la réalité », mais nous verrons pourtant que les choses ne sont pas si simples, car alors la poésie d'Apollinaire et de Reverdy serait comparable à la peinture abstraite, refusant toute référence au monde extérieur à l'art, et la question de réalité ne serait nullement posée. C'est bien connu que tous les mouvements d'avant-garde refusaient de « reproduire la réalité » dans leur art. Certains, comme les peintres abstraits ou les surréalistes, tournent souvent leur dos complètement à la « réalité quotidienne », alors que dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy, le refus de « *reproduire* la réalité[32] » repose sur une technique des 'fragments de réalité', c'est-à-dire de ce que Reverdy a appelé *éléments de réalité*. Ceci nous montre que cette esthétique « non-imitative » est loin de s'enfermer nécessairement dans l'expression

[29] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 496.
[30] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose II*, *op. cit.*, p. 950.
[31] C'est ici que ce mot de *nouveauté*, si caractéristique de Baudelaire, acquiert un nouveau sens. Baudelaire tendait vers une *élévation* et « *anywhere out of this world* », tandis qu'Apollinaire Cendrars et Reverdy semblent bien situés « au cœur du monde », malgré toutes les incertitudes.
[32] Alors que pour les surréalistes ce sera un refus de « réalité » tout court.

d'un subjectivisme individualiste, ou de faire abstraction du monde extérieur. La révolution esthétique moderniste des années 1910 est pourtant souvent vue comme un refus radical du monde extérieur par l'art et les artistes, et par là j'entends les poètes aussi.

C'est ainsi que André Malraux voyait le problème, dans sa théorie du *Musée Imaginaire*. Il décrivait celui-ci comme une nouvelle idée de l'Art, appartenant en propre à la modernité :

> Le monde dans lequel ces images parlent un langage différent, et le même langage : un langage de statues et un langage de sculptures. Et dans ce monde que la métamorphose substitue simultanément à ceux du sacré, de la foi, de l'irréel ou du réel, le nouveau domaine de la référence des artistes, c'est le Musée Imaginaire de chacun : le nouveau domaine de référence de l'art, c'est le Musée imaginaire de tous[33].

Malraux ajoute aussi un peu plus loin que si un tableau « a cessé de se référer à la Nature, il se réfère à la totalité des œuvres connues, originaux et reproductions ». La question de la référence concerne d'abord, dans ce contexte particulier, la crise de la notion de réalité (laquelle se traduit en esthétique par la crise de celle de *nature*) et d'une manière générale c'est une question linguistique, que nous adresserons alors également dans le chapitre sur le langage poétique. Limitons-nous donc ici à remarquer que pour Apollinaire, Cendrars et Reverdy, autant d'ailleurs que pour les peintres cubistes, il ne saurait pas être question de refuser toute référence au « monde extérieur », ni, comme nous le verrons, celle à « nos sens », laquelle Malraux assigne spécifiquement à la représentation à perspective tridimensionnelle depuis la Renaissance jusqu'au début du vingtième siècle : « La nature était la scène où se jouaient les spectacles imaginaires *soumis au témoignage de nos sens*, et ce théâtre commun assurait la référence commune à laquelle étaient soumises les œuvres d'art[34] ». Or, il s'agit de préciser ce que l'on entend par « monde extérieur » et par « nos sens ».

Merleau-Ponty, en critiquant une telle interprétation de l'esthétique « moderniste » du début du XXe siècle par Malraux, affirme que la peinture et la littérature modernes, tout en cherchant nouveaux et quelquefois même communs moyens d'expression, ne tournent pas nécessairement leur dos au « monde extérieur », sans toutefois accepter le préjugé d'un « monde objectif » constitué et défini une fois pour toutes :

> Malraux a bien analysé ce préjugé « objectiviste » que l'art et la littérature modernes remettent en question, - mais peut-être n'a-t-il pas mesuré à quel

[33] André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, folio essais, Gallimard, 1965, p. 252.
[34] Malraux, *op. cit.*, p. 218. C'est moi qui souligne.

> profondeur il s'enracine, peut-être lui a-t-il trop vite concédé le domaine du monde visible, peut-être est-ce là ce qui l'amène à définir au contraire la peinture moderne comme retour au sujet, - au « monstre incomparable », - et à l'enfouir dans une vie secrète hors du monde[1]…

Il n'est pas très clair, dans cette analyse de Merleau-Ponty, comment et où exactement Malraux définit la peinture moderne comme un « retour au monstre comparable » - au subjectivisme des romantiques, sauf peut-être quand il affirme que « Les artistes ne parlent plus ni à tous, ni à une classe, mais à une collectivité exclusivement définie par l'acceptations de leurs valeurs[2] », ou encore quand il affirme que l'art moderne n'est pas une « façon de voir », mais « l'annexion des formes », « dont figures et objets ne sont que *l'expression*[3] ». Cependant, les remarques de Merleau-Ponty restent pertinentes en ce qui concerne le « préjugé objectiviste » et le « monde extérieur » :

> (…) on ne peut définir la peinture classique par la représentation de la nature ou par la référence à « nos sens », ni donc la peinture moderne par la référence au subjectif. Déjà la perception des classiques relevait de leur culture, notre culture peut encore informer notre perception du visible, il ne faut pas abandonner le monde visible aux recettes classiques, ni enfermer la peinture moderne dans le réduit de l'individu, il n'y a pas à choisir entre le monde et l'art, entre « nos sens » et la peinture absolue : ils passent l'un à l'autre[4].

L'art et la poésie abandonnent donc le « préjugé du monde extérieur » ou « le préjugé objectiviste », lequel est même impliqué dans le refus de l' « imitation », en tant que ce qu'on refuse : une Nature ou un monde préfabriqué, existant déjà, formulé en tant qu'idéal (et idéologie), dont il s'agirait simplement de « retrouver l'expression juste d'avance assignée à chaque pensée par un langage des choses mêmes […][5] ». Malraux aussi, a-t-il analysé avec pertinence la technique de la perspective dans la peinture comme « illusion » de la recréation de la « Nature », ainsi que ses racines profondes remontant à la fin du Moyen Age : « Pour une église moins soucieuse d'exprimer la foi que de pousser à la piété, quelle peinture eût été plus efficace que celle qui dispensait la plus grande illusion[6] ». Quand au déclin de la peinture peinture à perspective vers la fin du XIXe siècle, pour lui, il est dû à une désacralisation de l'art dans le monde moderne, conséquence aussi des nouveaux moyens techniques de la reproduction (notamment la photographie), grâce auxquels s'est opérée une intellectualisation

[1] Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 76.
[2] Malraux, *op. cit.*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 72. C'est moi qui souligne.
[4] Merleau-Ponty, *op. cit*, p. 78.
[5] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 76. L'expression citée est de La Bruyère.
[6] Malraux, *op. cit.*, p. 23.

de l'art[1]. Il s'agirait donc là de la création de l'idée même de l'art en tant que catégorie indépendante, laquelle vit dans une perpétuelle *métamorphose*[2], grâce à la ressuscitation des « dieux » des autres civilisations, cultures et époques, qui, « comme les dieux antiques lors de la Renaissance », sont « amputés de leur divinité[3] », c'est-à-dire ne représentent plus ce qu'ils représentait dans leurs contextes d'origine (des êtres surnaturels, des « apparitions » comme dit Malraux), mais sont *devenus* des œuvres d'art. Nous reprendrons cet argument très intéressent de Malraux, où il rejoint en quelque sorte Walter Benjamin, dans le dernier chapitre, où nous aurons à analyser les rapports entre l'art et la poésie modernes avec le sacré. Le défaut de son analyse, toutefois, réside dans le fait qu'elle aboutit à une idée de « mystérieuse unité des œuvres[4] », d'un « esprit de l'art », pour ainsi dire, lequel s'exprimerait dans un langage unique, apparenté à la musique plutôt qu'à la parole[5]. Dans cette conception de l'art, le rapport de l'homme au « monde extérieur » ne serait qu'accessoire, alors que pour la poésie il est fondamental. Malraux a sans doute raison d'associer la poésie à la peinture, en disant que « la distinction qui se fait aujourd'hui entre les moyens spécifiques de la peinture et ces moyens de la poésie est aussi confuse que celle entre forme et contenu[6] », mais il a tort d'associer toute poésie uniquement à l'onirisme[7]. Ce qui plus est, ce rapport au monde extérieur ne ferait pour Malraux qu'une partie de l'expression d'une volonté de l'art. Quant à la *nouveauté*, mise en avant comme une valeur suprême et spécifique de la modernité par Apollinaire et Reverdy, selon cette théorie de Malraux elle ne serait qu'une constante dans la perpétuelle métamorphose/évolution de l'art. Or, il est clair, par la façon dont ces deux poètes et esthéticiens parlent de *nouveauté*, qu'ils envisagent leur propre époque comme un moment exceptionnel dans l'histoire de l'art et de la « civilisation ». La recherche des « moyens nouveaux » et de l' « esthétique propre », comme dit Reverdy, impliquera donc, pour les peintres aussi bien que pour les poètes, la recherche d'un « nouveau langage », de nouvelles manières de représenter ou de dire (autrement) un nouveau rapport au monde, et un nouveau rapport entre l'Art et la vie.

Comment donc comprendre cette esthétique qui refuse d'imiter la réalité, mais stipule en même temps que « l'art d'aujourd'hui ne prétend s'alimenter que de réel », selon l'expression de Reverdy ? Dans le compte rendu de *Les Ardoises du toit*, dans le *Nord-Sud*, signé S.

[1] *Ibid.*, pp. 11-15, 94 et 162.
[2] Pour cette notion de Malraux, voir par ex. *Ibid.*, p. 245.
[3] *Ibid.*, p. 196.
[4] *Ibid.*, p. 240.
[5] *Ibid.*, p. 261-263.
[6] *Ibid.*, p. 198.
[7] *Ibid.*, pp. 198-208.

Laforêt, on précise qu'il ne s'agit pas de *représentation*, mais effectivement d'une *présentation* :

> Chaque poème est ici un fait poétique présenté au lieu d'être une anecdote représentée. L'art de M. Reverdy est un art simple de présentation, de création – qui n'existait pas avant lui (…) Cet art est en contact direct avec la vie qui est sa seule source.[1]

On pourrait présenter l'entière révolution esthétique des années 1910 (ou plutôt de 1908-1924), comme l'élaboration d'un art de *présentation* plutôt que de *représentation*, que ce soit en parlant du cubisme, du constructivisme, de la peinture abstraite ou du surréalisme. Déjà Apollinaire remarquait que la nouveauté apporté par le cubisme, ce qui différenciait celui-ci par rapport à la peinture tout entière jusqu'à ce moment-là est « qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création[2] ».

Il faut ici essayer de voir plus précisément de quelle manière et dans quelle mesure la révolution picturale du cubisme a pu « inspirer » Apollinaire, Cendrars et Reverdy dans leurs innovations dans le domaine de la poésie. On a souvent parlé à juste titre de l'abandon de la perspective par les peintres cubistes[3]. Cependant, l'abandon de la perspective n'implique pas nécessairement celui de la représentation de la réalité. Merleau-Ponty remarque que la perspective est « beaucoup plus qu'un secret technique pour imiter une réalité qui se donnerait telle quelle à tous les hommes; elle est l'invention d'un monde dominé, possédé de part en part dans une synthèse instantanée[4] ». Comme nous l'avons vu à propos du « préjugé objectiviste », cette réalité qu'on est censé représenter, grâce à la perspective, d'une manière fidèle et réaliste, n'est alors qu'une convention, un fait culturel - Barthes insistait là-dessus à propos du réalisme en littérature[5]-, et alors la peinture moderne, en abandonnant la perspective, pose le problème de savoir « comment on peut communiquer sans le secours d'une Nature préétablie et sur laquelle nos sens à tous ouvriraient, comment nous sommes entés sur l'universel par ce que nous avons de plus propre[6] ». Paradoxalement, tout en rejetant la reproduction de la réalité, l'art moderne semble avoir posé la notion de *réalité* au centre de ses préoccupations. Cette notion-là concerne *a fortiori* la poésie, et donc c'est en tant que telle

[1] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 505.
[2] Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Hermann, Paris, 1965, p. 56.
[3] Par ex. Serge Fauchereau, *Le cubisme : une révolution esthétique*, Flammarion, Paris, 2012, p. 39.
[4] Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 81.
[5] « … conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation », l'article de Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Essais Seuil, 1982, p. 85.
[6] Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 84.

qu'elle va être problématisé, surtout en poésie, et surtout par Apollinaire et Reverdy dans leurs essais sur la peinture.

Il faut remarquer aussi que dans cette conception de l'art, celui-ci « est en contact direct avec la vie qui est sa seule source[1] ». C'est justement que celui-ci ne prend de la vie que « des éléments de réalité », pour les transformer en une réalité artistique supérieure qui par sa nouveauté prend « sa place » dans *la* réalité. Il me semble donc nécessaire d'entreprendre une étude détaillée des fonctionnements et des enjeux de ces « éléments de réalité », et qu'une telle étude n'a jamais été entreprise, surtout pas en ce qui concerne la poésie d'Apollinaire et celle de Cendrars. Nous avons déjà vu dans le premier chapitre ce que peuvent être ces « éléments », pour Reverdy d'un côté, et de l'autre pour Cendrars et pour Apollinaire. Nous avons vu également que celui-ci, dans ses essais sur la peinture cubiste, fait une réflexion concernant sa propre poétique. Il constate la nouvelle esthétique « de présentation » en célébrant « l'art d'aujourd'hui » puisque « cette réalité qu'il nous apporte est merveilleusement claire[2] ». Mais quelques pages plus loin, il déclare n'avoir aucun préjugé touchant la matière des peintres, en énumérant des matériaux nouveaux et novateurs qu'on utilise dans la peinture, dans un texte que nous avons déjà cité dans le premier chapitre, des bois de couleurs et des marbres, jusqu'aux matières fécales et au sang, jusqu'aux pipes et timbres postales, effectivement, jusqu'à *n'importe quoi*. « On peut peindre avec ce qu'on voudra… ». C'est une instance très importante de cette révolution esthétique. Apollinaire la souligne par le moyen d'une allusion à Schopenhauer (que l'on retrouve également souvent chez Cendrars)[3], concernant le héros de la révolution esthétique en peinture, Pablo Picasso :

> La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que *le monde est sa nouvelle représentation*. Enorme flamme.
> *Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation*. Il en dénombre les *éléments*, les détails avec une brutalité qui sait être gracieuse.[4]

Qu'entend-on exactement par cette formule de Schopenhauer, à savoir que *le monde est sa représentation*? Pour celui-ci, la seule vérité qu'un homme peut saisir serait qu'il n'y a pas de connaissance directe d'un monde objectif :

---

[1] Texte déjà cité à la page précédente.
[2] Apollinaire, *Les Peintres cubistes, op. cit.*, p. 59.
[3] *L'homme foudroyé* (à propos de *Dan Yack*), Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui*, tome 5, Denoël, 2002, p. 90. Cette expression apparaît aussi, dans un commentaire de Cendrars sur la republication de *Dan Yack*, en 1946, et comme allusion « la représentation de Schopenhauer », dans « L' A B C du cinéma » (1919/1926), in Blaise Cendrars, *TADA, tome 11*, éd. de Cl. Leroy, Denoël, 2005, p. 29.
[4] Apollinaire, *Les Peintres cubistes, op. cit.*, p. 67. C'est moi qui souligne.

> [L'homme] possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre ; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation, dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même[1].

Le monde n'existe donc pas hors de la relation avec un sujet, et c'est dire qu'il existe surtout en tant que représentation de celui-ci. Quand cette conclusion s'applique sur la problématique (du refus) de la représentation, comme le fait Apollinaire à propos du cubisme, la conséquence inévitable semble être que l'art, en tant qu'expression du sujet et de son rapport au monde, doit être bien plus qu'une reproduction du vécu et qu'une recréation du monde préexistant : il doit s'investir dans ce monde, essayer de le transformer, en y ajoutant quelque chose. Chaque vision du monde l'affecte en quelque manière, *a fortiori* exprimée par une véritable *création*. C'est une autre manière de rejeter ce que Merleau-Ponty appelle « le préjugé du monde objectif », et cette conception de la représentation implique le corps aussi, puisque « [l]e corps est notre moyen général d'avoir un monde[2] ». Bien sûr, Schopenhauer parle ici des représentations mentales, culturelles, notionnelles, mais il parle aussi de *l'œil qui voit* et de *la main qui touche*, c'est-à-dire du corps. Nous avons vu dans le chapitre précédent quelle importance possède le corps et le schéma corporel dans la relation au monde dans la poésie d'Apollinaire, de Reverdy et de Cendrars. Reverdy affirme, à propos des peintres cubistes, que « les œuvres qu'ils nous donnent s'adressent directement *à l'œil* et aux sens des amateurs de peinture[3] ».

Dans l'interprétation d'Apollinaire, Picasso ne donne plus dans son art une représentation du monde, mais plutôt « le monde est sa nouvelle représentation », et il parvient à cette *création* justement par une énumération des *éléments* (de ce monde). Au lieu de représenter un monde, les fragments de celui-ci sont utilisés comme du matériau d'une expression artistique qui fait l'œuvre, cela deviendra évidant avec les papiers-collés et les collages. Dans cette nouvelle conception de l'art, une œuvre n'exclut pas le monde : elle l'implique et s'inscrit ainsi *en* lui. Par contre, elle n'en *représente* que des éléments, c'est-à-dire des fragments, qui se trouvent ainsi impliqués dans la création d'une nouveauté. Tout se passe comme si, en brisant l'image d'un monde « objectif » et de convention, la nouvelle esthétique traitait ses fragments comme du matériau, d'où la « brutalité gracieuse » dont parle Apollinaire. Cette *brutalité*

[1] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Tome premier, traduction par Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912 (6e éd.), p. 2.
[2] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 171.
[3] Reverdy, « Sur le cubisme », *Nord-Sud* numéro 1, le 15 mars 1917, cité depuis Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 457.

nietzschéenne est-elle sans doute jugée comme nécessaire pour bouleverser la croyance en « monde objectif », conception séculaire périmée, déjà fortement ébranlée par Schopenhauer et Nietzsche, et à l'époque surtout par les enseignements de Bergson.

Cependant, dans une peinture ou dans une sculpture, il est plus facile d' « impliquer » le monde, en y ajoutant des objets réels qui, tout en acquérant une signification artistique, gardent leur statut d'objets « réels », par une espèce de référence dédoublée. Dans la poésie, on est toujours obligé de passer par les mots, qui ne peuvent pas évoquer ces mêmes objets *réels*, mais uniquement des « représentations mentales ». Le problème de la référence se pose ici comme un paradoxe, puisque l'esthétique « non-imitative » de Reverdy et d'Apollinaire, tout en rejetant la représentation « réaliste », aurait pour ambition de garder une référence particulière au monde muet des choses qu'on appelle quelquefois « réalité ». Certes, l'art est création d'une illusion, et les trois poètes dont je traite ici seraient probablement les derniers à oublier ce fait-là, mais serait-ce assez pour affirmer, avec Michael Riffaterre qu'il n'y a absolument pas de référence possible au monde extérieur[1] ? Antoine Compagnon a montré comment cette hypothèse de la « clôture du texte » était un enjeu idéologique important de la théorie littéraire dans sa polémique anti-bourgeoise[2], et comment il faut relativiser cette hypothèse, tout en tenant compte de ses critiques du concept de *mimèsis* et en même temps des théories plus récentes de la représentation[3]. Il me semble que cette approche correspond avec la démarche des poètes en question, car tout en remettant en cause le principe d' « imitation », ils se servent toutefois des fragments référentiels, et semblent chaque fois réinventer la représentation, comme nous verrons au cours de ce chapitre. Il faut également tenter une approche de ce problème de *référence* sur le plan linguistique, comme nous ferons plus en détail dans le chapitre suivant, et nous concentrer ici sur le plan esthétique, où il nous reste bien d'observations à faire.

Remarquons simplement que l'autonomie de l'art se présente ici nécessairement comme celle du langage. La poésie de Reverdy semble aller très loin dans cette autonomie du langage, puisque le poème se *présente* et existe en tant que tel, mais il ne renonce pas pour autant entièrement au « monde extérieur ». Cela vaut également pour les poétiques d'Apollinaire et de Cendrars. Les « éléments de réalité » restent référentiels, quelquefois très réalistes même, mais c'est un autre réalisme et une autre authenticité qui sont recherchés ici. Paradoxalement,

[1] « Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes. », Rifatterre, « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 118.
[2] Compagnon, o*p. cit.*, pp. 122-123.
[3] *Ibid*, p. 132.

il semble même que ces « éléments » plus ou moins « réalistes » renforcent la « réalité propre » de l'œuvre d'art qui les contient comme un ensemble. Mais la composition poétique avec des « éléments de réalité » n'est qu'une des différentes stratégies textuelles et poétiques qu'Apollinaire, Cendrars et Reverdy utilisent, et qu'il s'agit maintenant d'examiner dans leurs pratiques poétiques.

Moyens et dispositifs

Signes en raccourci

La technique poétique des « éléments de réalité » s'apparente à celle des collages dans les arts plastiques et lui doit beaucoup. Il faut remarquer toutefois que cette technique ne saurait en aucun cas être réduite à celle du collage, pratiquée d'abord par les peintres cubistes dès 1911. Prenons ici quelques exemples, pour examiner plusieurs aspects sous lesquels se présente cette technique poétique. Cela peut n'être d'abord qu'une combinaison inédite de mots, comme « Bergère ô tour Eiffel » ou « Soleil cou coupé ». De tels rapprochements abondent également chez Reverdy et Cendrars : « Le monde comme un pendule s'est arrêté[1] », « l'aérodrome du ciel » ou « Le Saint-Esprit se détaille chez les plus petits boutiquiers[2] ». On voit déjà dans ces quelques exemples que ces rapprochements, essentiellement métaphoriques (mais pas uniquement), se compliquent quelquefois d'une forme verbale, contiennent parfois trois termes de rapprochement, etc. La création des images par rapprochement peut encore prendre une dimension beaucoup plus large pour étendre cette métaphore au poème entier, comme c'est le cas avec « Façade » de Reverdy, où la façade impénétrable d'une maison est rapprochée des visages fermés des gens dans l'aliénation généralisée des sociétés modernes industrielles[3]. Cette technique peut prendre également des dimensions de collage ou de découpage. C'est le cas notamment de « Panama ou les aventures de mes sept oncles » de Cendrars, où une coupure de journal contenant une publicité est insérée dans le texte même du poème, et il s'agit ici encore du rapprochement de la *poésie* avec *autre chose*[4]. Dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, la *poésie* est rapprochée de la peinture, le langage associé à d'autres moyens d'expression. Mais avant de réfléchir à ce *rapprochement*, il nous faut examiner de plus près les « éléments de réalité ».

[1] Pierre Reverdy, « Toujours là » in *Plupart du temps, Poésie*/Gallimard, 2004, p. 141.
[2] Blaise Cendrars, « Contrastes » in *Du monde entier au cœur du monde*, NRF, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 95.
[3] Reverdy, o*p. cit.*, pp. 139-140.
[4] Nous reviendrons plus loin sur ce point dans ce chapitre à propos de la publicité.

Nous avons dit que la technique du rapprochement des « éléments de réalité » ne saurait se réduire à celle du collage. Ces fragments de langage ne sont pas des découpages visibles comme les pièces dont on compose les collages plastiques. Prenons en exemple le poème « Lundi rue Christine », un collage des bribes de conversations d'un café parisien, enregistrées par le poète en tant que « lyrisme ambiant ». On ne s'aperçoit pas tout de suite qu'il s'agit de découpages dans la « matière déjà existante du monde », on le découvre instinctivement. Il serait impossible de nier ce que cette technique doit au collage, mais en même temps, on doit reconnaître sa spécificité poétique (linguistique) et son originalité, que je voudrais ici discuter. Déjà Rimbaud avait eu recours à des fragments disparates, mais son objectif était différent – le règne absolu de l'imagination et la vision du « voyant ». Mallarmé, quant à lui, préconisait le choc des mots « par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries[5] », mais là aussi la visée esthétique était autre, puisque c'était « pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la *notion pure*[6] ». On voit donc que cette technique des poètes n'est pas un simple emprunt du collage plastique des cubistes, et qu'en même temps elle se distingue de la « tradition » poétique de la modernité, selon la qualification qu'en donne Reverdy dans le passage cité plus haut.

Nous devons d'abord porter notre attention sur ce qui se présente comme un paradoxe commun à la technique des « éléments de réalité » et au collage, à savoir le fait que cette nouvelle esthétique, qui refuse l'illusion optique de la profondeur à trois dimensions propre à la représentation traditionnelle « en trompe-l'œil », comme le disait Apollinaire, produit à son tour des effets parfois très réalistes en trompe-l'œil. Les « éléments » ou « réalités » rapprochés sont des fragments représentationnels qu'on utilise comme un matériau pour construire l'œuvre. Celle-ci ne prétend plus former une représentation imitative, être comme une fenêtre donnant sur un monde illusoire, mais plutôt une réalité propre qui par sa nouveauté conquiert le droit d'exister. Il s'agit pour nous d'étudier le fonctionnement exact de cette technique, et d'essayer de comprendre comment il se fait que ces fragments produisent un puissant effet de réel. Il est sans doute plus facile d'observer ce phénomène esthétique dans les tableaux cubistes, ainsi que le fait l'historien de l'art et spécialiste du cubisme Serge Fauchereau :

> Pour Picasso et Braque la peinture n'est plus un art de la représentation mais un art de *signes* : si l'on repère l'ourlet de l'oreille et l'ondulation des cheveux,

[5] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie Gallimard, 2003, p. 256.
[6] *Ibid.*, p. 259.

> c'est assez pour signifier une personne, comme un cercle traversé de quelques traits parallèles suffit pour une guitare[7].

Fauchereau ajoute que cette nouvelle conception n'était pas comprise à l'époque, même par Apollinaire, en expliquant que celui-ci présentait ensemble les Fauves et les Cubistes à une exposition en Belgique en 1911, comme si cela devait automatiquement disqualifier « l'ami des peintres ». Or, le poète-critique comprenait ce qui se passait, autant que cela était possible à cette époque de changements importants et profonds. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer ses *Méditations esthétiques*, ou n'importe quel autre texte critique sur l'art moderne. Etienne-Alain Hubert relève pour sa part des mutations considérables dans la poétique d'Apollinaire de 1908-1912, en précisant que le changement décisif de cette période résida pour le poète dans sa conception du *mirage* – image :

> Le mirage équivaut à une image, ou à un ensemble d'images, qui finit par détenir le même pouvoir prégnant que le réel. Faisant en apparence sienne la vogue contemporaine de l'occultisme et porté par le goût ambiant pour le merveilleux, Apollinaire en détourne radicalement la fonction : d'un aliment de rêve, il constitue le matériau du poème[8].

Il serait sans doute exagéré de penser qu'Apollinaire ne faisait feindre s'intéresser à l'occultisme et au merveilleux, loin de là : ces derniers représentaient pour lui des intérêts authentiques. Cependant, il faut comprendre que ce qui lui importe surtout dans sa conception de la *merveille*, c'est précisément le fait d'émerveiller[9], et que pour lui le merveilleux devenait de plus en plus le réel, lui-même de plus en plus nouveau, étonnant – et justement « merveilleux ». Peut-on émerveiller, sans posséder soi-même cette capacité d'étonnement perpétuel devant le monde ? C'est ainsi qu'Apollinaire évoque souvent des « merveilles nouvelles », en parlant des découvertes techniques (TSF, automobile, avion etc.), *et* artistiques. Dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes », il évoque ces merveilles modernes :

> Et plus de merveilles que celles qui sont nées depuis la naissance des plus anciens d'entre nous, feront pâlir et paraître puériles les inventions contemporaines dont nous sommes si fiers.

7 Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle, arts et littérature 1905-1930*, Flammarion, 2010, p. 98.
8 Etienne-Alain Hubert, *Les circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, Paris, 2009, p. 258.
9 A propos de la devise d'Apollinaire « J'émerveille », Laurence Campa remarque, entre autres choses : « *Calligrammes* cependant n'est pas un laboratoire de savant ou un antre de sorcier, il est tout entier inscrit dans l'expérience du créateur et dans son rapport au monde, plus particulièrement dans l'expérience douloureuse de la guerre », in *L'Esthétique d'Apollinaire*, Editions SEDES, 1996, p. 76.

> [l'Esprit nouveau] lutte pour […] ouvrir des vue nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont il tirent des merveilles.
> Ces merveilles nous imposent le devoir de ne pas laisser l'imagination et la subtilité poétique derrière celle des artisans qui améliorent une machine[10].

Les merveilles ne relèvent donc pas uniquement du merveilleux des contes de fée ou des romans médiévaux. Le nouveau merveilleux réside dans l'invention et la surprise. Dans le premier vers d'une section du poème « Les Fiançailles » de 1908[11], publié plus tard dans *Alcools*, le poète constate de manière significative: « A LA FIN les mensonges ne me font plus peur ». La littérature, l'art, la représentation d'une manière générale, tout cela est du « mensonge », du non-réel, et la nouvelle conception de l'art prend cette proposition comme un acquis et comme une véritable libération. L'image sur laquelle Apollinaire enchaîne suite à ce premier vers est également significative : « C'est la lune qui cuit comme un œuf sur le plat[12] ». Comme ce sera le cas chez les dadaïstes ou chez les surréalistes, cette image poétique *montre* la manière dont elle est formée. La lune frémit, comme un œuf sur le plat. Le lien qui rapproche ces « réalités éloignées » semble être purement formel – leur rotondité, et la couleur qui n'est que très vaguement similaire. Cependant, le comprendre ainsi serait ne pas prendre en compte qu'il s'agit justement de la *lune*, symbole poétique romantique et ancien par excellence, qui est ici rapproché d'une réalité quotidienne on ne peut plus banale. On pourrait même supposer que c'est une image de la misère du poète qui, au lieu de dîner, se prépare pour ainsi dire un petit-déjeuner nocturne. Mais au-delà de son caractère circonstanciel, cette « banalité » quotidienne a une signification plus profonde : il s'agit d'abolir les frontières étroites de l'ancien *sublime*, lesquelles limitent l'idée même de la littérature. Dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes », Apollinaire constate :

> Il n'est pas besoin de partir à la découverte de choisir à grand renfort des règles, même édictées par le bon goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien[13] […].

Remarquons que « Les Fiançailles » est non seulement publié en 1908, année souvent considérée comme le début du cubisme, mais également dédié à Picasso. Ajoutons à cela quelques autres images particulières, comme « ce collier de gouttes d'eau [qui] va parer la

[10] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, pp. 953 et 954.
[11] Publié pour la première fois dans *Pan* n. 6, novembre-décembre 1908.
[12] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 134.
[13] Apollinaire, *Œuvres en prose II*, *op. cit.*, p. 951.

noyée » (les diamants de la gouttière de Reverdy s'en souviendront), « les roses d'électricité » (les surréalistes s'en souviendront), l'étonnante double image « Il vit décapité sa tête est le soleil/Et la lune son cou tranché ». Considérons aussi quelques constatations qui, si elles semblent jetées au hasard, sont bien d'ordre poétique : « Je ne sais plus rien et j'aime uniquement », « Comment comment réduire/l'infiniment petite science/Que m'imposent mes sens » et « Toute la sainte journée j'ai marché en chantant[1] ». Comment ne pas voir dans ces images la théorie du « rapprochement des réalités éloignées » que Reverdy n'énoncera qu'en 1918[2], et dans ces commentaires poétiques l'élan d'une nouvelle poétique en train de se frayer frayer un chemin, puisqu'Apollinaire parle aussi des « *Liens déliés*[3] par une *libre* flamme Ardeur », et de « ce bûcher le nid de [s]on courage[4] » ? Cette nouvelle poétique « de décousu » qui cherche son chemin s'inspire sans doute ici du cubisme naissant (*Les Demoiselles d'Avignon* est achevé en juillet 1907), mais on voit qu'il s'agit d'une conception nettement différente par rapport au cubisme pictural et plastique puisque s'y pressent ou ébauche effectivement une nouvelle conception de l'image poétique. Etienne-Alain Hubert en tire une conclusion lourde de conséquences, en faisant allusion aux sources de cette poétique (Mallarmé), et en considérant son avenir : « Les *dés* sont désormais jetés pour l'épanouissement d'une esthétique de la création. Et la réflexion de Reverdy prendra le relais[5] ». Mais au lieu de nous envoler directement vers le surréalisme comme on le fait souvent un peu trop vite, essayons de voir et de comprendre ce que de telles images peuvent avoir de « réaliste ».

Il faudrait peut-être d'abord noter que, quand nous parlons ici des « réalités » dont on construit des poèmes, ce ne sont que des entités de langage. Dans ce sens, toute conversation ou même tout discours peut être considéré comme un collage car, comme nous l'avons déjà constaté, le collage poétique n'est pas instantanément perceptible : nous utilisons toujours les mots qui sont « déjà-là ». Il ne faut donc pas condamner Apollinaire pour avoir parlé du « réalisme » et Reverdy des « réalités », au nom d'une linguistique moderne qui n'en était encore, en 1918, qu'à ses débuts (avec Saussure et son *Cours de linguistique générale* publié

[1] Apollinaire prétendait composer ses poèmes en chantant et en marchant : « Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés. », Lettre à Henri Martineau, du 19 juillet 1913, publiée par André Rouveyre dans *Apollinarianes*, p. 7. Cité aussi depuis André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1949.
[2] Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, numéro 13, mars 1918, cité depuis Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 495.
[3] *Délier* : s'agirait-il de la « dissociation des idées » de Remy de Gourmont ? *Cf.* Gourmont, *La Culture des idées*, *idées*, Mercure de France, 1900, pp. 73-110.
[4] Fin de « Les Fiançailles », Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 136.
[5] E.-A. Hubert, o*p. cit.*, p. 259.

par ses élèves en 1916), mais plutôt essayer de comprendre leur rapport paradoxal avec ce qu'ils appelaient « la réalité ». On se permettra donc d'examiner de plus près et encore une fois la peinture des cubistes, dans laquelle le pli invisible du langage n'ajoute pas une complication supplémentaire, comme c'est le cas avec la poésie. Serge Fauchereau remarque que « les cubistes ne suivront pourtant pas Mondrian dans son refus de toute référence au réel » et que « le cubisme étant conçu comme un réalisme garde au moins le réel sous forme de signes[1] ». Cette observation sur « les signes » cubistes est largement inspirée par des témoignages du galeriste Daniel-Henri Kahnweiler :

> Ce n'est qu'après 1907 que la poésie de Stéphane Mallarmé a exercé, selon moi, une action profonde sur l'art plastique, action qui se conjugue avec celle de la peinture de Paul Cézanne. L'art de notre temps doit beaucoup à ces deux hommes […] Le *cubisme*, qui est à l'origine de l'art d'aujourd'hui, trouva chez Cézanne l'exemple qui lui permit d'édifier des architectures plastiques. C'est la lecture de Mallarmé qui donna aux peintres cubistes l'audace d'inventer librement des *signes*, avec la conviction que ces signes seraient tôt ou tard les objets signifiés pour les spectateurs[2].

Kahnweiler précise que ces signes sont « des détails réels qui, à titre de stimulants, contribueront à objectiver pour le spectateur la chose représentée », et ajoute des exemples : « un cercle inséré à l'extrémité supérieure devient une coupe des de fruits. Quelques caractères d'imprimerie, c'est un journal. Un as, une carte à jouer[3] ». On voit que ces signes ne sont pas forcément des signes linguistiques, mais qu'ils s'adressent, comme le dit Kahnweiler, « à titre de stimulants » non à l'intellect qui déchiffrerait alors leur code, mais directement à la perception, laquelle s'appuie sur l'expérience vécue dans ses mécanismes de reconnaissance. Ces mécanismes de la perception sont décrits par Merleau-Ponty, qui remarque que nous ne percevons presque aucun objet, mais les reconnaissons « instinctivement » :

> […] nous ne voyons pas les yeux d'un visage familier, mais son regard et son expression. Il y a là un sens latent, diffus à travers le paysage ou la ville, que nous retrouvons dans une évidence spécifique sans avoir besoin de le définir[4].

Ce serait la raison pour laquelle ces signes sont souvent, par exemple dans la peinture de Juan Gris, assez schématiques et inachevés, et ne sont pas en soi des représentations « fidèles » des

[1] Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle, arts et littérature 1905-1930*, Flammarion, 2010, p. 105.
[2] Daniel-Henri Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Gallimard, Paris, 1963, p. 218, cité depuis Fauchereau, *Ibid*.
[3] *Ibid.*
[4] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. Tel, Gallimard, 1945, p. 325.

objets qu'ils sont censés évoquer (six lignes parallèles qui traversent un cercle pour une guitare, par exemple). L'inachèvement est un moyen de la nouvelle esthétique sur lequel nous reviendrons plus loin dans ce chapitre. A propos de la nature même de ces « signes » schématiques et comme « abrégés », deux questions s'imposent ici : d'abord, puisqu'il s'agit de la reconnaissance des formes, cela veut-il dire qu'ils s'adressent strictement à l'intellect comme autant de figures géométriques, et ensuite, comment se fait-il que ces signes « réduits » et comme simplifiés se présentent à nous avec une impression tellement forte de réel ? Merleau-Ponty observe que « la forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue[1] ». On peut *voir* la fluidité de l'eau et la dureté de l'acier, de la même manière dont on parle d'un bruit « sec ». La reconnaissance des formes peut avoir recours à la synesthésie, et cette conclusion est lourde de conséquences dans le domaine de l'esthétique. Merleau-Ponty affirme même que :

> La perception synestésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir[2].

Nous avons intellectualisé notre approche du monde extérieur jusqu'à un très haut degré, mais nous percevons les objets d'une façon indivisée, même les figures géométriques[3]. C'est dans ce sens-là que Merleau-Ponty parle d'une *configuration sensible de la chose* à propos de Cézanne, peintre qui était un des précurseurs les plus importants du cubisme :

> Dans ses œuvres de jeunesse, Cézanne cherchait à peindre l'expression d'abord, et c'est pourquoi il la manquait. Il a appris peu à peu que l'expression est le langage de la chose elle-même et naît de sa configuration. Sa peinture est un essai de rejoindre la physionomie des choses et des visages par la restitution intégrale de la leur configuration sensible[4].

Cézanne disait qu'un tableau peut contenir en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage, et Merleau-Ponty précise qu'il y a « dans la chose une symbolique qui relie chaque qualité sensible aux autres », et que « l'arrangement de la couleur sur la chose (et dans l'œuvre d'art

[1] *Ibid.*, p. 265.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, pp. 304-306.
[4] *Ibid.*, p. 372.

si elle ressaisit totalement la chose) signifie par lui-même toutes les réponses qu'elle donnerait à l'interrogation des autres sens[1] ». Ce que ces signes évoquent alors, ce n'est pas une image « fidèle », ni l'idée de la chose, sa notion, mais toute une expérience perceptive, corporelle et personnelle du spectateur.

On voit donc quelle est l'authenticité nouvelle visée par une telle « technique » artistique : l'image qu'elle cherche à nous présenter n'est pas uniquement visuelle, mais, pour ainsi dire, « totale ». Un tel art s'adresserait non seulement à tous les sens en même temps, mais à notre être comme un tout. Ce *langage accessible à tous les sens* pourrait donc être celui de tous les arts, et nous aurons encore à considérer son importance dans le dialogue des arts à cette époque. Nous avons déjà vu dans le premier chapitre ce que l'apprentissage d'un tel « langage » a apporté aux poètes : d'un côté c'était une libération par rapport aux perspectives personnelles jugées trop sentimentales, et de l'autre une manière plus « objective » et moins intellectualisée d'envisager leur rapport au monde. Pour les poètes, apprendre à *regarder* comme des peintres, c'était se libérer de l'intellectualisme et de la sentimentalité en même temps. Cependant, il faut remarquer, avant de voir comment une telle technique s'applique à la poésie, que ce moyen esthétique nouveau ne suffit pas pour échapper à « l'illusionnisme », dont l'art et la littérature modernes cherchaient à s'écarter, car une représentation totale reste une représentation. Comment se fait-il alors que cet art et cette poésie nouveaux se voulaient « de présentation », et de quelle manière refusaient-ils « l'imitation » ? Sur ce point, nous touchons aux spécificités respectives de la peinture et de la poésie, car si cette technique n'était pour les peintres cubistes qu'une parmi d'autres par lesquelles ils cherchaient à bouleverser la perspective et la représentation traditionnelles plastiques, dans le domaine de la poésie elle faisait partie d'une technique plus générale, celle de la création des images par « rapprochement des réalités plus ou moins éloignées[2] ». Ces signes ne sont donc que « des *éléments* de réalité » dont on se sert, ou des « réalités » différentes que l'on rapproche. Mis ensemble, ils ne donnent pas une image du monde, ni un monde en image, mais sont censés produire de la nouveauté. Or, comme nous l'avons déjà constaté, cette nouveauté ne peut provenir que du *rapport* des « réalités rapprochées ». Considérons donc quelques précisions de Reverdy. Il dit que « plus les *rapports* des deux réalités rapprochées seront *lointains* et *justes*, plus l'image sera forte – plus elle aura de la puissance émotive et réalité poétique », et ajoute un peu plus loin que « ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle

[1] *Ibid.*, p. 368.
[2] Reverdy, « L'Image », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 495.

provoque[1] ». Pour résumer cet aspect, on pourrait dire que pour créer de la nouveauté, selon Reverdy, les rapports qui rapprochent les réalités éloignées doivent être lointains et justes pour produire une émotion neuve et forte. Cette proposition pourrait être formulée d'une manière différente, à savoir que pour donner de la nouveauté aux objets et aux réalités – somme toute aux mots -, il faut créer de nouvelles associations, et ce n'est qu'à cette condition que la parole poétique peut conquérir l'authenticité de ce que Merleau-Ponty appelait *parole parlante*. Selon lui, « on pourrait distinguer une *parole parlante* et une *parole parlée*. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant[2] ». L'invention et la nouveauté sont la marque d'une parole poétique authentique. Quant aux images qu'elle peut proposer, celles-ci aussi doivent être nouvelles, pour être douées de ce que Reverdy appelle *réalité poétique*[3]. Apollinaire, quant à lui, parle des « mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées », et il affirme, au même endroit, que le nouveau « est tout dans la surprise[4] ». Le nouveau est donc dans l'association, mais ce ne peut pas être une association chaotique et absolument arbitraire comme les « mots en liberté » de Marinetti.

Pourtant, pour créer de nouvelles associations, il faut parfois détruire les anciennes, ou « dissocier les idées » selon l'expression d'une figure aînée qui a beaucoup compté pour Apollinaire et surtout pour Cendrars, Remy de Gourmont[5]. Pour celui-ci, il n'y aurait que deux manières de penser : soit accepter « telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées », soit « se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées », manière de penser qu'il identifie avec « l'intelligence créatrice[6] ». Et si « l'idée n'est qu'une image parvenue à l'état abstrait, à l'état de notion[7] », alors la dissociation des idées peut très bien procéder par celle des images[8] , puisque les lieux communs et les idées communes (les « vérités générales ») passent par les images de convention. Ces « vérités » sont nécessaires, car elles servent de « bâton de voyage à travers la vie », et sans elles, « privés de la vérité des lieux communs, les hommes se trouveraient sans défense ». Mais si les hommes admettent des vérités parfois contradictoires, ce n'est que successivement, et de Gourmont donne une illustration assez pittoresque et

[1] *Ibid.*
[2] Merleau-Ponty, o*p. cit.*, p. 229.
[3] Reverdy, « L'Image », in *Œuvres complètes I*, p. 496.
[4] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizargues et M. Décaudin, Pléiade, NRF, Gallimard, 1991, p. 949.
[5] Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900, p. 73.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 80.
[8] « […] la dissociation des idées (ou des images : l'idée n'est qu'une image usée) », *Ibid.*, p. 73.

significative de cette *pensée successive*, en constatant que l'homme civilisé pense comme il mange :

> Nous vomirions d'horreur si l'on nous présentait dans un large plat, mêlés à du bouillon, à du vin, à du café, les divers aliments depuis les viandes jusqu'aux fruits qui doivent former notre repas « successif » ; l'horreur serait aussi forte si l'on nous faisait voir l'amalgame répugnant des vérités contradictoires qui sont logées dans notre esprit[1].

La vérité, *toute* la vérité, peut souvent être effrayante, et c'est pourquoi les hommes ont besoin de lieux communs, de représentations ou d'explications abstraites et simplifiées, de ce que de Gourmont appelait des « vérités générales ». C'est sans doute dans ce sens-là que Cendrars dit que « c'est l'humanité qui vit dans la fiction[2] ». Si « l'humanité » a besoin de ces « vérités générales », elles sont une entrave pour l'esprit créateur et libre. Autrement dit, celui-ci, en les *dissociant*, crée du nouveau. Créer de nouvelles associations (et par là de nouvelles images, bien entendu), c'est créer de la nouveauté, laquelle assure, comme nous l'avons vu avec Reverdy, la « réalité propre » des œuvres vraiment nouvelles, et permet de voir la réalité d'une manière différente. Mais puisqu'il s'agit aussi d'exprimer son temps, et d'« épouser le mouvement du temps », selon l'expression de Laurence Campa citée plus haut, des « rapports lointains et justes » entre deux *éléments* peuvent saisir la fugacité du moment, car, comme le remarque de Gourmont, « de telles associations sont nécessairement des plus fugitives[3] ». La technique des rapprochements inédits des « éléments de réalité » se présente ainsi comme une expression de la nouveauté, et à la fois comme une nouvelle expressivité.

Cependant, il faut remarquer que le rapprochement de ces éléments, même dans les exemples que nous avons évoqués, ne se fait pas uniquement par ressemblance, mais aussi quelquefois par ressemblance *et* par contraste en même temps. Ainsi la Tour Eiffel domine la ville et ses « *troupeaux* d'autobus » comme une bergère, mais entre ces deux figures il y a aussi l'opposition et le contraste entre l'urbain, le moderne et le technique d'un côté, et de l'autre, le rural, l'ancien et le traditionnel. Un *cou coupé* est rond et rouge *comme* le soleil levant, mais c'est *aussi* une dissociation de l'idée habituelle qu'on se fait du soleil. Telle est également la ressemblance-contraste dans d'autres images créées par le rapprochement des « réalités éloignées » et, il faut le noter, surtout quand il s'agit du rapprochement entre le soleil levant ou couchant et une tête tranchée ou meurtrie, comme par exemple l'image de

[1] *Ibid.*, p. 74.
[2] Cendrars, *L'Homme foudroyé*, folio, Denoël, 1945, p. 105.
[3] Remy de Gourmont, o*p. cit.*, p. 73.

Cendrars, « Le soleil, c'est [la] Face [de Jésus-Christ] souillée par des crachats[1] », ou encore celle de Reverdy, « les abattoirs du couchant[2] ».

Ces images qui associent avec violence le soleil à la tête humaine relèvent d'une problématique particulière, laquelle va être discutée dans le dernier chapitre. Nous pouvons constater ici que ce lien entre les *réalités rapprochées* est bien celui d'une ressemblance-contraste, et que c'est peut-être pour cette raison que Reverdy le théorise en termes de « justesse » et d'« éloignement ». Cette technique de création des images se retrouve presque partout dans la poésie d'Apollinaire, de Reverdy et de Cendrars. Que ce soient les « moteurs [d'autobus qui] beuglent comme des taureaux d'or[3] », les machines-animaux que nous avons discutés dans le deuxième chapitre, ou des images énigmatiques telles que « dans le ruisseau il y a une chanson qui coule[4] », il s'agit toujours en même temps d'une ressemblance et d'un contraste. Si les moteurs d'autobus « modernes » beuglent, c'est comme des taureaux, et de plus ce sont des taureaux d'or *bibliques* ; si le bruit du ruisseau ressemble à une chanson, cette chanson-là n'est pas humaine. Par cette ressemblance-contraste, le poète obtient la fluidité même de cette image (de la fluidité), car si une chanson peut sembler couler à la manière d'un cours d'eau, ce n'est pas uniquement grâce à la mélodie prosodique des mots, mais surtout grâce à la fluidité des images et, comme l'a remarqué Remy de Gourmont, à leur caractère insaisissable. C'est par cette fugitivité, cette ambiguïté que de telles images capturent celle de l'expérience vécue, du temps vécu. Nous avons raison de nous demander ici comment une telle technique se situe par rapport au refus de la *mimèsis*. Le principe de ressemblance correspond effectivement à la *mimèsis*, celle-ci comprise comme la création d'une image « réaliste » du monde. Au contraire, la ressemblance-contraste caractériserait alors l'art et la poésie modernes, lesquels inscrivent leurs images dans le monde en se l'appropriant de cette manière. Cependant, *toutes* les images poétiques de notre corpus ne sont pas créées par le moyen de cette technique, et nous allons examiner plus loin dans ce chapitre les enjeux du contraste en tant que technique plastique et poétique.

Pour revenir à la question du collage, il faut également remarquer que l'importance de cette « technique », en admettant que c'en était *une*, dans les transformations de l'art et de la littérature modernes, a été immense. Mais quelle est la spécificité de la technique poétique du rapprochement des réalités éloignées et, en même temps, quelles sont ses correspondances

[1] Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, p. 40. Cette image est de « Les Pâques à New York », et donc antérieure à « soleil cou coupé » de « Zone ».
[2] Reverdy, o*p. cit.*,, p. 299.
[3] Cendrars, o*p. cit.*, p. 62.
[4] Reverdy, o*p. cit.*, p. 121.

avec les autres techniques et les autres arts dans la révolution esthétique opérée par les avant-gardes ? D'abord, il y a eu le collage plastique de Braque et de Picasso. Cependant, cette technique a eu ensuite recours à d'autres procédés et pratiques artistiques de la plus grande importance historique dans le contexte des avant-gardes, surtout le *ready-made* inventé par Marcel Duchamp, la musique « bruitiste » de Luigi Russolo, mais aussi le fait que la théorie de l'image poétique de Reverdy a servi de base à Breton dans la définition même de la démarche surréaliste. Contrairement à ce que l'on dit quelquefois, Apollinaire a été parmi les premiers à comprendre le grand potentiel artistique de Duchamp et l'importance du *ready-made*. Voici comment il a commenté le fameux urinoir de Duchamp, qui a signé cette œuvre (*Fontaine*) R. Mutt en 1917 :

> M. Mutt fit remarquer que le fait qu'il eût modelé ou non la fontaine de ses propres mains était sans importance. […] Il avait pris un objet courant de la vie, et faisait disparaître sa signification habituelle sous un nouveau titre et, de ce point de vue, avait donné un sens nouveau et purement esthétique à cet objet[1].

Il ne faut pas oublier non plus les correspondances de la technique du rapprochement des réalités éloignées avec les « mots en liberté » de F.T. Marinetti. Les similarités et les distinctions entre ces deux conceptions sont plutôt évidentes, et nous les avons évoquées à plusieurs reprises. La conception d'Apollinaire et de Reverdy garde un lien analogique entre les deux termes du rapprochement et écarte le non-sens systématiquement revendiqué par Marinetti. Cependant, le fait de ne demander à la vie que des « éléments de réalités » apparente cette technique poétique à une autre pratique futuriste, à savoir la musique bruitiste de Luigi Russolo, laquelle va, il me semble, bien au-delà des onomatopées de Marinetti, par le fait de prendre directement des sons qui existent dans la réalité, pour les transformer en « éléments » de composition. Apollinaire allait dans ce sens en énumérant les moyens élargis des poètes, ces « chefs d'orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences […][2] » Dans ce sens, il faudrait également évoquer la machine à écrire, que Jean Cocteau a essayé d'inclure dans l'orchestre de *Parade*, œuvre de 1916 saluée et savamment commentée par Apollinaire. C'est probablement dans ce sens-là aussi qu'il a lui-même utilisé le mégaphone dans *Les Mamelles de Tirésias*. Ajoutons à cela qu'il annonce dans la préface de ce « drame surréaliste », au sujet de sa poétique théâtrale, que « cet art sera moderne, simple, rapide avec les raccourcis ou les grossissements

[1] « Le cas de Richard Mutt », *Mercure de France*, 16 juin 1918, in Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, p. 1379.
[2] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, p. 944-945.

qui s'imposent si l'on veut frapper le spectateur[1] ». Un son ou un objet de la vie courante devient ainsi un élément esthétique par « grossissement » ou par « raccourci », comme nous l'avons déjà vu concernant les signes en raccourci. C'est probablement en partie la raison pour laquelle il y a, chez Reverdy et chez Apollinaire, une fascination (qu'on trouve également chez un De Chirico ou chez un Duchamp) pour l'objet. Apollinaire fantassin est fasciné non seulement par l'argot des « poilus » (c'est normal pour le poète qui en introduira des échantillons dans ses poèmes), mais aussi par les menus objets de la vie de tranchée, et particulièrement par les bagues que les soldats façonnaient dans l'aluminium des obus allemands explosés[2]. Comme le remarque Annette Becker à propos de cet artisanat de tranchée : « Des bribes de phrases, de mots et de chapitres formeront une œuvre littéraire et celle de métal, des œuvres d'art[3] ». Ces bagues trouveront leur chemin, bien entendu, dans les poèmes d'Apollinaire, avec une quantité d'autres objets.

Nous sommes ainsi ramenés à une question à laquelle nous n'avons toujours pas répondu, à savoir celle de la « réalité » de ces éléments. Si les objets sont pris dans la « réalité » de tous les jours, et utilisés comme des éléments de compositions non-mimétiques, d'où vient cette impression de grande « réalité » et d' « authenticité » de ces fragments de la réalité ? Cette question touche à celle de la perception de la réalité, et nous reviendrons dans le dernier chapitre sur cette « réalité » des objets de ce point de vue. Bornons-nous ici à remarquer simplement que cette impression de « réalité » vient effectivement de la nouveauté des rapports inédits dans le rapprochement. Mon hypothèse sera donc que cette impression de « réalité » correspond à la nouveauté, et donc à l'authenticité de la combinaison inédite. Les idées dissociées acquièrent la fraîcheur et l'authenticité d'une *parole parlante* et de ce que Reverdy appelait « réalité poétique ».

Le mystère familier

On a souvent comparé la poésie de Reverdy aux tableaux des cubistes, malgré l'insistance du poète sur le fait que la sienne n'est pas une « poésie cubiste ». On a même comparé les

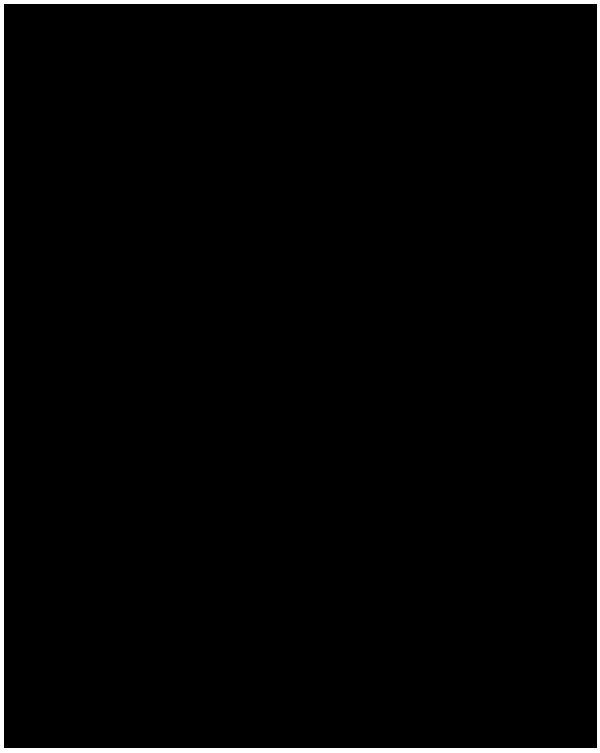
[1] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 868.
[2] Voir Annette Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire*, texto, Ed. Tallandier, 2014, pp. 117-123.
[3] *Ibid.*, p. 123.

dispositions typographiques de Reverdy avec la géométrie (disloquée) de certains tableaux de peintres, parmi lesquels ses amis Gris, Picasso et Braque[1], mais cette comparaison me paraît particulièrement artificielle et incongrue, surtout lorsqu'on sait que le poète refusait avec fermeté non seulement l'idée même d'une « poésie cubiste[2] », mais aussi celle de poésie visuelle « plastique », en disant que « le propre d'une œuvre d'art littéraire est de ne pouvoir être conçue et réalisée autrement qu'écrite[3] ». Il faut ainsi se garder de comprendre ses dispositions typographiques comme « figuratives[4] », à la différence de celles des *Calligrammes* d'Apollinaire, par exemple. Nous savons que Reverdy ne considérait pas les poèmes-dessins de ce dernier avec sympathie[5]. Mais nous reviendrons plus loin sur la question des dispositions typographiques. Ce qu'Apollinaire, Cendrars et Reverdy ont « pris » des peintres cubistes était la technique des « fragments du réel », et non pas le bouleversement de la perspective, de l'espace ni la géométrie. Je propose au contraire, avant d'examiner les problèmes des aspects *visuels* des textes poétiques, d'établir ici un parallèle entre, d'un côté, Reverdy et Apollinaire, et de l'autre un peintre qui n'avait presque aucune filiation avec les cubistes : Giorgio De Chirico[6], et plus précisément la première phase de sa période qu'il appelait la « peinture métaphysique ».

On connaît bien les liens de ce dernier avec Apollinaire. Il s'est installé à Paris à partir de 1911[7], mais c'est après sa première exposition à Paris en 1913 qu'Apollinaire l'a rencontré et a commencé d'apprécier sa « peinture étrangement métaphysique », en employant ce terme pour la première fois[8]. Par la suite, les frères De Chirico ont fait partie du groupe des artistes et poètes réunis autour de la revue *Les Soirées de Paris*, quand Apollinaire la dirigeait en 1914. En travaillant ensemble au début de cette année, Alberto Savinio, De Chirico et Apollinaire développèrent le motif de mannequins sans visage, sans voix et sans vue, qui peuplèrent les œuvres de Chirico par la suite. On connaît aussi le célèbre portrait

[1] Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle : Arts et littérature (1905-1930)*, Flammarion, Paris, 2010.
[2] Reverdy, « Le cubisme, poésie plastique », *Autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, in *Œuvres complètes I*, p. 548.
[3] Pierre Reverdy, « Émotion », in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 482.
[4] Le remarquait aussi Jacques Audet, dans l'article « "L'acier des minutes" : le temps dans un poème de Pierre Reverdy », in Études françaises, vol. 33, n° 2, 1997, p. 91-109.
[5] Texte déjà cité dans le premier et le troisième chapitres : « Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un *élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable*, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire de la lecture […] », in « Self-defence », *Œuvres complètes I*, éd. Par E.-A. Hubert, Flammarion 2010. p. 530-531. C'est moi qui souligne.
[6] Il était important pour Apollinaire, tout comme Modigliani ou Chagall étaient importants pour Cendrars, par exemple, et comme eux n'avait rien à voir avec le cubisme.
[7] Magdalena Holzhey, *De Chirico*, Taschen GmbH, Köln, 2005, p. 23. Toutes les citations sont traduites de l'anglais par l'auteur.
[8] *Ibid*, p. 34.

d'Apollinaire, également de 1914, dit quelquefois « prémonitoire » à cause du cercle que De Chirico a mis sur la tempe de la silhouette du poète, à l'endroit même où il sera plus tard blessé, et ensuite trépané :



Les liens éventuels de Chirico avec Reverdy sont moins connus, à part leur appartenance aux mêmes cercles ou groupes d'avant-garde, comme l'Association Art et Liberté, qui organisait des soirées artistiques et littéraires au théâtre du Vieux-Colombier[1], et plus tard leur collaboration commune à la revue *Le Voyage en Grèce* (1934-1946)[2]. Rien ne permet de supposer une rencontre entre les deux hommes ou un échange important entre eux, et pourtant il existe une similarité d'atmosphères et d'humeurs dans quelques-unes de leurs œuvres, surtout dans la période de la *peinture métaphysique*. Le motif récurrent de l'horizon invisible, ou barré par un mur, par exemple dans « L'énigme de l'arrivé de l'après-midi », n'est pas sans similarité avec les horizons barrés (et le motif fréquent du *mur*) des poèmes de Reverdy dans *La lucarne ovale* ou *Les ardoises du toit*. Le peintre et le poète partagent également une fascination du présent éternel et une temporalité arrêtée du non-événement. Nous avons déjà discuté cette temporalité chez Reverdy, et quant à De Chirico, en témoigne de façon particulière son tableau « L'énigme de l'heure » :

[1] Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983, p. 36.
[2] http://www.fabula.org/actualites/le-voyage-en-grece-1934-1946_8921.php, consulté le 20 mars 2014.



Dans la temporalité arrêtée de l'instant « vide », un certain mystère familier règne sur ce tableau, comme c'est le cas dans de nombreux poèmes de Reverdy. Au motif récurrent des cadrans chez De Chirico, répond chez Reverdy soit le même motif, soit le son de la cloche, lequel marque cette temporalité sur un niveau instinctif et sensuel. Nous avons vu de nombreux exemples de cette imagerie ou de ces sonorités chez Reverdy dans le chapitre sur la temporalité. Il est très intéressant de noter qu'Apollinaire, certainement le critique qui a eu le plus de mérite dans la notoriété de Chirico et dans la formation de l'esthétique de la peinture métaphysique, se montrait lui-même très sensible à cette imagerie et à cette sensibilité : dans son article sur le peintre, ces « sensations très aiguës et très modernes » émanent des « gares ornées d'une horloge, des tours, des statues, des places désertes ; à l'horizon passent des trains de chemin de fer[1] ».

Outre cette temporalité, sur laquelle nous reviendrons dans un instant, et le motif du cadran, il y a aussi celui du *mur*. Nous avons vu que chez Reverdy, le mur barre l'horizon d'une manière visuelle, mais quelquefois il n'interdit pas tout-à-fait le passage des sons : « Qu'y a-t-il derrière/Un mur/des voix[2] ». Le mur empêche de saisir l'horizon des « événements », pour

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose II*, éd. de P. Caizargues et M. Décaudin, Pléaide, Gallimard, Paris, 1991, p. 603.
[2] Reverdy, *Plupart du temps*, *Poésie/*Gallimard, 2004, p. 176.

ainsi dire, ou bien c'est comme si le mur était la ligne d'horizon elle-même et que ces *événements* étaient, selon l'expression de Michel Collot, « apprésentés »[1] par les bruits pas tout-à-fait discernables. On sait qu'il se passe quelque chose derrière le mur, mais il est impossible de savoir exactement quoi, cela reste un mystère éphémère qui détermine ce moment fugitif. Dans la « peinture métaphysique » de Chirico, le mur est un motif très fréquent, qui empêche de voir l'horizon, comme c'est le cas par exemple dans « L'Enigme de l'arrivée de l'après-midi », mais l'événement de l'*arrivée* est en quelque sorte « apprésenté » - ou dans ce cas plutôt entrevu – par le mât et la voile d'un bateau (invisible), qu'on voit par-dessus le mur. En effet, le mur couvre souvent la ligne d'horizon chez De Chirico, comme dans « Les délices du poète », « Ariane » ou « La conquête du philosophe », pour ne citer que quelques exemples. Dans le cas de « La Grande tour » (1913), et parlant de ce mur qui cache l'horizon, Magdalena Holzhey souligne l'influence du poète italien Giacomo Leopardi, dont De Chirico admirait les écrits, et particulièrement sa théorie de l' « infini indéfini », selon laquelle tout ce qui est caché (invisible) et en même temps présent par une allusion, apparaît comme beaucoup plus poétique et marquant[2]. Parmi ses poèmes les plus connus figure « L'Infini », dans lequel il admire la haie qui cache les espaces au-delà (« che da tanta parte/Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude[3]») seulement pour faire mieux apparaître (ou deviner) l'infini. Cependant, une influence décisive sur De Chirico, dans la problématique de l'horizon caché, a été celle des écrits de Nietzsche[4], et notamment la notion d'*énigme*, sur laquelle nous reviendrons plus loin, et nous examinerons également à cette occasion la notion de *métaphysique* selon le philosophe et le peintre.

L'invisibilité de l'horizon détermine en quelque sorte cette temporalité paradoxale comme celle d'une *attente*, puisque l'on ne voit pas ce qui *arrive*. Dans cette attente, des objets, des personnages ou des lieux tout-à-fait ordinaires se révèlent comme étonnants et mystérieux. Ce mystère a donc quelque chose de *familier*, car on le découvre dans les objets et les situations quotidiens, banals même. Ainsi chez Reverdy, à côté des très fréquents et habituels motifs de portes, fenêtres, murs, maisons, toits, pendules, cloches, etc., d'autres motifs récurrents sont des objets on ne peut plus ordinaires, mais doués d'un mystère insaisissable et en même temps saisissant : le portemanteau (« Sortie[5] »), une seule lampe qui veille (« Couvre-feu »), un mouchoir blanc qui se balance sur la pointe (« Etoile filante »), une ombre qui se balance au

[1] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. « Ecriture », Paris, 1989, p. 19.
[2] M. Holzhey, *op. cit.*, p. 32.
[3] Giacomo Leopardi, *Canti*, Oscar Mondadori editore, Milano, 1987, p. 112.
[4] Holzhey, o*p. cit*, pp 14- 45.
[5] Tous ces exemples sont de Reverdy, *Plupart du temps*, *Poésie/*Gallimard, 2004.

plafond (« Calme intérieur »), la fontaine qui coule sur la place du port d'été (« Matin »), l'homme au chandail vert dans/L'arrière-boutique (« La garde monte »), et maints autres exemples de ce type. Chez Apollinaire, les objets ordinaires sont mis en valeur dans les *calligrammes,* tels par exemple « La cravate et la montre ». Même auparavant, à partir de « Zone », des objets ordinaires sont donnés à voir tels quels, et rendus insolites, que ce soit un édredon rouge, des autobus (qui deviennent archaïques par le fait d'être en troupeaux), ou des sirènes d'usine (par le fait d'être présentées comme des animaux). Ainsi, chez tous deux, des situations ordinaires sont souvent insolites, bizarres même, tout comme chez De Chirico, et tous trois partagent un intérêt particulier pour les objets isolés.

Un autre motif qui relie Reverdy et De Chirico est celui du *voyage anxieux*. Chez Reverdy, ce thème est particulièrement abordé dans le poème « Départ ». Comme dans beaucoup de ses poèmes, l'avenir immédiat se présente comme opaque, mystérieux et menaçant, mais c'est un des rares poèmes dans lesquels le poète emploie le futur (proche). Le train symbolise ici le temps, comme dans de nombreux autres exemples que nous avons présentés : l'écoulement du temps de la vie est vu comme un voyage incertain vers l'avenir. L'angoisse vient du fait que l'avenir reste imprévisible sur l'horizon barré. C'est sans doute aussi une des raisons pour lesquelles « L'horizon s'incline ». Un horizon qui n'est pas incliné, mais toutefois barré par le mur et comme brisé en deux perspectives différentes, annonce cette angoisse chez De Chirico dans « Le voyage anxieux » :



Pourtant, cette angoisse de l'avenir ne semble pas venir du fait que l'horizon (du voyage, étant donné la silhouette du train) soit barré par le mur, mais des *perspectives multiples* qui disloquent l'espace dans les tableaux de Chirico, surtout à partir de « Solitude (Mélancolie) »

de 1912, où le peintre semble avoir développé un nouveau « langage » qui sera omniprésent dans sa « peinture métaphysique[1] ». Les perspectives multiples et la profondeur dérangeante qui en résulte, refusant toute logique de l'espace, sont repérables dans de nombreux tableaux de cette période, présents dans les différences exagérées de la grandeur apparente des arcades, par exemple dans « Les délices du poète » ou dans « Le mystère et la mélancolie d'une rue », et cependant, nulle part elles ne sont aussi évidentes que dans « Le voyage anxieux ». Par ce fait des perspectives multiples, ce tableau rappelle même, quoi que vaguement, les œuvres des cubistes de la même époque. Et cependant, De Chirico avait des préoccupations différentes de celles des cubistes. La question de la représentation de l'espace et du temps était pour lui non seulement une question esthétique, mais également existentielle, et c'est là où Reverdy le rejoint, malgré l'affinité et l'amitié de ce dernier pour les cubistes. Pour le poète et pour le peintre, c'est la question d'un avenir opaque et inconnu qui se présente comme le mystère absolu. Les arcades du « Voyage anxieux », au lieu d'articuler l'espace, ce qui devrait être leur fonction architecturale, le rendent inquiétant et comme indéchiffrable. Où va-t-on par ces arcades qui ouvrent (ou plutôt referment) un espace noir et inconnaissable ? Comment choisir et quelle voie prendre, parmi tous ces arcs qui, en tant que « portes », n'offrent aucune issue ? Le train détermine alors le thème du voyage, en symbolisant le voyage de la vie d'une manière générale, et particulièrement le voyage de l'artiste vers le nouveau et l'inconnu[2]. Ce voyage mystérieux a alors lieu dans le familier et le quotidien.

Essayons de comprendre quel sens esthétique prend cette dislocation des perspectives chez De Chirico. Pour Giovanni Lista, c'est par ce rejet de la perspective que De Chirico appartient aux avant-gardes, « tant par son dévoilement des limites linguistiques de l'art, face à la réalité, que par sa capacité de condenser le mystère sur les formes extérieures du monde réel[3] ». Publié en 1912 dans l'*Almanach du Cavalier bleu*, le long article « Sur la question de la forme » de Wassily Kandinsky détermine les deux directions qui s'ouvrent, selon l'auteur, à cette époque pour l'art moderne : la grande abstraction et le grand réalisme[4]. Selon Giovanni Lista, « la peinture métaphysique de De Chirico est assurément la plus haute expression de la deuxième voie [le grand réalisme], sa vision « spectrale » des choses de la réalité ouvrant sur

[1] Holzhey, o*p. cit*., p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Age d'homme, 1983, pp. 10 – 11.
[4] W. Kandinsky, « Sur la question de la forme », in W. Kandinsky et F. Marc, *L'Almanach du « Blaue Reiter »*, trad. fr. de E. Dickenherr *et alii*, Klincksieck, Paris, 1981, p. 207.

leur inquiétante et irréductible objectivité[5] », ce « grand réalisme » offrant à son tour deux voies différentes à l'art moderne au long du XXe siècle :

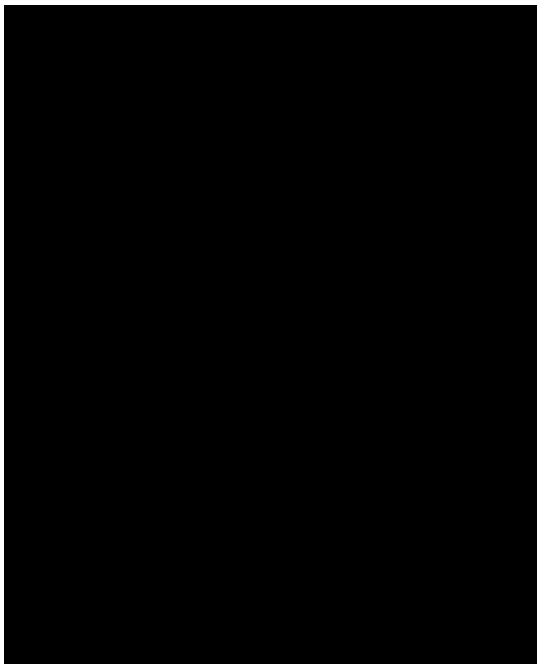
> Le « grand réalisme » de la peinture métaphysique, dont le fondement était la suppression de tout sens logique reliant les choses, proposait au contraire deux des orientations les plus incisives de l'avant-garde : l'épiphanie de la matérialité de l'objet, allant de Dada au Pop Art, et l'investigation surréaliste des mécanismes de la perception capables de mettre en échec toute vision rationnelle de la réalité[6].

Deux choses à noter à ce propos. D'abord, en ce qui concerne cette « épiphanie de la matérialité de l'objet » à laquelle De Chirico ouvre la voie, elle ne commence pas exactement avec Dada. Braque et Picasso avaient déjà eu cette expérience de l'art bien avant, dans leurs pratiques de l'insertion d'objets réels dans leurs œuvres ; la cuillère d'absinthe du second et le journal du premier vont clairement dans ce sens. Il est clair que les poètes, notamment Apollinaire, ne se montrent pas du tout insensibles à cette épiphanie, comme nous le verrons dans le texte sur le collage. Ensuite, si le sentiment du non-sens profond qui émane des paysages urbains et architectures de Chirico n'est exprimable par aucun énoncé verbal sensé, cela est dû à la fois à sa dénonciation d'une limite verbale et logique de la représentation picturale traditionnelle (son asservissement à un discours « raisonnable » si l'on veut), et à sa mise en cause de l'organisation rationnelle de l'espace. Lista remarque que les énigmes visuelles de Chirico « ne sont pas traduisibles à travers les mots[7] », et un propos analogue pourrait être tenu sur la poésie de Reverdy : peut-on rendre compte de ses énigmes par une paraphrase ? N'est-il pas juste alors de conclure que la poésie moderne dénonce les limites trop étroites du langage face à la réalité autant que la peinture d'avant-garde ?

Cependant, les perspectives multiples de Chirico font plus que disloquer l'espace et exprimer l'angoisse : elles juxtaposent des mondes différents, essentiellement incompatibles – l'ancien et le moderne, la mémoire et le présent, le mythe et la réalité. Cette juxtaposition d' « éléments » différents, poétique commune du peintre et des deux poètes, n'est chez ce premier nulle part plus évidente que dans son tableau « Le Chant d'amour » de 1914. Cette juxtaposition de la tête antique d'Apollon et d'un gant de caoutchouc ne répond-elle pas précisément au « rapprochement de deux réalités distantes » de la définition reverdyenne de l'image poétique ?

---

[5] Lista, o*p. cit.*, p. 10.
[6] *Ibid.*, p. 11.
[7] *Ibid.*



Comme dans « Zone », il s'agit de mettre ensemble l'ancien et le nouveau, un certain sacré des époques révolues et un objet pratique moderne. Ces deux éléments semblent même des contraires dans la mesure où ils s'opposent par la direction de leurs positions respectives, le gant pendant vers le bas, et par la texture de leur matière, la sculpture de la tête d'Apollon étant en plâtre et le gant en caoutchouc, la première dure et blanche, et l'autre molle et orange. Cependant, l'apparition de ce gant en caoutchouc a également une autre importance : ne s'agit-il pas, un peu comme la cuillère d'absinthe de Picasso ou le journal de Braque, d'une irruption ou d'une intrusion d'un objet réel et quotidien dans l'œuvre d'art, là où on n'a pas du tout l'habitude de le voir ?

Bien sûr, il y aurait moyen d'interpréter symboliquement ce gant et cette tête d'Apollon. Ce dernier est le dieu de la divination, de la poésie, des arts d'un côté, et de l'autre il est le dieu de la guérison et donc de la médecine, ce qui le mettrait en relation avec le gant en caoutchouc, utilisé dans la chirurgie et dans les accouchements. Il s'agirait alors peut-être de l'accouchement d'un art nouveau[8]. Cependant, dans l'immédiat, ces deux objets mis ensemble ne laissent pas de surprendre, étonner même, en donnant une impression de bizarrerie et d'insolite. A l'incongruité de ces deux motifs s'ajoutent aussi la mystérieuse petite sphère verte et le motif de la silhouette du train sur l'horizon caché par un mur. Mais au lieu de nous interroger sur la signification de ces motifs isolés, il vaudrait beaucoup mieux remarquer

[8] Telle est l'interprétation de Holzhey, o*p. cit.*, p. 37.

qu'ici, leur coprésence *simultanée,* pour ainsi dire, produit une subversion de la logique. Celle-ci est effectivement l'ennemi du mystère. Pourquoi ces motifs, et non pas d'autres, et pourquoi mis ensemble dans cette situation ? Le mystère est, encore une fois, familier et quotidien. Les deux fragments de 'réalités distantes' deviennent comme des symboles ou des signes, mais leur signification est ambiguë et incertaine, puisque leur combinaison même constitue un défi pour la logique. Comme les mots dans la poésie, ces « signes » sont arrachés à leur contexte normal, à leur signification conceptuelle et conventionnelle :

> […] De Chirico a réussi de traduire l'expérience du non-sens du monde et la relativité des définitions verbales dans les formes plastiques. De Chirico appelait son principe pictural nouveau « la solitude des signes ». Les choses sont dépouillées de leur contexte normal, isolées, non plus ancrées dans les systèmes logiques qui détermineraient normalement leur sens et leur signification. Il n'est possible d'arriver à un regard nouveau, immédiat sur la nature énigmatique des choses, qu'en abandonnant les principes logiques de l'ordre, qu'en envisageant des combinaisons surprenantes et un 'changement de perspective' (Nietzsche)[9].

L'influence de la pensée de Nietzsche a été déterminante pour la « révolution esthétique » des avant-gardes. Le principe de *bouleversement de la logique* se révèle en effet comme la motivation principale de cet « isolement des signes » - c'est-à-dire de l'utilisation des *fragments* ou, selon Reverdy, des éléments de réalité, pour les cubistes et De Chirico autant que pour les deux poètes dont il est question ici. C'est alors dans la recherche de langage(s) nouveau(x) qu'on « détruit » la syntaxe et la logique « anciennes ». Dans les brisures et les déformations de la croûte d'un langage qui se voulait logique et *mimétique,* aurait lieu la recherche d'un langage nouveau et plus directe ou immédiat pour affronter une réalité qui n'est plus garantie par aucune métaphysique, et surtout pas représentative, qu'il s'agisse d'un langage des formes ou de celui des mots. Cependant, une question demeure alors, à savoir comment se fait-il que De Chirico lui-même qualifie sa peinture de *métaphysique* ?

Une relation paradoxale entre la métaphysique et la réalité quotidienne se dessine ici, surtout en considérant cette phrase de Chirico de 1919 : « Nous autres les métaphysiciens, avons sanctifié le réel[10] ». De Chirico a fait sienne la conception de l'« art métaphysique » de Nietzsche, ce dernier utilisant le terme de « métaphysique » d'une manière profondément ambiguë. Au lieu de désigner un questionnement sur l'au-delà, le divin, l'idéal ou une réalité absolue, conceptions habituelles de la métaphysique, le terme, chez le proclamateur de la

[9] *Ibid*., p. 35.
[10] *Ibid.*, p. 15.

« mort de Dieu », s'applique à l'investigation des phénomènes d'ici-bas, des produits de la logique humaine et de la vérité absolue en termes relatifs : « La vérité absolue que l'humanité cherche depuis si longtemps se trouve en effet dans le fait qu'il n'y a pas une vérité unique. Toute expérience métaphysique, énigmatique et profonde qu'on peut avoir, retrouve son fondement exclusivement dans le monde présent[11] ». La métaphysique du réel quotidien serait alors une exploration de l'altérité qui existe au cœur même de l'immanence, comme le constate Michel Collot, et en tant que telle, elle serait hautement poétique, c'est-à-dire, relèverait d'une certaine poétique proprement moderne :

> Mettre ainsi en rapport l'expérience poétique avec une expérience de l'altérité peut paraître s'inscrire dans une tradition, qui situait la poésie à l'articulation d'une transcendance. Mais la modernité ne peut plus localiser cette transcendance dans un autre monde, en faire l'apanage d'un Être suprême, elle tend à la ressaisir au cœur même de l'immanence. A ses yeux, c'est notre monde et c'est le Je lui-même qui s'avèrent autres.
> […]
> L'altérité poétique pourrait être définie comme une *familière étrangeté* ; c'est la réalité quotidienne qui, tout en restant elle-même, se révèle autre qu'on ne croyait […][12].

Cette « métaphysique nouvelle » est alors une métaphysique sans transcendance, sans rien de surnaturel, une métaphysique du quotidien, qui réussit toujours à garder une espèce d'étonnement devant le monde. Etre un métaphysicien signifierait peut-être alors regarder au-delà du caractère ordinaire du réel et étudier la complexité de l'expérience du réel. Après avoir déménagé avec son frère à Ferrara, De Chirico va abandonner les places et les rues désertes de son cycle des « *Piazze d'Italia* » pour se consacrer davantage à la métaphysique des objets quotidiens et ordinaires, comme par exemple des thermomètres ou des pâtisseries typiques de la ville des Este, objets isolés peints d'une manière très réaliste, en contraste évident avec l'invraisemblance éclatante des assemblages qui forment l'ensemble d'un tableau donné. La poétique de Chirico a évolué à partir du moment où la *peinture métaphysique* a pris une autre direction, surtout avec Carlo Carrà, lui-même proche des futuristes. A partir de cette époque, les tableaux de Chirico commencent à changer, avec des mannequins, des assemblages, des figures oniriques comme « Les muses inquiétantes », pour se fermer dans un monde de rêves qui a de moins en moins à voir avec le réel quotidien. Mais, malgré un certain éloignement par rapport à ses amis parisiens à partir de 1915, les tableaux

[11] Cité depuis *ibid.*, p. 15 .
[12] Michel Collot, « L'Autre dans le même » in *Poésie et Altérité*, actes du colloque, textes recueillis et présentés par M. Collot et J.-C. Mathieu, Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1990, p. 26. C'est moi qui souligne.

de Chirico ont gardé une référence à la période où il était assez proche d'Apollinaire. « Les Muses inquiétantes » de 1918, par exemple, mélange l'ancien et le nouveau, que ce soit les figures des muses, assez proches à la fois des *mannequins* et de l'Antiquité, ou le paysage urbain avec le palais des Este et une usine. Même ses assemblages d'objets et de constructions « abstraites », comme « Le grand métaphysicien » de 1917, nous rappellent non seulement le philosophe allemand, mais aussi le poète « brocanteur » parisien. Cependant, la métaphysique de Chirico est proche également de Reverdy, car quand celui-ci dit qu'il cherche non le réel, mais ce qui en est absent[13], n'est-ce pas là aussi en quelque sorte une métaphysique du monde matériel, proche de celles que nous avons déjà décrites chez le peintre et chez Nietzsche ? Certes Reverdy, pas du tout athée lui-même, conserve une attitude bien différente de celle du philosophe et du peintre. L'absence de transcendance et l'enfermement dans l'immanence se présentent souvent pour lui comme une torture, en lui causant une souffrance, une espèce de claustrophobie. Cependant, cette absence, pour lui cause de la crise du concept de réalité, devient *un manque*, une source inépuisable d'altérité du réel dans une *familière étrangeté*, selon l'expression de Michel Collot, autrement dit, dans le mystère familier. Nous approfondirons davantage, dans le dernier chapitre, cette étrange métaphysique à propos de la crise du concept de réalité.

La première phase de la peinture métaphysique de Chirico a été marquée par le mystère familier et l'énigme, et celle-ci est liée, comme nous l'avons vu, à une temporalité toute particulière. Comme chez Reverdy, c'est le temps lui-même qui se présente comme énigme dans ses cadrans sans aiguilles et ses horizons barrés. L'avènement du temps se déroule comme l'énigme suprême, ce qui est signifié chez le peintre et chez le poète par les motifs récurrents des horizons barrés par des murs. De Chirico disait lui-même, en décrivant son « illumination » spirituelle nietzschéenne à la Piazza Santa Croce à Florence, en 1909 : « Le moment reste une énigme pour moi, car il est inexplicable[14] ». Cependant, le moment est aussi une temporalité de rupture, dans laquelle le monde apparaît en toute fraîcheur et en toute nouveauté, où l'énigme de l'être est conservée dans un regard étonné, mais ouvert sur le monde. La rupture de la continuité temporelle est alors aussi celle de la narration, de la cohérence de la représentation, en un mot celle de la logique habituelle, laquelle est éloignée de l'expérience paradoxale et énigmatique du réel. Le *mystère familier* se présente dès lors comme une exploration de l'altérité, caractéristique de la poésie moderne.

[13] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 940-941.
[14] Cité depuis Holzhey, o*p. cit.*, p. 19.

Paysages sonores

On sait à quel point la poésie de Reverdy est avant tout visuelle, sans même vouloir parler ici de l'aspect typologique du poème. Nous avons déjà vu qu'il ne faut pas regarder les dispositions typographiques de ses poèmes comme « figuratives », car leur ambition n'est pas de cet ordre. Cependant, au niveau même des images, Reverdy demeure fortement orienté sur la vision.

Nonobstant cela, je souhaiterais montrer ici qu'il a élaboré des « signes » sonores très particuliers, lesquels visent une immersion plus grande et presque physique du lecteur dans la situation fictionnelle du poème. Il ne s'agit pas du tout des images proprement « musicales », rares et pour cette même raison exquises chez ce poète soucieux de discrétion et de ne jamais perdre la mesure, images telles cette « chanson qui coule dans le ruisseau », que nous avons déjà discutée, ou encore ce « tramway [qui] traîne une mélodie dans les roues[15] ». Aussi frappantes ou énigmatiques soient-elles, ces images ne sont pas le seul type d'« image sonore » créée par le poète. Celui-ci construit parfois un « paysage » entier, c'est-à-dire une situation, surtout dans les nocturnes (qui sont sa marque personnelle), par de petits bruits presque insignifiants : bruits de pas, de l'eau, du vent, des bribes de conversations ou de voix qui parlent ou chantent, des sons de cloches, des pendules, des portes ou des fenêtres qui s'ouvrent ou se ferment. On pourrait certes se demander comment ces détails en apparence insignifiants parviennent à recréer toute une situation, puisque ce ne sont que des « données sensibles » qui se limitent à la seule ouïe ? Il ne faut cependant pas oublier ce que nous avons vu plus haut, à savoir que la perception n'est pas divisée selon les différents sens et que, comme le dit Merleau-Ponty, « il y a dans la chose une symbolique qui relie chaque qualité sensible aux autres[16] ». Les personnes non-voyantes se « construisent » ainsi tous leurs paysages, visages et tout le reste par l'écoute et le toucher. Il faut considérer la spécificité du rapport de Reverdy à la « réalité » environnante, surtout dans ses nocturnes. Le monde y semble inconnaissable et menaçant, à plus forte raison à cause de l'obscurité, mais il y a aussi toute sorte d'objets qui empêchent le regard de passer, tels que murs, portes, nuages etc. Les seuls indices de *ce qui se passe au-delà* sont parfois des *bruits* :

[15] Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, *Poésie*/Gallimard, 2004, « Stop », p. 71.
[16] Merleau-Ponty, o*p. cit.*, p. 368.

Qu'y a-t-il derrière
Un mur
des voix[1]

On entend venir quelqu'un qui ne se montre pas
On entend parler
On entend rire et on entend pleurer
Une ombre passe

Les mots qu'on dit derrière le volet sont une menace[2]

Les bruits dans la nuit sont ainsi souvent assimilés à une menace, ou à quelque chose d'inconnu, qui n'est pas forcément maléfique. Souvent, les bruits nocturnes sont assimilés, par exemple, à la situation du cambriolage : « On descend l'escalier pieds nus/C'est un cambrioleur ou le dernier venu[3] ». Mais même quand cette présence n'est que devinée par des bruits, et n'est pas révélée, elle possède quelque chose de menaçant ou de mystérieux : « Un bruit de pas glisse sur le palier/Personne n'entre[4] » ; « Quelqu'un monte/L'escalier craque[5] ».

craque[5] ».

Le monde apparaît ainsi sur un horizon, et il est « apprésenté[6] » par ses bruits. Ce procédé possède une force particulière dans les nocturnes de Reverdy, où les bruits sont des indices, pour ainsi dire, de la présence du monde réel. Nous revenons ainsi à la question de savoir comment une situation se reconstruit tout entière à partir des seules données de l'ouïe. Merleau-Ponty remarque que :

> Le perçu n'est pas nécessairement un objet présent devant moi comme terme à connaître, il peut être une « unité de valeur » qui ne m'est présente que pratiquement. […] Est perçu tout ce qui fait partie de mon milieu et mon milieu comprend « tout ce dont l'existence ou l'inexistence, la nature et l'altération compte pratiquement pour moi […][7].

Mon milieu est construit par tout ce qui compte pour moi à un niveau *pratique* et, dans le noir de la nuit, je m'oriente par des bruits, puisque je n'y vois pas, à l'instar d'un aveugle qui sait

[1] Reverdy, « Route », o*p. cit.*, p. 176.
[2] « Le sang troublé », *ibid.*, p. 85.
[3] « Surprise d'en haut », *ibid.*, p. 121.
[4] « La cloche cœur », *ibid.*, p. 153.
[5] « Ronde nocturne », *ibid.*, p. 182.
[6] Expression de Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. « écriture », P.U.F., Paris, 1989, pp. 18-19 et 45.
[7] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 371.

très bien reconstruire toute une situation à partir des seules données de son ouïe. C'est exactement de cette même manière que je m'« oriente » dans un poème nocturne de Reverdy, et c'est exactement la même expérience d'une lutte pour appréhender la réalité qui m'est donnée dans sa lecture.

Ainsi, Reverdy parvient, grâce à quelques images sonores seulement, à reconstruire toute une *atmosphère* de mystère et de vide de la rue la nuit. C'est une certaine expérience du paysage urbain nocturne qui nous est donnée dans certains bruits, et aussi dans l'absence d'autres bruits : « Dans la rue glissante il n'y avait d'autre bruit que celui de l'eau coulant dans les fossés bordés. », « L'écho des pas assourdis perçait les murs. La vie bougeait à peine[1] ». La même atmosphère de rue vide et nocturne dans « Les travailleurs de la nuit » :

> La clochette tinte la nuit sur le trottoir. Les savates claquent pour tout le mystère de luxe inemployé. On ne sait pas où il se cache[2].

Dans « La réalité immobile », poème au titre signifiant, une présence est suggérée par l'absence de bruits, à savoir la chanson des ivrognes :

> Les ivrognes sont toujours là
> Mais la chanson qui montait à la nuit a cessé[3]

Dans « Secret », une présence est suggérée par son chant, et une autre se révèle dans l'absence de bruit : « Devant la porte un homme chante/La fenêtre s'ouvre sans bruit[4] ». Cette absence de bruit ne fait bien sûr qu'ajouter au mystère familier de cette situation, là encore par une présence indéfinie. Au milieu des choses à peine reconnues grâce aux bruits, au milieu de ce mystère familier, surgit alors l'inconnu à l'état pur.

On voit que ces « images sonores » ont partie liée avec le mystère familier, mais ce qui me semble beaucoup plus important, c'est qu'elles se présentent comme l'une des stratégies textuelles d'immersion du lecteur dans « l'expérience du poème ». C'est ainsi que Reverdy, dans un autre poème au titre très signifiant, « Silence », construit grâce à seulement trois images sonores tout l'espace imaginaire de ce poème : « On parlait encore là derrière », « Une voix qui tinte sur l'eau », et « Quand le soir devient dur et tombe/Au loin/On entend le sifflet d'un train[5] ». Ces *sons* se détachent ainsi sur le fond du *silence* comme autant d'éléments de

[1] Reverdy, « Peine perdue », in *op. cit.*, p. 158.
[2] *Ibid.,* p. 115.
[3] *Ibid.,* p. 86.
[4] *Ibid.,* p. 191.
[5] *Ibid.*, p. 197.

construction, lesquels ne sont cependant pas du tout purement abstraits, puisque c'est surtout grâce à eux que l'espace imaginaire du poème apparaît au lecteur et est perçu par celui-ci. C'est pourquoi ces signes réduits et primitifs s'adressent directement à la perception, leur objectif est une immersion « plus directe » du lecteur dans le texte.

Enfin, il y a une dernière dimension d'immersion perceptive du lecteur que permettent les « signes sonores », à savoir la temporalité. Nous avons déjà vu, à propos de la temporalité chez Reverdy, que *l'évanescence* représente un aspect important de la temporalité dans ses poèmes. Rappelons ici que cette évanescence du moment reflète un trait essentiel du présentisme de Reverdy, à savoir le caractère insaisissable du présent qui semble un moment arrêté du temps, mais qui ne constitue au fond que l'horizon du devenir. L'aspect *évanescent* de la temporalité reverdienne s'exprime ainsi également dans certaines images sonores. Cette convergence entre la problématique du présent vivant et de l'évanescence dans les images sonores est peut-être le mieux saisi dans le poème « La Jetée » :

> Aime le moment qui passe
> A force ta mémoire est lasse
> D'écouter des cadavres des bruits[1]

Un autre exemple de cet aspect évanescent des bruits dans l'obscurité (des « cadavres de bruits ») est le poème en prose « Les travailleurs de la nuit », un poème qui repose sur de nombreuses images sonores, telles : « La clochette tinte la nuit sur le trottoir », les « savates claquent », « On entend des propos à voix basse et parfois une voix d'enfant s'élève pour chanter ». Pour Reverdy, la nuit est « la vie ardente et silencieuse ». Finalement, avec un « tu » qui ressemble beaucoup à celui de l'Apollinaire de « Zone », c'est-à-dire qui s'adresse au poète lui-même et en même temps au lecteur, peut-être en tant qu'autre stratégie d'immersion, Reverdy écoute encore une fois l'évanescence des bruits nocturnes : « Et tu écoutes derrière la fenêtre basse où filtre un rayon de ta lampe, tu écoutes mourir le bruit[2] ».
Les images sonores de Reverdy, quoiqu'assez rares, obéissent ainsi à une stratégie toute particulière d'immersion du lecteur dans le texte. Cependant, ce n'est pas en tant que ruse illusionniste du poète, mais plutôt comme une transposition de la manière assez singulière qu'il a d'être-au-monde. Reverdy est à l'écoute du monde, préférablement la nuit, quand ces petits bruits *intimes* sont audibles et distinctes. Le paraître et les bienséances mondaines ne

[1] *Ibid.*, p. 196.
[2] *Ibid.*, p. 115.

sont plus là, mais une expérience et une perception très dépouillées, un rapport plus sincère et plus intime au monde.

Contrastes

Nous avons vu quel a été le rôle de Cendrars, avec *Prose du Transsibérien*, dans l'élaboration de la poésie visuelle. Après ce poème, il s'est lancé lui-même dans la querelle du « simultanisme », et a ainsi donné de rares textes « théoriques » ou « esthétiques », dans lesquels il explique sa conception du « simultané », particulière et différente par rapport à toutes les autres conceptions, celle d'Apollinaire incluse :

> *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* est, rassurez vos confrères, munie de points et de virgules. On ne les enlèvera *point*. J'estime beaucoup la réforme de l'inimitable Apollinaire. Mais je crois que qu'il a fait fausse route en l'appliquant à des formes et à des poèmes anciens. Ma ponctuation n'est pas de syntaxe, mais rythmique. L'inspiration de ce poème m'est venue naturellement, et, comme vous le pensez, loin des trépidations commerciales de M. Marinetti.
> […] permettez-moi de vous dire que ce *premier Livre Simultané* est également loin des théories scolaires du pion *Henri Martin Barzun*, qui, dogmatique, publie sous couverture d'indigestes conversations successives[1].

Malgré ce ton mordant par lequel il se hâte de distinguer son entreprise de celle de son aîné, Cendrars s'inquiète cependant, dans une « Lettre à ses amis » : « Est-ce qu'Apollinaire a vu le livre, qu'en dit-il[2] ? ». Il sait en effet très bien que sa tentative va jusqu'à un certain point dans la même direction que celle du poète de « Zone ». Seulement, la conception de Cendrars reste beaucoup plus proche de celle de Robert Delaunay. Il clarifie ainsi sa position en affirmant que, pour lui, le simultané est « le *métier nouveau*[3] ». Rappelons encore une fois le principe du contraste simultané des couleurs cher à Delaunay, que Cendrars explique de la manière suivante : « Une couleur n'est pas une couleur en soi. Elle n'est couleur qu'en contraste avec une ou plusieurs autres couleurs. Un bleu n'est bleu qu'en contraste avec un rouge, un vert, un

[1] Lettre à André Salmon du 12 octobre 1913, cité depuis Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique : La Prose du Transsibérien, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay,* Archives des lettres modernes, 1987, p. 59.
[2] Lettre à ses amis « Jeudi… janvier 1914 », *Inédits secrets*, cité depuis Antoine Sidoti, *ibid.*, p. 121.
[3] Lettre à André Salmon du 12 octobre 1913.

orange, un gris[1] ». Cendrars proclame également que son idée du simultané est à comprendre comme *profondeur* :

> Le simultané est l'art de la profondeur qui s'exprime techniquement dans la matière première – peinture, musique, robes, affiches, livres, meubles, couleur – dans la matière universelle : le monde. Le monde est notre métier[2].

A propos de *Prose du Transsibérien*, poème qui l'a rendu célèbre, il explique qu'il s'agit d'« une représentation simultanée » ou encore d'une « *présentation* simultanée et non illustrative[3] ». Pour expliciter cette conception, il cite une note de Delaunay :

> Il ne s'agit plus de vision simultanée en art, ce qui a toujours existé. Il s'agit du nouveau métier représentatif en peinture, sculpture, ameublement, architecture, livre, poésie, affiche, robes, etc. Notre sensibilité réagit immédiatement à une œuvre d'art ; comme dans la nature, elle donne le sens de la profondeur. Nos yeux vont jusqu'au soleil. Il y a mouvement.
> Tout est couleur, mouvement, profondeur. Nous trouvons le métier qui doit servir à un esthétisme nouveau, représentatif. Contrastes simultanés, complémentaires, et dissonances synchromes [*sic*][4].

La profondeur vient donc, selon Delaunay, du contraste simultané des couleurs, qui est à la fois une résonance et une dissonance, une interaction entre couleurs et plans. Dans une autre note datée d'« octobre 1913 », Delaunay essaie de définir ce que pourrait être le « simultanisme » en littérature, en analysant l'exemple de *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* de Cendrars, illustré par son épouse Sonia Delaunay : « Le simultanisme littéraire peut être donné par l'emploi des contrastes des mots » ; « par la couleur simultanée et par le contraste des mots simultanés arrive… une esthétique nouvelle et représentative de l'époque[5] ». Si la profondeur et le mouvement existent par l'interaction entre les couleurs et les plans différents, ils viennent aussi du « contraste des mots simultanés », et globalement il y a un contraste et une synergie entre le lisible et le visible.

Dans sa lettre à l'universitaire Smirnoff, ami de Sonia Delaunay, Cendrars illustre cette esthétique du contraste des mots simultanés :

> Dans le dictionnaire, les mots ne sont pas sensibles […] Je suis trop sensuel pour avoir « du goût ». J'ai tous les goûts. Je prends un mot et je le brutalise[6].

---

[1] « Jeudi… janvier 1914 », *Inédits secrets*, cité depuis A. Sidoti, *ibid.*, p 121.
[2] « Jeudi… janvier 1914 », Lettre de Blaise Cendrars à des amis, *Inédits secrets*, cité depuis Antoine Sidoti, *ibid.*, p. 39.
[3] Lettre à André Salmon, déjà cité depuis Sidoti, *ibid.*, p. 59.
[4] Note de Delaunay, cité depuis Sidoti, *ibid.*
[5] Cité depuis Sidoti, *ibid.*, p. 87.
[6] Cendrars à Smirnoff, cité depuis Sidoti, *ibid.*, p. 107.

Qu'entend ici Cendrars par « brutaliser » ? On ne peut que le supposer, mais puisqu'il parle du dictionnaire, et du fait que les mots n'y sont pas « sensibles », n'est-ce pas en envisageant d'arracher le mot à son contexte « normal » et *normatif*, celui du dictionnaire et de la *langue*, pour le rendre plus *sensuel* – et par là plus poétique – en le recontextualisant et en lui donnant ainsi une nouvelle vie ? Mettre le mot dans un contexte nouveau et surprenant – c'est-à-dire dans la présence d'un autre mot auquel il n'a pas ou peu été associé – ne s'agit-il pas alors d'un geste similaire à la fameuse « dissociation des idées » de Remy de Gourmont, ou encore au « rapprochement des réalités éloignées » de Reverdy ? Dans sa conception du contraste, Cendrars ne le comprend pas seulement comme « distance », « éloignement » ou « dissonance », mais aussi comme un lien analogique fort parce qu'entièrement nouveau :

> Le contraste n'est pas un noir et blanc, un contraire, une dissemblance. Le contraste est une ressemblance. Un voyage pour connaître, reconnaître les gens, les choses et les animaux. Pour vivre avec. On s'approche, on ne s'éloigne pas. C'est dans ce que les hommes ont de plus commun qu'ils se différencient le plus. Les deux sexes font contrastes. Le contraste est amour. C'est par contraste que les astres et les cœurs gravitent. C'est le contraste qui fait la profondeur. Le simultané est l'art de la profondeur. Il s'exprime techniquement dans la matière première, matière universelle, dans le monde[1].

Comme presque tous les autres poètes importants d'avant-garde de son époque, Marinetti, Apollinaire ou Reverdy, Cendrars cherche lui aussi à construire sa poétique autour d'un renouvellement radical de l'analogie poétique – laquelle constitue implicitement une mise en cause de la logique habituelle, autant que celle du langage conventionnel. Ce qu'il recherche par là n'est pas simplement une nouvelle syntaxe ou un nouveau rythme, c'est un nouveau langage poétique, qui s'exprimerait dans la matière universelle – le monde, selon la proposition de son philosophe préféré, Schopenhauer, à savoir que « le monde est sa représentation ».

« Cinépoésie » et perception

[1] « Jeudi… janvier 1914 », *Inédits secrets*, cité depuis Sidoti, *ibid.*, p. 121.

Toutes ces stratégies textuelles d'immersion que nous avons vues ne sont finalement qu'autant de manières de nous présenter l'expérience du poète, dans la mesure où une telle communication est possible entre l'écrivain et le lecteur. Il faut remarquer qu'elles sont également informées par la révolution considérable et sans précédent de la sensibilité et de la perception humaine qu'a été le cinéma. Une telle « merveille », pour reprendre cette expression d'Apollinaire, n'a pu manquer de stimuler non seulement l'imagination des poètes, mais aussi de modifier sans retour leur perception, surtout leur perception du monde moderne, et avec elle leurs « moyens rhétoriques » de persuasion, autrement dit, leurs stratégies textuelles d'immersion du lecteur.

Plutôt que de nous limiter à examiner les écrits des trois poètes sur le cinéma – l'on sait que l'enthousiasme pour cette nouveauté technique et artistique ne leur faisait absolument pas défaut – il faut surtout essayer de voir de quelles manières exactement leurs réflexions sur les liens éventuels et possibles entre la poésie et le cinéma ont influencé leurs stratégies textuelles et pratiques poétiques. L'ensemble de telles réflexions et expérimentations dans la poésie moderne constituent ce que le chercheur américain Christophe Wall-Romana appelle « *cinépoésie*[1] ». Il s'agit là d'un terme qu'il n'a pas tout à fait forgé lui-même (en anglais « Cinepoetry ») mais est inspiré de nombreux titres donnés par les poètes eux-mêmes à leurs œuvres poétiques, tels « Die Chaplinade, *Kinodichtung* » d'Yvan Goll (en français « La Chaplinade, poème cinématographique »), de 1920, « Indifférence, poème cinématographique » de Philippe Soupault[2] ou encore le poème de Louis Aragon « Charlot sentimental[3] », et d'autres titres de ce genre qui reflètent tous le désir des poètes d'adopter des moyens spécifiques de la cinématographie, et qui traversent le vingtième siècle tout entier[4]. Comme le constatait Apollinaire :

> Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants des films. Ceux-ci se raffineront, et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent.
> Qu'on ne s'étonne donc point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste que l'art

[1] Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, New York, 2013.
[2] Publié dans *SIC* n. 25, janvier 1918, et dans *Film*, n. 101, du 18 février 1918.
[3] Publié dans *Le Film*, du 1er mars 1918.
[4] Des exemples récents : Armand Gatti, « Le poème cinématographique 1 », de 1984 ou Pierre Alferi, *Kub or*, avec des photographies de Suzanne Doppelt, Editions P.O.L., 1997. Voir Ch. Wall-Romana, o*p. cit.*

> simple des paroles), où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant et la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le Mont Gibel pour composer le livre vu et entendu et de l'avenir[1].

On voit donc très bien dans cette citation que l'intérêt pour la cinématographie n'est pas du tout un souci périphérique dans la poésie moderne, mais au contraire qu'il s'agit là d'une question centrale. Le cinéma apparaît potentiellement comme un moyen pour les poètes de s'approprier le monde extérieur – de révolutionner ainsi la création poétique – et finalement de rapprocher l'art de la vie.

Remarquons ici que, contrairement à ce que l'on est tenté de croire parfois, et bien qu'il ait été le plus grand promoteur de la « cinépoésie », Apollinaire n'a pas inventé de telles pratiques. Wall-Romana fait remonter les sources de cette idée à Mallarmé, qui aurait été inspiré par un roman de science-fiction de son ami Villiers de L'Isle-Adam, *L'Eve future*[2], dont un des personnages principaux est Thomas Edison, l'inventeur du phonographe (en même temps que le poète Charles Cros) et plus tard du cinémascope. Dans ce roman, Villiers de L'Isle-Adam prédit l'invention du kinétoscope quelques deux années avant sa conception[3]. Mais malgré le fait que cette idée d'adapter les possibilités du cinéma à la poésie reste assez mal développée, semblerait-il même introuvable dans les écrits de Mallarmé lui-même (dans la Préface à « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », le Maître ne parle que de la musique)[4], Wall-Romana insiste sur la compréhension de ce poème et du projet du « Livre » comme une altération radicale du « médium de l'écriture », profondément pénétré par le cinéma et la pensée cinématographique[5]. Une chose au moins est certaine : le poème « Un coup de dés… » marque bien le début de la poésie visuelle moderne, et celle-ci sera profondément influencée par le cinéma. On peut également remarquer, plus simplement, que leur essor a été presque contemporain. L'espacement des groupes de mots qui anime le texte relève effectivement d'une conception qui peut être mise en relation avec le cinéma, mais on peut se demander à raison si celle-ci réside dans les intentions de Mallarmé ou si elle appartient à la *réception* d' « Un coup de dés … ». Les lecteurs de ce poème – les peintres et les poètes cubistes et modernistes – ne manqueront pas de réfléchir à ce lien et à ses possibilités. Parmi les autres

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizargues et M. Décaudin, « Pléiade » NRF, Gallimard, 1991, p. 944.
[2] Villiers de L'Isle-Adam, *L'Eve future*, éditions de Brunhoff, 1886.
[3] Wall-Romana, o*p. cit.*, pp. 58-59.
[4] Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, NRF Gallimard, 1914, édition sans pagination.
[5] Wall-Romana, o*p. cit.*, p. 56.

poètes engagés dans cette réflexion figurent, selon Wall-Romana, Edmond Rostand, Victor Segalen, Jules Romains, Ricciotto Canudo, Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Cocteau, Yvan Goll, Soupault, Aragon, Breton et d'autres encore, mais la personne la plus importante dans le développement de cette pensée et de ces pratiques dans l'après-guerre serait le poète/théoricien/réalisateur Jean Epstein[1]. Celui-ci est l'auteur de l'ouvrage capital sur la poésie moderne, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'esprit*, paru aux éditions de La Sirène en 1921, avec une lettre-préface de Cendrars[2], ainsi que de plusieurs ouvrages importants sur le cinéma.

Pour définir la « cinépoésie » de plus près, Wall-Romana souligne qu'il s'agit d'« une composante *mineure* de la poétique, laquelle pose des questions majeures sur le rôle de l'esthétique du cinéma – l'expérience créative, corporelle et imaginaire du cinéma – dans l'écriture et la théorie poétique[3] ». Nous nous attacherons ici à cette *expérience* tout à la fois corporelle et imaginaire, et particulièrement en ce qui concerne la poésie visuelle : « La Cinépoésie consiste uniquement en objets qui se trouvent dans la page, que ce soient des objets textuels ou à la fois textuels et visuels, lesquels sont considérés comme 'poétiques' et dans lesquels sont visibles des traits cinématographiques ou filmiques[4] ». L'hypothèse est donc que l'expérience du cinéma transforme la poésie entre 1907 et 1911, et continue de la transformer dans le surréalisme et au-delà. La « cinépoésie » est ainsi une pratique de l'écriture « trans-médiatique[5] », puisque le « nouveau régime esthétique » de Jacques Rancière que nous avons déjà évoqué, permet et facilite échanges et « contaminations » entre les arts, cela dans la mesure où l'identification des arts ne se base plus sur leurs moyens spécifiques de représentation, mais sur la distinction et le repérage d'une manière d'être sensible spécifique de tous les produits de l'art[6]. L'autre hypothèse de Wall-Romana est ainsi que la cinématographie a été un facteur majeur dans la découverte, par les poètes et artistes au début du vingtième siècle, de la mobilité des lettres, mobilité qu'il appelle *champ cinégraphique*[7]. La manière dont les lettres apparaissent et se déplacent dans les films aurait suscité un intérêt pour la poésie visuelle chez les poètes. Il faut remarquer toutefois que, avant le cinéma, existait déjà une prolifération d'affiches, de publicités et d'écrits publics de toute sorte vers la fin du dix-neuvième siècle. Il est clair que cette esthétique du texte public et souvent

[1] Wall-Romana lui consacre un chapitre entier à part, « Jean Epstein's Invention of Cinepoetry », o*p. cit.*, p. 113.
[2] Ouvrage cité dans le premier chapitre : Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui*, La Sirène, Paris, 1921.
[3] Wall-Romana, *op. cit.*, p. 4. Ma traduction de l'anglais (américain); et toutes les autres citations de cet ouvrage.
[4] *Ibid.*, p. 5.
[5] *Ibid*., p. 18.
[6] *Ibid.*, p. 30.
[7] *Ibid.*, p. 33.

dynamique a influencé directement les esthétiques poétiques des avant-gardes[1] et suscité la curiosité des poètes pour les possibilités de cette interaction entre le texte et l'image. Si nous reviendrons plus loin sur cette inspiration spatiale des poètes, notons également pour l'heure que dans les affiches et publicités, le texte immobile est en quelque sorte dynamisé par des dispositions typographiques et avant tout par une composition *plastique.* La plasticité est pour Wall-Romana « le nœud critique dans lequel perception, métamorphose, technologie et habitus (corporel) coexistent et s'interpénètrent[2] ». Le film cinématographique possède cette capacité particulière de reproduire des situations corporelles et sociales. Les poètes ont compris cette puissance unique de persuasion du cinéma, et l'ont prise comme un modèle dans leurs innovations dans l'expression et le langage poétique.

Remarquons que le premier cinéma était muet, ce qui avait sans aucun doute l'effet d'accentuer l'aspect dynamique dans la réception des spectateurs. La vision et la réception de ce nouveau type de spectacle impliquait donc avant tout la perception. Comme le remarquait Merleau-Ponty, « c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit », car il signifie « par l'arrangement temporel ou spatial des éléments[3] ». Nous voilà encore une fois ramenés à la question de la perception et à celle des *éléments*. Il nous faut nous demander quel est le lien entre la perception cinématographique et les affiches et publicités, car évidemment l'esthétique de la poésie visuelle se greffe sur l'une comme sur les autres. Qu'ont donc en commun le cinéma et les affiches, si ce n'est qu'ils présentent une expérience plastique et dynamique, et le fait que cette expérience utilise la perception pour susciter l'imagination des spectateurs ?

Poursuivons maintenant avec quelques autres remarques concernant le fonctionnement de la perception en ce qui concerne le cinéma. Merleau-Ponty souligne d'abord que la perception est indivise, qu'elle n'est pas intellectuelle, et que « ce qui est premier et vient d'abord dans notre perception, ce ne sont pas des éléments juxtaposés, mais des ensembles[4] ». La perception organise donc le champ visuel comme un tout, en opérant une synthèse des éléments qui le constituent, et cette synthèse-là n'a rien d'intellectuel : « Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi[5] ». Merleau-Ponty confirme aussi que « nous pouvons appliquer à la perception du film tout ce qui vient d'être dit de la perception en

[1] Voir Willard Bohn, *Modern visual poetry*, University od Delaware Press, 2001, pp. 17-21.
[2] Wall-Romana, o*p. cit.*, p. 45. Ma traduction.
[3] Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Gallimard, 1996 et 2009, p. 22.
[4] *Ibid*., p. 7.
[5] *Ibid.*, p. 12.

général[1] ». C'est la perception du spectateur qui construit la représentation cinématographique, c'est elle qui l'achève. Les éléments épars et divers forment un tout cohérent, ainsi que le mouvement et le *sens* des événements. Remarquons que ces conclusions peuvent très bien s'appliquer aux affiches et aux publicités. Ces ensembles plastiques tendent souvent, à l'époque, vers une impression de dynamisme grâce à des dispositions typographiques et à la juxtaposition d'éléments divers. Considérons ici comme exemple l'illustration de couverture pour *La Fin du monde filmé par l'ange Notre-Dame* de Cendrars, réalisée en 1919 par Fernand Léger :



Si les éléments sont trop uniformes ou concordants, il n'y a aucun dynamisme : le résultat est statique. Au contraire, quand ceux-ci sont des « réalités distantes rapprochées », leur rapprochement produit du mouvement, de l'énergie. Nous nous rapprochons ici de la « simultanéité de la page ». Si les « éléments » divers ne s'organisent pas toujours dans des ensembles logiques et cohérents, ils ajoutent à l'impression du mouvement et de la vitesse, et *expriment* ainsi une certaine temporalité comprise comme essence de la *modernité*.

Voici comment Apollinaire, avec un autre vocabulaire, décrit la simultanéité en 1913, en parlant des peintres, c'est-à-dire de l'Art, mais aussi de la perception :

> La lumière n'est pas un procédé. Elle nous vient de la sensibilité (l'œil). Sans la sensibilité, aucun mouvement, nos yeux sont la sensibilité essentielle entre la *nature* et notre *âme*. Notre âme maintient sa vie dans l'harmonie. L'harmonie ne s'engendre que de la *simultanéité* où les *mesures* et les proportions de la lumière arrivent à l'*âme*, sens suprême de nos yeux. Cette simultanéité seule

[1] *Ibid.*

> est la création ; le reste n'étant qu'énumération, contemplation, étude. Cette simultanéité est la vie même[1].

Le vocabulaire d'Apollinaire reste ici un peu vieilli, presque romantique, même pour sa propre époque. Merleau-Ponty l'aurait sans doute dédaigné à cause de son imprécision, mais il suffirait de remplacer « sensibilité » ou « sens » par *perception*, et « âme » par *conscience*, pour que cet énoncé s'exprime dans les termes de la phénoménologie de la perception. La simultanéité vient d'un *regard* particulier qui appartient à la perception ou, selon l'expression d'Apollinaire, à la « sensibilité (œil) », sans laquelle il n'y a « aucun mouvement ». Cendrars aussi fait le lien entre le *simultané* (selon l'expression qu'il préférait), la modernité, le cinéma, la technologie et la perception :

> Le Cinéma. Tourbillon des mouvements dans l'espace. […] Tout change. Le change. Les mœurs et l'économie politique. Nouvelle civilisation. Nouvelle humanité. Les chiffres ont créé un organisme mathématique, abstrait, des engins utiles qui s'adressent aux besoins les plus grossiers des sens et qui sont la plus belle projection du cerveau. Automatisme. Psychisme. Commodités nouvelles. Machines. Et *c'est la machine qui recrée et déplace le sens d'orientation et qui découvre enfin les sources de la sensibilité* […] Cent mondes, *mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme*. Et cet œil est plus merveilleux que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage des images. […]Tout est rythme, parole, vie[2].

La machine qu'est le cinématographe « découvre les *sources* de la sensibilité » ou, selon l'expression de Merleau-Ponty parlant du regard, « un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence[3] ». Le « cerveau en est bouleversé », commente Cendrars, fasciné par la prolifération des images, et surtout par ce dispositif qui rend *mouvement* et *vitesse* sensibles.

On pourrait se demander, à propos de cette prolifération parfois décousue d'images et de situations diverses, et en admettant qu'elle s'adresse à la perception, quel est son lien avec la perception de la réalité dans la vie de tous les jours ? A supposer même que le monde moderne se présentait à l'époque comme cette prolifération de nouveautés dont parle Cendrars dans l'extrait que nous venons de citer, il est difficile d'imaginer qu'il s'agit du

[1] « A travers le salon des indépendants » par G. Apollinaire, *Montjoie !*, 18 mars 1913, supplément au n. 3, numéro spécial consacré au Salon des indépendants. Consulté le 29 octobre 2014 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891142h.image.langEN.r=Canudo,%20Ricciotto,%20montjolie

[2] Blaise Cendrars, « L' A B C du cinéma » in *TADA*, tome 11, textes présentés et annotés par Cl. Leroy, Denoël, 2005, p. 29. C'est moi qui souligne.

[3] Merleau-Ponty, o*p. cit.*, p. 13.

même pullulement chaotique d'éléments hétéroclites que l'on retrouve dans les tableaux, les poèmes et même dans certaines compositions musicales de cette époque[1]. Cependant, ce serait justement oublier qu'il s'agit là d'un « réalisme » autre, dont l'objectif n'est pas de restituer une image fidèle du monde ni de la « réalité ». Ce n'est pas l'image exacte et analytique qui compte, mais une sensation, une expérience aussi directe que possible.

Merleau-Ponty remarque à propos du cinéma que :

> Comme le film visuel n'est pas la simple photographie en mouvement d'un drame, et comme le choix et l'assemblage des images constituent pour le cinéma un moyen d'expression original, de même le son au cinéma n'est pas la simple reproduction phonographique des bruits et des paroles, mais comporte une certaine organisation interne que le créateur du film doit inventer[2].

Même si le philosophe parle ici du film sonore, lequel n'existait pas encore dans les années 1910, il identifie le principe de fonctionnement du cinéma qui représente une véritable nouveauté au début du vingtième siècle : le montage. Le film n'est donc pas « une somme d'images mais une forme temporelle[3] ». Nous avons déjà vu comment dans la poésie les « éléments » – c'est-à-dire des représentations fragmentaires – constituent des formes temporelles. Dans le même sens, le film ne reproduit pas une situation *totale*, mais une sélection des fragments et des détails significatifs :

> Comme il y a dans le film, outre la sélection des vues (ou des plans), de leur ordre et de leur durée, qui constitue le montage, une sélection des scènes ou séquences, de leur ordre et de leur durée, qui constitue le découpage, le film apparaît comme une forme extrêmement complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment, dont les lois restent à découvrir et n'ont été jusqu'ici que devinées par le flair ou le tact du metteur en scène qui manie *le langage cinématographique* comme l'homme parlant manie la syntaxe, sans y penser expressément, et sans être toujours en mesure de [formuler les] règles qu'il observe spontanément[4].

Les poètes ont compris assez tôt le *potentiel*, que souligne Cendrars dans son « ABC du cinéma »[5], de cette nouvelle expressivité plastique. Michel Décaudin notait une différence nette, dans *La Bréhatine*, entre l'écriture d'André Billy et celle d'Apollinaire, cette différence

[1] Par exemple *Parade*, mais aussi les diverses pièces pour les *intonarumori* de Luigi Russolo.
[2] Merleau-Ponty, o*p. cit.*, p. 18.
[3] *Ibid*., p. 16.
[4] *Ibid*., pp. 17-18.
[5] « L'A B C du cinéma », in Cendrars, *TADA*, tome 11, *op. cit.*, p. 30.

n'étant pas seulement d'ordre stylistique. Tandis que Billy procède d'une écriture narrative linéaire, dialogique, somme toute littéraire et plutôt théâtrale,

> Apollinaire au contraire pense en images. Non seulement il a moins recours au dialogue de théâtre, sans signification pour le cinéma muet, et lui préfère les textes alternant avec les séquences, mais sa narration est elliptique, discontinue, procédant par plans, non par phrases ; il utilise la surimpression et le fondu, la diversité des plans par le rapprochement ou l'éloignement de la caméra. A l'écriture littéraire il substitue un véritable découpage, tout en mouvement[1].

La discontinuité, qui intéressait Apollinaire depuis « L'Onirocritique », lui faisait également porter son attention sur l'écriture cinématographique. Il faut cependant dire qu'il ne cherchait pas à innover dans le genre spécifique du scénario. En ce qui concerne les poètes qui, ces années-là, écrivaient des scénarios, Cendrars avoue avoir compté sur « le scénario *de La Fin monde* » pour « faire fortune[2] », et André Billy, pour ce même texte de *La Bréhatine*, évoquait comme raison de s'être engagé dans cette affaire, en guise d'excuse, le fait que lui-même et Apollinaire avaient tous deux besoin d'argent (ils y ont gagné la somme considérable de 2000 francs[3]). Pour ce dernier, l'écriture du scénario représentait cependant aussi, et clairement, un défi et une aventure. Que l'on pense aussi à la manière qu'avait Cendrars, un peu plus tard, de faire du cinéma : n'était-ce pas là également une aventure, une expérience, un apprentissage ? Quant à *La Bréhatine* d'Apollinaire, il y gagnait certes l'argent dont il avait besoin, mais se plaisait surtout à maîtriser ce *langage* et ce *métier*, pour les incorporer à son propre arsenal de moyens d'écrivain. C'était une entreprise intéressante et en quelque sorte expérimentale pour lui : « l'effort pour atteindre à une écriture cinématographique, visuelle, s'il n'emprunte pas des voies audacieuses, et peut-être faciles de l'avant-garde, y est manifeste. Le poète a écrit pour le cinéma en réalisateur plutôt qu'en scénariste[4] ». On voit en tout cas qu'il faisait un effort pour maîtriser ce « langage » nouveau, fait de montage et de découpage.

Reverdy, dans son unique écrit sur le « Cinématographe », et tout en critiquant le cinéma commercial et le cabotinage des acteurs, surtout des acteurs européens, explique le

---

[1] *Notice* de M. Décaudin pour *La Bréhatine*, in Apollinaire, *Œuvres en prose, tome I*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 1472. Pour une analyse stylistique parallèle encore plus détaillée de ce scénario, voir Nadja Cohen, « *La Bréhatine*, un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire », in *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, Sous la dir. de N. Cohen *et ali*, Nouveau monde édition, 2012, pp. 75-90.
[2] Cendrars, « Pro Domo », préface de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, in *TADA, tome 7*, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Denoël, 2003, p. 257.
[3] Article cité de Nadia Cohen, p. 88.
[4] *Notice* de M. Décaudin pour « Cinéma », in Apollinaire, *Œuvres en prose I, op. cit.*, p. 1471.

fonctionnement de cette nouvelle expressivité du cinéma, et la manière dont ce « langage » interagit avec le spectateur :

> Le cinéma n'est pas, comme on le crut, la pantomime, spectacle ridicule et profondément ennuyeux. Au ciné le geste ne doit pas remplacer la parole. Il y a d'autres *moyens exclusivement cinématographiques* qui dispensent de cette exagération des gestes. *L'esprit du spectateur fait le reste*.
> Si on montre une femme qui regarde à la fenêtre et, séparément, un ciel de nuages, à côté de moi *un tout jeune enfant* peut dire : « c'est le ciel qu'elle regarde ». On a obtenu *simplement*, *directement* le résultat essentiel[1].

Reverdy, comme Apollinaire, Cendrars et, avec un langage beaucoup plus précis, Merleau-Ponty, insiste sur la phénoménologie de la réception et sur l'immédiateté de ce nouveau « langage » expressif. Quand Reverdy écrit, toujours dans *Nord-Sud*, « Sur le cubisme », il souligne le même avantage de cette nouvelle expressivité *plastique* dans la peinture : « Le cubisme est un art éminemment plastique ; mais un art de création et non de reproduction ou d'interprétation ». Le poète se soulève contre ceux qui voudraient faire « de cet art *profond* dont on n'a su voir que le côté superficiel un art superficiel », en affirmant que les cubistes nous donnent des œuvres qui « s'adressent *directement à l'œil* et *aux sens* des admirateurs de peinture[2] ». Malgré le fait que Reverdy dédaignera plus tard le cinéma, en 1933, en concluant que ce divertissement des masses n'est pas un art[3], frustré peut-être par le succès commercial et l'aspect de *culture de masse* du cinéma, il est difficile de nier que ses propres et parfois brusques changements de « plans » doivent quelque chose au cinéma. Pourrait-on vraiment imaginer la séquence suivante, un exemple choisi presque au hasard parmi de nombreux autres dans la poésie de Reverdy, écrite en un siècle sans cinéma ?

> L'enseigne de la rue dévoile son mystère
> Le bras tendu près du balcon porte un haltère
> Les yeux sont agrandis par un dernier rayon
> Le clocher devient bas
> Un nuage le casse
> Dans le jardin l'arbre pourrait tomber
> Une main rassemble les branches
> Et les serre comme un bouquet
> Les mille doigts du vent frappent plus fort à la fenêtre
> La tête qui paraît regarde le ciel
> Attend ce qui peut arriver[4]

[1] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 508.
[2] *Ibid*., p. 459.
[3] « L'art du ruisseau » in *Œuvres complètes II*, pp. 1171-1172.
[4] « Plus d'atmosphère », Reverdy, *Plupart du temps*, *Poésie*/Gallimard, 2004, p. 277.

Dans son article sur Reverdy et le cinéma, sujet qui ne semblerait pas aller de soi vu le peu de textes que le poète a consacré à cette question, Philippe Ortel affirme cependant que « Cinématographe » de Reverdy est un texte qui montre l'influence du cinéma sur le poète, et examine comment Reverdy y traite certaines de ses propres phrases d'une manière cinématographique. Pour Ortel, « […] dans les années 1910, l'invention des Lumière était un modèle pour la création littéraire : en comparant le cinéma à un 'phare', la phrase liminaire du texte de Reverdy en fait bien un exemple à suivre[1] ». Et voici la phrase en question : « Le cinéma se gare, se place, se distribue derrière la glace, la gare, le phare sur la place[2] ». Malgré une certaine réticence de Reverdy envers le cinéma en tant que divertissement de masse, il est possible de parler de *cinépoésie* chez lui, et du « cinéma figuratif enfin, pour matérialiser le flux intérieur et extérieur auquel le sujet lyrique moderne est soumis[3] ». Reverdy loue dans son texte sur le cinéma le film américain (surtout Chaplin, mais sans trop y insister), pour l'absence de pathétique et d'exagération des gestes et des sentiments, qu'il blâme dans le cinéma européen. Ortel suggère que Reverdy est parmi les premiers poètes modernes à insister sur la notion d'intensité (« J'ai éprouvé devant tel film une émotion *plus intense* et au moins aussi pure que devant les œuvres d'art que j'ai préférées[4] »), pour mieux critiquer celle de sentiment. Une expressivité de type romantique ne saurait se passer de sentimentalité, alors que le cinéma américain obtient l'intensité avec une extrême épuration et économie de l'expression des acteurs, comme le remarque Ortel, « en déléguant au montage une partie de l'expression du sens[5] ». Cette même économie des moyens d'expression et l'absence de sentimentalité exagérée sont justement parmi les traits caractéristiques de la poésie de Reverdy. Merleau-Ponty remarque que la durée d'un plan peut exprimer son sens au cinéma, une espèce de « véritable métrique cinématographique » :

> Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés. R. Leenhardt ajoutait, dans un excellent article, qu'il fallait encore intervenir la durée de chaque image : une courte durée convient au sourire amusé, une durée moyenne au visage indifférent, une longue durée à l'expression douloureuse[6].

[1] Philippe Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », in *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, sous la dir. de N. Cohen *et ali*, Nouveau monde édition, 2012, pp. 28 et 30.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes I*, p. 507.
[3] Ortel, art. cit., p. 30.
[4] Reverdy, *Œuvres complètes I*, p. 510.
[5] Ortel, art. cit., pp. 31, 36-37.
[6] Merleau-Ponty, o*p. cit.*, p. 17.

On peut se demander si cette expression de *métrique cinématographique* de Merleau-Ponty n'est que fortuite. Quoi qu'il en soit, cette *métrique* des images qu'est le montage cinématographique intervient bel et bien dans la poétique de Reverdy, qu'il approuvait au cinéma ou non.

Arrêtons-nous encore un instant sur ce thème du « langage » du cinéma. « L'*A B C* du Cinéma » de Cendrars conçoit le cinéma comme rien moins que la dernière révolution du langage humain (« TROISIEME REVOLUTION MONDIALE »), avec un enthousiasme effréné :

> Et voici Daguerre, un Français, qui invente la photographie. Cinquante années plus tard le cinéma était né. Renouveau ! Renouveau ! Eternelle Révolution. Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers *une nouvelle synthèse de l'esprit humain*, vers *une nouvelle humanité* et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma. Regardez ! Les artificiers du Silence sont prêts. *L'image est aux sources primitives de l'émotion*. […] Les lettres du nouvel abécédaire se bousculent, innombrables. Tout devient possible ! L'Evangile de Demain, l'Esprit des Lois Futures, l'Epopée Scientifique, la Légende Anticipatrice, la Vision de la Quatrième Dimension de l'Existence, toutes les Interférences. Regardez ! La Révolution[1] !

Cette vision n'est pas dépourvue d'un gigantisme que Cendrars assume pleinement, et textuellement d'ailleurs, mais elle nous permet d'envisager la place centrale de cette nouvelle expressivité (nouveau langage) dans le projet moderniste de l'*homme nouveau*. Pourra-t-on *changer la vie* avec un *langage universel accessible à tous les sens ?* Mais la vision de Cendrars est encore plus *messianique* que celle de Rimbaud, et même, pour ainsi dire, sans la naïveté du lycéen de Charleville. Cendrars explique, lui aussi, le montage comme un nouveau langage plus direct, immédiat et intuitif :

> Fixez l'objectif sur la main, le coin de la bouche, l'oreille, et le drame se profile, s'agrandit sur un fond de mystère lumineux. Déjà on n'a plus besoin du discours ; bientôt le personnage sera jugé inutile. […] Vie captée. Vie de la profondeur. Alphabet. Lettre. A B C[2].

Cendrars souligne aussi la phénoménologie de la réception, le *suspens*, le caractère collectif de cette expérience imaginaire et fictive, et finalement les réactions physiologiques du spectateur qui rendent cette expérience corporelle :

[1] Cendrars, « L'A B C du cinéma », in Cendrars, *TADA*, tome 11, *op. cit.*, pp. 32-33.
[2] *Ibid.*, pp. 29-31.

> L'attention se fixe sur le froncement sinistre des sourcils. Sur la main recouverte des durillons criminels. Sur un bout d'étoffe qui saigne continuellement. Sur la chaîne de montre qui se tend et qui se gonfle comme les veines de la tempe. Des millions de cœurs cessent de battre à la même seconde dans toutes les capitales du monde et dans les villages les plus perdus les éclats de rire déchirent la campagne. Que va-t-il se passer[1] ?

B

> *Dans les salles*.
> Le spectateur qui n'est plus immobile dans son fauteuil, qui est arraché, violenté, qui participe à l'action, qui se reconnaît sur l'écran parmi les convulsions de la foule, qui hurle et qui crie, proteste et se démène[2].

Il n'est assurément pas du tout anodin de remarquer que Reverdy, de son côté, et à peu près au même moment (en 1918), fait des remarques analogues sur l'expérience collective, imaginaire et physiologique du cinéma, à propos du comique de Charlot :

> Les inventions de Charlot font un film. Son esprit gonfle l'écran et soutient tout le reste, qui en manque totalement et y supplée par la grosse farce exagérément brutale, mouvementée, épileptique mais spécialement américaine. Ici c'est le résultat obtenu par un comble, grandiose, affolant et qui reste encore du ressort des moyens purs. La salle est étourdie, égarée, ahurie et rit, d'autant plus bruyamment que le film est plus mouvementé[3].

Nadia Cohen remarque, dans son article sur *La Bréhatine* d'Apollinaire et de Billy, que « L'expérience du spectateur du cinéma est en effet décrite par de nombreux témoins de l'époque comme une violence faite aux sens […][4] ». En effet, Cendrars loue cette « violence » déjà dans son texte *New York in Flashlight*, de 1912 :

> J'étais en traitement chez le cinématographe. […]
> Les images pleuvent. Le cerveau se gonfle à la pluie. Les nerfs se détendent. Le cœur s'apaise. Les scènes défilent, me cinglent, comme les flagelles glacées des douches. La vulgarité de la vie quotidienne me régénère. Je ne poursuis plus de chimères. Je ne rêve pas. Pas de métaphysique. Pas d'abstraction. Les mâchoires se décrochent. Je ris, dans l'équilibre dans un fauteuil. Pour cinq sous. C'est mon hygiène d'homme-de-lettres-trop-aigri[5].

[1] *Ibid*., p. 30.
[2] *Ibid*., p. 33.
[3] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 509.
[4] Cohen, art. cit., in *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, Sous la dir. de N. Cohen *et ali*, Nouveau monde édition, 2012, p. 79.
[5] Cité depuis *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles, op. cit.*, p. 79.

Cendrars considère cette violence comme thérapeutique, comme étaient thérapeutiques pour lui les films de Charlot. Nous reviendrons bientôt sur ce point. Il faut noter, à propos de Charlot, comme nous l'avons vu, que ces « chaplinades » poétiques deviennent autour de 1920 presque un genre à part dans la poésie moderne, et Cendrars se prête à ce jeu comme personne. Non pas parce qu'on devrait croire à sa petite histoire racontant comment, en voyant pour la première fois un film de Charlot, il a reconnu en lui un pauvre étudiant avec lequel il avait partagé sa chambre à Londres en 1909, mais pour son interprétation de la naissance du célèbre personnage comique[1]. En fait, selon Cendrars, « Charlot est né au Front », puisque tous les poilus ne parlent que de lui, en patrouille, à la corvée d'eau ou de « jus », au fond des cagnas, partout et tout le temps, puisqu'il est l'un d'eux en quelque sorte. La légende de Charlot est diffusée par les permissionnaires qui racontent aux « non initiés » ce qu'ils ont vu au cinéma, et les anecdotes de Charlot font inlassablement rire tout le monde. On pourrait se demander pourquoi, quelle est la raison de ce succès particulier de Chaplin auprès des poilus ? Cendrars raconte dans le même texte comment l'expérience d'un film de Charlot différait pour les poilus et les gens de l'arrière :

> Hé, soldat, on ne rit pas comme ça. C'est la guerre ! me dit un digne Monsieur de l'arrière.
> Merde, je viens voir Charlot !
> Il ne pouvait pas comprendre. Je riais aux larmes[2].

Les « gens de l'arrière » ne pouvaient pas comprendre pourquoi un poilu réagissait d'une telle manière à un film de Charlot (« oui, c'est drôle, mais enfin… »), comme ils ne pouvaient pas comprendre ses traumatismes du front. Certes, Chaplin a connu par la suite une gloire mondiale et durable, mais il paraît que personne ne le trouvait aussi drôle que les poilus. Quel est donc le secret de ce succès tout particulier ? Non seulement « Charlot était Français », comme le dit Cendrars, – peu importe le fait qu'il ne l'était pas, ou qu'il pouvait tout aussi bien être de n'importe quelle nation – mais il s'agissait d'un « pauvre bougre », comme les poilus. Ce n'est qu'en 1918 que Chaplin fera un film où Charlot est un soldat américain dans la Grande Guerre (*Charlot soldat*). Mais même avant, pendant les années de la guerre, et sans porter uniforme ni fusil, Charlot était l'un d'eux par sa misère, par la souffrance et les mouvements violents qui étaient infligés à son corps, et, plus encore que tout, par la manière qu'il avait de supporter tout cela et de se débrouiller dans le dénuement total et la misère, malgré son peu de vigueur, grâce à son adresse et à sa ruse. Quand Cendrars entendit parler de

[1] Cendrars, « La naissance de Charlot », o*p. cit.*, pp. 25-27.
[2] *Ibid.*, p. 127.

lui pour la première fois par un des permissionnaires, il croyait que « c'était une espèce de frangin à lui[1] ». Une autre anecdote de Cendrars, toujours dans le même texte, éclaire peut-être cette bizarre naissance au front, laquelle réunit le fou rire et l'omniprésence désespérante de la mort. Cendrars marche dans les tranchés tout sale, ses pantalons déchirés par les barbelés, « avec une barbe de soixante jours », quand un groupe de joyeux artilleurs le remarquent et l'accueillent au cri de « Tiens, v'là le Charlot ! », et tous éclatent de rire. Et lui avoue « J'en restais rêveur[2] ». Cendrars a en fait écrit plusieurs textes sur Charlot, dont il fait en quelque sorte son double[3], mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est cette naissance de Charlot dans les traumatismes de la Première Guerre mondiale. Christophe Wall-Romana note que « Le film de la fin du monde » de Cendrars a été publié dans le *Mercure de France* du 1er décembre 1918 avec « L'Esprit nouveau et les poètes » d'Apollinaire récemment décédé, ainsi qu'un des tout premiers articles sur le trouble de stress post-traumatique (TSPT) : « La peur du danger chez le soldat[4] ». On pourrait dire que ce premier numéro du *Mercure de France* après l'armistice réunit des conséquences du traumatisme sur des plans différents : celui de la médecine, celui de l'écriture filmique autant que celui de la poétique. Deux choses paraissent certaines, pourtant : d'abord, le fait que la guerre a déclenché les réflexions « cinépoétiques » des poètes, car on remarque une fréquence et une intensité accrues de ces réflexions à partir de 1917-1918, et ensuite, celui que le cinéma a été pour les poètes-soldats comme une thérapie.

Remarquons encore un aspect de ce qui s'offre peut-être aux poètes grâce à ce « nouveau langage » du cinéma : la *profondeur*, une valeur toute spéciale de la plasticité. Quand Cendrars parle, à propos du cinéma, de « profondeur sensibilisée[5] », cette réflexion lui donne l'occasion de considérer le problème de la simultanéité dans une perspective inédite, problématique que nous explorerons également plus loin à propos d'un autre *moyen* théorisé surtout par Cendrars : le *contraste*.

Walter Benjamin remarquait, sans préciser davantage, que « le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (et de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma[6] ». On ne sait malheureusement pas précisément de quels moyens et de quels effets

[1] *Ibid.*, p. 125.
[2] *Ibid.*, p. 126.
[3] Jean-Carlo Flückiger, « Portrait de l'autre en Charlot » in *Portraits de l'artiste*, Minard-Lettres modernes, « Blaise Cendrars » n. 5, 2003, p. 91-114.
[4] Wall-Romana, *op. cit.*, p. 177.
[5] Cendrars, *op. cit.*, p. 30.
[6] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (Dernière version de 1939), in *Œuvres III*, folio Essais, Gallimard, 2000, p. 307.

exactement parle ici Benjamin, mais à supposer qu'il s'agissait de la typographie et de la « fracture » d'une manière générale, les dadaïstes n'étaient pas les seuls ni les premiers à les rechercher, comme nous l'avons déjà remarqué au cours de ce travail. Ce dont Benjamin se rendait d'ailleurs compte en tirant une conclusion sur la sensibilité nouvelle et les effets de l'introduction de l'appareil dans la réalité perceptive :

> Comme pour le dadaïsme, on peut tirer du cinéma d'importants enseignements pour le cubisme et le futurisme. Ces deux mouvements apparaissent comme des tentatives insuffisantes de l'art pour tenir compte, à leur façon, de l'intrusion des appareils dans la réalité. A la différence du cinéma, ils n'ont pas utilisé ces appareils pour donner du réel une représentation artistique ; ils ont plutôt allié en quelque sorte la représentation du réel à celle de l'appareillage. Dans le cubisme, le pressentiment de la construction de cet appareillage, reposant sur l'effet optique, joue le rôle prépondérant ; dans le futurisme, c'est le pressentiment des effets de cet appareillage, tels que le cinéma les mettra en valeur grâce au déroulement de la pellicule[1].

Certes, il ne faut pas exagérer le rôle du cinéma dans la (r)évolution de la poésie moderne, car il reste difficile de démêler les influences respectives des différents médias du fait de leurs métissages, hybridations etc[2]. Tout ce que l'on peut conclure avec certitude est que les réflexions « cinépoétiques » des poètes ont les mêmes objectifs que leurs autres considérations esthétiques. Il est juste de dire que l'un de ceux-ci a été de « reprendre à leur compte l'expérience filmique du spectateur pour en jouer d'avance sur le mode virtuel, et paradoxalement, dans leur textualité même[3] ». Après tout, il ne faut pas oublier que la « cinépoésie » est un moyen nouveau parmi d'autres à la disposition des poètes. Il est pourtant fascinant de considérer le fait que ce langage nouveau que les poètes apprennent partout – au cinéma et ailleurs, comme nous le verrons –, n'est pas entièrement verbal, mais également visuel et physique[4]. Wall-Romana a ainsi raison de souligner que la nouvelle esthétique du montage devient « un mode d'être et de sentir[5] », mais cela n'est-il pas vrai de la poésie comme de toute autre sorte de sensibilité moderne ? Quoi qu'il en soit, ce « langage » permet l'éclosion d'une expression poétique de la nouvelle sensibilité qui a révolutionné le discours

[1] *Ibid.*, p. 310.
[2] Philippe Ortel, art. cit., p. 48.
[3] Wall-Romana, « Une source du verset moderne : le cinéma muet », in *Études littéraires*, vol. 40, n° 1, 2009, p. 124.
[4] Pour la « *narrativité* » qu'ont en commun le langage du cinéma et celui de la littérature voir *Abbott, H. Porter: « Narrativity »* in : Hühn, Peter *et al.* (eds.) : *The Living Handbook of Narratology,* Université de Hambourg. Consulté le 5 novembre 2014 à : *http://www.lhn.unihamburg.de/article/narrativity.*
[5] Wall-Romana, art. cit., p. 134.

poétique d'une manière générale. Cendrars s'écrie : « Quel potentiel ! Est-ce une explosion ou un poème hindou[1] ? »

Poésie visuelle et espace

Nous avons examiné les ambitions d'Apollinaire, de Reverdy et de Cendrars concernant ce qu'ils voyaient comme une « révolution esthétique » commencée par les cubistes. Il nous faut à présent voir quel est le lien entre ce programme esthétique qui consiste à bouleverser la représentation par le refus de « l'imitation » et les expérimentations formelles visuelles dans la poésie après 1912. Plus précisément : quel est le rôle de l'espace, c'est-à-dire des « blancs », dans ces expérimentations poétiques ?

D'abord, j'espère qu'il me sera permis ici de tirer au clair une chose. On s'est beaucoup interrogé au sujet de ces expérimentations de la « poésie visuelle », souvent en faisant à juste titre le lien avec les œuvres des peintres cubistes. Cependant, rien ne serait plus imprécis ou même faux que de [d'en] conclure que « les poètes imitent les techniques des peintres cubistes ». Quoique l'objectif des uns et des autres soit, comme nous l'avons déjà constaté, le même – celui de révolutionner la représentation comme une base de la conception esthétique de la culture européenne et occidentale -, il est difficile de voir quelle serait alors cette technique picturale imitée apte à rendre compte des « blancs » typographiques dans la poésie, et encore moins celle qui expliquerait les calligrammes d'Apollinaire. Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent plusieurs exemples de cette *poésie visuelle* et nous avons commencé à discuter les dispositifs visuels dans la poésie de Reverdy et Cendrars. La première conclusion a été que ces *dispositifs* déterminent en quelque sorte l'expérience de la lecture, en orientant le ton, l'intensité et le rythme. Il est évident qu'ils ne sont pas *picturaux*, quoiqu'ils emploient des moyens *visuels*.

Ensuite, il faut constater que les « blancs » remontent à « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé ; car si cette « mode » commence vers 1913-1914, avec

[1] Cendrars, *op. cit.*, p. 30.

Marinetti et Apollinaire[1], comme nous le verrons plus loin, la première apparition du dispositif poético-visuel en poésie est le poème de 1897, auquel nous revenons ici encore une fois. Mallarmé voyait déjà qu'il s'agissait, d'un côté, de l'association/dissociation des mots, et de l'autre, du rythme. Il a inventé un dispositif qui, comme le remarque bien Jean-Nicolas Illouz, n'abandonne pas la lecture au *hasard*[2]. On sait d'ailleurs que pour Mallarmé les dispositions typographiques – « la vision simultanée de la page » - étaient une tentative résultant de la réunion du vers libre et du poème en prose sous l'influence de la Musique. En tout cas, pour lui, cette « vision simultanée de la page » était comparable à la partition musicale[3], et son objectif était de *reprendre à la musique son bien*[4] pour le restituer à la Poésie :

> Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ; qui spacieux accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale[5].

Mallarmé a compris qu'en manipulant l'espace de la page et les dispositions typographiques, le poète peut « guider » ou « orienter » la lecture du poème, et il savait que cette expérience était sans précédant. Cependant, quelle est alors l'originalité de la génération des poètes à laquelle appartiennent Marinetti, Apollinaire, Cendrars et Reverdy, cette génération qui a réinventé la poésie visuelle après Mallarmé ? Ma thèse serait que cette génération a employé ce dispositif dans une orientation différente et avec des objectifs différents. D'abord, l'objectif de ce dispositif a été pour Mallarmé de « reprendre à la musique son bien », et l'objectif général de sa poétique a été de bouleverser la représentation pour ne conserver que l'« Idée » :

> […] la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée[6].

Si l'on pense à Apollinaire, Cendrars, et aux échanges qu'ils ont eus avec leur ami le peintre Delaunay, il est évident que la spatialisation de la page dans la poésie moderne a trait au

[1] Marinetti a théorisé en 1912 l'« abolition de la ponctuation », quoi qu'il ne propose pas de la remplacer par la disposition typographique spatiale, mais par des signes mathématiques ; en 1913 il a théorisé la « destruction de la syntaxe » et la « révolution typographique » dans son manifeste *Parole in libertà, Imaginazione senza fili*. Ainsi, il lui revient d'avoir théorisé le premier, après Mallarmé, les dispositions typographiques.
[2] Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, L.G.F, 2004, p. 206.
[3] Pour tout le passage précédent : Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *NRF*, Gallimard, 1914, *Préface* sans pagination.
[4] Mallarmé, *Crise de vers*, in *Poésie et autres textes*, L.G.F, 2005, p. 359.
[5] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Ibid*, p. 330.
[6] Mallarmé, *Ibid.*

problème du *simultanéisme*, comme c'est le cas également avec les Futuristes italiens (nous reviendrons dans un instant à ces derniers). Notons d'abord que pour Apollinaire, autant que pour Reverdy et pour Cendrars, l'objectif du dispositif est de créer un certain effet *perceptuel* et sensuel, et que les objectifs généraux de leurs poétiques respectives étaient l'invention des nouveaux moyens d'une esthétique non-représentative et le rapprochement de la poésie et de la vie. On voit clairement que la spécificité de la poésie visuelle « moderniste » qui apparaît vers le milieu des années 1910, consiste à la fois en une inspiration et une orientation différentes de ces poétiques, par rapport à un « idéalisme matérialiste » impossible de Mallarmé. D'abord, cette nouvelle « poésie visuelle » ne tend pas vers la musique, comme c'était le cas avec « Un coup de dés » ; elle s'inspire plutôt de la peinture et tend vers la plasticité et la visualité. Comme le remarque Laurent Jenny, « l'idée de 'simultanéité' va passer d'une version musicale et synthétique à une version spatiale et disjonctive[1] ». Il faut noter aussi que l'objectif de cette poésie visuelle n'est ni l'« Idée » abstraite, ni une représentation des choses de la vie, mais une expérience esthétique. Son objectif n'est pas non plus de rendre la poésie plus visuelle – ce serait plutôt sa méthode. En la rendant plus visuelle, elle parvient à atteindre une nouvelle sensibilité, et c'est ce que nous avons vu aussi avec la « cinépoésie ». On peut donc parler, à propos de la *simultanéité* chez Marinetti, Apollinaire et Cendrars et à propos des dispositions typographiques de Reverdy, d'une nouvelle sensibilité *spatiale* ou *plastique* de la page qui reste néanmoins paradoxalement textuelle. On peut effectivement supposer que c'est là l'avantage principal des *dispositions typographiques* : elles ne représentent rien dans le sens d'une figuration picturale, mais expriment une certaine expérience corporelle et perceptuelle, qui ne saurait pas être expliquée par des moyens linguistiques conventionnels ; et en même temps elles le font avec des moyens qui restent *textuels.*

Nous verrons que cette proposition se complique avec les calligrammes figuratifs d'Apollinaire, mais, pour l'instant, arrêtons-nous sur ce paradoxe : quelque chose dans la poésie qui ne saurait être expliqué par les mots seuls – et qui est exprimé grâce aux dispositions typographiques. Michel Collot remarque, à propos des « blancs » :

> Le blanc matérialise sur la page cet indicible-invisible que mots et choses supposent pour être vus et entendus. Par ces blancs, le poème communique avec le silence intérieur au monde, il dit plus que les mots ne sauraient dire […][2].

[1] Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002, p. 71.
[2] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 184.

Octavio Paz, dans *L'Arc et la lyre*, remarque même que « L'espace devient écriture : les blancs, qui représentent le silence – et peut-être pour cela même – disent quelque chose que ne disent pas les signes[1] ». Cela ne répond pas directement à notre question, mais il y a cependant deux choses importantes que nous pouvons noter. D'abord, cette manière qu'ont les blancs de « représenter » le silence est justement un mode de signification et de communication différent par rapport à celui des signes conventionnels, et – deuxième conclusion que nous pouvons reprendre à Octavio Paz – l'espace devient l'écriture – et ainsi l'écriture devient spatiale. L'écriture poétique adopte et adapte, avec et dans la poésie visuelle, des moyens d'expression extralinguistiques, et renouvelle ainsi l'expression poétique avec la recherche d'une communication plus directe et plus immédiate. S'il est juste de dire qu'il y a un métissage des différents médias dans la poésie visuelle[2], alors on peut noter aussi que le résultat se veut autant que possible *immédiat*. Il faut également remarquer que c'est en utilisant ce dispositif que la poésie tend vers le monde extérieur en s'appropriant l'espace qui n'était pas traditionnellement le sien. L'invention d'un langage nouveau implique ainsi en quelque sorte la réinvention de tous les codes et de tous les signes.

Nous avons également remarqué dans le chapitre précédent que les dispositions typographiques remplacent en quelque sorte la ponctuation, et deviennent la nouvelle ponctuation à leur tour, comme le remarquaient également Apollinaire et Reverdy. Si la spatialisation du poème grâce aux dispositions typographiques représente un aboutissement et une conséquence de l'évolution du vers libre depuis le symbolisme, comme le constatait Mallarmé, elle commence alors, avec la suppression de la ponctuation conventionnelle, dans « Un coup de dés » autant que chez Apollinaire. En commentant « Les fenêtres » d'Apollinaire, Laurent Jenny met en évidence cette connexion entre l'absence de la ponctuation et un début de spatialisation du poème :

> D'ailleurs, le poème d'Apollinaire peut-il revendiquer une quelconque spatialité ? L'absence de ponctuation nous fournit un début de réponse : elle témoigne que les vers sont segmentés par les blancs typographiques et que donc le poème est donné à voir. Le vers libre d'Apollinaire a pris acte de son existence spatiale. Mais ce n'est plus la spatialité bi-dimensionnelle et « césurée » du poème typographique mallarméen. C'est, en attendant les « calligrammes », une spatialité linéaire, et essentiellement successive (malgré des jeux de rappels comme la répétition du premier vers). Cependant, cette succession crée un plan de configuration et supplée à l'absence de liens

[1] Cité depuis M. Collot, *Ibid*.
[2] Peut-on parler de la peinture, de la danse, du roman et de la poésie, de la même manière comme on parle de la radio, de la télévision, du disque vinyl ou du DVD, et si c'est le cas, jusqu'à quel point on peut pousser cette métaphore ?

> syntaxiques : si les positions spatiales dans le poème ne constituent pas des valeurs, la cohérence de l'ensemble est garantie par le groupement successif des énoncés sur une page — dont il est ici indifférent qu'elle soit simple ou double[1].

Nous avons déjà vu, avec l'exemple du « Pont Mirabeau », à quel point l'absence de ponctuation crée une ambiguïté voulue et une espèce de « flottement » des vers. Plusieurs chercheurs ont remarqué cet effet de la suppression de la ponctuation chez Apollinaire. Dans son texte « Non-ponctuation, déponctuation », Gérard Dessons, en prenant un exemple dans le poème « Palais » d'*Alcools*, affirme que l'ambiguïté fait partie « du mode sémantique analogique de ce texte » ; il fait observer en outre qu'Apollinaire a « déponctué ses textes pour les libérer du découpage logique traditionnel de la phrase et exalter l'organisation rythmique du vers ». Ainsi, la « déponctuation correspond chez Apollinaire à la mise en question de l'ordre logique par le discours du poème », et en libérant le poème du modèle logique, Apollinaire révèle « un autre mode d'organisation du langage[2] ». Si l'on adopte l'hypothèse que la suppression de la ponctuation est effectivement le début de la spatialisation du poème, l'objectif de ces nouveaux moyens esthétiques et poétiques est clair : créer un langage nouveau, avec des signes nouveaux.

Pour Laurence Campa, c'est « Lundi rue Christine » qui propose une expérience radicale de « dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée », selon une expression qu'elle emprunte à André Breton. Dans ce poème, en effet, c'est l'absence de la ponctuation qui permet d'élever au plus haut point la confusion des bribes de conversations de café, comme si les différences entre des « textures » que vient souligner le collage de coupures de journaux, étaient complètement effacées, invisibles. Le lecteur est en quelque sorte obligé d'imaginer ces voix, d'essayer de les deviner comme s'il les écoutait, et c'est en partie dans ce dépaysement-là que réside « le lyrisme ambiant » qu'évoquait Apollinaire à propos de ce poème. Cependant, pour Laurence Campa, « la valeur lyrique des éléments tient moins à la mise en vers libre du matériau prosaïque qu'à l'invention d'un nouvel environnement et, plus encore, à la transfiguration de ce matériau grâce à la démultiplication de ses dimensions[3] ». On voit que dans cet exemple, l'objectif n'est pas uniquement poétique (l'invention d'un langage nouveau), mais que cette problématique proprement poétique rejoint les préoccupations esthétiques de toute l'époque.

---

[1] Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 91.
[2] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du Poème*, Bordas, Paris, 1991, pp. 52 et 53.
[3] Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013, p. 454.

Cette recherche d'un langage nouveau ne pouvait pas se passer d'une espèce de réforme radicale de la syntaxe, comme le remarquait Marinetti dès mai 1912, dans son « Manifeste technique de la littérature futuriste » ; sauf que pour lui, il s'agissait de « destruction de la syntaxe ». Son poème typographique « Zang tumb tumb » commençait déjà à paraître par extraits dans des revues italiennes, avant d'être publié intégralement en 1914. Pendant ce temps, Apollinaire hésitait à se lancer dans des expérimentations plastiques plus osées. Mais, à vrai dire, les expérimentations typographiques de « Zang tumb tumb » ne permettent pas non plus à Marinetti d'inventer une nouvelle syntaxe ; tout au plus de détruire l'ancienne ; et le résultat est une œuvre dont la valeur artistique ne réside que dans sa grande originalité et sa portée historique.

Une autre œuvre poétique de 1913, tout aussi originale et inédite, possède une valeur artistique et historique sûre, et *bouleverse*, littéralement, les codes de la poésie : « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » de Blaise Cendrars et de Sonia Delaunay-Terk, *le premier livre simultané*. Laurence Campa note que, comme Apollinaire, Cendrars « réalise ce que deux générations de poètes ont cherché avant eux : unir la poésie et la vie[1] ». Mais ce livre réalise aussi ce qui était peut-être un rêve plus ou moins secret d'Apollinaire, en unissant la peinture et la poésie. C'est en effet Sonia Delaunay, amie de Cendrars et enthousiaste de son poème, qui a eu l'idée de réaliser un livre *vertical* illustré. Ils ont ensuite travaillé ensemble sur la composition, sur le choix des caractères et de leurs tailles[2]. Il me semble que c'est surtout l'orientation verticale de ce livre qui bouleverse la linéarité de la lecture, et, ce qui était aussi une grande préoccupation d'Apollinaire, la successivité. C'est peut-être pour cette raison que celui-ci entrevoyait la possibilité d'une « poésie verticale[3] » qu'il a tenté de pratiquer plus tard, dans *Calligrammes*, par exemple dans « Il pleut ». Pour revenir à Cendrars, même si le poème « Prose du Transsibérien » en lui-même reste successif, le fait qu'il voulait être lu tout entier, avec les « harmonies des couleurs » de Sonia Delaunay, en fait véritablement le premier livre simultané qui ait marqué la poésie moderne autant que l'histoire du livre d'une manière générale. « Prose » a eu un grand succès et a suscité une certaine agitation dans les avant-gardes. Outre les effets positifs, parmi lesquels il faut compter surtout la notoriété de son auteur et une stimulation pour toutes les recherches dans le domaine de la poésie visuelle, ce succès a soulevé également une véritable polémique qui, à son tour, a déterminé le développement de la poésie visuelle – la querelle du simultanéisme.

[1] Campa, *Ibid.*, p. 453.
[2] Note de Claude Leroy, in *Du monde entier au cœur du monde*, Poésie/Gallimard, 2006, pp. 354-355.
[3] « Nos amis les futuristes », *Les soirées de Paris*, 15 février 1914.

Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre II, plusieurs tenants de l'esprit d'avant-garde en 1913 et 1914 se disputaient cette « invention », et chacun d'eux l'entendait d'une manière légèrement différente. Laurent Jenny remarque que « le mot « simultanisme » est partout en 1913 et joue le rôle d'un slogan prémoderniste ; mais c'est une idée qui recouvre encore des réalités bien différentes[1] ». Henri-Martin Barzun, l'inventeur du « dramatisme », se trouvait furieusement offensé que l'on puisse employer ce terme, dont il se réservait l'usage pour lui-même, en prétendant avoir eu l'intention de développer cette innovation esthétique et poétique depuis des années. Dans l'article « Simultanisme-Librettisme », Apollinaire ne prétend pas, comme Barzun, avoir lui-même inventé le « simultanisme », mais montre que « l'idée de la simultanéité préoccupe depuis longtemps les artistes », et en faisant le lien avec le cubisme, il s'inscrit volontiers dans cette lignée qui va de Villiers et Mallarmé, en passant par Jules Romains et les futuristes, à Cendrars et Sonia Delaunay :

> On a donné ici des poèmes où cette simultanéité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils expriment, poèmes-conversations où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant.
> Et même l'impression de ces poètes est plus simultanée que la notation successive de M. Barzun.
> C'est ainsi que si on a tenté (*L'Enchanteur pourrissant*, « Vendémiaire », « Les Fenêtres », etc.) d'habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie, Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terck ont fait une première tentative de simultanéité écrite où des contrastes de couleurs habituaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme le chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche[2].

Il est probablement impossible de « lire d'un seul regard » soit un poème, soit une partition d'orchestre, mais il est possible d'imaginer que la forme d'un poème détermine l'ensemble de son sens, et la comparaison avec la partition semble suggérer qu'Apollinaire connaissait plutôt bien la Préface d' « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Mallarmé, quoi qu'il en dise lui-même. Finalement, il conclut à l'existence de la simultanéité dans l'esprit et dans la lettre de ses propres poèmes-conversations « *puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils expriment* », et cette conclusion confirme que pour lui, la *simultanéité* était une stratégie de réception.

[1] Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 71.
[2] « Simultanisme-Libretisme », *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914.

Il est juste de remarquer qu'Apollinaire et Reverdy ont sans doute lu les manifestes de Marinetti, et que cela est visible dans certaines de les pratiques typographiques du premier (« Lettre-Océan » et « Voyage »), et dans la théorie de l'image du second (l'idée des rapports éloignés dans l'analogie), mais il serait tout aussi juste d'examiner comment Marinetti a lu certains poètes français, tels que Mallarmé, Romains, Gourmont et Apollinaire lui-même (les foules, la vie d'une ville, les multitudes, l'idée de l'abolition de toute hiérarchie des images poétiques, celle qui consiste à chercher une solution aux problèmes esthétiques dans la peinture, etc.). L'histoire de ces échanges a été celle, de part et d'autre, de la « surenchère », selon l'expression d'Apollinaire lui-même, et d'un affrontement ridicule des vanités, mais c'était aussi celui des esthétiques qui a sans aucun doute stimulé l'inventivité.

Si Marinetti a théorisé la suppression de la ponctuation et la « révolution typographique » dès 1912, et si ses propres recherches et celles des futuristes prenaient de l'essor dans le domaine de l'expression typographique (surtout en 1914), le vrai maître de la syntaxe typographique deviendra quelques années plus tard Pierre Reverdy. Dans son article sur la syntaxe, dans *Nord-Sud* du 14 avril 1918, il constate :

> La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition des mots – et une disposition typographique adéquate est légitime[1].

La nouveauté qu'apporte un écrivain serait donc pour Reverdy en raison directe de la nouveauté de sa syntaxe, et une disposition typographique nouvelle en fait partie. Si la syntaxe est une mise en ordre des mots, elle gagne, avec la disposition typographique, au moins une dimension expressive supplémentaire. A propos de ces constatations de Reverdy, Laurent Jenny remarque à quel point une telle syntaxe rend sensible la pensée :

> Reverdy comprend « syntaxe » au sens élargi, et quasi étymologique, de « configuration verbale ». Dans une tradition postmallarméenne, il élargit la « syntaxe » à la « disposition » de la page et à la traduction typographique des articulations sémantiques du poème. La syntaxe reverdyenne, c'est, comme dans le *Coup de dés*, mais avec des moyens beaucoup plus discrets, la pensée rendue sensible « dans notre espace » ou encore la figuration d'un « lieu pensant[2].

A ce propos, il faut remarquer que certains enjeux de la pensée de Reverdy déterminent ses dispositions typographiques. Henri Meschonnic a noté que la disposition typographique du

[1] Reverdy, *Œuvres complètes I*, Flammarion, 2010, p. 501.
[2] Laurent Jenny, *op. cit*, pp. 107-108.

poème reverdyen vise à « fixer le lyrisme de la réalité[1] ». Ceci pourrait faire penser au « lyrisme ambiant » d'Apollinaire, sauf que le but de cette disposition typographique est d'instaurer, comme le remarque Henri Meschonnic « la forme-poème contre l'inconnu, l'ordre – il n'en reste que des débris – contre le désordre[2] ». La typographie de Reverdy fait donc partie aussi d'une « recherche qui ne vise qu'à arrêter le mouvement[3] ». Cette conclusion peut paraître paradoxale, quand on pense que les dispositions typographiques de Reverdy expriment le mouvement de sa pensée. Cependant, il faut prendre en compte que cette proposition d'arrêter tout mouvement hantait Reverdy surtout à partir des années 1920, époque où il semblait regretter certaines expérimentations typographiques des années 1910. Vers 1924, Reverdy a corrigé certains poèmes déjà parus en 1918 et 1919, dans *Les Ardoises du toit* et *La guitare endormie*. Michel Collot voit dans ces corrections une opération de « ravaudage », puisque les blancs typographiques y ont été « suturés », les écarts réduits, les rimes et les mètres renforcés et égalisés, de sorte à minimiser les effets visuels de la disposition typographique. Le résultat de ce « ravaudage » est visible dans *Plupart du temps*, et les versions originales dans les *Œuvres complètes I*. Collot se demande quel sens peut avoir cette opération de « ravaudage », au-delà de « la distance prise alors par Reverdy vis-à-vis des audaces dadaïstes en matière de typographie[4] », argument que l'on invoque souvent, surtout en prenant en compte le commentaire suivant de Reverdy :

> Je n'ai eu, en ces dernières années qu'un certain plaisir au milieu de beaucoup de déboires intellectuels : c'est de pouvoir rectifier la plupart des poèmes des *Ardoises du toit* et de *La guitare endormie*. Je ne peux pas juger avec certitude que je les ai améliorés, mais j'ai obtenu ainsi qu'ils me dégoûtent moins pour le moment[5].

Mais, ce dégoût n'est pas quelque ressentiment contre les générations nouvelles des poètes, lesquelles prennent le devant de la scène à cette date. Pour Michel Collot,

> On pourrait interpréter cette occultation systématique des blancs typographiques comme l'effet d'une sorte de vertige face à cette « terre pleine de trous » dont la disposition originale reproduisait sur la page le spectacle « dégoûtant[6] ».

[1] Reverdy, *Le Gant de crin*, in *Œuvres complètes II*, p. 546.
[2] Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier poche, 1982, p. 316.
[3] Meschonnic, *Ibid.*, p. 315.
[4] Collot, Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, n°46, 1982, pp. 41-58.
[5] Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes I*, Flammarion, 2010, pp. 595-560.
[6] Collot, art. cit., p. 46.

Dans les années 1920, Reverdy commence à identifier la blancheur de la page au vide, et par là au néant et à la mort. Pour Collot, qui se demande aussi « Est-ce une simple coïncidence si l'entreprise d'occultation des blancs fut contemporaine de la conversion » il constate que « recouvrir le blanc, c'est ici refuser la mort[1] ». C'est donc une angoisse existentielle qui s'exprime dans et par la typographie de Reverdy, et nous allons revenir à cette problématique particulièrement dans le dernier chapitre, dans le texte intitulé « Expérience difficile de Reverdy ».

Nous avons déjà vu que Reverdy associait les dispositions typographiques à la syntaxe, en tant que moyen propre à la littérature comme un « art de langage ». C'est probablement pourquoi il refusait vigoureusement toute possibilité de figuration dans et par les dispositions typographiques, tout ce qui pourrait être compris comme « picturalité », et donc extralinguistique. A ce propos, Laurent Jenny fait observer que pour Reverdy, « l'introduction de données plastiques hétérogènes au discours (tels les dessins « calligrammatiques » pratiqués par Apollinaire) contrarie le déchiffrement sémantique et trahit la spécificité des « moyens » poétiques[2]. » Or, c'est exactement dans cette direction que se sont poursuivies les recherches typographiques des futuristes, et ensuite les calligrammes d'Apollinaire.

Ceux-ci continuent de susciter de l'incompréhension, étant parfois mal interprétés comme un retour vers le « mimétisme ». Or, il ne faut pas confondre *mimèsis* et *figuration*. Comme le notait Henri Meschonnic pour les calligrammes, « le figuratif y est ludique, plus que mimétique, malgré l'apparence[3] ». Et il ne faut pas prendre ici l'expression « ludique » dans un sens de « non sérieux » ou de « gratuit », mais de ce qui relève du jeu, par opposition à tout « mimétisme ». Si l'on regarde, par exemple, la mandoline dans « La mandoline l'œillet et le bambou », ressemble-t-elle vraiment à une véritable mandoline ? Il faut admettre qu'elle n'est pas une représentation, et encore moins une copie fidèle d'une quelconque mandoline réelle, à moins que l'on ait pris le parti d'ajouter aux « péchés » attribués au poète celui de ne pas très bien dessiner. Nous serons obligés de revenir sur cet effet de *maladresse* à la fin de ce chapitre, mais remarquons tout de suite que pour Apollinaire, elle représente une certaine *naïveté* qu'il appréciait chez Rousseau le Douanier et dans l'art africain et océanien. Mais même en admettant que cette maladresse soit un procédé artistique anti-mimétique, les calligrammes d'Apollinaire restent énigmatiques et difficiles à saisir, pour plusieurs raisons.

[1] *Ibid.*, p. 47.
[2] Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 108.
[3] Meschonnic, *op. cit.*, p. 313.

D'abord, c'est à cause de l'explication qu'en donne Apollinaire lui-même, explication qui pourrait prêter à confusion, puisque le poète définit son innovation comme « idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique[1] ». Par cette définition il situe ses calligrammes dans les recherches typographiques, qui sont, comme nous avons vu, un aboutissement de l'évolution du vers-libre. Tout cela est clair, mais qu'entendait-il exactement par cette qualification d'« idéalisation » ? On ne doit surtout pas prendre ce mot comme l'indice d'un quelconque idéalisme d'Apollinaire. Celui-ci répète et souligne dans la réponse à une enquête (texte « La Vie »), « point d'idéal », et préfère à l'idéal ses sens et son imagination, aussi bien que « tout ce qui existe[2] ». Il ne s'agit pas non plus d'une nouvelle métaphysique de la représentation réaliste. Gérard Dessons note que :

> Chez Apollinaire, le calligramme ne s'épuise pas dans la représentation d'un objet. Souvent, d'ailleurs, l'identification de la forme se fait *a posteriori*, après lecture du texte dont le tracé matérialise la figure[3].

Dessons donne l'exemple du poème « Paysage », du calligramme qui est censé représenter « un cigare allumé qui fume ». Pour lui, le calligramme d'Apollinaire, « même s'il intègre la dimension mimétique historiquement attachée au genre, est avant tout la recherche d'une mise en espace du texte[4] ». Il resterait encore à voir ce qu'Apollinaire obtient exactement par cette méthode particulière de spatialisation, si ce n'est que ces figures spatiales subvertissent la linéarité de la lecture, et surtout son horizontalité. Par là, Apollinaire aurait cherché à dépasser les tentatives de « simultanéité » poétiques réalisées jusque-là par ses adversaires et par lui-même. Ainsi pour Laurence Campa, le premier calligramme publié par Apollinaire, « Lettre-Océan » était une réponse spectaculaire aux attaques de Barzun[5]. Pour Anna Boschetti, l'objectif des calligrammes a été de « déjouer la succession, d'amener à saisir le poème comme un objet, une forme sensible, qui peut être interprété différemment, selon la façon dont on appréhende l'agencement des parties[6] ». Elle remarque aussi qu'Apollinaire cherchait à renouveler les moyens poétiques en remplaçant « les règles traditionnelles par d'autres contraintes[7] ». C'est effectivement la forme du calligramme qui sert de contrainte et qui détermine ainsi l'écriture, en la faisant échapper au hasard et à l'arbitraire, chers aux futuristes, et en préfigurant l'écriture sous contrainte chère à l'OULIPO. Et si l'objet désigné

[1] Apollinaire, lettre à André Billy d'avril 1918, cité depuis *Œuvres poétiques*, p. 1078.
[2] Apollinaire, *Œuvres en prose II*, p. 984.
[3] Dessons, *op. cit.*, p. 60.
[4] *Ibid.*
[5] Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 487.
[6] Anna Boschetti, *Poésie partout, Apollinaire, homme-époque*, Seuil, 2001, pp. 176 et 179.
[7] *Ibid*, p. 180.

par le calligramme quelquefois ne prend forme, comme nous l'avons vu, qu'après la lecture du texte dont il est fait, n'est-ce pas que cet objet se « matérialise » et se concrétise sur la page ? Ce que l'on a lu apparaît et devient une forme sensible, et c'est alors une découverte qui cause de la surprise et du plaisir. Cependant, la mise en forme et en espace de l'écriture calligrammatique n'est pas une écriture qui voudrait être de la peinture, au contraire elle est avant tout la recherche d'un nouveau langage, qui se renouvellerait en permanence :

> Au lieu de se couler dans une forme préétablie – prosodie traditionnelle, vers libre ou composition dramatiste -, chaque poème devait emprunter sa forme à son sujet même, inventer sa propre forme, et le poète opérer une refonte totale de ses moyens. Ainsi se produirait un renouvellement perpétuel, semblable à la génération continue de la vie[1].

Enfin, on peut se demander pour quelle raison Apollinaire cherche du côté des formes parfois très anciennes, *idéographiques*[2] autant que typographiques, dans cette tentative de la réinvention du langage poétique. Si les recherches de Reverdy dans le domaine de la spatialisation de la page portent, comme nous l'avons vu, sur la syntaxe, n'est-il pas juste de conclure que les calligrammes d'Apollinaire cherchent à réinventer la *lettre*, l'écriture au sens large[3] ? Cette plongée dans la profondeur des époques aurait alors la valeur d'une redéfinition, par Apollinaire, de sa propre époque, puisqu'il croyait que c'était celle où « la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe[4] ». Apollinaire n'a peut-être pas toujours été prophète, puisque le livre existe toujours, quoique toujours menacé par la technologie et plus que jamais, par la technocratie, mais il est injuste de comprendre ses recherches calligrammatiques comme de simples plaisanteries ou comme du passéisme. Peut-être il n'a pas inventé un nouvel « alphabet » poétique, puisque ses expérimentations n'ont pas donné beaucoup de suite, mais ses calligrammes témoignent en tout cas, plus que toute autre tentative comparable, de cette volonté de la poésie de son époque de se réinventer en réinventant le langage.

Il nous reste ici à considérer une autre pratique assez limitée des dispositions typographiques qui a à voir avec la réinvention du langage poétique. Les trois *Sonnets dénaturés*, de novembre 1916, représentent une exception dans la poésie de Cendrars, qui ne semblait pas

---

[1] Campa, *op. cit.*, pp. 471-472.
[2] *Stèles* de Victor Segalen, recueil paru en 1912 en Chine, combine les idéogrammes chinois, le vers libre et la forme du verset. Cependant, dans la spatialisation du poème chez Segalen il n'y pas vraiment de mouvement, car les stèles sont des monuments « éternels » de pierre. Elles suggèrent néanmoins leur propre matérialité en même temps que leur qualité d'inscriptions, de signes.
[3] Cendrars parlait du nouveau langage, dans « L' A B C du cinéma ».
[4] Apollinaire, lettre à André Billy déjà cité, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1078.

très enthousiaste des recherches typographiques et spatiales dans le sillage d' « Un coup de dés » de Mallarmé. Nous verrons plus loin que par sa conception du « simultané » il prenait ses distances par rapport à la poésie visuelle qui prenait vogue à cette époque. Ce qui distingue ses propres tentatives dans les *Sonnets dénaturés* est la référence manifeste à la culture populaire, notamment aux affiches et au cirque, combiné dans cette approche avec les références à la culture des avant-gardes, à Cocteau, Amédée Ozenfant, Raymond Duncan, Apollinaire, les futuristes, ou encore Eric Satie. Mais si ces tentatives peuvent sembler peu sérieuses, elles mettent en évidence une autre dimension des dispositions typographiques, à savoir l'oralité. « OpOétic » met clairement en ridicule le style oratoire de la poésie ancienne et impute une certaine préciosité à « Jean COctO ». Or, selon Gérard Dessons, cette dimension de l'oralité était bel et bien déjà présente chez Mallarmé :

> Loin de situer le poème du côté de l'ineffable ou de l'esthétisme, Mallarmé introduisait, par la typographie, conçue comme un élément fondamental du poème, la dimension vocale du langage[1].

Si l'on accepte cette proposition, à savoir que la spatialité du poème exprime une certaine oralité, et puisque nous avons vu que ces pratiques s'inscrivent dans la continuité des recherches vers-libristes, n'est-il pas logique alors de les considérer, ensemble avec le vers libre et le verset, dans le contexte d'une vaste entreprise de la poésie moderne, à savoir celle qui consistait à rendre le langage poétique plus *oral*, plus proche de la langue parlée, et par là même, plus proche de la vie ? Certes, il ne faut pas confondre l'oralité et la langue parlée, mais la poésie n'est-elle pas cette « parole parlante » qui ne cherche pas seulement à être portée à la bouche (par des comédiens dans les soirées poétiques), mais qui naît aussi dans cette profondeur du son et de la prononciation ? Apollinaire se réclamait de l'oralité dans la composition de ses vers :

> La langue parlée doit passer avant la langue écrite. Ce n'est pas l'y qui donne la grâce aux nymphes[2].
>
> Je compose généralement *en marchant et en chantant* sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement […] La *ponctuation courante* ne s'appliquerait point à de telles chansons[3].

[1] Dessons, *op. cit.*, p. 56.
[2] *Paris-Journal*, 2 février 1910. Cité depuis Dessons, *op. cit.*, p. 54.
[3] Lettre à Henri Martineau, du 19 juillet 1913, publiée par André Rouveyre dans *Apollinarianes*, p. 7. Cité aussi depuis André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1949. C'est moi qui souligne

N’est-ce pas alors la dimension corporelle qui s’affirme aussi dans cette expérience de la parole qu’est la poésie moderne ? L’oralité se rapporterait alors « à la nature », « à la vie », et apporterait une nouvelle authenticité à la parole poétique. La dimension orale et vécue de la poésie visuelle représente par là un apport majeur à la poésie du siècle entier, mais il faut constater aussi que c’est un trait distinctif de la poésie des années 1910. Dans le surréalisme, la poésie visuelle n’est pas largement pratiquée, à part quelques exceptions (comme *Le Mont de piété* de Breton et *Le Paysan de Paris* d'Aragon), pour être redécouverte par André du Bouchet, les lettristes, de nombreux poètes américains et des autres nations, jusqu’à de nombreuses manifestations dans la poésie contemporaine française.

Le Collage

Nous avons déjà montré à quel point la technique cubiste des « papiers collés », c’est-à-dire celle du collage, s’apparente aux moyens proprement poétiques du « rapprochement des réalités éloignées », mais ne les recouvre pas. La définition de l’image formulée par Reverdy correspond en effet à de nombreuses pratiques poétiques des années 1910 dont la diversité des productions ne saurait se réduire au seul collage plastique. Comme nous l'avons déjà vu, l’idée du « rapprochement » remonte plus loin dans le passé que le cubisme, et renvoie aux réflexions de Rémy de Gourmont ainsi qu'aux pratiques poétiques d’Arthur Rimbaud, qui reconnaissait déjà dans « Alchimie du verbe », quelques phrases avant de formuler son projet « d’inventer un verbe poétique accessible un jour ou l’autre, à tous les sens » :

> J’aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l’enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs[1].

Certes, Rimbaud évoque ici les anciennes inspirations de sa période dite du « voyant », qu'il répudie dans ce texte, mais par cette liste on ne peut plus hétéroclite n'effectue-t-il pas une espèce de collage avant la lettre, et surtout, n’affirme-t-il pas déjà les « quelconqueries » qui feront la délectation d’Apollinaire ? A lire cette liste, on se dirait au marché aux puces, avec

[1] Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, Edition du centenaire établie par Alain Borer, Arléa, Paris, 1991, p. 429.

un assemblage d'objets dont la pauvreté fait presque des déchets. Quoi qu'il en soit, si la pratique des « papiers collés » de Braque et de Picasso arrête l'attention et nourrit la réflexion d'Apollinaire et Cendrars, elle ne représente pas la source exclusive de leur poétique du rapprochement des éléments de réalité mais plutôt le catalyseur qui a déclenché de nombreuses et diverses recherches esthétiques modernistes. Il serait donc plus juste de dire que le collage proprement dit est un moyen technique parmi d'autres de cette poétique. Il est dès lors nécessaire d'en examiner ici plusieurs exemples pour essayer de comprendre leurs implications esthétiques. Mais avant de passer à ces considérations, essayons de préciser la notion même de collage.

Il faut d'abord remarquer que cette notion est en elle-même assez insaisissable et irréductible à une formule unique. L'hétérogénéité est en quelque sorte sa nature profonde. Jean-Yves Bosseur, dans une approche pan-artistique du collage, remarque :

> Il semble impossible de réduire la pratique du collage à la seule application d'une technique, et cela pour plusieurs raisons. En près d'un siècle d'existence, ce phénomène a connu de multiples modalités d'actualisation, du papier collé à l'assemblage et à l'installation, et rien ne semble devoir justifier de restreindre ses conséquences à un domaine en particulier[1].

Il faut dire ensuite que le collage, d'une façon similaire au calligramme, n'est pas vraiment l'invention du XXe siècle. Des pratiques analogues existent depuis près de deux mille ans, de la Chine antique en passant par la Pologne médiévale jusqu'à l'époque moderne, où elles prennent le nom de collage et deviennent une pratique artistique majeure qui a marqué le XXe siècle[2]. Ce qui distingue alors le collage moderne, c'est qu'il devient l'expression de la sensibilité moderne inaugurée par le cinéma, lequel fait généralement accepter comme logique et cohérent le principe cinématique du montage[3]. C'est en ce sens que le collage est un phénomène industriel[4], puisqu'il est emblématique de l'ère de l'industrie, des machines et de la vitesse. Un autre trait distinctif du collage moderne est, quand Georges Braque et Picasso réalisèrent leurs premiers essais en 1912-1913, que ceux-ci y introduisirent parfois des objets réels, par exemple des clous, et que ce geste avait une portée et des conséquences esthétiques beaucoup plus importantes que les seuls « papiers collés ».

[1] Jean-Yves Bosseur, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Minerve, 2010, p. 7.
[2] Voir Françoise Mornin, *Le Collage : un art du XXe siècle*, Fleurus, Paris, 1993.
[3] *Ibid.*, p. 151.
[4] *Ibid.*, p. 137.

Olivier Quintyn fait observer qu'à l'origine, l'enjeu du collage (moderne) était de « *produire une expérience de rupture*, caractérisée par le sentiment du choc et de l'hétérogène[1] », et cela semble bien s'accorder avec les pratiques picturales et poétiques que nous examinons ici. Le choc, ou plutôt la surprise, et l'hétérogène, correspondent aussi bien à la poétique d'Apollinaire qu'à celles des cubistes ou encore celles des futuristes italiens. Jean-Yves Bosseur commente cette expérience du choc de la manière suivante : « L'intrusion des fragments de réalité au sein de l'espace pictural revient à faire *intervenir une sorte de discontinuité* dans l'œuvre, de rupture plus ou moins accusée *qui s'écarte tout naturellement du principe illusionniste engendré par le trompe-l'œil*[2] ». Or, n'est-ce pas précisément Apollinaire qui observe, dans ses *Méditations esthétiques*, que les peintres modernes, en écartant la vraisemblance réaliste, « s'éloignent de plus en plus de l'ancien art des illusions d'optique[3] », et qui critique « le naturalisme en *trompe-l'œil* des pièces de mœurs[4] » ? Ce lien entre collage et négation de la représentation en tant que reproduction est observé très lucidement par Jean-Yves Bosseur : « Une des intentions que l'on peut déceler dans une telle pratique est de ne plus chercher à *reproduire*, mais à *introduire*, ce qui implique des degrés variés de perturbation, de déviation[5] ». Pour lui, l'intérêt d'une telle introduction de fragments du réel réside dans « sa tension qui s'exerce entre le réel et sa représentation[6] », et il rappelle que pour réaliser sa *Petite danseuse de 14 ans* (1878-1880), Edgar Degas « affuble son personnage modelé en cire d'un vrai corsage de coton, d'un tutu de tulle, de chaussons de danse[7] ». Si le résultat produit était de l'ordre du choc - ahurissement et peur du public -, c'est précisément que le tutu et les autres détails, non seulement réalistes mais qui sont aussi des objets réels, jouaient sur cette relation entre la représentation et le réel, et en ce sens la sculpture de Degas était provocatrice et farouchement innovatrice, en avance sur sa propre époque. Ce jeu entre le plan imaginaire et le réel est un principe qui vaut aussi bien pour le collage cubiste que pour le ready-made de Marcel Duchamp.

Olivier Quintyn remarque qu' « à la représentation dessinée des objets, les cubistes ont substitué le *prélèvement d'un échantillon de matière préexistante (sample)* et son remontage

[1] Olivier Quintyn, « Du collage au remix : création, recyclage et remédiation », *De ligne en ligne*, n° 11, BPI Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 15.
[2] Bosseur, o*p. cit.*, p. 22. C'est moi qui souligne.
[3] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Hermann, Paris, 1965, p. 53.
[4] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 865.
[5] Bosseur, o*p. cit.*, p. 9.
[6] *Ibid*, p. 93.
[7] *Ibid*, p. 16.

dans l'espace de la toile[1] ». Cet aspect de prélèvement d'échantillon doit ici retenir notre attention. Rappelons que, selon Reverdy, « il faut préférer un art qui ne demande à la vie que *des éléments de réalité* qui lui sont nécessaires et qui […] arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même[2] ». Apollinaire, quant à lui, était, paraît-il, bien connu à son époque non seulement comme « brocanteur », mais aussi comme « le commis voyageur » qui « étalait ses échantillons ». Après avoir écrit une critique favorable d'une sculpture d'Archipenko, *Medrano*, dans *L'Intransigeant*, il se fait attaquer ironiquement par la presse conservatrice (*Le Bonnet rouge*), ce qui lui vaudra de perdre son engagement dans le journal :

> *Le Bonnet rouge* vient de découvrir, installé en plein Champ de Mars, une boutique où, sous un prétexte artistique, certains fabricants étalaient impudemment quelques échantillons de leurs derniers produits. Le commis voyageur de cette maison est un certain Apollinaris, qui s'est fait parrain d'une eau de table[3].

Un art fait d'échantillons ? Les cubistes ont atteint le point névralgique, là où cela faisait mal. Ils ont mis en question les techniques académiques séculaires, sur lesquelles reposait le caractère exclusif et sacré de l'art. Mais il faut voir dans le collage beaucoup plus qu'une technique, parce qu'il présente une tension vers de nouvelles formules de la représentation, tout en brisant les anciennes. Nous y reviendrons un peu plus loin.

Pour Quintyn, « lorsqu'on découpe un échantillon de papier journal, on ne fait jamais usage d'un matériau brut, c'est toujours, déjà à un signe, même fragmentaire ou incomplet, que l'on a affaire », et il s'agit alors pour lui de « *Re-médiation* – travail second de recontextualisation[4] ». Si nous prenons un exemple de cette pratique dans notre corpus, le meilleur en sera très clairement le prospectus-publicité de la ville de Denver, inséré dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » par Blaise Cendrars[5]. Ce geste provocateur participe exactement du collage par ce travail de re-médiation, car il s'agit d'un objet tout à fait étranger à la poésie qui se trouve inséré dans ce poème, mais c'est aussi un objet textuel qui, par sa typographie, sa syntaxe, sa rhétorique et même par sa langue différente (l'anglais), contraste avec le reste du poème. Cependant, il faut également observer qu'un tel geste tend également vers une expérience plus immédiate, surtout en tant qu'expérience de rupture et

[1] Quintyn, art. cit., p. 14. C'est moi qui souligne.
[2] Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, in *Œuvres complètes I*, p. 477.
[3] Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013, pp. 464-465.
[4] Quintyn, art. cit., p. 14.
[5] Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, p. 81.

notamment de rupture des codes. Si certains codes poétiques se trouvent ici transgressés de manière manifeste, n'est-ce pas également le prospectus qui est en quelque sorte détourné, arraché à son utilisation « normale », puisqu'il est traité comme de la poésie – comme le proposait d'ailleurs déjà Apollinaire dans « Zone » en 1912 :

> Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
> Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a des journaux[1]

Cette *recontextualisation* rejoint le lyrisme de la réalité non pas seulement dans la ré-médiation des signes et des messages des mass-médias, mais parfois précisément dans leur détournement : l'approche de l'*immédiat* est, pour Cendrars et pour Apollinaire, dans la rupture des codes, dont certains retenaient la poésie loin du monde, pour ainsi dire dans sa petite enclave spirituelle :

> Dans le cas des collages cubistes et de leur découpes de papier journal, la peinture « re-médie » les premiers mass médias. Loin d'un repli vers la sphère privée sublimée de l'artiste, comme le voulait l'art pour l'art de la fin du XIXe siècle, les opérations collagistes branchent littéralement l'art sur la texture complexe et impure de la vie sociale[2].

La poésie se « branche » donc sur les nouvelles réalités du monde moderne, et s'ouvre ainsi à l'expérience de la modernité, en elle-même expérience du bouleversement des codes anciens. Cependant, il faut remarquer que l'art et la poésie modernes, avec le collage et toutes les techniques analogues, font bien plus que de se retourner vers le monde. Quelques remarques d'Apollinaire et de Reverdy peuvent nous éclairer sur le rôle central du collage dans la révolution esthétique. D'abord, rappelons-nous qu'Apollinaire constatait, à propos de Picasso dans *Les Méditations esthétiques,* que « La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation[3] », et ajoutons qu'il continue avec son commentaire de l'œuvre du peintre comme « dénombrement des éléments » du monde, pour arriver à la liste bien connue de ce avec quoi « on peut désormais peindre », sur la même page : des pipes, des timbres-postes, des candélabres – bref avec n'importe quel élément ou objet réel. C'est donc la direction dans laquelle vont toutes les recherches basées sur cette apparition de l'objet réel dans l'espace de la représentation – non plus depuis l'œuvre d'art vers un « monde », mais depuis le monde (ou du moins depuis ses « éléments ») vers l'œuvre. L'œuvre *implique* ainsi le monde, ne voulant plus être une *fenêtre* qui donne sur

[1] Apollinaire, *op. cit.*, p. 39.
[2] Quintyn, *Ibid.*
[3] Apollinaire, *Les Peintres cubistes, op. cit.*, p. 67.

« l'irréel », mais l'irréel qui s'inscrit dans le réel en s'inscrivant dans ses éléments et en assurant ainsi sa présence, ce que Reverdy appelait sa « réalité propre ». C'est peut-être la raison pour laquelle l'art du collage tend vers une certaine matérialité de ses signes. Reverdy remarquait, à propos des collages, qu'on désacralise ainsi la peinture par « l'équivalent d'une cure de désintoxication. Par là les peintres se sont délivrés, un moment, de la servitude hypnotique de la pâte et du pinceau[1] ». Or, qu'entend-il exactement par « désacralisation » ? Reverdy s'insurge souvent contre ce qu'il considère comme une métaphysique de la représentation, par exemple quand il demande : « A quel autre objet qu'à une œuvre d'art demande-t-on en effet de ressembler à autre chose qu'à lui-même[2] ? » Il semble donc s'enthousiasmer de cette possibilité pour l'œuvre d'art de ne représenter autre chose qu'elle-même, ce que le collage semble offrir. Guy Tosatto remarque que cette pratique instaure ainsi un nouveau rapport entre l'art et le réel, grâce à l'introduction d'un objet réel :

> Pour Picasso et Braque, il s'agit d'atteindre le tableau dans son intégrité historique d'espace abstrait, propre à toutes les fictions – la plus commune étant le rendu illusionniste du visible – par l'adjonction d'un élément brut soustrait à la réalité[3].

C'est l'objet réel qui met en jeu la relation entre le réel et la représentation, et attire l'attention sur la matérialité de l'œuvre. La plasticité du collage tend vers le dehors, et non pas vers le « dedans », comme c'était le cas avec la peinture à perspective tridimensionnelle. L'art se *présente* ainsi dans sa matérialité même.

Cependant, comme nous l'avons déjà signalé au cours du présent travail, cette matérialité est beaucoup plus difficile à atteindre dans la poésie, laquelle est un art de *mots*. Apollinaire voyait dans l'apparition des objets dans le collage une réhabilitation des choses réputées vulgaires : « Ces matériaux étranges, bruts et disparates devenaient nobles parce que l'artiste leur insufflait sa personnalité à la fois robuste et délicate[4] ». C'est l'artiste qui en opère le choix et crée l'assemblage, en transformant en quelque sorte les fragments. Comme nous l'avons vu, Apollinaire était l'un des premiers à avoir compris et commenté la portée du ready-made de Duchamp. Ses propres recherches poétiques suivront ses réflexions esthétiques sur la

[1] Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent*, Flammarion, 1973, p. 142. Cité depuis Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle, arts et littérature (1905-1930)*, Flammarion, 2010, p. 112.
[2] Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n. 4-5, juin-juillet 1917, in Reverdy, *Œuvres complètes I*, p. 477.
[3] Guy Tosatto, Introduction, in *L'Ivresse du réel, l'objet dans l'art du XXe siècle*, exposition conçue et organisée par Guy Tosatto, Edition de la Réunion des musées nationaux/Carré d'Art, Nîmes, 1993, p. 9.
[4] Apollinaire, *Œuvres en prose II*, p. 503.

peinture, sans imiter les peintres, et concerneront avant tout, comme nous le montrerons plus loin, le langage.

Revenons encore au prélèvement des échantillons pour remarquer que cette « technique » – et nous avons vu qu'il ne s'agit pas d'une technique unique – constitue un mode de signification et de symbolisation différent de la dénotation. Pour Nelson Goodman, le choix des échantillons s'apparente à ce qu'il appelle *exemplification* :

> […] une œuvre ne possède jamais simplement des traits stylistiques ainsi appelés intrinsèques, elle les possède parmi ses autres propriétés qui sont rendues manifestes montrées, *exemplifiés* - exactement comme la couleur, la texture et le tissage, mais non la forme ou la taille, sont exemplifiés par le choix d'échantillons qu'utilise l'auteur. Ainsi, l'expression, et pareillement l'exemplification, concernent à la fois l'être et le faire, *la possession de propriétés et la référence à ces propriétés*. Ceci fournit bien sûr une piste pour la distinction que nous avions essayé d'établir : les aspects ici en question, qu'ils soient structuraux ou non, sont tous des *propriétés qu'une œuvre exemplifie littéralement*[1].

Les échantillons dans un collage – éléments de réalités éloignées réunis ensemble – ont également tendance à *montrer* ce qu'ils signifient. Ainsi, pour Goodman qui remarque que l'*exemplification*, « quoique étant une des plus fréquentes et importantes fonctions des œuvres d'art, est la moins remarquée et la moins comprise », et qu'« évidemment différente de la dénotation (description ou représentation), [elle] n'en est pas moins une espèce de la référence[2] ». Un poème, par exemple, ne doit pas nécessairement raconter ou nommer le sentiment qu'il exprime, mais il peut très bien le rendre manifeste par la qualité de son langage ou par sa mise en forme, ce que nous avons vu, par exemple, à propos des *Sonnets dénaturés* de Blaise Cendrars. Dans le cas de la musique ou de la peinture abstraite, les formes et les qualités sensibles sont exemplifiées d'une manière encore plus manifeste[3]. De la même façon le prospectus de la ville de Denver ne *signifie* rien d'autre que lui-même, ne dénote pas, mais se montre lui-même pour ainsi dire, et pourtant on ne peut pas dire qu'il ne signifie rien. Goodman met en garde contre cette simplification facile par une espèce de règle générale :

> Qui recherche un art sans symboles, n'en trouve aucun – si l'on prend en compte toutes les manières dont les œuvres symbolisent. Un art sans

[1] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. Par M.-D. Popelard, « Folio Essais », Gallimard, 2006, pp. 54-55.
[2] *Ibid.*., p. 55.
[3] *Ibid*., p. 29.

> représentation ou expression ou exemplification – *oui* ; un art sans aucun des trois – *non*[1].

Le propre d'une œuvre d'art est sa fonction symbolique, et tous les détails sont significatifs en ce qu'ils participent de la manière dont ce « monde » est fait ou décrit. Cependant, ces « signes » ne doivent pas nécessairement appartenir aux codes établis de l'art ou du genre dont il est question, ils peuvent être empruntés au « dehors », et Goodman note que « les objets naturels (les objets trouvés) et les événements peuvent fonctionner autrement comme des symboles[2] ». De la même manière qu'il est possible de citer, dans un texte, un autre texte en le mettant entre guillemets, il est possible de « citer des sons musicaux sur le papier en mettant la partition entre les guillemets[3] ». Ces derniers ne sont cependant nécessaires que si l'on se soucie de la pertinence, et un exemple majeur de cette insouciance est le « calligramme » d'Apollinaire, « Venu de Dieuze », où les notes de musique sont insérées dans le texte écrit à la main. Le poème commence par le vers (?) « Halte là [point d'orgue dessiné][4] », et se poursuit dans une seconde ligne déplacée vers la droite, laquelle ne contient que les notes de musique, pour continuer avec du texte, et ainsi de suite. De façon évidente, Apollinaire ne se soucie pas beaucoup de la pertinence et de la cohérence de son texte, mais il cherche manifestement à s'exprimer en y insérant de la musique comme si le poème devait contenir, par endroits, des chants sans paroles. Ce manque de souci pour la cohérence linguistique de son texte serait, à mon sens, à expliquer par sa volonté de retrouver « une autre vraisemblance » expressive. Cendrars fait quelque chose de similaire dans « Le Musickissme », sans les notes de musique mais avec des mots qui les signifient, et avec des passages « bruitistes » qui font penser à *Parade* de Cocteau, Picasso et Satie, auquel le poème est dédié :

> Duo de music-hall
> Sur accompagnement d'auto
> Gong
> Le phoque musicien
> 50 mesures de do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré
> do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do
> -ré do-ré do-ré
> Ça y est !
> Et un accord diminué en la bémol mineur ETC. ![5]

[1] *Ibid.*, p. 99.
[2] *Ibid.*, p. 60.
[3] *Ibid.*, p. 86.
[4] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 242.
[5] Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op.cit.*, p. 135.

Comme on sait, dans ces collages poétiques il ne s'agit pas uniquement de musique, et de nombreux autres exemples pourraient être cités qui utilisent de la peinture, des journaux et la TSF, des faits-divers etc. Mais ce qui met à part ces exemples avec la musique est cette évidence de l'écriture qui combine et brasse plusieurs langages très différents. Ce brassage est également visible chez les peintres, si l'on considère par exemple *Violon* de Picasso (1912), où des découpages de journaux (écriture) sont collés autour du violon (musique) dessiné de manière cubiste (peinture). Ce brassage de langages différents nous mène à la question de la « synthèse de tous les arts » qu'Apollinaire pensait possible :

> Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature[1].
>
> Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé [le ballet *Parade*] en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet[2].
>
> Duchamp, Picabia explorèrent un moment les abords de la simultanéité ; ce fut alors Delaunay qui s'en déclara le champion, qui en fit la base de son esthétique. Il opposa le simultané au successif et y vit le nouvel élément des arts modernes : plastique, littérature, musique, etc[3].

Il ne faut pas comprendre ces échanges entre les différents arts dans les années 1910 comme relevant exclusivement du cubisme, où les autres arts ne feraient que suivre ce qui se pratique en peinture. D'ailleurs, les échanges sont variés et vont dans plusieurs directions. Reverdy rappelait l'influence que « le cas Rimbaud » et Mallarmé avaient exercée sur les peintres cubistes, dans son texte « Le cubisme, poésie plastique », irrité qu'on puisse appeler sa poésie « cubiste », et affirmait que « c'est le moment où on tire parti sans imiter[4] ». Quoiqu'il ne pratiquât pas ces excursions dans le langage des autres arts que nous avons constatées chez Apollinaire et Cendrars, il lui semblait naturel que l'ensemble de l'art moderne « découle » de la poésie[5]. Quant à Apollinaire et Cendrars, leurs « emprunts » aux autres arts participent avant tout de la recherche d'un nouveau langage, au-delà de la dénotation et de la

[1] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes II*, p. 944.
[2] Apollinaire, Programme de *Parade*, mai 1917, cité depuis Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Paris, 1996, p. 146.
[3] Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914, pp. 323-324, consultable sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050308w.image.langEN.r=Les%20Soir%C3%A9es%20de%20Paris.swf .
[4] Reverdy, « Le cubisme, poésie plastique », in *Œuvres complètes I*, p. 547.
[5] Reverdy, *ibid.* : « […] on trouva cette idée énorme que la poésie moderne découlait de la peinture. On l'écrivit. C'est exactement le contraire qui est vrai […] ».

représentation. Apollinaire a compris, suivi, encouragé et même incité la révolution esthétique des cubistes, en considérant que « la révolution accomplie dans les arts et dans la poésie à cette époque […] est une entreprise commune[1] ». Et quand il considère le travail de l'écrivain, Apollinaire propose la même chose : la réalité ne doit pas être « un modèle mais tout au plus la *matière* dont [l'écrivain] a besoin pour produire comme un peintre a besoin des couleurs[2] ». Ce nouveau langage fait alors parler certains aspects du monde matériel, mais c'est avant tout un langage de l'art. Picasso a reconnu après coup, dans un entretien d'août 1923, que ce nouveau langage était une invention commune, comme le fait observer Anna Boschetti[3] :

> En littérature, vous connaissez les écrivains qui sont responsables d'un nouvel état d'esprit, d'un esprit nouveau. […] Tout à tour inspirateurs et inspirés du cubisme, Max Jacob, Apollinaire, Salmon, ont voulu cette précision de forme, née d'une pensée claire qui fixe *une attitude nouvelle au langage*[4].

Nelson Goodman voyait que la possibilité des arts d'être un enrichissement de la conscience et de la découverte résidait précisément dans cette qualité non-dénotationnelle du langage :

> Les mondes de la fiction, la poésie, la peinture, la musique, la danse, et tous les autres arts, sont largement construits par des procédés non littéraux, tels que la métaphore, par des moyens non dénotationnels tels que l'exemplification et l'expression, et souvent par l'utilisation des images, de sons, de gestes, ou d'autres symboles appartenant à des systèmes non linguistiques[5].

La poésie moderne cherchait son chemin de découverte au-delà du langage conventionnel, lequel est souvent celui de la dénotation. On empruntait à d'autres domaines pour innover dans le sien. Il ne s'agit pas du tout d'une « unité des arts » dans le sens romantique ou même symboliste de cette idée. C'est plutôt que, par soulèvement de questions esthétiques, les peintres, les poètes et les musiciens trouvaient une approche plus fraîche et constamment nouvelle du fait esthétique *et* du monde moderne. Découverte, création et représentation non-mimétique ont partie liée, d'autant plus que l'art cherche à rompre avec son isolement et son cantonnement dans ces « étroites limites » qu'Apollinaire constatait concernant le domaine littéraire jusqu'alors[6].

---

[1] Anna Boschetti, *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque*, Seuil, Paris, 2001, p. 301. Voir tout le chapitre « Apollinaire et la révolution des peintres », pp. 285-305.
[2] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, p. 1144.
[3] Boschetti, o*p. cit.*, p. 98.
[4] Pablo Picasso, Entretien avec Florent Fels, « A propos d'artistes. Picasso », cité depuis A. Boschetti, *ibid.* C'est moi qui souligne.
[5] Goodman, *op. cit.*, p. 146.
[6] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes II*, p. 943.

Affiches et publicités

Quelle est dès lors l'importance des affiches publicités insérées dans les poèmes ? Renverraient-elles également, les unes comme les autres, aux stratégies des poètes modernistes dans leur mise en cause de la représentation « réaliste », et si oui, quelle y serait leur fonction ? Nous avons déjà commencé de répondre à ces questions en discutant le rôle de catalyseur que les affiches ont joué dans la conception poétique de la « vision simultanée de la page », et dans le développement de la poésie visuelle. Il faut préciser ici pourquoi je les considère ensemble. Il est bien connu que la « Belle Epoque » a été l'âge d'or de l'affiche, avec des artistes tels qu'Henri de Toulouse-Lautrec ou Eugène Ogé, et en même temps celle de la naissance de la publicité moderne. La publicité des années 1910 était la fière héritière de l'art de l'affiche des années 1880 et 1890, à l'apogée de sa splendeur. Il faut dire que le rôle joué par les affiches et les publicités dans la poésie moderniste est en fait le même. Mais pourquoi les poètes se sont-ils tournés vers la publicité, jusqu'à l'identifier à la poésie, comme le fera Cendrars[1] ? Cette idée, qui pourrait paraître aujourd'hui monstrueuse et, dans un certain sens, presque aussi provocatrice qu'alors[2], semble bien avoir marqué la poésie des années 1910 et, jusqu'à un certain point, celle des années 1920 également. Nous tenterons ici de comprendre les enjeux de cette « phase » surprenante de la poésie moderne.

Donnons d'abord quelques précisions sur la nature même et sur le fonctionnement esthétique et communicatif des affiches et publicités, dont il faut en premier lieu remarquer le laconisme. Selon Georges Péninou, sémiologue de la publicité, l'esthétique des affiches était, jusque dans les années 1980, de « faire du fort avec du peu », celles-ci possédant une « superbe intelligence des formes – rhétorique et grammaticale – de l'autorité[3]». Pierre Fresnault-Deruelle remarque que les grands dessinateurs d'affiches faisaient de leurs dessins des « lieux

[1] Cendrars, « Publicité = poésie », in *TADA*, tome XI, Denoël, 2005.
[2] Voir Christian Prigent, *La Vie moderne*, P.O.L, 2012. Dans ce recueil de textes poétiques satyriques qui tient aussi du collage et fait très clairement référence à Apollinaire et surtout à Cendrars, l'auteur s'efforce de détourner les discours médiatiques et publicitaires, et en les disloquant de les subvertir.
[3] Georges Péninou, « Du laconisme de l'affiche », *Degrés*, n. 60-61, Bruxelles, 1990.

propices aux sauts d'idées de la libre association[1] », et qu'une certaine efficacité rhétorique leur confère une dimension poétique :

> Si la publicité n'est pas un art (c'est une technique et un média), certaines de ses manifestations sont des chefs-d'œuvre où éthique et esthétique ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. On veut dire que l'efficacité rhétorique (qui, en soi, n'est qu'une « arme ») s'enrichit ici et là d'une véritable *dimension poétique*[2].

Si les affiches de la Belle Epoque relèvent de l'art, surtout si l'on pense aux chefs-d'œuvre du genre produits par Henri de Toulouse-Lautrec, les publicités n'en sont pas, et sont encore moins de la poésie, sans en être cependant si éloignées que l'on pourrait croire. Qu'ont-elles en commun avec la poésie, si ce n'est en effet une recherche constante de l'efficacité rhétorique et de l'intensité (« faire du fort avec du peu »), les associations d'idées libres et quelquefois étonnantes, et finalement ne se servent-elles pas du moyen propre à presque tout art, à savoir l'illusion ? Si l'art crée une illusion, la publicité le fait aussi. Quant à l'art de l'affiche, celui-ci s'est développé à un tel point vers le tournant du siècle qu'il n'est pas inconcevable que les poètes aient commencé de regarder de ce côté-là pour voir s'ils pouvaient apprendre quelque chose de leur « efficacité rhétorique ». La création de l'illusion demande toujours de la nouveauté et donc de l'innovation. Dominique Maingueneau, à propos des différents genres de discours, réunit dans une même catégorie publicités, chansons, émissions de télévision, etc., et constate :

> […] il est dans la nature de ces genres d'inciter à l'innovation. Ce nécessaire renouvellement est lié au fait qu'ils doivent capturer un public qui, précisément, n'est pas captif […][3].

C'est ce qui rapproche ces genres de discours des genres « proprement auctoriaux » associés à la littérature : l'innovation et le fait de vouloir capturer son public, s'imposer à son attention distraite. Cependant, les discours littéraires ou philosophiques se distinguent par le fait d'être des « textes premiers », des « discours constituants », et dans la mesure où « l' "auteur" y construit son identité à travers son énonciation[4] ». Nous reviendrons sur le problème de l'énonciation dans le chapitre suivant. Observons pour l'heure que le discours littéraire, en s'appropriant celui de la publicité, tend vers son dehors, et y élargit ses « étroites limites ». Fresnault-Deruelle présente un autre point de vue, à savoir que « nos affiches sont *aussi* des textes ; ou, si l'on préfère, des "tissus" d'éléments signifiants (des textures), dont il est

[1] Pierre Fresnault-Deruelle, *L'Intelligence des affiches*, Pyramyd, 2011, p. 9.
[2] Fresnault-Deruelle, o*p. cit.*, pp. 14-15.
[3] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Armand Collin, 2004, p. 183.
[4] *Ibid.*, p. 184.

possible de décrire le fonctionnement et les effets induits[1] ». Selon cette idée, nous pouvons analyser l'intérêt des poètes pour les affiches et les publicités de la façon suivante : 1) on y introduit le spectateur dans le vif du sujet (pas de narration ou de description), 2) il n'y a pas de suite logique apparente : le spectateur y découvre quelques images, personnages ou situations éparses juxtaposés, qui ensemble composent une grande image ludique, 3) ces images ne sont pas forcément des images uniques ni vraisemblables et 4) ces images suggèrent des expériences instantanément reconnaissables et présentées d'une manière simple et immédiate. On reconnaît dans cette analyse plusieurs principes de la simultanéité poétique déjà discutés dans le cadre de la poésie visuelle. Ajoutons seulement qu'Apollinaire utilise l'exemple de l'affiche pour expliquer la simultanéité de « Prose du Transsibérien » de Cendrars et Delaunay, en isolant comme principe majeur de la poésie visuelle une « lecture globale[2] » : « lire d'un seul regard le poème […] comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche[3] ». On voit donc, comme au sujet des collages, que nous avons ici encore une fois affaire à un brassage de langages et de codes différents. La conclusion est la même que pour le discours de la publicité. Dans un texte journalistique, « La peinture moderne », Apollinaire expliquait ainsi la nouvelle technique du collage : « Picasso et Braque introduisaient dans leurs œuvres d'art *des lettres d'enseignes et d'autres inscriptions*, parce que, dans une ville moderne, l'inscription, l'enseigne, la publicité jouent un rôle artistique très important et parce qu'elles *s'adaptent* à cette fin[4] ». On voit l'effet de ce brassage des codes : les affiches et publicités sont à la fois des textes et des tableaux. Si ces lettres et inscriptions textuelles s'*adaptent* à la peinture, pourquoi ne s'adapteraient-elles pas à la poésie ?

Rappelons encore une fois qu'Apollinaire proposait une identification de la publicité à la poésie dans « Zone » en 1912. Il a pu tenir l'idée de se servir de la publicité des peintres cubistes, si l'on pense aux premiers collages et papiers collés de Braque, contenant des « lettrages », ou à ceux de Picasso (*Verre et bouteille de Suze*, 1912, *La Coquille Saint-Jacques « Notre avenir est dans l'air »*, 1912). La question des publicités concerne donc celle du collage, voire, pourrait-on dire, constitue une partie essentielle de cette pratique des cubistes. Si le premier « véritable » collage de l'art occidental moderne est *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso, daté du printemps 1912, Braque et ce dernier pratiquaient,

[1] Fresnault-Deruelle, o*p. cit.*, p. 11.
[2] Cette expression est de Michel Décaudin, «Petites clartés pour une sombre querelle», in *Simultanéisme/Simultanéita*, *Quaderni del Novecento Francese*, n. 10, Bulzoni-Nizet, Rome, 1987, p. 21.
[3] Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914.
[4] Apollinaire, « La peinture moderne » (1913), in *Œuvres en prose II*, *op. cit.*, p. 503.

indépendamment l'un de l'autre, des expérimentations diverses qui ont abouti aux « papiers collés » à partir de 1906 ou 1907 et jusqu'à 1912[1]. Pendant ce temps, observe Brendan Taylor,

> La question fondamentale que se posait […] Picasso était de savoir comment les unités stylistiques d'un art ambitieux et les composantes contemporaines du graphisme et de la publicité pouvaient être interchangeables ; comment les expressions populaires ou les dictons pouvaient envahir la surface d'une œuvre, en changer la forme et en modifier les différentes lectures possibles[2].

Juxtaposer l'ancien et le moderne, le « sublime » et le populaire, on voit comment cette idée a pu séduire Apollinaire et d'autres poètes. Et cela surtout en ce qui concerne la question esthétique de la frontière entre l'art et le réel, qui est l'enjeu le plus important des publicités et affiches pour les peintres.

La photographie d'Eugène Atget, qui date des années 1900, montre bien que les villes européennes sont inondées, au début du XXe siècle, de messages éphémères. Présentés sous formes de prospectus, affiches de spectacle ou tracts politiques, ils sont perçus par le citadin comme un ensemble confus de signes semblables à ceux qu'il trouve dans les journaux[3].Il s'agit de la photographie *Place Saint-André-des-Arts, Paris*, de 1903-1904, sur laquelle on voit les immeubles qui entourent la place littéralement envahis de publicités :



En effet, ce que l'on voit sur la photographie est une nouvelle réalité urbaine où les lettres et le texte prolifèrent. Mais si ces lettres ont envahi la réalité extérieure, celle-ci, ainsi couverte

[1] Brendan Taylor, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2005, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 9.

de texte, envahira à son tour l'espace de la représentation, d'abord chez les peintres et ensuite chez les poètes. La publicité apparaît ainsi comme un emblème de la révolution esthétique, remettant en question la relation entre l'imaginaire et le réel.

Apollinaire est donc le premier parmi les poètes à formuler clairement cette idée que la publicité peut être de la poésie, et c'est lui qui l'a popularisée grâce au succès de son poème. Cependant, on ne trouve dans sa poésie que de très rares exemples de la pratique du collage de publicités. Laurence Campa a montré à quel point Apollinaire et Picabia ont pu hésiter, vers cette époque, face aux audaces de la nouveauté et à la destruction des anciennes formes[1]. Les « réclames » et les affiches ont néanmoins suscité leur intérêt, autant que celui de Cendrars, pour une autre raison également. La Belle Epoque a en effet vu la naissance du cinéma, des automobiles et des avions, et finalement celle de la publicité moderne. Celle-ci se présentait ainsi comme la plus parfaite expression de la nouvelle sensibilité – ce que les poètes de cette époque entendaient par *modernité*. Cendrars a cherché à exprimer tout cela dans les passages suivants de son texte intitulé « Publicité = poésie », publié dans *Aujourd'hui* :

> C'est dire combien la modernité, avec ses questions de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation de temps, de diffusion dans l'espace, c'est dire combien la modernité est entrée dans la sensibilité générale aujourd'hui[2].
>
> La publicité est la fleur de la vie contemporaine ; elle est une affirmation d'optimisme et de gaieté ; elle distrait l'œil et l'esprit.
> C'est la plus chaleureuse manifestation de la vitalité des hommes d'aujourd'hui, de leur puissance, de leur puérilité, de leur don de l'invention et de l'imagination, et la plus belle réussite de leur volonté de moderniser le monde dans tous ses aspects et dans tous les domaines[3].
>
> Oui, vraiment, la publicité est la plus belle expression de notre époque, la plus grande nouveauté du jour, un Art[4].

Cendrars va encore plus loin en constatant que la caractéristique principale de la publicité est son *lyrisme*, et pour lui c'est là que celle-ci « touche à la poésie ». Le lyrisme est « une façon d'être et de sentir[5] », mais il est aussi lié au langage. La publicité exprime alors pour Cendrars sa propre époque d'une manière qui, selon lui, devrait être également celle de la poésie :

[1] Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013, p. 450.
[2] Cendrars, « Texte pour un bijoutier », poème-publicité (1928), in *TADA*, tome XI, Denoël, 2005, p. 120.
[3] Cendrars, « Publicité = poésie », o*p. cit.*, p. 117.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

> Or, dans l'ensemble de la vie contemporaine, seul, le poète d'aujourd'hui a pris conscience de son époque, est la conscience de cette époque.
> C'est pourquoi je fais ici un appel à tous les poètes : Amis, la publicité est votre domaine
> Elle parle votre langue.
> Elle réalise votre poétique[1].

Cendrars valorise clairement la vivacité et la spontanéité du langage publicitaire et comptait, par une technique de quasi-collage, les détourner en tant que l'un des éléments les plus *voyants* et les plus manifestes de la vie moderne, et ce afin de les insérer dans ses poèmes.

Cependant, on peut se demander pourquoi cette pratique est demeurée si rare dans sa poésie ? Cette « rareté » de la publicité dans la poésie d'Apollinaire est encore plus manifeste. Tout en se déclarant champions de la publicité dans la poésie, ces deux poètes n'illustrèrent guère cette pratique poétique. Il reviendra aux surréalistes de le faire, si l'on pense par exemple aux ampoules Mazda Ahura dans *Nadja* de Breton, ou au *Paysan de Paris* d'Aragon[2]. Il faut remarquer que le fait de « menacer » la poésie avec de la publicité, était pour Apollinaire et Cendrars une stratégie anti-conservatrice de leurs poétiques respectives autant qu'une recherche authentique de nouvelles expressions expérimentales. C'était aussi, et avant tout, un moyen de rapprocher la poésie de la vie contemporaine.

Un questionnement éthique du type : « faut-il glorifier les publicités, puisqu'elles empoisonnent la vie en propageant la mentalité consumériste ? », ne semblait pas se poser pour les poètes des années 1910, et il faut peut-être y constater un certain manque regrettable d'esprit critique par rapport au capitalisme, mais songeons aussi que, pour eux, la question politique se posait d'une autre manière. Ils possédaient encore une naïve confiance en une révolution esthétique qui bouleverserait les mœurs et changerait la vie d'une manière générale. Finalement, la question de la limite entre l'art et le non art est importante, et hantera tout le vingtième siècle, de Duchamp et les surréalistes jusqu'au Nouveau réalisme, Fluxus, le Pop Art ou l' « Arte povera », etc. Le collage aurait ainsi entamé ce processus d'élargissement des frontières de l'art et, dans la poésie, il aurait ouvert un questionnement sur la nature même du langage. Le rapprochement de la poésie et de la vie se serait également transformé en une création artistique de la vie, laquelle se prolongera dans différentes directions, comme

[1] *Ibid*, p. 118.
[2] Ce livre, comme *Nadja* de Breton, est en effet truffé de publicités, d'annonces et de tracts. Il est intéressant de noter qu'au milieu de ces messages médiatiques modernes est inséré un poème, « Les réalités », qui se termine sur « Il y avait une fois LA REALITE », Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Folio Gallimard, 1926/1953, p. 70.

dans l'architecture et le design du Bauhaus, ou en tant qu'existence artistique chez les surréalistes.

Figuration et défiguration

Nous avons déjà remarqué dans le premier chapitre, à propos des calligrammes d'Apollinaire, l'étrange dialectique qui existe entre figuration et défiguration. Cette pratique d'Apollinaire *défigure* visuellement un poème, dans le sens où il lui ôte la figure du poème que le lecteur s'attend à voir, mais dans le même temps ce poème *figure* des choses, non pas en les représentant mais, comme nous l'avons vu, en rendant leur forme *sensible*. De façon similaire, la disposition typographique des poèmes de Reverdy, disposition « en créneau » *défigure* le poème visuellement et, sans être figurative comme les calligrammes d'Apollinaire, *figure* les relations syntaxiques par un moyen qui n'est pas considéré comme le langage conventionnel. Quel est donc le sens de cette dynamique qui, en défigurant, crée des figures inédites ?

Dans le cas des calligrammes d'Apollinaire, cette figuration a quelque chose de ludique, d'enfantin presque, compte tenu du contexte de la guerre. Certains d'entre eux manifestent une certaine maladresse, qu'il faut considérer comme un effet délibéré. Dans « La mandoline l'œillet et le bambou[1] », cet aspect « maladroit » est accentué par le fait que ce calligramme est l'un de ceux qui sont imprimés non en caractères typographiques, mais en reproduisant l'écriture calligraphiée du poète comme s'il s'agissait d'un manuscrit. Dans « 2e Canonnier conducteur », le premier calligramme dessine une trompette sans pourtant parler de celle-ci, mais de la « putain qui a foutu la vxxxxxx à toute l'artillerie[2] », ce qui lui confère une allure de graffiti, par la vulgarité de son langage et par son caractère anecdotique. Le deuxième calligramme évoque la marche des fantassins et forme le dessin d'une botte, mais ce dessin est maladroit et, vu de loin, on dirait presque un dessin d'enfant. Il est clair que cette maladresse et ce caractère ludique et non sérieux reflètent ou expriment une certaine recherche de *naïveté*, surtout si l'on pense, par exemple, au « Paysage », avec la maison, l'arbrisseau et le petit bonhomme joyeux dont la lettre **a** compose la tête[3]. Il y a certes aussi de la naïveté à se croire peintre quand on est poète, comme le faisait Apollinaire, pourrait-on observer. Mais peut-être « l'art » des *Calligrammes* n'aspire-t-il aucunement à être un chef

[1] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, p. 209.
[2] *Ibid*., p. 214.
[3] *Ibid*., p. 170.

d'œuvre d'art *plastique.* Je propose de considérer plutôt cette entreprise d'Apollinaire comme une tentative poétique tout à fait sérieuse.

Le titre de *Calligrammes* devait être à l'origine *Et moi aussi je suis peintre.* Il est intéressant de noter que dans ce premier titre du recueil, Apollinaire ne parle pas de *dessinateur* (ses calligrammes sont des dessins) mais de *peintre*, et les peintres sont quelquefois, comme on sait, « naïfs », à la manière du Douanier Rousseau, célébré par le poète-critique. Cette recherche de la *naïveté* dans la peinture moderne va cependant bien au-delà de la peinture dite *naïve* : elle est l'une des tendances les plus importantes dans l'art moderne de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, de Gauguin au surréalisme, lequel puisera une partie de son inspiration dans l'étude des arts des peuples dits « primitifs ». Si l'on considère alors les « fétiches d'Océanie » de « Zone », on voit un lien profond qui réunit l'œuvre d'Apollinaire (*Alcools* et *Calligrammes*) et sa poétique aux problèmes de l'Art moderne. Anna Boschetti a remarqué cette relation entre les réflexions d'Apollinaire sur l'esthétique non-représentationnelle et son intérêt pour la statuaire africaine et océanienne :

> Dans sa critique d'art, tout artiste, toute œuvre sont immanquablement confrontés et jugés à cette aune : la capacité de témoigner, implicitement, du rôle créateur de l'art, en mettant en question le code de la représentation dite réaliste. Son intérêt pour les fétiches d'Afrique et d'Océanie n'est pas un simple engouement pour des produits exotiques : ils ont à ses yeux le grand mérite de montrer que l'art ne tend pas « naturellement » à la reproduction du réel[4].

Il convient également de se demander si ce lien entre l'activité critique et esthétique d'Apollinaire a des conséquences du côté de sa poétique personnelle. Autrement dit : quelle relation se joue chez lui entre l'esthétique non-représentationnelle, la statuaire africaine et océanienne, et les calligrammes ? Et quel est l'enjeu de ce va-et-vient entre défiguration et figuration dans le recueil qui porte ce titre ?

Il faut d'abord essayer de comprendre comment les fétiches océaniens et africains pouvaient apparaître aux Occidentaux de la Belle Epoque. Leur caractère est forcément antiréaliste dans la mesure où ils évoquent des esprits plutôt qu'ils ne les représentent, et à encore plus forte raison du fait que le *réalisme* était inconnu dans de nombreuses cultures extra-européennes. Cependant, les fétiches demeurent des *figures* quasi-humaines ou quasi-animales, donc pas

[4] Anna Boschetti, *La Poésie partout, Apollinaire, homme-époque*, Seuil, 2001, p. 291.

tout à fait abstraites. Par rapport aux habitudes « réalistes » des Occidentaux, ces *figures* apparaissent comme des *défigurations* de figures humaines et animales :



En même temps, cette défiguration est relative au regard occidental – on pourrait même dire que la statuaire africaine et océanienne a aidé les artistes occidentaux à relativiser leur conception de la figure, et par là leur regard même : face à ces œuvres d'art intemporelles et authentiques, on voit clairement que le réalisme n'est pas intrinsèque à tout art, ni à toutes les époques ni tous les pays. Il n'apparaît plus comme *naturel*, et nous avons déjà vu que cette mise en question de la *mimèsis* en littérature a souvent représenté, pour Apollinaire comme pour Reverdy, une remise en cause du *naturalisme*.

Il faut également observer que la défiguration n'est pas nécessairement toujours et uniquement destructrice. A ce sujet, Evelyne Grossman note :

> La *Défiguration* peut s'entendre en bien des sens tant elle est plastique et mouvante. En un mot : défigurable. On aurait tort en effet d'en réduire la portée, par on ne sait quelle crispation sémantique, à l'idée d'un acte de violence négative et purement destructrice : rendre méconnaissable un visage, effacer traits distinctifs, ces marques de reconnaissance, altérer un modèle. Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes c'est que la *défiguration* est *aussi* une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime[5].

La défiguration serait dans ce sens un moyen de création proprement moderne et forcément moderniste – puisque les « modernistes » ont souvent été obligés de « bouleverser des formes stratifiées » et les idées reçues pour en créer de nouvelles. La défiguration est ainsi à la fois « dé-création et ré-création permanente », et la lecture des écritures modernes qui passent

[5] Evelyne Grossman, *La Défiguration : Artaud – Beckett – Michaux*, Minuit, 2004, p. 7.

pour difficiles « un apprentissage de la déliaison amoureuse » qui aurait lieu « entre figuration et défiguration[6] ».

C'est sans doute dans ce sens-là qu'il faudrait comprendre également la différence entre Apollinaire et les futuristes. Dans sa lettre, déjà citée plus haut, à André Billy, lequel s'est montré sévère envers ses « clichés », c'est-à-dire ses calligrammes, Apollinaire prend ses distances par rapport à l'appétit de destruction typique des futuristes italiens :

> En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur, je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire, essayé de construire. Le vers classique était battu en brèche avant moi qui m'en suis souvent servi, si souvent que j'ai donné une nouvelle vie aux vers de huit pieds, par exemple. Dans les arts, je n'ai rien détruit non plus, tentant de faire vivre les écoles nouvelles, mais non au détriment des écoles passées. […] Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur[7].

Cependant, la différence d'Apollinaire par rapport aux futuristes ne se limite pas à « refuser l'alternative de la tradition et de l'invention et à critiquer la confusion entre 'nouveau' et 'progrès[8]' ». Il semble à Apollinaire que les onomatopées de Marinetti sont trop proches de la copie de la réalité : ce n'est pas qu'elles soient à proprement parler destructrices, c'est plutôt qu'elles lui semblent 'singer' les sons réels, et se situent ainsi en-deçà d'une véritable innovation esthétique. Cependant, il ne s'engage pas pour autant dans une « poésie abstraite ». Il a certainement exercé une influence sur de telles tentatives, surtout en ce qui concerne les lettristes[9], mais on ne trouve pas vraiment de telles expérimentations chez lui, ce qui est un indice plutôt certain que cette voie ne l'intéressait pas. Il a été témoin de la naissance de la peinture abstraite entre 1910 (Kandinsky) et 1915 (Malevitch), et il faut dire que celle-ci avait la même visée que le cubisme et les autres tentatives de l'art moderne pour bouleverser la *mimèsis* réaliste. Il nous faut donc essayer ici de comprendre quelle est exactement la différence entre la peinture abstraite et la peinture figurative, pour voir quel est l'enjeu de la figuration d'une manière générale.

Pour Léon Degand, le principe fondamental de ce qu'il appelle le « langage pictural abstrait » est « le refus de la représentation et de tout esprit figuratif[10] ». L'art abstrait cherchait à se défaire complètement non seulement de la *mimèsis*, mais aussi de toute figuration, en

[6] Grossman, *op. cit.*, p. 9.
[7] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, pp. 1077-1078.
[8] Boschetti, *op. cit.*, p. 291.
[9] Voir Jean-Paul Courtay, *La Poésie lettriste*, Seghers, Paris, 1974.
[10] Léon Degand, *Langage et signification de la peinture*, coll. « Diagonales », Editions Cercle d'Art, Paris, 1988, pp. 28-29.

inventant ainsi un « langage » original et complètement nouveau en peinture : « en fin d'opération doit apparaître une peinture pratiquement 'pure'[11] ». Mais du côté de la peinture figurative aussi se sont développés des langages nouveaux et originaux, fondés sur la déformation. Degand remarque que « non seulement toute peinture figurative déforme, mais tout peintre déforme à sa manière[12] », et que, si les peintres modernes n'ont pas inventé cette « déformation », ils « se bornent à la pousser plus loin, avec l'arrière-pensée d'atteindre ainsi à l'autonomie de la plastique[13] ». Cette « déformation » – et parfois effectivement *défiguration* – devient ainsi un principe fondamental du « langage » de la peinture figurative :

> Entre tous ces objets ou sujets et leur figuration picturale, il y a donc une différence et un rapport, en quoi réside par excellence la part de création du peintre figuratif et en quoi consiste la signification spécifique du tableau figuratif[14].

Dans la poésie, ce principe de « différence et rapport » serait donc l'expression, et la manière dont quelque chose est dite – le style, jusqu'à un certain point.

On se souvient comment Apollinaire annonçait que dans la peinture « le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine[15] ». Peinture abstraite et peinture figurative, telle que par exemple le cubisme ou le futurisme illustrent cette dernière, reposaient sur le même principe de refus d'imitation de la réalité. Mais quel est l'enjeu d'un tel refus d'une manière générale ? Nous avons déjà remarqué que l'époque du début du XXe siècle a été celle de l'ébranlement des anciennes certitudes, et avec Merleau-Ponty que la peinture moderne à cette époque rejetait notamment le « préjugé du monde objectif ». Autrement dit, la crise de la représentation de la réalité correspondait à la crise de la réalité tout court, en philosophie, dans la science, et pourquoi pas dans l'art aussi :

> Mais l'abandon du sujet dans la peinture n'avait pas que des mobiles esthétiques ; il avait en outre des causes philosophiques, scientifiques, politiques et religieuses. La fin du XIXe siècle avait vu l'écroulement d'un certain nombre de valeurs sociales, valeurs qui, depuis le siècle des lumières, étaient des certitudes, la notion même de réalité ayant été ébranlée par certaines découvertes scientifiques, notamment par celle de l'atome et de la division à

[11] *Ibid.*, p. 52.
[12] *Ibid.*, p. 129.
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*, p. 133
[15] Apollinaire, « Du sujet dans la peinture moderne », in *Soirées de Paris*, n. 1, février 1912, consultable sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050286r.image.langFR.r=les%20soirees%20de%20paris.swf ; texte repris aussi dans Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, coll. Miroirs de l'art, Hermann, Paris, 1965, p. 49.

> l'infini de la matière. L'art ne pouvait plus avoir pour fonction d'imiter un monde qui n'avait que peu de réalité philosophique[16].

Revenons à la poésie. Il apparaît encore plus clairement ici, dans un art du langage, que la figuration n'est pas *mimèsis*. Que serait la poésie sans la figuration ? Ce serait une poésie abstraite, du type des expérimentations lettristes, auxquelles reste étrangère la poésie dont il est question ici. Car refuser la *mimèsis* n'est pas refuser la signification dans le langage, et le caractère abstrait du signe n'implique pas « automatiquement » la supposition que le langage poétique ne parle que de lui-même. La figuration implique au contraire une certaine défiguration, en peinture comme en poésie modernes. Et les fétiches d'Océanie et d'Afrique apparaissent ainsi comme autant d'emblèmes de la crise profonde qui ébranle l'un des piliers sacro-saints de la civilisation occidentale : la réalité.

[16] Daniel Lacomme, *Figuration & abstraction dans le dessin et la peinture*, Bordas, Paris, 1994, p. 28.

CHAPITRE V : QUESTIONS DE LANGAGE

Le langage poétique

La poésie est avant tout un art du langage. Cela veut dire qu'il est nécessaire d'examiner ici comment les questions que j'ai abordées précédemment, celles de la révolution esthétique, de l'autonomie de l'art et finalement des relations de l'art avec « la réalité », se posent sur le plan linguistique. Pour ce faire, nous devons commencer par poser la question : qu'est-ce que le langage poétique ? Quelle est sa spécificité par rapport aux autres usages de la langue ?

Ces questions peuvent certes paraître trop larges dans le cadre de cette thèse, et je ne prétends pas leur trouver des réponses universelles et totales. Mais la confrontation de quelques conceptions théoriques élaborées depuis le début du vingtième siècle, avec les poétiques des trois poètes dont il est question ici, nous sera sans doute utile. Les réponses à ces questions ne sont donc pas simples. Depuis le début du vingtième siècle, on n'a eu de cesse de les poser en des termes constamment changeants. C'est sans doute la révolution esthétique des avant-gardes qui a incité les théoriciens à essayer de définir la « littérarité » et la « poéticité ». Antoine Compagnon rappelle que « les formalistes russes ont donné à l'usage proprement littéraire de la langue, et donc à la propriété distinctive du texte littéraire, le nom de *littérarité*[17] ». Celle-ci serait, selon Roman Jakobson, « l'objet de la science littéraire », c'est-à-dire « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire[18] ». Jakobson a également élaboré la notion de *fonction poétique* du langage, qu'il décrit de la façon suivante : « la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage[19] ». Cependant, il remarquait qu'« il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction » et

[17] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 43.
[18] Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 15, cité depuis Compagnon, *ibid*.
[19] Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, trad. de N. Ruwet, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 218.

surtout que « toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse[20] ». La fonction poétique ne saurait par conséquent définir la poésie, ni en aucun cas se rapporter exclusivement à celle-ci : elle n'est pas la seule fonction du langage présente dans le domaine poétique. D'ailleurs, Jakobson définissait plus largement la poésie comme « le langage dans sa fonction esthétique[21] ».

Cependant, cela n'a pas empêché une certaine linguistique et une certaine théorie littéraire d'inspiration structuraliste et sémiotique d'opposer la fonction poétique à la fonction référentielle, pour conclure que le langage poétique ne parle que de lui-même, et que toute référence en est exclue. Michael Riffaterre postulait ainsi un système de signification autoréférentiel et indépendant dans chaque texte littéraire, sa « signifiance[22] ». Pour lui, il est clair que « le texte poétique est autosuffisant », et il insiste sur l'intertextualité des références dans un poème : « […] s'il y a référence au monde externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a référence qu'à d'autres textes[23] ». Riffaterre ajoute aussi qu' « un poème dit une chose et veut dire une autre. La poésie exprime les idées et les choses d'une manière indirecte[24] ». On voit que ces remarques de Riffaterre aboutissent à une certaine vision de la poésie comme « autotélique », non-référentielle, et finalement, comme un langage « déformé » et/ou indirect. Ces conceptions s'appuyaient pourtant sur la fonction poétique de Jakobson, comme le remarque bien Antoine Compagnon :

> Les précautions de Jakobson n'ont donc pas empêché sa fonction poétique de devenir déterminante pour la conception, usuelle depuis lors, du message poétique comme soustrait à la référentialité, ou du langage poétique comme étant à lui-même sa propre référence : les clichés de l'autotélisme et de l'autoréférentialité sont ainsi à l'horizon de la fonction poétique jakobsonienne[25].

Jakobson n'a pas affirmé que le discours poétique ne possède que la fonction poétique à l'exclusion de la fonction référentielle, ou potentiellement de toutes les autres fonctions du langage présentes dans son schéma fonctionnel de la communication linguistique26.

---

[20] *Ibid*.
[21] Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 15.
[22] Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie,* Seuil, 1983, chapitre « Signifiance du poème », surtout p. 13 ; et l'article « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité* sous la dir. de G. Genette et Tz. Todorov, Seuil, 1978, p. 94.
[23] Riffeterre, « L'Illusion référentielle », art. cit., p. 118.
[24] *Ibid*, p. 91.
[25] Compagnon, *op. cit*., p. 115.
[26] Dans Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*

Néanmoins, il semble que certaines théories, notamment celle de Riffaterre, interprètent la fonction poétique simplement et directement comme non-référentialité.

En ce qui concerne la vision du langage poétique comme langage indirect, la théorie de Riffaterre repose sur une distinction entre le langage de tous les jours et la littérature. La poésie serait alors un langage autre. Mais comment se fait-il que, dans le langage de tous les jours, les mots gardent leur référence, tandis que dans le discours poétique ils la perdent ? Antoine Compagnon éclaire ce paradoxe :

> Riffaterre concède que, dans le langage ordinaire, les mots réfèrent aux objets, mais c'est pour ajouter aussitôt qu'en littérature il n'en est rien. En littérature, l'unité de sens ne serait donc pas le mot mais le texte entier, et les mots perdraient leurs références particulières pour jouer les uns avec les autres dans le contexte et produire un effet de sens nommé *signifiance*[27].

Soit le langage, d'une manière générale, ne saurait parler que de lui-même – et le monde ne serait alors peuplé que de linguistes et de sémioticiens qui ne parleraient d'autre chose que du langage –, soit il permet de parler d'une grande variété de choses, dont certaines sont bien « réelles » et certaines moins. En ce qui concerne ici plus spécifiquement notre corpus, c'est particulièrement cette différence entre le « haut langage » de la « *Poësie* » et le langage tout à fait ordinaire du quotidien qui est annulée par la volonté des poètes d'être plus près de la vie. On le voit clairement par exemple dans l'usage de l'argot chez Cendrars et dans une moindre mesure chez Apollinaire. Cette différence entre la poésie et le langage ordinaire est abolie d'une manière éclatante chez ce dernier dans « Lundi rue Christine », où les conversations de café sont rapportées plus ou moins telles quelles, et combinées pour en faire un poème. Ce sont alors les fragments langagiers d'une vie bien réelle qui sont utilisés comme autant de matériaux pour construire ce poème qui capte le « lyrisme ambiant ». Reste à savoir si ces « échantillons » du « langage ordinaire » sont transformés ; et si c'est le cas, en quoi le sont-ils exactement ? On proposera une réponse à cette question au cours de ce chapitre.

Antoine Compagnon voit un défaut général au « dogme de l'autoréférentialité[28] » dans le grand mouvement de la « théorie française » des années 1960 et 1970 : le fait d'avoir eu « pour l'idéal littéraire l'équivalent de l'abstraction en peinture », et d'avoir estimé que « toute littérature dissimulait sa nécessaire condition abstraite[29] ». Or, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Apollinaire, Reverdy et Cendrars ont tous trois été proches des

[27] Compagnon, o*p. cit.*, pp. 129-130.
[28] *Ibid.*, p. 117.
[29] *Ibid.*, p. 125.

peintres, et malgré de nombreux commentaires de la peinture dans leurs œuvres, il n'y a pas vraiment de parallélisme entre, d'un côté, leur poésie qui visait le bouleversement de la *mimèsis*, et de l'autre la peinture abstraite qui naissait précisément au même moment, avec la même visée. Leurs préférences dans la peinture allaient plutôt vers le cubisme pour Apollinaire et Reverdy, et, en ce qui concerne Cendrars, vers Delaunay, Chagall, Modigliani et Léger, tous peintres figuratifs. Il serait tentant de voir dans la théorie de Saussure sur l'arbitraire du signe linguistique un pendant à la révolution esthétique des avant-gardes puisqu'il s'agit de la même époque, et je crois qu'il ne faut pas complètement rejeter cette hypothèse intéressante. Cependant, il me semble qu'une telle théorie serait par trop simpliste, car elle ne pourrait jamais rendre compte de la dialectique du lyrisme de la réalité dont il est question ici. Certes, elle pourrait illustrer la lignée souvent évoquée des poètes qui refusaient la référence d'une manière radicale, lignée qui va de Mallarmé aux surréalistes en passant par Valéry. Les trois poètes auxquels nous nous attachons sont très significativement absents d'une telle conception, à mon sens très partiale, de la modernité poétique. Enfin, je me propose d'approcher plus loin le problème de la référence, car il est d'une complexité considérable, et mérite d'être traité dans un texte à part, en relation avec la problématique de la *mimèsis*. Notons seulement ici que la non-référentialité se situe, certes, au centre de la problématique du langage poétique moderne ; mais que toute exclusion catégorique de la référence au monde est une impasse au regard du rapprochement de la poésie et de la vie. Il me semble qu'il vaut beaucoup mieux conclure avec Antoine Compagnon que « le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde[30] ».

En faisant écho au célèbre ouvrage de Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, le linguiste Jean Cohen a essayé de dégager la *Structure du langage poétique*[31]. Pour lui aussi, le langage de la poésie se présentait comme un *écart* par rapport à la norme de la langue, mais seulement dans un premier temps :

> Nous n'avons […] examiné dans la présente étude que le premier temps d'un mécanisme qui, à notre sens, en comporte deux. Le premier temps est négatif. Il se constitue comme violation systématique du code du langage, chacune des figures se spécifiant comme infraction à l'une des règles qui composent ce code. La poésie n'est pas pour nous de la prose *plus* quelque chose. Elle est de *l'antiprose*. Sous cet aspect, elle apparaît comme totalement négative, comme une forme de pathologie du langage. Mais cette première phase en implique

[30] *Ibid*., p. 147.
[31] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

> une seconde, positive celle-là. La poésie ne détruit le langage ordinaire que pour le reconstruire sur un plan supérieur[32].

> L'impertinence est une violation du code de la parole, elle se situe sur le plan syntagmatique ; la métaphore est une violation du code de la langue, elle se situe sur le plan paradigmatique. Il y a une sorte de dominance de la parole sur la langue, celle-ci acceptant de se transformer pour donner un sens à celle-là. L'ensemble du processus se compose de deux temps, inverses et complémentaires :
>
> 1° Position de l'écart : impertinence ;
>
> 2° Réduction de l'écart : métaphore[33].

En effet, la question se pose de savoir par rapport à quelle norme le langage poétique représenterait une « violation ». D'une manière générale, le point faible de la théorie de Cohen se trouve là, dans une définition négative du langage poétique, et surtout dans le manque de cadre référentiel. Cependant, cette démarche négative provient peut-être du mouvement de *défiguration* progressif opéré par une certaine lignée de la poésie moderne. Comment distinguer, par exemple, au niveau du langage, le vers libre de la prose ? Pour Cohen :

> La conclusion s'impose donc : le vers n'est pas agrammatical, mais antigrammatical. Il est un écart par rapport aux règles du parallélisme du son et du sens qui règne dans toute prose. Ecart systématique et délibéré, puisqu'il s'est accentué au cours des siècles malgré les contraintes prosodiques communes et s'est maintenu dans le vers libre, où ces contraintes n'existent pas[34].

Le discours « normal » serait organisé en phrases, tandis que le discours poétique serait organisé en vers, et cette organisation serait l'indice que « d'un point de vue strictement structural, donc, on peut définir le vers négativement : *le vers, c'est l'antiphrase*[35] ». Le problème d'une telle conception est qu'elle exclut complètement le poème en prose, et sait encore moins quoi faire des calligrammes d'Apollinaire.

Il me semble que cette idée du langage poétique comme *écart* est poussée encore plus loin par le fait de ne pas abandonner la notion de *message*, à mon sens potentiellement très trompeuse, car cette notion confine forcément la poésie dans les cadres trop étroits de certains autres

[32] *Ibid.,* p. 51.
[33] *Ibid.,* p. 114.
[34] *Ibid.,* p. 72.
[35] *Ibid*.

types de discours. C'est ainsi que Cohen prend l'obscurité pour de la poéticité quand il constate que « tout se passe comme si le poète cherchait à affaiblir les structures du discours [à savoir le « parallélisme » son–sens], comme si son but, en définitive, était de brouiller le message[36] ». Il faudrait aussi se demander de quel type de message nous parlons ici ? Si le message est traduisible, par paraphrase, en discours non poétique, alors ce n'est clairement pas un message poétique, puisque ce dernier ne saurait décidément se ramener à des messages publicitaires, politiques etc. Il semblerait aussi qu'un poème peut véhiculer beaucoup de types différents de « messages », par ce qu'il dit autant que par la manière dont il le dit. On voit donc que c'est plutôt cette notion de message qui n'est pas claire, ni peut-être, adéquate. Christian Doumet remarque, à propos de cette obstination de chercher *le* « message » du poème :

> Aveuglés par notre usage des signes linguistiques, nous travaillons encore à son décodage, soucieux de faire surgir *le* sens que nous y pensons chiffré. Car la croyance du code est monologique : elle s'en remet à l'idée paisible de l'unique sens ; elle est inséparable du concept de message[37].

Ceci dit, la notion d'*écart* d'après Cohen n'est pas sans offrir quelques avantages dans l'étude de mon corpus, et aussi, j'en suis convaincu, dans celle de la poésie moderne d'une manière générale, à condition de la prendre avec les précautions que j'ai mentionnées plus haut. Une telle *défiguration* et un tel écart par rapport aux normes linguistiques et littéraires de 1912 était sans aucun doute représenté par la suppression de la ponctuation. Cohen comprend celle-ci à sa manière, mais il me semble qu'il met en évidence un point important concernant le fonctionnement du langage poétique en général, et plus spécifiquement de la poésie visuelle des années 1910 :

> Dans ce refus de la ponctuation, on a voulu voir une coquetterie du poète. Défions-nous de telles explications dès qu'il s'agit d'un phénomène aussi généralisé. Les poètes, en effet, ont compris que le « conflit entre le mètre et la syntaxe » tenait à l'essence même du vers[38].

Ce « conflit » entre le vers et la syntaxe conventionnelle reste une caractéristique importante de la poésie visuelle que nous avons étudiée dans le chapitre précédent. Nous avons donc vu que Reverdy définissait ce phénomène beaucoup plus précisément comme une *syntaxe*

[36] *Ibid*., p. 74.
[37] Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Klincksieck, 2004, p. 43.
[38] Cohen, *op. cit*., p. 62.

nouvelle. Le philosophe italien Giorgio Agamben voit la différence entre la prose et la poésie dans la possibilité d'enjambement :

> Aucune définition du vers, on n'y réfléchira jamais assez, n'est vraiment satisfaisante, sinon celle qui fait de l'enjambement, ou du moins de sa possibilité, le seul gage d'une différence entre le vers et la prose. Ni la quantité, ni le rythme, ni le compte des syllabes – autant des éléments qu'on retrouve aussi bien dans la prose – ne fournissent, de ce point de vue, un critère suffisant ; mais à coup sûr on qualifiera de poésie tout discours dans lequel il est possible d'opposer la limite métrique et la limite syntaxique (tout vers dans lequel l'enjambement n'est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro), et à coup sûr de prose tout discours dans lequel l'opposition est impossible[39].

Cependant, si l'on cherche à définir la poésie par une syntaxe nouvelle ou différente – et nous avons vu que cette définition n'est pas très éloignée des idées de Reverdy sur la syntaxe comme « moyen littéraire » original propre à chaque écrivain – cette définition se confond quasiment avec celle du style littéraire et la distinction entre la prose et la poésie est une fois de plus annulée ou du moins minimisée. Mais si cette différence entre la prose et la poésie n'est qu'une question de degré dans l'écart par rapport à la norme linguistique, cette proposition renvoie encore une fois au problème du « message ». C'est probablement pourquoi Cohen précise sa proposition sur le travail poétique comme procédé consistant à « brouiller le message » :

> Mais entendons-nous bien sur le sens de cette formule. Il ne s'agit pas de détruire le message. Nous avons vu qu'Apollinaire ne reculait pas devant cette conséquence. Nous ne le suivrons pas sur ce point. Un message incompris n'est plus un message. Le discours est intelligible, ou bien il n'est plus un discours. Le poète emploie la langue parce qu'il veut communiquer, c'est-à-dire être compris. Mais il veut être compris d'une certaine manière ; il vise à susciter chez le destinataire un mode de compréhension spécifique, différente de la compréhension claire, analytique, que provoque le message ordinaire[40].

Le langage poétique susciterait alors chez le lecteur une compréhension spécifiquement poétique, et ce « message », si en effet c'en est un, serait de nature différente : un message proprement poétique. Cette conception n'est pas très éloignée de la position d'Yves Bonnefoy sur le langage poétique opposé à la pensée et au langage « conceptuels ». La proposition de Bonnefoy se passe cependant complètement de la notion de *message* dans son effort pour

[39] Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, traduit de l'italien par G. Macé, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 21.
[40] Cohen, *op. cit.*, p. 99.

saisir la spécificité du langage poétique, et c'est surtout au niveau de sa qualité non conceptuelle qu'elle le fait :

> [La poétique contemporaine] constate, nous l'avons vu, la différence de nature qui oppose la relation qu'ont les mots entre eux dans le poème et celle qui prédomine dans le discours ordinaire. Mais elle ne perçoit dans cet écart, dans son effet sur l'esprit, qu'une transgression de l'état présent des valeurs et des connaissances, transgression qui tendrait à d'autres valeurs, d'autres connaissances – c'est la rupture d'un code, non la mise en distance de l'idée même de code – et elle absolutise donc le langage à proportion même qu'elle en relativise les acceptions. Pour ma part, au contraire, cet écart de la langue de poésie est ce qui transgresse non un certain état de la conceptualisation du monde mais tout système de cette sorte[41].

A une autre occasion, Bonnefoy précise ce qu'il entend par cette notion de *concept* : « C'est cette association d'un mot et d'un aspect, ce dernier séparé désormais du tout de la chose que l'on peut appeler le concept[42] ». Le concept serait donc un instrument de la pensée abstraite, très utile sans aucun doute pour penser le monde dans lequel nous vivons, dans les cadres de la pensée scientifique, philosophique, ou même dans les visées pratiques de la communication de tous les jours. Et pourtant, un tel langage ne saurait dire du monde ou des choses qu'une dimension purement abstraite, séparée, alors que Bonnefoy propose de voir la poésie comme :

> […] l'ébauche, à tout le moins, d'une autre expérience du monde, et aussi d'une autre parole. L'expérience, c'est celle que je rappelle, depuis un moment : l'unité, la présence en somme transconceptuelle[43].

Nous aurons sans aucun doute à revenir sur l'idée de la poésie d'Yves Bonnefoy, extrêmement riche, complexe et simple à la fois, pour approfondir les ramifications de cette théorie, surtout à propos de la question de la référence. Pour l'instant, remarquons que Bonnefoy définit le poème d'une manière simple et large comme *invention* :

> Le vrai poème est une *invention*, au grand sens de ce mot de la vieille rhétorique, et l'invention est la respiration du langage, elle est ce par quoi les codes se font parole d'instauration et d'échange[44].

---

[41] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris, 1990, p. 263.
[42] Yves Bonnefoy, conférence « La Parole poétique », donnée le 17 novembre 2000, dans le cadre de l'UTLS, l'Université de tous les savoirs. Lien vidéo : http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/la_parole_poetique.1174
[43] Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.,* p. 262.
[44] *Ibid*., p. 258.

On voit que cette conception du langage poétique comme *invention* peut en effet être proche du point de vue d'Apollinaire sur la poésie comme création du nouveau, mais il faudrait aussi remarquer ici que pour Bonnefoy, la poésie n'est pas un « langage second » par rapport au « langage ordinaire », surtout pas une « déviation » : elle se trouve à l'origine même de la langue, comme l'avait déjà remarqué Jean-Jacques Rousseau au XVIIIe siècle :

> Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent ses passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. […] D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après[45].

A la différence de certains linguistes, les philosophes voient souvent la poésie comme une « parole première », ou encore « originaire », selon une expression de Merleau-Ponty, qui distingue le langage déjà formé, lequel ne fait que véhiculer les significations acquises et conventionnelles dans l'acte de la communication ordinaire, par rapport à un langage d'invention, justement :

> Chez le peintre ou le sujet parlant, le tableau et la parole ne sont pas l'illustration d'une pensée déjà faite, mais l'appropriation de cette pensée même. C'est pourquoi nous avons été amenés à distinguer une parole secondaire qui traduit une pensée déjà acquise et une *parole originaire* qui la fait *exister* d'abord *pour nous-mêmes comme pour autrui*[46].

> Ou encore on pourrait distinguer une *parole parlante* et une *parole parlée*. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant[47].

Cette parole parlante et originaire, n'est-elle pas surtout la poésie ? Et ce pouvoir quasiment biblique et divin que possède le poète quand il crée une réalité en la nommant, ne fait-il pas pendant à celui de l'artiste qui refuse de « reproduire » la réalité, pour ne se contenter que de la création ? Apollinaire divisait les créateurs (« d'autres poètes, d'autres artistes ») entre ceux qui créent sous la dictée de l'inspiration, « ne sont point divins » et sont « comme le prolongement de la nature », et ceux qui, comme Pablo Picasso, « sont créés à l'image de Dieu[48] ». Le peintre Malaguêgne était « un artiste comme les premiers », mais il est devenu

[45] Jean-Jacques-Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. de J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1990, p. 68.
[46] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 446. C'est moi qui souligne.
[47] *Ibid.,* p. 229.
[48] Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 64.

« un artiste comme les seconds[49] ». L'éloge de Picasso peut paraître excessif ou idolâtre, mais le prestige de ces « seconds » se situe justement dans le fait de la création, par opposition à la « reproduction de la réalité ». Picasso n'est-il pas pour Apollinaire l'emblème d'un art nouveau et d'une esthétique non-représentative ? La qualité d'être divin est, pour le poète-critique, l'apanage des créateurs qu'il considère comme *vrais* :

> Chaque divinité crée à son image ; ainsi les peintres. Et les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature[50].

Et alors tous les grands créateurs sont des « poètes », métaphoriquement et étymologiquement, par le fait de créer du nouveau :

> C'est que poésie et création ne sont qu'une et même chose ; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer[51].

Enfin, une création dans le domaine spécifique de la poésie ne peut être que celle d'un langage nouveau, le fait de dire des choses nouvelles qui n'ont jamais été dites auparavant, ou celui de les dire d'une façon dont elles n'ont jamais été dites, ce qui, pour les poètes, revient au même. Voici comment Merleau-Ponty décrit ce moment de l'émergence du langage, de sa naissance, dans l'acte de la *parole parlante*, laquelle ne se limite d'ailleurs pas à la poésie :

> Ainsi le langage et la compréhension du langage paraissent aller de soi. Le monde linguistique et intersubjectif ne nous étonne plus, nous ne le distinguons plus du monde même, c'est à l'intérieur d'un monde déjà parlé et parlant que nous réfléchissons. Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit ou pense pour la première fois quelque chose – enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence[52].

L'acte de création poétique consiste alors en nomination. Cette différence, selon Merleau-Ponty, entre la parole parlante et la parole parlée, est exprimée chez le philosophe Henri Maldiney par la distinction entre le dire et le dit[53]. Pour lui aussi, la parole poétique est parole originaire :

---

[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.,* p. 48.
[51] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizergues et M. Décaudin, *NRF*, Gallimard, 1991, p. 950.
[52] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 214.
[53] Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 52.

> Tous les mots sont originairement des noms et l'acte propre du langage poétique est la nomination[54].
>
> Le propre de toute poésie est de retrouver dans la langue, pour y prendre son départ, le moment inaugural du langage: celui de la parole[55].

Ces remarques expliquent et complètent la thèse de Rousseau que nous avons mentionnée précédemment[56]. En tout cas, le phénomène important dans cette émergence du langage est celui de l'expression, qui intéressait beaucoup Merleau-Ponty, et pas seulement par rapport au langage poétique. N'est-ce pas dans cette création du langage que, selon l'expression très phénoménologique d'Emil Steiger, « le monde dans sa phénoménalité pré-objective, sans division, se fait parole[57] » ? Ceci rejoindrait aussi la conception de Bonnefoy, surtout en ce qui concerne la proposition de l'unité.

Il est cependant impossible de savoir si le langage poétique a précédé ou non, dans l'évolution de notre espèce biologique, le langage « ordinaire » de la communication, comme le semblait croire Rousseau, puisque la poésie est aussi le plus haut accomplissement et la plus haute virtualité du langage humaine. Si elle est effectivement parole originaire, cela ne veut pas dire qu'elle soit la langue que parlaient les hommes de la préhistoire. Il faut remarquer aussi qu'elle ne peut se réduire à une question de langage, quand bien même celle-ci lui serait centrale. Telle est la vision de Reverdy, pour qui le langage n'est qu'un outil dans sa relation au monde, où la poésie prend une place absolument essentielle :

> La poésie n'est pas un simple jeu d'esprit. Ce n'est pas pour se distraire ou pour distraire un public quelconque que le poète écrit. Ce qui l'inquiète c'est son âme et les rapports qui la relient, malgré tous les obstacles, au monde sensible et extérieur[58].

Pour Reverdy, le langage poétique peut devenir une manière pour le poète de se connaître lui-même, dans sa subjectivité et dans son for intérieur, mais aussi et surtout une manière d'explorer sa relation incertaine avec le monde de la « réalité » : « Le poète cherche le trait d'union de son être profond avec tout ce qui lui est étranger, mais sympathique dans

[54] *Ibid.,* p.76.
[55] Henri Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Encre marine, 1993, p. 135.
[56] Voir plus haut.
[57] Emile Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (1951), cité depuis Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être, op. cit.,* p. 65.
[58] Pierre Reverdy, « Poésie », in *Œuvres complètes I*, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion, 2010, p. 593.

l'univers[59] ». Reverdy étant connu pour le ton souvent sombre de ses poèmes, on peut s'étonner que pour lui « la poésie [soit] un amour démesuré de la vie[60] », et que « cet amour insensé, excessif, dont le poète est altéré, du réel qui toujours se dérobe à sa quête et l'épuise, il [veuille] le retrouver dans les êtres humains à travers l'œuvre qu'il leur donne en pâture[61] ». Et c'est là que se situe, pour Reverdy, l'importance de la nomination :

> La poésie a sa source à ce point de contact douloureux du réel extérieur et de la conscience humaine – à ce point où l'homme se désole de constater la supériorité de sa conscience sur les choses – qui n'en ont pas – et qu'elle soit en grande partie esclave de ces choses. Pour détrôner ces choses au profit de sa conscience, il les nomme – et, en les nommant, il s'en empare et les domine. Mais il ne s'en empare et ne les domine qu'en les nommant comme il veut et en les pliant à sa volonté pour exprimer la réalité supérieure de son monde intérieur[62].

Si l'homme nomme la « réalité », ce n'est pas seulement dans le but d'en prendre conscience, mais pour ainsi dire pour lui imposer sa conscience à lui. La poésie est ainsi à la fois la naissance du langage et son plus haut accomplissement – la création. C'est pourquoi elle est, en tant que nomination, « l'état où [les] facultés [de l'homme] s'exercent sans le moindre souci d'agir pour autre chose qu'agir – elle est l'acte pur – l'acte de suprême libération – le seul par lequel un homme, en tant que poète, puisse se donner profondément à lui-même le sentiment d'exister en toute liberté[63] ».

Ces commentaires de Reverdy orientent le problème du langage poétique vers d'autres questions. Le rapport entre le sujet et le monde appelle en effet d'abord une analyse de ce « lyrisme de la réalité », mais aussi au niveau de l'énonciation et à celui de la référence.

[59] Reverdy, « [Le poète écrit pour se réaliser…] », in *Œuvres complètes II*, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion, 2010, p. 1160.
[60] « Pour en finir avec la poésie », in *Ibid.,* p. 1205.
[61] « Cette émotion appelée poésie », in *Ibid.,* p. 1291.
[62] « La Fonction poétique », in *Ibid.*, p. 1272.
[63] *Ibid.,* p. 1280.

Le problème de la référence

Ici non plus, je ne prétends pas apporter de réponses définitives, trancher des dilemmes relevant du domaine de la linguistique ou résoudre une fois pour toutes le problème de la référence, mais plutôt, comme pour la question du langage poétique, proposer une mise au point par rapport à la problématique qui est la mienne. Nous avons vu, dans le texte précédent, la position plutôt catégorique de la sémiotique de Riffaterre, selon laquelle la référence au monde extérieur, dans un poème, ne saurait être qu'une « illusion référentielle[64] ». Or, une telle position me semble dépourvue de nuance pour plusieurs raisons.

D'abord, comme je l'ai déjà signalé, cette proposition est incompatible avec l'existence même du lyrisme de la réalité, voire même contredite par celle-ci. Nous avons vu qu'Apollinaire était pleinement conscient de la révolution qui bouleversait la *mimèsis* dans la peinture, et qu'il cherchait à produire quelque chose d'analogue dans le domaine de la poésie. On voit très clairement dans ses commentaires sur Picasso et sur le cubisme, commentaires qui portent une allusion à la pensée de Schopenhauer selon laquelle le *monde n'existe que comme représentation*[65], qu'il était l'un de ceux qui réfléchissaient sur cette espèce de crise de la notion de réalité, à laquelle je reviendrai plus amplement dans le chapitre suivant. Etant donné ceci, quelle raison pouvait-il avoir de se réclamer de la *réalité*, en ce qui concerne sa propre poésie ? Caché sous le pseudonyme J.C. (Jean Cérusse), il protestait en 1914 que Guillaume Apollinaire n'était pas *fantaisiste* et affirmait « la réalité » de sa poésie :

> On a pris l'habitude, depuis quelque temps, de classer G. Apollinaire dans un groupement dit des *Fantaisistes*. Le poète d'*Alcools* a toujours aimé la fantaisie et dans la dédicace de *L'Hérésiarque & Cie*, il a qualifié lui-même ses contes des *Philtres de phantase* [*sic*[66]]. Toutefois, on comprendrait mal sa poésie et

[64] Michael Riffeterre, « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité* sous la dir. de G. Genette et Tz. Todorov, Seuil, 1978, p. 94.

[65] « La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation », in Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 67.

[66] *L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert* qualifiait *Phantase*, nom propre, de la manière suivante : « S. m. (Mythol.) divinité trompeuse qui enchantoit les sens de ceux qui veilloient ou qui dormoient. Ce dieu malfaisant, environné d'une foule innombrable de mensonges aîlés qui voltigent autour de lui, répandoit de nuit ou de jour une liqueur subtile sur les yeux de ceux qu'il vouloit décevoir. Dès ce moment leurs reves les abusoient ; & quand ils étoient levés, ils n'éprouvoient pas de moindres illusions, ils ne voyoient rien de véritable ; enfin de fausses images de ce qu'ils regardoient, se présentoient également à leur vûe pour les

> surtout celle de maintenant en n'en voyant point la réalité. Il faut cependant qu'on le sache, il s'agit là d'une poésie entièrement naturelle et sans rien de factice et ce qui en paraît le plus fantaisiste est souvent le plus vrai[67].

Je reviendrai un peu plus loin sur la notion de *vérité* chez Apollinaire. Remarquons ici que la question de la référence touche de très près celle de la *mimèsis*, mais cela dépend aussi, comme nous le verrons, de la définition de la *référence*. Il faut dire d'abord que *mimèsis* et référence ne sont pas la même chose. Alors que la *mimèsis* est une « imitation ou représentation de la réalité », la *référence* serait la « fonction par laquelle un signe renvoie à ce dont il parle, à ce qu'il désigne[68] ». Les deux phénomènes se manifestent sur des niveaux différents : le premier concerne surtout les systèmes signifiants dans le domaine des arts et de la littérature, et le second le fonctionnement de la communication strictement dans le domaine du langage humain. On voit donc que la poésie (le discours poétique, littéraire) se situe forcément dans les deux domaines, mais, là aussi, pour ainsi dire, à des niveaux différents. Ici s'impose la même conclusion qu'au sujet de la figuration : le refus de la *mimèsis*, et surtout d'une *mimèsis* réaliste à laquelle on suppose une position de subordination par rapport à la « réalité », n'implique pas forcément celui de la référence, et si la poésie moderne se veut non-réaliste, ce n'est pas forcément qu'elle tourne le dos à la réalité. Bien plus, le lyrisme du réel pose justement la question de savoir ce que c'est que la réalité, comme nous le verrons plus loin.

Il ne s'agit pas moins de savoir ce qu'on entend exactement par « référence ». Antoine Compagnon remarque à quel point ceux parmi les linguistes et les théoriciens qui nient jusqu'à la possibilité au langage spécifiquement littéraire de renvoyer à une réalité en dehors de la langue, s'appuient volontiers sur « une théorie de la référence depuis longtemps démodée, en tout cas pré-saussurienne[69] ». C'est ainsi que Michael Riffaterre, autrement plutôt rigoureusement scientifique, se *réfère* à une idée curieusement simpliste et naïve de la référence dans le « langage ordinaire », pour mieux nier celle-ci quant à la littérature :

> Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun *collé sur son contenu comme une*

---

tromper. Ce sont-là les erreurs de l'imagination, & c'est des phantômes qu'elle se fait, que le mot de phantase a tiré sa naissance ». Consulté le 22 décembre 2014 sur : http://encyclopédie.eu/index.php/865420131.

[67] Note « Surnaturalisme », signée J.C., in *Les Soirées de Paris*, nº 24, 15 mai 1914, p. 248.

[68] D'après *Le Nouveau Petit Robert de la langue française,* 2008.

[69] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, pp. 140-141.

> *étiquette sur un bocal*, formant chacun une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même[70].

Les mots ne sont pas reliés aux réalités comme des étiquettes collées sur des bocaux, ceci est justement un des principes de la linguistique moderne, lequel semble être négligé dans une telle proposition. Qu'un poème puisse nous dire quelque chose sur le monde ou sur la vie, n'implique pas plus une telle théorie abusive de la référence, où un mot correspondrait à une réalité. Paul Ricœur situe la référence plutôt au niveau du discours : « Alors que les signes n'ont de rapport qu'entre eux […] le discours se rapporte aux choses d'une manière spécifique, qu'on peut appeler dénotation ou référence[71] ». Le langage ne peut dire directement les choses ou le monde, il ne nous permet que d'en parler. Cependant, comme le remarque Aron Kibédi Varga, « le poème n'est pas seulement virtualité, il est encore, ne serait-ce qu'un instant, la réalité du virtuel », puisque « le lecteur connaît les illusions et les conventions, mais il choisit d'être dupe, c'est dire qu'il n'est pas dupe[72] ». Nous avons déjà vu dans le chapitre III, à propos de l'expérience du lecteur, les manières dont il est possible qu'une telle expérience implique celui-ci et sa propre expérience de vie et de littérature, quand il « lève les yeux de son livre », comme le dit Yves Bonnefoy. Il n'y a pas d'*accès direct* à la « réalité » dans et par le langage, mais de toute manière, personne ne prétend attribuer à la référence une telle puissance magique, sauf si ce n'est pour la nier aussitôt.

Il faut donc essayer de donner ici quelques précisions sur la possibilité même et sur la nature de la référence en poésie. La première, que nous venons d'évoquer, est que la référence n'est ni une « étiquette sur un bocal », ni une représentation de la chose même ou de la notion. Une telle fonction de référence, comme nous allons le voir, n'existe en effet pas en poésie. Le défaut de la sémiotique a peut-être été d'avoir approché ce problème de la référence exclusivement au niveau du signe, alors qu'il est possible de l'examiner du point de vue de la sémantique, comme le proposait Paul Ricœur :

> Dans la langue, il n'y a pas de problème de référence : les signes renvoient à d'autres signes *dans* le même système. Avec la phrase, le langage sort de lui-même ; la référence marque la transcendance du langage à lui-même.
>
> Ce trait, plus que d'autres peut-être, marque la différence fondamentale entre le sémantique et le sémiotique. Le sémiotique ne connaît que des relations intra-linguistiques ; seule la sémantique s'occupe de la relation du signe avec

[70] Riffaterre, « L'illusion référentielle », art. cit., p. 93-94. C'est moi qui souligne.
[71] Paul Ricœur, *Théorie de la référence*, cité depuis *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008, « *référence* » (II).
[72] Aron Kibédi Varga, *Les Constantes du poème*, Paris, Picard, 1980, p. 192.

> des choses dénotées, c'est-à-dire finalement de la relation entre la langue et le monde[73].

Ricœur a élaboré, au sujet du discours métaphorique et de ce qu'il a appelé *métaphore vive*, les notions de *référence métaphorique* et de *vérité métaphorique* ou *vérité tensionnelle*. Mais avant d'examiner cette théorie, notons encore au sujet de la nature de la référence, ou plutôt rappelons avec Nelson Goodman que celle-ci n'est pas forcément dénotation, mais qu'elle peut également être exemplification, laquelle nous avons discutée dans le chapitre précédent. Ricœur remarquait aussi que la fonction de référence d'un discours n'est pas sans posséder de référence au locuteur et à la situation d'énonciation, ce qu'Emile Benveniste a très bien vu :

> Avec le signe, on atteint la réalité intrinsèque de la langue ; avec la phrase, on est relié aux choses hors de la langue ; et tandis que le signe a pour contrepartie constituant le signifié qui lui est inhérent, le sens de la phrase implique la référence à la situation de discours et à l'attitude du locuteur[74].

Nous reviendrons plus loin sur le problème de l'énonciation, notamment à propos du lyrisme et du sujet lyrique. Notons ici qu'un énoncé s'adresse à un co-énonciateur, et même si la référence se présente en effet à celui-ci comme une « fiction », et essentiellement une illusion, elle se présente également comme une expérience virtuelle, qui « […] introduit indirectement une '*relatedness*' à la réalité, qui compense paradoxalement la différence et la distance au réel qui caractérisent l'icône verbale […][75] ». La non transparence ou l'épaisseur du langage poétique n'offre pas une « vue » sur la réalité comme *à travers une fenêtre*. Ce thème est très présent dans notre problématique, depuis les cubistes jusqu'aux *Fenêtres* de Robert Delaunay et au poème d'Apollinaire inspiré par ceux-ci et qui porte le même titre[76], poème s'achevant précisément sur une métaphore relevant de l'esthétique non-imitative :

> La fenêtre s'ouvre comme une orange
> Le beau fruit de la lumière[77]

---

[73] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 97.
[74] Emile Benveniste, « La forme et le sens dans le langage », in *Le Langage, actes du XIIIe congrès des sociétés de philosophie de langue française*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967, cité depuis Ricœur, *op. cit.*, p. 98.
[75] Ricœur, *op. cit.*, p. 267.
[76] Selon Laurent Jenny, et au sujet de la genèse du poème, « le cubisme de Delaunay [...] apparaît [à Apollinaire comme] non figuratif, coloriste plus que géométrique et en quête d'une spatialité conquise par des moyens absolument nouveaux », et c'est pourquoi il l'aurait baptisé « orphique », vu aussi qu' « on ne peut manquer de voir dans les innovations picturales de Delaunay un truchement vers la constitution en poésie d'un nouvel espace mental et représentatif, où la spatialité joue un rôle décisif », in Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, « Perspectives littéraires », Presses Universitaires de France, 2002, p. 89.
[77] Apollinaire, « Les Fenêtres » in *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 169.

Il y aurait une différence fondamentale, remarquée d'abord par Wittgenstein, entre *voir ceci* et *voir ceci comme*. Ricœur cite l'explication de celui-ci, selon laquelle « '*voir ceci comme*' c'est 'avoir cette image[78]' », en tirant la conclusion que « 'voir comme' est la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image », et que cette manière de voir « est donc à demi pensée et à demi expérience[79] ». Cette « relation intuitive » mise en œuvre dans l'acte de lire, « l'expérience-acte du 'voir comme' assure l'implication de l'imaginaire dans la signification[80] ». C'est ainsi que « le discours poétique vise la réalité en mettant en jeu des *fictions heuristiques*[81] », lesquelles enrichissent et accroissent l'expérience du lecteur par celle de la lecture, comme nous l'avons vu dans le chapitre III à propos de « Prose du transsibérien » de Cendrars. Le grand poème de Cendrars serait-il une de ces fictions heuristiques, « réaliste » malgré tout, mais non pas par rapport à une « vérité » qui serait vérifiable, selon les postulats d'une « réalité objective » unique, inébranlable et en effet assez « positiviste » en elle-même ? La relativisation de la *réalité* et la vérité métaphorique sont des thèmes qui se trouvent au centre de notre problématique, mais avant de passer à ces analyses, bornons-nous ici à constater avec Ricœur que « dans le discours métaphorique de la poésie la puissance référentielle est jointe à l'éclipse de la référence ordinaire ; la création de fiction heuristique est le chemin de la redescription[82] ». C'est ainsi que la référence, dans la poésie, ne serait pas, malgré tout, annulée ou « abolie » :

> […] il faut donc réserver la possibilité que la métaphore ne se borne pas à suspendre la réalité naturelle, mais qu'en ouvrant le sens du côté de l'imaginaire, elle l'ouvre aussi du côté d'une dimension de réalité qui ne coïncide pas avec ce que le langage ordinaire vise sous le nom de réalité naturelle[83].

Je me permettrai ici une remarque à propos de la théorie de la métaphore de Paul Ricœur, pour essayer de justifier le fait que je la suis d'assez près. En s'efforçant de réhabiliter la notion de référence dans l'étude du discours (poétique *et* philosophique), beaucoup plus qu'aucun autre théoricien qui a exploré ce domaine, Ricœur s'est approché des conceptions poétiques des auteurs dont il est question ici, et cela sans même les citer une seule fois, en cherchant plutôt à dégager des conclusions générales sur le « discours métaphorique »

[78] Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, IIe partie, § XI, cité depuis Ricœur, *op. cit.*, p. 269.
[79] Ricœur, *Ibid*.
[80] *Ibid.*, p. 270.
[81] *Ibid.,* p. 301.
[82] *Ibid.*
[83] *Ibid.,* p. 267.

concernant la philosophie autant que la poésie. C'est ainsi que, quand Ricœur constate à propos de la *mimèsis*, qu'« elle cesse de faire difficulté et scandale dès lors qu'elle n'est plus comprise en termes de « copie » mais de redescription[84] », il touche à un sujet qui était cher à Apollinaire et surtout à Reverdy. L'on sait à quel point ce dernier s'indignait du fait que « l'art compris comme on voulait jusqu'à présent qu'il fût compris n'était qu'un amoindrissement de la réalité, un parasite de la réalité, puisqu'il ne servait qu'à l'imiter ou à l'interpréter[85] ». La *mimèsis* n'est pas copie du réel, c'est me semble-t-il un point sur lequel Reverdy insistait, et Ricœur aussi. Cependant, la similarité des vues va bien au-delà de cette conception particulière de la *mimèsis*, et nous essayerons d'éclairer la conception de l'image de Reverdy par la théorie de Ricœur, puisqu'elles ont des points en commun que nous examinerons plus en détail.

D'abord, et après avoir vu ce que la référence en poésie n'est décidément pas, essayons de comprendre alors ce qu'elle pourrait être. Pour Ricœur, qui commente la « joyeuse ondulation des vagues » dans un poème de Hölderlin, « [le] sentiment poétique, dans ses expressions métaphoriques, dit l'indistinction de l'intérieur et de l'extérieur[86] ». On voit très bien à quel point cette proposition rejoint notre problématique, puisqu'Apollinaire et Cendrars se référaient souvent, comme nous l'avons vu, à l'idée de Schopenhauer que « le monde dont [l'homme] est entouré n'existe que comme représentation, dans son *rapport* avec un être percevant, qui est l'homme lui-même[87] ». C'est pourquoi Ricœur, au lieu de se baser sur la conception d'une référence « directe », pose la question de ce qu'il appelle « vérité métaphorique », et conclut que « [la] fonction poétique […] vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique », que « [la] métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée », et finalement que « [l'on] peut se risquer à parler de vérité métaphorique pour désigner l'intention « réaliste » qui s'attache au pouvoir de redescription du langage poétique[88] ». Cette notion de *vérité métaphorique* « implique en effet que la théorie de la tension (ou de la controversion), qui a été constamment le fil conducteur de cette enquête, soit

[84] *Ibid.,* p. 308.
[85] Reverdy, *Œuvres complètes I*, p. 476.
[86] Ricœur, *op. cit.*, p. 310.
[87] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* traduction par Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912 (6e éd.), Tome premier, p. 2. C'est moi qui souligne.
[88] Ricœur, *ibid.*, p. 311.

étendue au rapport référentiel de l'énoncé métaphorique au réel[89] ». C'est donc au niveau de la prédication, et surtout à celui d'une vérité des rapports (ou des proportions), que se situerait la « référence » à l'œuvre dans le langage poétique. Cependant, pour Ricœur, le langage poétique ne se réduit surtout pas à n'importe quel discours métaphorique, et il fait une distinction nette entre ce qu'il appelle la « métaphore morte » et la « métaphore vive[90] ». Ainsi, dans le processus de la lexicalisation, « disparaissent, en effet, des traits qui soutiennent la fonction heuristique de la métaphore[91] », et la métaphore alors « est tellement lexicalisée qu'elle est devenue le mot propre ; par là on veut dire qu'elle apporte dans le discours sa valeur lexicalisée, sans écart ni réduction d'écart[92] ». C'est donc le sens littéral qui serait « lexicalisé[93] », et la création de nouvelles figures serait dès lors celle de nouvelles significations, et donc invention du langage. La métaphore (vive) serait un des principaux moyens par lesquels notre langage s'adapte continuellement à un monde en continuelle expansion et en perpétuel changement[94]. Dès lors, quand Ricœur dit que « le discours philosophique recourt, de façon délibérée, à la métaphore vive afin de tirer des significations nouvelles de l'impertinence sémantique et de *porter au jour de nouveaux aspects de la réalité à la pointe de l'innovation sémantique*[95]», il me semble que cette proposition s'applique également parfaitement au discours poétique, et cela d'autant plus dans la mesure où Apollinaire constate que « [l]es grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de *renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes* », et qu'ils « déterminent de concert *la figure de leur époque* et docilement l'avenir se range à leur avis[96] ». Si l'innovation et la découverte, nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent, constituent des bases de la poétique d'Apollinaire, remarquons ici que cette conception du langage poétique en tant qu'invention rejoint les conceptions, examinées plus haut, de la *parole parlante* de Merleau-Ponty et de la parole poétique en tant que parole originaire chez Yves Bonnefoy.

Cependant, puisque l'invention métaphorique du langage appartient à la philosophie autant qu'à la poésie, quelle serait alors, selon cette théorie de la métaphore, la différence entre ces deux « modalités de discours » ? La philosophie se présente, selon Ricœur, comme un

[89] *Ibid*.
[90] Ricœur, *ibid.*, p. 361 et sq.
[91] *Ibid.,* p. 368.
[92] *Ibid*.
[93] *Ibid*., p. 369.
[94] *Ibid.,* pp. 305-306.
[95] *Ibid.,* p. 370. C'est moi qui souligne.
[96] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 53. C'est moi qui souligne.

« discours spéculatif », lequel se sert de l'invention de la métaphore vive autant que du concept. Or, celui-ci, et nous avons déjà amorcé ce thème avec le traitement de cette notion par Yves Bonnefoy, n'est créé que par l'usure de la métaphore vive puisque cette métaphore déjà usée est « relayée par la production du concept[97] ». Donc, comme nous l'avons déjà remarqué, le conceptuel et le poétique seraient opposés par leur nature autant que par leur fonction :

> Parce qu'il fait système, l'ordre conceptuel est capable de s'affranchir du jeu de la double signification, donc du dynamisme sémantique caractéristique de l'ordre métaphorique. […]
>
> L'attraction que le discours spéculatif exerce sur le discours métaphorique s'exprime dans le procès même de l'interprétation. L'interprétation est l'œuvre du concept. Elle ne peut pas ne pas être un travail d'élucidation, au sens husserlien du mot, par conséquent une lutte pour l'univocité[98].

Il n'est donc pas surprenant de constater que le discours conceptuel, ou comme le dit Bonnefoy, la « pensée conceptuelle », cherche l'univocité, tandis que l'ambiguïté fait partie du discours poétique. Celle-ci pourrait sans doute être comprise comme faisant partie de la nature même de la prédication métaphorique, puisque « voir comme » implique une relation, une tension entre les deux termes de la métaphore et, comme le remarque Ricœur, « [cette] tension serait alors entre un 'est' et un 'n'est pas[99]' ». Nous reviendrons plus loin à l'étude de cette relation de *ressemblance*, surtout en ce qui concerne l'image poétique. Quant à la spécificité du langage poétique en relation à la référence, Ricœur note aussi que « le langage poétique présente une certaine 'fusion' entre le sens et les sens, qui le distingue du langage non poétique où le caractère arbitraire et conventionnel du signe dégage, autant qu'il est possible, le sens du sensible[100] ».

Il faut nous demander comment fonctionne plus exactement cette « référence métaphorique », qui procède de l'acte d'un « voir semblable », lequel est, selon le mot d'Aristote, « appréhender le 'même' dans et malgré la 'différence[101]' » ? D'abord, Ricœur la considère comme une « référence dédoublée » :

> Etre comme, disions-nous, signifie être et n'être pas. C'est ainsi que le dynamisme de la signification donnait accès à la vision dynamique de la réalité qui est l'ontologie implicite de l'énonciation métaphorique.

[97] Ricœur, *op. cit.,* p. 364.
[98] Ricœur, *ibid*., pp. 282-283.
[99] *Ibid.,* p. 312.
[100] *Ibid.*, p. 265.
[101] *Ibid*., p. 376.

> […] tout gain en signification est à la fois un gain en sens et un gain en référence[102].

Cette « vision dynamique de la réalité » se manifeste, pour les poètes dont nous parlons ici, de manières différentes et distinctes, comme l'horizon temporel du « présent éternel » que nous avons étudié dans le chapitre II. Pour Apollinaire, c'est la belle fugacité, indiquée aussi par la ponctuation absente, entre autres moyens ; chez Reverdy, nous l'avons vu, c'est le mystère familier et l'énigme de l'horizon barré ; pour Cendrars, c'est le mouvement perpétuel, la relativité que celui-ci implique, et le désir d' « aller jusqu'au bout », pour être « du monde entier » et « au cœur du monde ». Qui plus est, cette évolution perpétuelle, cette incessante *nouveauté* de la réalité incite les poètes à l'invention. Ricœur en rend compte d'un point de vue théorique :

> Cette « historicité » est portée par l'effort d'expression d'un locuteur qui, voulant dire une expérience neuve, cherche dans le réseau déjà fixe des significations un porteur adéquat de son intention. C'est alors l'instabilité même de la signification qui permet la visée sémantique de trouver le chemin de son énonciation. C'est donc toujours dans une énonciation particulière – qui correspond à ce que Benveniste appelle « instance de discours » - que l'histoire sédimentée des significations mobilisées peut être reprise dans une visée sémantique nouvelle[103].

La « référence métaphorique » de la « métaphore vive » implique donc une énonciation particulière, une instance de discours, et repose sur une relation de tension :

> Il est aisé de replacer sur ce fond la théorie de la tension que nous avons appliquée à trois niveaux différents de l'énonciation métaphorique : tension entre les termes de l'énoncé, tension entre interprétation littérale et interprétation métaphorique, tension dans la référence entre est et n'est pas[104].

Ce postulat de référence métaphorique exige également que l'on pose la question de la réalité et de la vérité, auxquelles cette référence se rattacherait. Selon Ricœur, il y a *une* certaine idée de la réalité et de la vérité qui n'est en effet pas susceptible d'être exprimée par le discours poétique, mais justement c'est la référence métaphorique qui montre que cette idée-là n'épuise pas ces domaines :

---

[102] *Ibid.*
[103] Ricœur, *ibid.*, p. 378.
[104] *Ibid.*

> Ainsi doutions-nous de la distinction, tenue pour aller de soi, entre dénotation et connotation. Pour autant qu'elle se ramenait à l'opposition des valeurs cognitive et émotionnelle du discours, nous ne pouvions y voir que la projection, dans la poétique, d'un préjugé positiviste en vertu duquel seul le discours scientifique dit la réalité[105].

Quand Apollinaire parle d'un « réalisme » qui serait d'un autre ordre par rapport au naturalisme « objectif » et positiviste, par exemple celui d'un Zola, ne fait-il pas une distinction analogue ? D'un côté re-produire le visible et le compréhensible « à la manière des photographes » ou « en trompe-l'œil », et de l'autre « assurer la réalité de son lyrisme[106]» ou « mettre de la réalité dans ses créations[107]». La référence poétique peut dire la vérité, mais ce ne serait pas la même vérité qu'attestent et quelquefois édictent les sciences, ce sera une référence autre, différente par rapport à celle qui est considérée comme « normale » et « habituelle » :

> Quant à la référence de second rang, contrepartie de ce dérèglement [logique, des catégorisations acquises], elle paraît marquer l'irruption, dans le langage, de l'antéprédicatif et du pré-catégorial, et demander un autre concept de vérité que le concept de vérité-vérifiable, corrélatif de notre concept ordinaire de réalité[108].

A regarder de plus près, et sans même faire, comme le dit Ricœur, un « plaidoyer pour l'irrationnel » à la manière des surréalistes, force est de noter que ce qui se joue dans cette « vérité métaphorique » pour les poètes des années 1910, c'est précisément la question de l'autonomie de l'art, et plus spécifiquement l'autonomie de la poésie. En ce qui concerne le discours métaphorique, cette *vérité* serait selon Ricœur une « *vérité tensionnelle* » :

> D'une part, la poésie, en elle-même et par elle-même, donne à penser l'esquisse d'une conception « tensionnelle » de la vérité ; celle-ci récapitule toutes les formes de « tensions » portées au jour par la sémantique : tension entre le sujet et le prédicat, entre interprétation littérale et interprétation métaphorique, entre identité et différence ; puis elle les rassemble dans la théorie de la référence dédoublée ; enfin elles les fait culminer dans le paradoxe de la copule, selon lequel être-comme signifie être et n'être pas. Par ce *tour* d'énonciation, la poésie articule et préserve, en liaison avec d'autres

[105] *Ibid*., p. 386.
[106] Apollinaire, *Œuvres en prose, tome II*, « Pléiade » *NRF,* Gallimard, Paris, 1991, p. 112.
[107] *Ibid.*, p. 1136.
[108] Ricœur, *op. cit.*, p. 387

> modes de discours, l'expérience d'*appartenance* qui inclut l'homme dans le discours et le discours dans l'être[109].

Revenons maintenant à la citation d'Apollinaire, où il se réclame de la réalité de sa poésie, en affirmant que dans celle-ci, ce qui paraît le plus « fantaisiste » est souvent le plus vrai. Le moment est peut-être venu d'examiner le reste de cette courte note sur le *surnaturalisme* :

> C'est un naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, un surnaturalisme, tout à fait en accord avec les œuvres surnaturalistes des autres arts, et la fantaisie de Guillaume Apollinaire n'a jamais été autre chose qu'un grand souci de la vérité, un minutieux souci de la vérité. *Rien n'est beau que le vrai*[110]…

Assez souvent Apollinaire, quand il se réclame de la réalité ou d'un « réalisme-sans-être-réaliste », distingue celle-ci de la *vérité*, de laquelle il se réclame aussi. Un de ces passages les plus connus et le plus cités est la constatation que :

> […] on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle[111].

Notons que cette formule résume admirablement ce que nous avons évoqué autour de la « vision dynamique de la réalité » et de l'invention du langage dans et par la « métaphore vive ». La réalité ne saurait être fixe et toujours pareille à elle-même, et, ce qui est encore plus important, elle est un domaine inépuisable, et par conséquent, proprement poétique.

Une dernière remarque à propos de la référence. Une question reste, à savoir comment et pourquoi cette orientation et cette ouverture vers la réalité de la poésie des années 1910 se sont transformées en négation radicale de la réalité extérieure qu'a été le surréalisme ? Nous verrons plus loin comment cet intérêt pour la réalité est également une mise en question de cette notion même, puisque « la vérité sera toujours nouvelle ». Ici, à propos de la référence à la réalité, il faut observer que les surréalistes ne goûtaient pas beaucoup celle-ci. A ce sujet, Michel Collot, qui voit l'approche de la « réalité » dans la poésie comme une « structure d'horizon », remarquait :

> On constate ainsi une certaine « éclipse » de l'horizon dans les premières années de la production surréaliste, et dans les œuvres ultérieures demeurées le

[109] *Ibid*., p. 398.
[110] Apollinaire, Note « Surnaturalisme », signée J.C., in *Les Soirées de Paris*, nº 24, 15 mai 1914, p. 248.
[111] Apollinaire, *Œuvres en prose, tome II*, « Pléiade », Gallimard, Paris, 1991, p. 8.

> plus strictement fidèles à l'écriture automatique et à la définition bretonienne de l'image[112].

Même en dehors des raisons idéologiques que les surréalistes pouvaient avoir pour une telle exclusion de la réalité de leurs pratiques, il y aurait aussi un singulier privilège que le surréalisme accordait au langage :

> D'une façon générale, la pratique surréaliste du langage suppose une certaine suspension de la référence au réel […] Le Surréalisme fait confiance à un fonctionnement autonome du signifiant, indépendant du sens ou de la référence. *L'écriture automatique*, notamment, repose sur une totale identification de la pensée, et même de la perception, au langage […][113].

Même si Breton se basait sur la définition de l'image poétique de Reverdy dans sa propre théorie de l'image surréaliste, il y a une différence fondamentale entre ces deux définitions. Reverdy insistait sur la *justesse* de l'association des « réalités éloignées », et Breton sur l'*arbitraire* :

> Pour moi, [l'image] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas […][114].

Comme nous le verrons plus loin à propos de l'image poétique, c'est justement cette relation de justesse entre les « réalités éloignées » qui assure celle de la ressemblance, et permet l'accomplissement de la métaphore. Sans la justesse et la ressemblance, il n'y a pas de « vérité métaphorique », et l'image règne souverainement et arbitrairement.

[112] Michel Collot, *L'Horizon fabuleux II : Xxe siècle*, José Corti, Paris, 1988, p. 9.
[113] Collot, *Ibid.,* p. 10.
[114] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, « Idées » *NRF,* Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 52.

Le lyrisme et la modernité

Voici une des questions les plus intéressantes de cette thèse : comment expliquer le lyrisme du réel ? Comment en est-on arrivé, dans les années 1910, à ce que le réel, le quotidien, le banal même, soient devenus *poétiques* ? Ici encore, c'est l'idée même de *poésie* et celle de lyrisme qui sont en question. Commençons donc par cerner cette dernière.

Il existe de nombreuses définitions du *lyrisme* : comme nous l'avons vu précédemment à propos de la référence, il s'agit de savoir laquelle d'entre elles s'applique le mieux à notre propos. Il n'est pas sans intérêt de noter que le mot n'apparaît en langue française qu'avec le romantisme, comme le remarque Jean-Michel Maulpoix, qui en relève la première occurrence en 1829 sous la plume d'Alfred de Vigny[115], à la différence de *la lyrique*, qui existe depuis le Moyen Age. Ceci n'a, à vrai dire, rien d'étonnant. Le lyrisme à l'âge romantique a été compris comme « l'expression des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer l'émotion du poète », et donc comme « chant personnel[116] », qui exprime la subjectivité romantique. On sait en effet à quel point cette émergence de la subjectivité qu'a été le romantisme a donné essor à la poésie, surtout sous la forme d'un chant personnel et subjectif. Cependant, peut-on pour autant réduire le lyrisme au romantisme ? Antonio Rodriguez a tenté d'élaborer une approche du phénomène lyrique moderne dans son ouvrage *Le Pacte lyrique* :

> Signe d'une certaine « modernité », une forte défiance à l'égard de la poésie romantique apparaît chez les poètes post-mallarméens. Peu d'entre eux prennent position face aux poètes du XIXe siècle en tant que tels mais davantage face à un ensemble qualifié de « romantique » et qui renvoie directement au terme « lyrisme[117] ».

Notons en passant que les poètes dont nous parlons ici prennent leurs distances également et surtout par rapport à un tel « naturalisme » sommaire, plutôt que par rapport aux écrivains

[115] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, José Corti, 2000, p. 25.
[116] Dominique Rabaté, « Lyrisme » in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la dir. de Michel Jarrety, PUF, 2001.
[117] Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003, p. 7.

eux-mêmes. Le point problématique de la théorie de Rodriguez est qu'elle repose sur une distinction, qui me paraît assez arbitraire, entre le « lyrisme » (romantique), et *le* « lyrique » (moderne). Deux poètes modernes sont surtout pris en compte au cours de cette étude, qui préféraient le terme de « lyrique » à celui de « lyrisme », à savoir Max Jacob et Francis Ponge, mais bien d'autres ont été négligés, qui n'hésitaient pas, eux, à parler de lyrisme. Tel est le cas d'Apollinaire, Reverdy et Cendrars. Quand le premier parle du « nouveau lyrisme », le second du « lyrisme de la réalité », et le troisième loue le lyrisme de la publicité et de la poésie moderne, ils ne sont pas du tout nostalgiques par rapport au romantisme, mais au contraire construisent des bases de la modernité poétique du XXe siècle. Le lyrisme de la poésie moderne ne serait pas non plus complètement dépourvu d'un « sujet lyrique », et il nous faut à présent essayer d'examiner les enjeux de celui-ci.

Lyrisme, sujet lyrique et énonciation

Avant d'examiner les paradoxes du lyrisme moderne en général et du lyrisme de la réalité des années 1910 en particulier, arrêtons-nous sur quelques paradoxes du lyrisme à l'époque de son émergence, c'est-à-dire le romantisme. A ce propos, Yves Vadé remarquait :

> Par ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à l'oralité[118].

Avant l'émergence du lyrisme à l'époque romantique, le lyrique avait trait à l'oralité, et celle-ci est demeurée une des ambitions principales de la poésie lyrique des romantiques, même au prix du paradoxe comme le note encore Vadé : « Genre écrit se présentant comme parole : le lyrisme romantique s'inscrit d'abord dans cette contradiction[119] ». Le sujet lyrique romantique se présente donc comme « une instance d'énonciation[120] », un « sujet de l'énonciation[121] », mais, puisque ce sujet base son énonciation sur une « inspiration » qui

[118] Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996, p. 11.
[119] *Ibid.,* p. 12.
[120] *Ibid.,* p. 14.
[121] *Ibid.,* p. 16.

viendrait d'une autre instance extérieure à lui-même (telle est l'implication d'une telle conception de l'inspiration), les choses se compliquent et l'identité même de cette instance devient problématique :

> Il s'agit toujours de l'écart entre un moi empirique écrivant, circonscrit par la biographie, et ce que dit l'écriture, qui fait éclater les limites du moi empirique et donne l'impression de venir d'ailleurs[122].
>
> Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le « je » du texte. Il n'est identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage fictif. Il est bien, comme le dit Käte Hamburger, un sujet d'énonciation réel, mais décalé par rapport au « je » autobiographique[123].

Ainsi le sujet lyrique apparaît comme problématique même à l'époque romantique, et ce n'est que quand les poètes ont justement commencé de rendre compte de son caractère problématique et de le problématiser dans leur poèmes que la poésie devint *moderne*. Dans ce sens, Vadé cite comme figure exemplaire Gérard de Nerval, qui pose la question du sujet textuellement dans son « El Desdichado » (« Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron ? »), et il faut songer aussi au « Je est un autre » de Rimbaud, ou encore à la « disparition élocutoire du poète » de Mallarmé. Ce que nous pouvons conclure de cette parenthèse sur le sujet lyrique romantique, c'est que la poésie moderne n'a eu cesse de le problématiser, des romantiques à Michaux ou à Bonnefoy, et que c'est sous cet angle qu'il faut regarder le problème du lyrisme moderne : non pas qu'il n'y aurait « pas de sujet » dans la poésie moderne, mais il y est toujours problématique[124], ou plutôt toujours re-problématisé d'une façon qui est censée être originale et/ou nouvelle. Vadé montre comment les poètes romantiques changeaient souvent d'allocutaire, ou parfois même comment l'identité elle-même du sujet changeait, comme dans « Le Lac » de Lamartine, où c'est Elvire morte et disparue à jamais qui prend la parole pour demander au temps de « suspendre son vol ». Il faut remarquer que c'est un espace de « manipulations » ou plutôt de manœuvres, que les poètes modernes ont su élargir, explorer et exploiter. Quand Apollinaire, dans « Zone » (une zone à explorer, nous l'avons déjà dit), persiste à s'adresser à un « tu », l'identité de cette instance est pour le moins problématique, mais on pourrait la penser plus simplement comme « multiple ». Il est clair d'un côté que ce « tu » possède des traits biographiques d'Apollinaire

[122] *Ibid.,* p. 29.
[123] *Ibid.*, p. 36.
[124] Voir le recueil *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996, notamment D. Combe, « La Référence dédoublée » (pp. 49-57), ou encore les études du même volume d'Y. Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », ou de Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier ».

(« Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize/Vous n'aimiez rien tant que les pompes de l'Eglise[125] »). Cependant, de l'autre côté, il me semble possible que ce « tu » s'adresse également au lecteur, comme une autre stratégie d'immersion dans l'expérience proposée par le texte, et aussi comme une mise à distance des éléments biographiques et de l'identité de l'écrivain (personne réelle) en une espèce de fusion avec son lecteur, par la suggestion même de cette adresse (« Te voici à Marseille au milieu des pastèques[126] »). Le « tu » de « Zone » s'adresserait ainsi au lecteur en tant que co-énonciateur, et il s'agirait d'une espèce de transgression dans la logique habituelle de l'énonciation, dans laquelle l'énonciateur et l'écrivain sont souvent indistincts, reléguant par contre le lecteur dans le domaine d'un public passif mais plein de compassion. Cette « transgression » d'Apollinaire apparaîtrait alors comme une innovation radicale de l'énonciation lyrique, et une implication inédite du lecteur.

Il n'est pas très difficile de trouver des exemples de manipulations similaires au niveau de l'énonciation lyrique dans notre corpus, sauf chez Cendrars. Nous reviendrons plus loin sur son cas, dans lequel la distinction entre les différentes instances de la narration et du discours se trouve souvent complètement effacée ou du moins brouillée. Chez Reverdy, un sujet semble bien établi, celui qui dit « je », et une différence irréductible apparaît toujours entre celui-ci et le « monde ». Cependant, l'identité de ce sujet est bien loin d'être simple, et l'on sait à quel point Reverdy se défiait de l'instance autobiographique et de l'expression de ses propres sentiments : en quelque sorte on est, avec lui, aux antipodes de la subjectivité romantique, mais en même temps il est un des théoriciens les plus importants du lyrisme moderne. Quelquefois, le sujet reverdyen s'adresse à un « tu » fortement ambigu, et parfois aussi ambigu que celui de « Zone » :

Les étoiles sont derrière le mur
Dedans saute un cœur qui voudrait sortir
Aime le moment qui passe
A force *ta* mémoire est lasse
D'écouter des cadavres des bruits
[…]
Tu restes là
Tu regardes ce qui s'en va
Quelqu'un chante et *tu ne comprends pas*
[…]
Tu voudrais respirer à peine

[125] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.,* p. 40.
[126] *Ibid.,* p. 42.

> Et l'autre aspirerait le ciel tout d'une haleine[127]

Dans le poème en prose « Les Travailleurs de la nuit » (de *La Lucarne ovale*), texte que nous avons analysé dans le cadre du dispositif des « paysages sonores » dans le chapitre précédent, Reverdy semble décrire un moment où l'écrivain, qui a travaillé toute la nuit à son bureau à côté de la fenêtre, prend conscience des bruits que laissent les autres « travailleurs de la nuit » dans la rue en bas, et de la naissance du jour. Ce texte semble offrir un autre exemple de l'identification entre l'énonciateur et le co-énonciateur à travers la seconde personne du singulier :

> Tout ce monde inquiet descend la pente de la rue qui les mène dehors. Et tu écoutes derrière la fenêtre basse où filtre un rayon de ta lampe, tu écoutes mourir le bruit.
>
> Le jour semble sortir lentement d'un étui[128].

Il faut toutefois noter que ces exemples d'une identification de l'énonciateur et du co-énonciateur restent assez rares chez Reverdy. Ce que l'on observe plutôt dans ses poèmes, c'est une certaine ambiguïté du sujet énonciateur, puisque celui-ci se confond avec un certain « on », encore plus indéfini que dans le discours « normal » (« On dirait que quelqu'un soupire[129] » ; « On entend le sifflet d'un train[130] », et maints autres exemples), ou bien celui-ci se confond à son tour avec un « tu » réflexif (« Et ton ombre au bout de l'avenue/Elle s'efface//On n'a rien vu/De tout ce qui passait on n'a rien retenu[131] »). La raison principale de cette ambiguïté du sujet lyrique réside dans le fait que le lyrisme moderne n'« exprime » pas une subjectivité et encore moins une identité personnelle bien définie. Cependant, le « je » lyrique n'est pas pour autant une instance *complètement* dépersonnalisée, et il n'exclut pas forcément ni des éléments biographiques, ni, comme nous l'avons vu dans l'étude précédente, *toute* référence, en impliquant le lecteur en tant que co-énonciateur qui s'identifie jusqu'à un certain point avec le sujet lyrique :

> […] le « Je » des *Fleurs du mal* marque un écart par rapport au « Je » autobiographique de Charles Baudelaire sur le mode d'une synecdoque généralisante qui typifie l'individu en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'homme). C'est ainsi que le « Je »

[127] Reverdy, « La jetée » in *Plupart du temps*, Poésie/Gallimard, 2004, p. 196.
[128] « Les Travailleurs de la nuit », *ibid*., p. 115.
[129] « Secret », *ibid.,* p. 191.
[130] « Silence », *ibid.,* p. 197.
[131] « Auberge », *ibid.,* p. 170.

> lyrique s'élargit jusqu'à signifier un « Nous » inclusif large. C'est dans un tel écart que s'ouvre l'espace de la fiction dans la poésie[132].

Qu'en est-il dès lors du « Je » de « Zone », qui est dédoublé en un « tu » ? Dominique Combe cite un théoricien allemand, Wolfgang Kayser, qui distingue trois « modalités » lyriques, dont l'une serait « le dialogue lyrique (*lyrisches Ansprechen*) », « lorsque le dédoublement tourne au monologue et que le Je devient un 'Tu[133]' ». L'espace de la fiction qui s'ouvre à partir du sujet lyrique dédoublé n'exclut pas une référence dédoublée, au contraire, celle-ci ne peut s'enraciner que dans cet espace même :

> La fiction et la vérité, loin de s'exclure, s'épaulent mutuellement, comme du reste en témoignent suffisamment de nombreux textes autobiographiques traversés par l'invention romanesque. Aussi convient-il de relativiser l'opposition polaire établie par la critique entre le sujet « empirique » et le sujet « lyrique », entre autobiographie et la fiction, entre la « vérité » et la « poésie ». Non seulement parce que tout discours référentiel comporte fatalement une part d'invention ou d'imagination qui ressortit à la « fiction », et réciproquement que toute fiction renvoie à des strates autobiographiques […] mais surtout parce que la fiction est aussi un instrument heuristique, aucunement incompatible avec l'exigence de « vérité » et de « réalité[134] ».

Nous avons déjà en partie examiné ce lien entre la fiction et l'autobiographie à propos de Cendrars, mais avant de procéder à un approfondissement de cette étude du point de vue de l'énonciation, donnons d'abord quelques observations générales concernant ce lien entre le sujet lyrique et la référence. D'abord, celui-là n'exclut pas celle-ci, et cette proposition est un des enjeux majeurs du projet du rapprochement de la poésie et de la vie :

> […] la distinction d'un sujet lyrique ne semble nullement incompatible avec l'idée que la poésie a malgré tout affaire avec la vie, qu'elle puise dans le fonds autobiographique. C'est parce que la poésie lyrique est l'expression de l'expérience vécue – *Erlebnis* – affranchie des contingences de l'anecdote, dans laquelle le singulier rencontre l'universel, qu'elle peut, avec Goethe, être tenue pour une « confession[135] ».

[132] Dominique Combe, « La Référence dédoublé », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.,* p. 57.
[133] *Ibid*.
[134] *Ibid.*, p. 55.
[135] *Ibid.*, p. 60.

Le sujet lyrique serait ainsi « en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par le poème, et hors duquel il n'existe pas[136] ». Il convient cependant de ne pas prendre cette « expérience du poème » comme « une histoire vraie », mais justement, comme un poème, en gardant néanmoins la possibilité d'y rencontrer une « vérité métaphorique » à travers des « fictions heuristiques », selon l'expression de Ricœur, car, comme l'observe Käte Hamburger, « même si l'expérience est fictive, le sujet, lui, est bien 'réel[137]' ». Cette proposition, qui semble relever d'un paradoxe logique, nous amène au sujet « automythographique » de Cendrars.

Avant d'examiner plusieurs figures du sujet chez Cendrars, quelques autres remarques générales sur l'énonciation, plus précisément sur la « scène d'énonciation », selon la théorie du discours littéraire de Dominique Maingueneau, me semblent nécessaires. Selon ce linguiste, la littérature serait un des « discours constituants », qui « se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même[138] ». Ces discours, qui se voudraient « d'origine », trouvent paradoxalement celle-ci en eux-mêmes, s'y fondant et se légitimant eux-mêmes :

> […] seul un discours qui *se constitue* en thématisant sa propre constitution peut jouer un rôle *constituant* à l'égard des autres discours.
>
> Ces discours ont le privilège dangereux de se légitimer en réfléchissant dans leur fonctionnement même leur propre « constitution ». La prétention attachée à leur statut découle de la position limite qu'ils occupent dans l'interdiscours : ils n'ont pas d'autre discours en amont d'eux-mêmes, ils ne s'autorisent que d'eux-mêmes[139].

Cependant, cette auto-légitimation n'exclue pas la possibilité d'un lien entre le discours littéraire et le monde, puisque « les littératures produisent des effets d'intelligibilité, des effets de réel par le fait même de produire un univers fictionnel, et des effets dans le réel du fait même de produire des kinesthésies esthétiques[140] ». Maingueneau remarque aussi qu'« [une] œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d'activité qui est partie intégrante de l'univers de sens que tout à la fois elle présuppose et prétend imposer[141] ». Une œuvre n'est pas faite pour être tout simplement contemplée, elle est « énonciation tendue

---

[136] *Ibid.,* p. 63.
[137] *Ibid.,* p. 61.
[138] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 47.
[139] *Ibid.,* p. 48.
[140] P. Macherey, *A Quoi pense la littérature ?*, PUF, Paris, 1990, p. 427, cité depuis Maingueneau, *op. cit.,* p. 52.
[141] Maingueneau, *op. cit.,* p. 175.

vers un coénonciateur [*sic*] qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer 'physiquement' à un certain univers de sens[142] ». Cette dernière remarque coïncide avec les analyses de la réception, le corps et la kinésthésie dans les chapitres III et IV. Mais, comme nous l'avons déjà plusieurs fois observé au cours de ce travail, il ne faut pas regarder la représentation qui résulte de l'énonciation littéraire comme une simple copie de « la réalité », ou à la manière d'une fenêtre qui donnerait sur celle-ci ou sur un monde de rêves :

> La réflexivité essentielle de l'énonciation littéraire fait que le texte ne laisse pas voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier : il ne donne à voir qu'en interposant tacitement sa scène d'énonciation qui, elle, ne saurait être totalement représentée […]. L'œuvre littéraire doit non seulement construire un monde, mais encore gérer la relation entre ce monde et l'événement énonciatif qui le porte. Comme tout texte relevant d'un discours constituant, elle thématise de manière tantôt oblique, tantôt directe, ses propres conditions de possibilité[143].

Ce double postulat de l'autonomie du texte et de sa potentialité référentielle n'a rien d'étonnant ou de paradoxal, puisque « [la] problématique de l'énonciation, de toute façon, déstabilise les topiques qui opposent simplement ce qui relève du texte et ce qui relève d'un 'hors-texte[144]' ». Cette déstabilisation des données phénoménologiques « habituelles » est sans doute due à la structure même de cette « scène » d'énonciation qui, à proprement parler, n'a pas de lieu (unique, bien défini), puisque c'est en quelque sorte un processus différé : « la situation d'énonciation n'est pas une situation de communication socialement descriptible, mais le système où sont définies les trois positions fondamentales d'*énonciateur*, de *co-énonciateur* et de *non-personne*[145] ». Le texte d'une œuvre littéraire est fondamentalement « la trace d'un discours où la parole est *mise en scène*[146] ». Notons en passant que cette notion de « mise en scène » du discours correspondrait aux dispositifs de la poésie visuelle que nous avons étudiés dans le chapitre précédent, car ne sont-ils pas en quelque sorte exactement la mise en scène d'une oralité particulière ? A ces trois positions fondamentales de la scène d'énonciation correspondraient alors les trois scènes qui jouent sur des plans supplémentaires : la scène englobante (qui détermine le type général du texte, par exemple littéraire ou théâtral), la scène générique, et la scénographie[147]. Maingueneau explique cette

[142] *Ibid.,* p. 203.
[143] *Ibid.,* p. 222.
[144] *Ibid.,* p. 107.
[145] *Ibid.,* p. 190.
[146] *Ibid.,* p. 191.
[147] *Ibid.*

dernière instance de la manière suivante : en littérature, le lecteur n'est souvent pas directement associé à la scène englobante ou à la scène générique mais, « à chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une 'scénographie[148]' ».

Telle serait la position du lecteur, en tant que co-énonciateur, toujours déterminé par le texte en tant que condition de la co-énonciation. Quelle est alors la position de l'écrivain ? Le positionnement de celui-ci est toujours problématique, puisqu'il se fait par rapport à une appartenance à un champ littéraire, à une société, et en même temps, la littérature implique « l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société 'ordinaire', la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux[149] ». Ce positionnement problématique « entre-deux » serait alors ce que Maingueneau appelle la *paratopie* :

> L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais, nous l'avons dit, négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion[150].

> L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même […], quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société[151].

Cette *paratopie* implique alors « la figure singulière de l'intenable », puisque « [l'] énonciation littéraire est moins la triomphante manifestation d'un moi souverain que la négociation de cet intenable[152] ». Ces remarques sur le caractère « problématique » et sur le lieu « intenable » de l'énonciateur rejoignent ce que nous avons déjà évoqué à propos du sujet lyrique. Cendrars me paraît être un écrivain qui a manipulé avec une extrême habileté ce caractère *paratopique* de sa figure d'écrivain et de son narrateur, et il me semble aussi que c'était indistinctement en prose et en poésie. Maingueneau observe que « l'œuvre se légitime en traçant une boucle », et qu'« à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente, il lui faut justifier tacitement cette scénographie qu'elle impose d'entrée[153] ». La même chose vaut alors pour le sujet : dans les « textes premiers » qui relèvent des discours constituants de la

[148] *Ibid.,* p. 192.
[149] *Ibid.,* p. 72.
[150] *Ibid.*
[151] *Ibid.,* p. 85.
[152] *Ibid.,* p. 90.
[153] *Ibid.,* p. 193.

philosophie, la religion et la littérature, « l''auteur' y construit son identité à travers son énonciation[154] ». Il est difficile, à propos de ces remarques sur la « paratopie », sur l'œuvre qui se légitime en traçant une boucle, et sur l'auteur qui construit son identité, de ne pas penser justement à Cendrars. Cependant, cette théorie de l'énonciation littéraire cherche à décrire le positionnement de *tout écrivain*. Quelle serait alors la différence de Cendrars par rapport aux autres ? Il me semble clair que Cendrars est un des rares écrivains, du moins dans les textes où il dit « je », pleinement conscient de tous ces dispositifs du fonctionnement du discours littéraire, et qui n'hésite pas à les manipuler. D'entrée de jeu, « Blaise » était un personnage, littéralement, en 1913 dans « Prose du Transsibérien ». Ce « personnage », habitant le monde réel autant que ses poèmes, l'a considérablement aidé dans son ambition de devenir l'écrivain légendaire que nous connaissons. « Tout écrivain » cultive forcément une certaine équivoque autour de son identité en tant qu'homme ou femme vivante, et en tant que figure d'écrivain. Chez Cendrars, à vrai dire, il n'en est rien : ses personnages et ses énonciateurs ont envahi jusqu'à l'identité même de sa personne. Sa pseudonymie apparaît pour lui comme quelque chose de « réel », ou tout du moins à un niveau littéral. Cendrars a « menti » à volonté, en construisant sa propre légende et en sachant très bien que l'œuvre d'un écrivain légendaire, tel Rimbaud, un exemple sur lequel il a dû réfléchir considérablement, « ne s'enferme pas dans un opus[155] ». Dans le cas de Cendrars, la légende ne nourrissait pas seulement son œuvre, c'est la vie même de son auteur qu'elle alimentait :

> Comme nous le rappellent les vies des saints ou de philosophes, les locuteurs des discours constituants, par le fait même que leur existence alimente une création qui l'alimente en retour, vivent dans un espace irreprésentable où tout geste, qu'il soit de l'écriture ou de comportement, doit être signifiant, particulier de la construction[156].

Cendrars a sans doute réfléchi sur les analogies qui existent entre sa propre légende et celle de Saint Joseph de Cupertino[157], ou sur ce que lui, en tant qu'écrivain, a de commun avec « ceux qui, dans le silence monacal des observatoires, poursuivent la tâche séculaire et désintéressée par laquelle l'homme s'efforce de percer le mystère de l'univers[158] ».

---

[154] *Ibid.*, p. 184.
[155] *Ibid.,* p. 137.
[156] *Ibid.,* p. 110.
[157] Voir « Le Nouveau patron de l'aviation » in Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, édition présentée et annotée par Cl. Leroy, Denoël [1949]/Gallimard, 2011.
[158] *Ibid.,* « Appendice pour le lecteur inconnu », p. 514.

Pour Maingueneau, tout écrivain « est de toute façon contraint, dans son travail de 'règlage' de constamment gérer sa propre légende en devenir[159] ». Cendrars aurait commencé la gestion de la sienne avec des récits de voyages, d'abord aux Etats-Unis (« Les Pâques à New York »), et ensuite en Russie (« Prose du Transsibérien »), puisque selon la théorie de Maingueneau, « le voyage est en effet une des formes les plus littérales de la condition paratopique de l'artiste[160] ». Et il ne faut pas oublier que ces textes impliquent le lecteur, dans un « jeu de légitimation réciproque » où « le lecteur ne lit ce récit de voyages que parce qu'il s'agit d'un récit de l'écrivain [un tel et tel], mais ce récit de voyages permet de légitimer le positionnement de ce dernier dans l'institution littéraire et la valeur de son œuvre[161] ». Ainsi, comme on l'a maintes fois remarqué à propos de Cendrars, la boucle retrouve son commencement dans sa fin dans un incessant va-et-vient entre la vie et la littérature.

Cependant, le positionnement de Cendrars reste assez particulier. Tandis que chez d'autres auteurs, comme le remarque Maingueneau, « [à] travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent[162] », le « personnage » de Cendrars semble avoir brouillé toutes ces distinctions, dans sa poésie des années 1910 et 1920 autant que dans sa tétralogie autobiographique. Cendrars paraît avoir compris que la « pratique immémoriale de la pseudonymie ne saurait se résoudre en une opposition entre un 'vrai' nom et un 'nom de plume[163]' », ou qu'on ne peut pas « juxtaposer sujet biographique et sujet énonciateur comme deux entités sans communication[164] » ; il aurait même poussé ces propositions « au bout », selon une de ses expressions favorites.

Il faut évoquer ici une autre qualité de l'*énonciateur* ou du *sujet lyrique* chez Cendrars, à savoir une certaine revendication de l'oralité, qui existe aussi chez Apollinaire et chez Reverdy, et on pourrait même dire que c'est un des traits distinctifs importants de la poésie moderne. Le « prosaïsme » de la poésie dont nous nous occupons ici n'est peut-être autre chose que cette tentative de rapprocher la poésie de la vie, et sur le plan de l'énonciation et du discours cette tentative se traduirait par la construction d'une scène d'énonciation aussi proche que possible d'une situation d'énonciation *directe* et non-différée, comme c'est le cas

[159] Maingueneau, *op. cit.,* p. 138.
[160] *Ibid.,* p. 111.
[161] *Ibid.* Dans la démonstration de Maingueneau, il s'agit d'Henri Montherlant, mais la remarque s'applique très bien à Cendrars aussi.
[162] *Ibid.,* p. 108.
[163] *Ibid.*, pp. 108-109.
[164] *Ibid.,* p. 107.

des bribes de conversations actuelles dans « Lundi rue Christine » d'Apollinaire[165]. Ainsi, quand Cendrars explique, dans sa lettre à l'universitaire Smirnoff, ami de Sonia Delaunay, son choix du mot « prose » pour le titre de son poème, il dit que c'est « plus populaire » et « moins prétentieux[166] », sous-entendant par là que « prose » est moins prétentieux que « *poëme* ». Il y va de son idée de la poésie, laquelle ne doit pas être enfermée dans des académismes et préciosités qui la figent et la fossilisent pour la tenir loin de l'agitation de la vie.

Dans certains romans de Giono et de Céline, Maingueneau remarque « un narrateur non distancié alors même qu'il n'existe aucun contact direct entre auteur et lecteur », et conclut que dans tels cas, « l'effet recherché résulte justement de la tension entre la distance qu'implique le médium et la proximité entre narrateur et lecteur qu'implique ce type de narration[167] ». Cette posture de « narrateur directe », ou parfois même de participant à la conversation, est celle qu'adopte souvent Cendrars, surtout dans ses « romans autobiographiques ». Mais même quand il ne s'agit pas de narration ou d'histoire racontée, l'énonciateur « non distancié » apparaît souvent chez Cendrars, et ce « ton de conversation » que remarquait Valéry Larbaud à propos du verset de Whitman, comme nous l'avons vu dans le chapitre III, a permis à Cendrars et à Apollinaire de se libérer de la prosodie ancienne[168].

Cette revendication de l'oralité peut paraître étrange, sachant qu'il s'agit justement de poésie, et avant tout d'une poésie écrite, et qui met parfois en scène (ou plutôt en page) sa propre écriture ou sa propre lecture. A ce propos, Maingueneau remarque que la « traditionnelle opposition entre oral et écrit » est « source d'équivoques », puisque de même que la « littérature ne passe pas nécessairement par le code graphique[169] », réciproquement l'oral « peut également être différé : lui aussi est donc saisi par une forme d''écriture‘», « grâce à une technologie appropriée[170] ». Nous avons déjà vu, dans le chapitre précédent, à quel point nos poètes ont été influencés par ces « technologies appropriées », lesquelles leur donnaient des idées et exemples de la manière dont des messages peuvent être transférés et des

[165] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. par M. Adéma et M. Décaudin, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, pp. 180-181.
[166] Cendrars à Smirnoff, cité depuis Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique : La Prose du Transsibérien, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay*, Archives des lettres modernes, 1987, p. 107.
[167] *Ibid.,* p. 164.
[168] Valéry Larbaud, Introduction aux *Oeuvres choisies* de Whitman (Gallimard, 1918), datée : *mai 1914*. Cité depuis Michel Décaudin, *Crise des valeurs sybolistes, vingt ans de la poésie française*, Slatkine, Genève, 1981, p. 353.
[169] Maingueneau, *op. cit.,* p. 164.
[170] *Ibid.,* p. 166.

expériences créées et partagées. La poésie visuelle pourrait en effet être vue comme une tentative de relever le défi des nouveautés techniques *et* artistiques, comme par exemple le cinéma, *dans* le médium qui était celui des poètes, avec un alphabet de quelques dizaines de lettres. Trouver de nouveaux *moyens* d'employer cet alphabet hérité, c'était réussir à relever ce défi, mais les vrais enjeux se trouvaient bien au-delà de la simple question des dispositifs « visuels » : il fallait surtout capturer le « lyrisme de la réalité ». Toujours à propos de cette tension entre l'écrit et l'oral, Maingueneau observe :

> […] les formes littéraires les plus « écrites » n'ont pas cessé de regarder nostalgiquement vers cet Autre que serait une écriture de présence et pas seulement de représentation de la pensée. De là d'innombrables tentatives pour accroître la valeur esthétique et le pouvoir de suggestion de l'écriture : par la variété (écriture onciale, gothique, capitale…) ou par l'image (que l'on songe aux enluminures des manuscrits ou à des expériences singulières, tels les calligrammes d'Apollinaire)[171].

Il me semble que pour Apollinaire il ne s'agissait pas de *nostalgie,* mais d'une volonté d'innovation où il y aurait de l'ancien et du nouveau à la fois, ainsi que, comme je l'ai déjà dit dans le chapitre précédent, d'une réflexion sur son propre temps comme époque charnière. Le fait de chercher du côté des idéogrammes, qui appartenaient à des civilisations et époques reculées, annonce peut-être l'aube d'une civilisation nouvelle.

Mais quelles sont les caractéristiques proprement modernes de l'énonciation poétique ? Par rapport à la problématique du « positionnement », Maingueneau note que « [les] rites génétiques participent donc des positionnements esthétiques qui sous-tendent des œuvres[172] ». La littérature moderne aurait « disqualifié » « les codes spécifiquement littéraires », et désormais « l'idée d'une *langue-corpus* qui soit posée comme éminemment littéraire » devient problématique[173]. Nous l'avons déjà remarqué : le « haut langage » tient la poésie à distance de la vie. A cela il faut ajouter que les écrivains modernes (ou « modernistes ») refusent, pour la plupart, de fixer *le bon usage* de la langue nationale, au lieu de quoi ils cherchent à élaborer, comme l'a remarqué Reverdy, « les moyens propres », jusqu'à une syntaxe inédite[174] :

---

[171] *Ibid.,* pp. 168-169.
[172] *Ibid.,* p. 123.
[173] *Ibid.,* p. 154.
[174] Voir « Syntaxe » in *Nord-Sud,* n. 14, in Reverdy, *Œuvres complètes I*, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion 2010, pp. 500-501.

> Les auteurs qui au début du XXe siècle ont rejeté l'idée d'une « langue littéraire » ont poussé à l'extrême ces présupposés : le rapport de l'écrivain à la langue doit être un rapport singulier, étranger aux conventions ; chacun définit souverainement par *son* style ce qui est littéraire dans une langue[175].

Ce travail consiste alors à « déstabiliser la variété 'haute' qui donne son unité imaginaire à cette langue [nationale][176] », très sensible (et parfois *visible*) dans notre corpus à travers toutes formes de fractures formelles, défigurations et autres « transgressions » par rapport aux normes de la langue et de la poétique. Par ce travail, les poètes modernes, et notamment les trois dont il est question ici, au lieu de fixer « le bien dire » de la langue, se proposent comme tâche rien moins que l'invention du langage. Cette invention et élargissement de la langue est visible dans les « marquages » des « patrons littéraires[177] ». Ces *marquages* consisteraient, à leur tour, en « une série limitée de parlures qui servent de signaux du statut 'littéraire' du discours qui les contient[178] ». Ainsi Maingueneau note que, « pour un lecteur averti, des énoncés tels que 'Elles connaissent maintenant le terrible secret' ou 'Soleil cou coupé' semblent immédiatement ressortir respectivement aux patrons littéraires narratif et poétique[179] ». Il faut néanmoins dire que si, aujourd'hui, l'expression « Soleil cou coupé » peut paraître immédiatement comme « poétique », ceci n'était pas forcément le cas en 1912, cette image étant *devenue* poétique, et que cet espace élargi de la poésie moderne n'a été ouvert que par des gestes poétiques analogues. L'élargissement de ces « patrons littéraires » est aussi celui de l'idée même de la littérature, ici spécifiquement de la poésie, et il me semble précisément que cette ambition de la poésie moderne correspond au programme poétique que nous avons déjà examiné, à savoir celui de *l'invention*, au double sens du mot : création et trouvaille. Dans ce sens, l'ambition des écrivains modernes n'est pas tellement de dire comment il faut dire (langue) ou faire (morale), mais une redéfinition constante de la littérature et de leur propre art.

Cependant, toutes ces remarques sur l'énonciation semblent nous diriger vers la question du lyrisme, pour nous éloigner de celle du sujet lyrique, sur lequel il y aurait encore quelques remarques à faire. Jusqu'ici, j'ai laissé en suspens la question des rapports entre le sujet lyrique et les instances de l'énonciation, et de la différence entre énonciation en littérature

[175] Maingueneau, *op. cit.,* p. 154.
[176] *Ibid.,* p. 155.
[177] *Ibid.,* p. 158. « Patrons discursifs » seraient « les représentations imaginaires de plusieurs types de production langagière précis, dont la tradition littéraire a figé les spécificités en une sorte de stéréotype ».
[178] *Ibid.,* p. 159.
[179] *Ibid.*

d'une manière générale et celle qui serait proprement *lyrique*. C'est sans doute le moment de préciser également ce point. Pour Dominique Rabaté, « le 'je' de l'énonciation est dans un rapport mouvant avec le 'je' de l'énoncé[180] », et il en conclut que lyrisme serait « un procès, une quête d'identité[181] ». La thèse qu'il soutient serait que « l'énonciation lyrique comme totalisation de postures énonciatives mouvantes est la 'place', le lieu d'inscription d'un type d'expériences qui trouvent à se configurer alors qu'elles débordent tout sujet[182] ». Rabaté choisit de « lier lyrique et circonstanciel[183] », et sans doute a-t-il raison de constater que « l'énonciation lyrique cherche dans le présent de son inscription à jouer contre la mort, en soustrayant l'instant à sa fugacité[184] », et de prendre comme exemple le poème de Reverdy « Pour le moment ». Si l'ambiguïté de ce titre rejoint celle du « présent éternel » (que j'ai discuté dans le chapitre II), ce n'est que dans cette ambiguïté même que pourrait s'enraciner une telle « expérience lyrique ». L'énonciation lyrique serait alors « cette possibilité d'articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-subjectif, […] qui serait aussi bien en deçà et au-delà du sujet[185] ». Ces remarques me semblent rejoindre mes observations sur l'expérience, sur la réception et sur le langage poétique. Dans une telle conception, l'expérience proposée par le poème serait beaucoup plus importante que l'identité ou la constance du sujet, voire l'ambiguïté de celui-ci permettrait à une telle expérience de se déployer.

Selon Michel Collot, il faudrait comprendre le sujet lyrique comme celui qui est « hors de soi », malgré le fait que cette proposition s'écarte des conceptions traditionnelles du lyrisme depuis Hegel, selon lesquelles celui-ci serait expression de l'intériorité et de subjectivité[186]. Collot propose de comprendre cet état « hors de soi », comme une « règle » en ce qui concerne le lyrisme moderne[187], et il remarque aussi qu'être hors de soi, c'est « être projeté hors de soi[188] ». Cette dernière proposition permet peut-être de rendre compte du lyrisme de la réalité. Collot propose de s'appuyer, comme je l'ai largement fait dans le présent travail, sur la phénoménologie de Merleau-Ponty, qui « prend au sérieux, comme la poésie moderne,

[180] Dominique Rabaté, « Enonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.,* p. 66.
[181] *Ibid.*
[182] Rabaté, art. cit., p. 69.
[183] *Ibid.,* p. 71.
[184] *Ibid.*
[185] *Ibid.,* p. 73.
[186] Michel Collot, « Le Sujet lyrique hors de soi », in in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.,* p. 113.
[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.,* p. 113.

l'incarnation du sujet[189] ». Nous avons déjà discuté cette problématique du corps dans la poésie moderne. A ce propos, et en relation avec le sujet lyrique, Collot remarque :

> C'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est embrassé. Il lui ouvre un horizon qui l'englobe et qui le déborde. A la fois voyant et visible, sujet de sa vision et sujet à la vue d'autrui. Corps propre et pourtant impropre, qui participe d'une intercorporéité complexe, fondement de l'intersubjectivité qui se déploie dans la parole. Or celle-ci est elle-même pour Merleau-Ponty un geste du corps. Le sujet ne peut s'exprimer qu'à travers cette chair subtile qu'est le langage, qui donne corps à sa pensée, mais qui demeure un corps étranger.
>
> Du fait de cette triple appartenance à une chair qui ne lui appartient pas en propre, le sujet incarné ne saurait complètement s'appartenir[190].

Le sujet lyrique serait ainsi, par ses points d'ouverture sur le monde, autrui et l'inconnu en soi-même, une « *ek-stase* », un (en) mouvement vers l'altérité. Et puisque cette partie de l'article porte sur Rimbaud, Collot examine la réforme et le bouleversement du langage poétique opérés par ce poète, qui a représenté une influence tout aussi importante pour la poésie des années 1910 que Mallarmé, lequel nous avons plus souvent commenté :

> Or pour donner la parole à cet autre en lui qui procède du dérèglement de tous les sens, le poète doit recharger de sensorialité le langage, 'trouver une langue' 'résumant tout, parfum, sons, couleurs'. C'est en mobilisant toute une physique de la parole qu'il parviendra à donner corps à la pensée[191].

La modernité poétique, dans le sens que Rimbaud donne à ce terme, exige que chaque poète « trouve une langue » et « recharge de sensorialité le langage ». Et le langage poétique, puisque le sujet lyrique est tendu vers l'altérité, doit trouver l'expression de cette tension au seuil de la parole pour insister sur la vivacité de l'expérience lyrique, certes, mais aussi pour remonter à la source du lyrisme.

Il s'agira pourtant de réinventer celui-ci de fond en comble, par des figures inédites du sujet, et par un dépouillement progressif qui vise son essence au-delà du chant personnel. La figure du sujet lyrique restera pourtant importante, en tant qu'instance d'énonciation, et en tant que voix qui rend possible le partage intersubjectif de toute expérience lyrique à partir d'un niveau

[189] *Ibid.,* p. 114.
[190] *Ibid.*, p. 115.
[191] *Ibid.,* p. 118.

pré-objectif[192]. Malgré toutes les incertitudes qui sont le lot du sujet lyrique, ou peut-être justement grâce à son manque de détermination et de stabilité, la voix possède ses constances imaginaires autant que prosodiques.

Le lyrisme de la réalité

Mettons un moment en suspens le fait qu'il s'agisse d'un *lyrisme* de la *réalité*, proposition à laquelle nous reviendrons plus loin, et demandons-nous plutôt quelle peut être la conjonction, en apparence invraisemblable, entre lyrisme et modernité ? Il faut d'abord noter que malgré cette apparence et ce qu'on a parfois pu dire ou écrire sur le sujet, la poésie moderne n'exclut pas forcément le lyrisme. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser à l'exemple de Paul Eluard. Cependant, il faut noter également que la poésie moderne ne cesse de mettre le lyrisme en question. Pour Reverdy, « lyrisme » est encore « un mot qui doit changer d'acception prêt à mourir usé[193] ». Qualification pourtant ambiguë, car si d'un côté elle dénonce la déchéance de ce phénomène tel qu'il était connu jusqu'alors, de l'autre elle s'inscrit dans un texte qui annonce son renouveau. C'est un certain lyrisme « romantique » et déjà ancien qui est désormais périmé, fait que Reverdy explique de la manière la plus simple : « Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes[194] ». Ce n'est donc pas seulement la dimension personnelle du lyrisme qui se trouve annulée, mais aussi celle du *chant*. Cependant, si ces instances du *chant personnel* ont été bannies du lyrisme de la poésie moderne, par quoi sont-elles remplacées ?

Pour décrire le lyrisme moderne deux critères paraissent s'imposer, que je propose d'examiner : d'abord, le fait de provoquer de l'*émotion*, dans le sens que Reverdy donne à ce mot, et ensuite, l'invention du langage. Pour ce premier trait, rappelons que Reverdy parle d'*émotion poétique*, expression qu'il développe dans son essai « Cette émotion appelée poésie », et qui serait « une émotion particulière que les choses de la nature, à leur place, ne

[192] Sur ce point, que je ne peux pas développer ici, voir notamment Nicolas Castin, *Sens et sensible dans la poésie moderne et contemporaine*, PUF « écriture », 1998, pp. 42, 44, 46, 91, 92, 97.
[193] Reverdy, « Lyrisme », *Autres Ecrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes I*, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion 2010, p. 576.
[194] *Ibid*.

sont pas en mesure de provoquer chez homme[195] », et par là, avant tout une « émotion d'ordre esthétique » mais aussi « indéfiniment renouvelable parce qu'elle s'insère dans l'être même de celui qui la reçoit et lui apporte une augmentation de lui-même[196] ». Il s'agit sans doute depuis toujours d'émouvoir dans la poésie, mais la question de la modernité n'est pas uniquement celle d'une définition plus précise de l'émotion poétique telle que la développe Reverdy, mais aussi celle de la manière dont on la provoque, et le poète s'explique également là-dessus :

> Je ne crois plus possible l'exaltation échevelée, la déclamation pénible jaillie d'une poitrine oppressée. Tout le mal que se donnent les grands acteurs pour gonfler inutilement de pauvres vers. Enfin, je ne crois pas qu'on puisse raisonnablement se proposer d'emporter l'âme d'un lecteur, d'un auditeur, dans un grand courant d'air, mais plutôt qu'il s'agit de la toucher au point le plus sensible d'un coup sec qui saura l'émouvoir. Le choc n'a l'air de rien, mais l'émotion s'étend ensuite, augmente, s'irradie, ou conquiert la sensibilité entière, brusquement.
>
> J'entends par lyrisme ce qui en art est propre à provoquer une telle émotion[197].

Il ne s'agit donc plus seulement de l'expression d'une émotion du poète, qui de par son amplitude emporte et émeut le lecteur aussi, mais de travailler dans et par la précision de la sensibilité. L'émotion ne serait donc plus « directement imitée », mais plutôt provoquée avec une certaine exactitude et intensité, qui assurent alors sa « vérité » (métaphorique, selon la théorie de Ricœur) ou, dans le vocabulaire de Reverdy, « justesse » :

> Ni mensonge ni vérité ne sont des termes propres à définir l'Art ou la Poésie. La fiction n'est pas un mensonge. Une fable est une vrai fable, elle n'est pas une histoire vraie. […] On n'a jamais demandé à personne de croire que l'aurore avait des doigts de rose. Mais de l'avoir dit a rendu l'aurore plus belle aux yeux de tant de gens qui eussent été incapables de la qualifier. En art comme en poésie, il ne s'agit pas que les choses soient vraies – il faut qu'elles soient justes[198].

Si Reverdy distingue ici la *justesse* de la *vérité*, c'est qu'en tant que poète il est soucieux de ne pas se laisser leurrer par la fiction poétique, et qu'il est avant tout scrupuleux quant à la

[195] Reverdy, *Ecrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes*, tome II, p. 1284.
[196] *Ibid.*, p. 1292.
[197] Reverdy, « Lyrisme », *Autres écrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 576.
[198] Reverdy, « Réponse à l'enquête : 'La Poésie est-elle un mensonge ?' », in *Œuvres complètes II, op. cit.,* p. 1212.

réalité. En ce qui concerne sa conception de la *justesse*, on voit clairement qu'elle n'est autre chose qu'une *vérité métaphorique*.

Quels moyens emploieront donc les trois poètes dont nous parlons ici, pour atteindre à cette émotion qui dépend pour ainsi dire de sa propre vérité ? Pour Apollinaire, comme nous l'avons vu, la « vérité sera toujours nouvelle[199] », et le nouveau est « tout dans la surprise[200] ». Dans cette perspective, il est significatif qu'il parle, dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes », du « lyrisme tout neuf[201] ». Ce lyrisme qui vient de la nouveauté et de la surprise a pour cette raison été décrit par Marie-Louise Lentengre comme « le nouveau lyrisme[202] ». La nouveauté, pour Apollinaire, ne saurait être séparée de la *vie*, et nous avons examiné l'importance de cette idée dans le chapitre III. La vivacité de l'émotion et le sentiment de la vie sont pour Apollinaire tous deux dans le changement et dans la nouveauté. Cette sensibilité constamment *nouvelle* ne serait pas seulement celle d'Apollinaire, le poète, mais aussi celle de son époque, qu'il prétend définir et fixer, ce qui représente une ambition poétique considérable. Le temps présent, la réalité, l'époque sont insaisissables puisque toujours sujets au changement et voués au passage. Dès lors, pour le poète, leur indétermination même présente un défi auquel il ne saurait résister, s'il veut vraiment être *moderne*, c'est-à-dire attentif au contemporain. Dans une telle visée, le lyrisme de la réalité s'éclaire singulièrement : réalité et lyrisme s'y trouveraient presque synonymes, ou du moins inséparables. Un exemple de cette coïncidence presque parfaite entre le lyrisme et « l'ambiance » est évidemment « Lundi rue Christine », qu'Apollinaire lui-même décrivait comme un des « poèmes-conversation où le poète au centre de la vie *enregistre* en quelque sorte le lyrisme ambiant[203] ».

Il faut remarquer qu'exprimer une telle nouveauté, ce qui suscite une émotion forcément nouvelle, implique aussi la création du langage nouveau. Dans la même conférence (« L'Esprit nouveau et les poètes »), Apollinaire parle aussi du « lyrisme visuel[204] ». Nous avons vu, dans les chapitres III et IV, à quel point les dispositifs de la « poésie visuelle » réinventent non seulement la syntaxe, mais chaque aspect expressif de la langue, jusqu'à l'écriture, avec ses propres calligrammes. Cependant, dans cette invention du langage, il ne

[199] Apollinaire, *Œuvres en prose, tome II*, « Pléiade », Gallimard, Paris, 1991, p. 8.
[200] *Ibid.,* p. 949.
[201] *Ibid.,* p. 948.
[202] Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Jean-Michel Laplace, Paris, 1996.
[203] Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, n° 25, juin 1914, in *Œuvres en prose complètes II*, *op.cit.*, p. 974-979.
[204] *Ibid.,* p. 944.

s'agit pas seulement de *renouveler* la langue, mais aussi de nommer ce qui n'a toujours pas de nom et de dire ce qui n'a jamais été dit, et cela représente, nous l'avons vu plus haut, un des traits les plus importants du langage poétique. Dans ce sens, en tant que critique et en tant qu'écrivain, Apollinaire a inventé quantité de noms de tendances artistiques et poétiques, avec une fortune inégale[205] il faut l'avouer, et finalement celui de *surréalisme* aussi.

Même au-delà de la littérature, qui est un art du langage, une des fonctions de l'art serait pour Apollinaire de dégager l'inconnu, l'irréfléchi, et même, comme nous le verrons plus loin, l'inaperçu – tout ce qui n'appartient pas encore au savoir collectif ou universel, et cela veut dire aussi ce qui ne figure toujours pas dans le dictionnaire ou dans quelque description scientifique – tout ce qui n'a toujours pas été en quelque sorte figé dans la langue et dans la perception. Dans ce sens, Apollinaire parle de notion, dans un sens où l'art vraiment nouveau s'opposerait à une connaissance noétique et conceptuelle :

> Un art qui se donnerait pour but de dégager de la nature, non des généralisations intellectuelles mais des formes et des couleurs collectives dont la perception n'est pas encore devenue une notion, est très concevable […][206].

Il s'agit surtout de sensations dans une œuvre d'art, et un art qui cherche de nouvelles perceptions est le seul susceptible d'offrir de nouvelles sensations. Nous voyons à présent que les critères du lyrisme moderne que nous avons fixés, à savoir l'émotion poétique et l'invention, sont en effet inséparables. Apollinaire, en tant que critique d'art, parle souvent des sensations éprouvées devant les œuvres d'art, et cela d'une manière frappante. Chirico lui procure des « sensations très aiguës et très modernes[207]». Au lieu de taxer Apollinaire d'inexactitude et de vague, il faut sans doute penser ici la sensation comme quelque chose de très souhaitable pour lui. Selon Laurence Campa :

> Les sensations dont parle Apollinaire sont les perceptions que le peintre a de la vie moderne et qui prennent forme dans ses toiles. « Sensation moderne » veut dire « sensibilité à la vie moderne » et « sensation provoquée par la vie moderne », donc sensation et sensibilité nouvelles[208].

[205] Parfois on ironise sur des imprécisions de certaines de ses observations sur le cubisme et sur la peinture, mais il est également frappant de voir qu'on utilise parfois même aujourd'hui certaines de ses catégorisations comme « cubisme analytique » etc.
[206] Guillaume Apollinaire, « Les Peintres nouveaux » in *Les Peintres cubistes*, Harmattan, 1965, p. 92.
[207] Apollinaire, *Œuvres en prose II, op. cit.,* p. 603.
[208] Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Paris, 1996, pp. 108-109.

Cette conception de la sensation est alors à rapprocher avec le critère de l'émotion esthétique, que j'ai évoqué plus haut. Laurence Campa note aussi que l'expression artistique de ces sensations peut provoquer « des sensations du même ordre chez le lecteur ou le spectateur », et que si Apollinaire critique partage ses sensations avec ses lecteurs, ce n'est pas « par pur narcissisme, mais parce que son sentiment, susceptible d'être partagé par autrui, vaut par lui-même comme gage de la réussite de l'œuvre[209] ». On pourrait objecter ici qu'Apollinaire parle de la peinture et se demander quel peut donc être le lyrisme dans la peinture, mais justement, si Apollinaire nomme une certaine tendance de la peinture *orphisme*, d'après Orphée, le mythique fondateur du lyrisme, c'est peut-être que les œuvres en question lui procurent le même type de sensations esthétiques qu'un poème, et de toute manière, ce « lyrisme de la peinture » provient de l'observation de la nature et des nouvelles perceptions de même que le lyrisme de la réalité. On peut donc dire que dans la critique comme dans la poétique d'Apollinaire, c'est surtout la réception qui compte. Cependant, il ne faudrait pas penser que cette facticité de son art, cette « authentique fausseté » exclut tout rapport à la vérité du monde extérieur. La vérité est dans la nouveauté, et celle-ci peut être simplement découverte :

> Beaucoup de ces vérités n'ont pas été examinées. Il suffit de les dévoiler pour causer de la surprise[210].

Il ne s'agit pas de révéler une vérité cachée derrière les apparences, mais plutôt celle de l'infini du monde auquel le poète s'ouvre librement, et en ceci repose la différence entre Apollinaire et symbolistes comme le constate encore Campa : « Scruter l'inconnu lui semble, en tout état de cause, plus intéressant que tenter vainement de le formuler[211] ».

On voit donc à quel point un lyrisme peut s'attacher à la réalité, en s'efforçant de capturer ce qui, dans celle-ci, échappe le plus à la prise et semble le plus insaisissable. Ainsi quand Apollinaire dit qu'il « s'agit avant tout de traduire la réalité[212] », et Reverdy qu'il « faut fixer le lyrisme de la réalité[213]», ils énoncent un des grands enjeux de leurs poétiques, car la réalité, justement, ne saurait être fixe et arrêtée. Cet effort pour saisir l'insaisissable produit alors le lyrisme. Si le lyrisme (de la réalité) paraît quelquefois comme une langue *étrangère*, *différente*, n'est-ce pas précisément parce qu'il cherche à traduire l'altérité du monde ? Le

[209] *Ibid.,* p. 109.
[210] « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes II, p. 950.*
[211] Campa, *op. cit*., p. 53.
[212] *Apollinaire, Œuvres en prose complètes II*, *op.cit.*, p. 866.
[213] Reverdy, *Œuvres complètes tome II*, p. 546.

travail de « traduction » évoqué par Apollinaire serait dès lors à comprendre aussi comme une invention du langage et des moyens d'expression : le lyrisme visuel, typographique, perceptuel, simultané, et ainsi de suite.

Il peut sembler étonnant que même Cendrars parle du lyrisme, mais il ne faut pas oublier qu'un de ses poètes préférés était Gérard de Nerval. Cendrars a rigoureusement supprimé dans la plupart de ses poèmes tout lyrisme facile ou suranné, tout sentimentalisme. Mais il constate lui-même, dans sa conférence à São Paulo en 1924, que la modernité réinvente le lyrisme : « Ce qui caractérise l'ensemble de la jeune poésie française est son lyrisme[214] ». Dire cela en 1924, après les dix années les plus bouleversantes de l'histoire de la poésie française, relève de la provocation typique cendrasienne autant que d'une observation sérieuse en pleine connaissance de cause. Cendrars insiste surtout sur l'aspect d'invention que nous avons observé également chez Apollinaire : « Le poète d'aujourd'hui a dû avant tout forger sa langue, s'armer et c'est peut-être ce qu'on lui a le plus reproché[215] ». Il est d'ailleurs significatif que, tout de suite après, il cite un poème de Whitman. L'invention du langage implique qu'on en invente plusieurs, car « [tous] les organes des sens peuvent servir à créer un langage », et ainsi « [il] y a le langage olfactif et le langage tactile, le langage visuel et le langage auditif[216] ». Et parmi tous les langages qu'il se met à énumérer, figurent aussi tous ceux que les poètes modernes ont utilisés pour réinventer celui de la poésie, par des formes différentes du lyrisme moderne :

> Les signaux optiques colorés.
> La T.S.F.
> Le cinéma.
> L'écriture et l'imprimerie.
> Les disques et la télégraphie sans fil.
> Les poètes d'aujourd'hui se sont servis de tout cela[217].

Comme le « lyrisme visuel » d'Apollinaire, qui est créé à partir d'un de ces langages, ils évoquent tout autant ces autres lyrismes que nous avons examinés dans le chapitre précédent, lyrisme cinépoétique, typographique, publicitaire, etc., ou plutôt, autant de recherches qui permettent une création poétique d'un langage qui soit vraiment nouveau. Cendrars constate

[214] Cendrars, *TADA*, tome 11, éd. Cl. Leroy, Denoël, Paris, 2005, p. 89.
[215] *Ibid*., p. 91.
[216] *Ibid.,* pp. 94-95.
[217] *Ibid.,* p. 95.

également que ce « style nouveau travaille toutes les formes du langage et toutes les parties du discours[218] ».

Dans ce texte, intitulé « Poètes », et qui fait partie d'*Aujourd'hui*, Cendrars explique ses idées sur la poésie moderne. Dans le texte suivant, « Publicité = poésie », que nous avons commenté dans le chapitre précédent, il affirme que « [ce] qui caractérise l'ensemble de la publicité mondiale est son lyrisme[219] ». Affirmation qui peut étonner, ou être comprise comme une provocation, mais il n'en est rien, puisque Cendrars évoque « le financier international qui pour développer une ville d'eau, les sports d'hiver ou un pays à tourisme, allume toutes les nuits de nouvelles constellations électriques qui s'appellent Vichy, Vittel, Chamonix, Côte d'Azur, Font-Romeu[220] ». Si l'idée de célébrer l'homme d'affaires et ses activités économiques peut nous paraître bizarre aujourd'hui, celle de changer le monde par la « publicité = poésie » semble tristement naïve. C'est dans ce sens que Cendrars évoque le grand poète russe Maïakovski, qui rédigeait tous les soirs « le journal lumineux que les bolcheviks ont installé sur la place Rouge de Moscou et qui employait souvent des images, des signes nouveaux et même des proverbes animés, démotiques, cinématographiques, pour se faire comprendre par l'énorme foule des illettrés[221] ». Cendrars fait aussi appel à tous les poètes : « Amis, la publicité est votre domaine[222] ». Le pouvoir suggestif de la publicité était trop grand pour n'avoir pas été saisi par toutes les puissances autoritaires de ce monde au profit de projets pas du tout poétiques, et aux poètes on n'a laissé qu'une place à la propagande. Il est facile de constater tout cela après-coup, mais force est aussi de voir que son potentiel poétique était énorme. En tout cas, il l'était toujours en 1924.

Le lyrisme nouveau possède pour contrepartie de son caractère innovateur une certaine agressivité qu'on constate plus généralement chez les avant-gardes. Quand Cendrars déclare : « Nous ne faisons plus de la littérature[223] », il ne s'agit pas seulement pour lui de réinventer cette conception qui date du romantisme, il se propose tout un autre régime, si je puis dire, du langage littéraire. Il ne s'agit pas uniquement d'écarter le vieux style rhétorique de la poésie oratoire – et pour cela même paradoxalement éloignée de toute oralité -, mais de rompre toutes contraintes et effacer toute frontière. Cela n'est pas son cas, puisqu'il a réinventé la narrativité et écrit lui-même des romans à partir des années 1920, et en cela il fait figure

[218] *Ibid.*, p. 97.
[219] *Ibid.,* p. 117.
[220] *Ibid.,* p. 95.
[221] *Ibid.*
[222] *Ibid.,* p. 118.
[223] *Ibid.,* p. 96.

d'exception parmi les poètes de sa génération, mais une tendance générale du lyrisme moderne consiste à nier les genres prosaïques de la littérature, et notamment le roman. Reverdy rejetait déjà, comme nous l'avons vu, la narration et la description comme prosaïques et mimétiques. Le surréalisme ira encore plus loin, pour se constituer *contre* le « roman réaliste » dont Breton critique « la clarté confinant à la sottise » et surtout « le style d'information pure et simple », illustré par la phrase que Paul Valéry assurait qu'il se serait toujours refusé d'écrire : « *La marquise sortit à cinq heures*[224] ». A propos du « positionnement » dans le champ littéraire que nous avons discuté plus haut, Dominique Maingueneau remarque que « [la] nécessité d'affirmer la légitimité d'un positionnement par la disqualification d'autres genres est si forte qu'on voit apparaître des simulacres de genres dont le statut est polémique[225] ». C'était pour le surréalisme le roman en général, et comme nous l'avons vu, pour Apollinaire et Reverdy, c'était un certain « naturalisme » qui devait être nié, pour que la propre poétique soit affirmée. Cependant, je pense que le lyrisme moderne s'oppose au roman sur un autre plan aussi, à savoir celui de la continuité du discours. Le lyrisme moderne se présente, depuis le lyrisme de la réalité jusqu'au surréalisme, comme une littérature à images, et à la différence d'une narration continue et successive, l'image est *simultanéiste*. Je reviendrai plus amplement sur le problème de l'image dans le texte suivant et me bornerai ici à noter que le lyrisme de la réalité est effectivement souvent un discours discontinu, qui produit des temporalités présentistes que nous avons étudiées dans le chapitre II.

Employons-nous à présent à formuler une dernière précision concernant Reverdy et le lyrisme de la réalité. Pour lui, le lyrisme n'est, comme nous l'avons vu, ni le chant personnel, ni « cet état d'ivresse que provoque ordinairement le ronflement de la chanson », ni « étourdissement[226] », ni « l'enthousiasme », « exaltation » ni « l'agitation physique[227] ». Une des définitions les plus frappantes qu'il donne du lyrisme est celle, reprise plus tard par Breton dans son *Manifeste du surréalisme* : « Le lyrisme, c'est l'étincelle jaillie au choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité[228] ». Comme nous l'avons vu à propos d'Apollinaire, le lyrisme de la réalité qu'il faut « traduire » ou « fixer », ne jaillit que dans une interaction

[224] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, « Idées » *NRF,* Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 15.
[225] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris 2004, p. 133.
[226] Reverdy, *Le Gant de crin,* in *Œuvres complètes II*, éd. E.-A. Hubert, Flammarion, 2010, p. 559.
[227] *Ibid.,* p. 557.
[228] *Ibid.,* p. 558.

entre une « sensibilité solide » et la réalité. Ce que nous avons caractérisé comme l'insaisissable de la réalité est souvent ce dont Reverdy parle comme du *mystère* :

> Le lyrisme qui va vers l'inconnu, vers la profondeur participe naturellement du mystère. La part faite au mystère, la conscience qu'on en a prise et le parti qu'ont décidé d'en tirer les poètes modernes caractérisent notre époque[229].

Le lyrisme est donc « une aspiration vers l'inconnu, une explosion indispensable de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur[230] ». Le lyrisme du réel se définit donc par rapport à la notion d'altérité, ce dont Michel Collot rend compte de manière suivante :

> C'est en réponse à l'altérité du réel - qu'il s'agisse de la réalité dite « extérieure » ou de la réalité « intérieure » : celle de l'objet ou celle que le sujet rencontre en lui-même, que la poésie s'élabore comme « une autre parole ». Si les choses étaient toujours identiques à elles-mêmes, la poésie n'aurait pas lieu d'être ; car tout aurait été toujours-déjà dit, consigné dans les archives d'une langue à jamais close sur son trésor de significations acquises. C'est la rencontre de ce qui échappe aux codes établies, la confrontation avec l'Autre du langage, qui conduit le poète à réinventer la langue, à faire entendre, avec la même langue, une autre parole[231].

L'implication d'un renouvellement total de la perception du monde extérieur et du lyrisme de la réalité serait une caractéristique très importante de celui-ci, puisque selon Collot, il « correspond à une redéfinition du sujet et du réel par la pensée moderne, qu'illustre par exemple la phénoménologie : la conscience n'est pas une pure intériorité, et ne se saisit qu'à travers sa relation au monde ; et celui-ci ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit[232] ». Nous avons déjà vu que le lyrisme du réel ne se situe que dans cette relation mouvante et toujours nouvelle entre le sujet et le réel, exprimée par un langage constamment naissant lui-même. Emotion et invention du langage que nous avons évoqué plus haut comme critères du lyrisme moderne, ne seraient, dans le cas du lyrisme de la réalité, que deux manifestations ou deux conséquences d'une caractéristique encore plus importante, à savoir la nouveauté.

Il faut remarquer aussi que le lyrisme de la réalité est une tendance de la poésie moderne qui ne saurait se limiter à Apollinaire, Cendrars et Reverdy, ni à la poésie des années 1910, mais resurgit plusieurs fois au cours du XXe siècle, au sein de poétiques et de mouvements variés,

---

[229] Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 596.
[230] *Ibid.*
[231] Michel Collot, « L'Autre dans le même », in *Poésie et altérite*, actes du colloque, textes recueillis et présentés par M. Collot et J.-C. Mathieu, Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1990, p. 26.
[232] Collot, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, N°110, 1998, p. 39.

jusqu'à la poésie contemporaine. Michel Collot étudiait plusieurs poètes contemporains groupés sous cette bannière du « Lyrisme de la réalité », expression qui vient de Reverdy. Dans le même article, et en ce qui concerne l'époque qui nous intéresse ici, cruciale pour ce type de lyrisme moderne, Collot commente :

> C'est à ses propres efforts pour inventer « de nouvelles fleurs » et « de nouvelles langues » que Rimbaud opposait, à la fin d'Une saison en enfer, « la réalité rugueuse à étreindre ». Mais le symbolisme a plutôt choisi d'explorer les mystères de l'Être ou des lettres. En réaction contre ce mysticisme, se sont multipliés au début de notre siècle les courants qui entendaient rapprocher la poésie de la vie moderne, dont Apollinaire, Larbaud et Cendrars, entre autres, se sont faits les chantres. La guerre a démenti leur enthousiasme, et donné des arguments aux poètes qui voulaient fuir, détruire ou transformer la réalité. Le surréalisme, faute d'avoir pu changer le monde et la société, aura surtout promu les valeurs du rêve et de l'imaginaire[233].

L'époque que nous étudions ici aura été celle du lyrisme de la réalité. Il faudrait aussi voir de quelle manière celui-ci a été démenti, mais cette transformation d'un certain « réalisme poétique » en surréalisme concerne surtout la problématique de l'image poétique.

[233] *Ibid*., p. 38.

Langage métaphorique et image poétique

Le lyrisme de la réalité n'implique pas pour autant que celle-ci doive toujours et par elle-même être lyrique ou poétique. Dès lors, qu'est-ce qui peut produire ou provoquer le lyrisme de la réalité ? Pour Reverdy, cela ne fait pas de doute, c'est l'image, comme il l'entend :

> Il naît de deux mots pour la première fois et avec justesse accouplés. Il jaillit d'une image inouïe, forte, inattendue, vraie, capable de placer une production nouvelle de l'esprit dans la réalité. Il réside dans une phrase que le mystère de sa signification et la qualité des mots qui la composent suspendent au-dessus du cours normal de nos idées. Il apparaît chaque fois que l'auteur se fait une révélation au-dessus de lui-même[234].

Le lyrisme de la réalité apparaît donc comme inséparable de la nouveauté, de la découverte et de l'invention d'un langage, laquelle n'exclut pas l'invention d'images. Il n'est pas forcément une représentation littérale de la réalité, car, du moins c'est la thèse que je voudrais défendre ici, le rapprochement des « réalités éloignées » produit un discours métaphorique qui correspondrait à la définition du langage poétique de Paul Ricœur telle que nous l'avons vue plus haut. Cette proposition peut paraître paradoxale, car quelle serait cette poétique « réaliste » qui s'exprimerait par la métaphore, voire par la métaphore insolite ?

Rappelons ici encore une fois la conception de l'image de Reverdy :

> [L'image] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique[235].

Cette relation *lointaine* et *juste* serait alors celle de ce que Ricœur appelle *tension*. Selon sa théorie de la tension, dans un discours métaphorique quelque chose est dit par cette tension, plutôt que directement représenté et/ou dénoté. Ce rapport métaphorique, déjà examiné plus haut, et qui signifie par le double postulat de « est » et « n'est pas », se base sur un rapport de *ressemblance*. Dire que quelque chose est (comme) une autre chose et en même temps n'est

[234] Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 596.
[235] *Nord-Sud* du 13 mars 1918, *ibid.,* p. 495.

pas cette autre chose, c'est dire qu'il y a une ressemblance. Dans la théorie de Ricœur, ce terme possède une signification complètement différente par rapport à son acception habituelle en relation à la *mimèsis*, dans la mesure surtout où il s'agit non d'une ressemblance de terme à terme (substitution), mais d'une ressemblance des rapports. Nous reviendrons encore sur ce point plus loin. Selon Ricœur, la ressemblance est « un facteur plus nécessaire encore dans une théorie de la tension que dans une théorie de la substitution », mais elle « n'est pas seulement ce que l'énoncé métaphorique construit, mais ce qui guide et produit cet énoncé[236] ». Nous avons déjà vu, à propos de la référence poétique, qu'elle s'établit sur les « ruines » du sens littéral, sur son « impertinence », et que la métaphore conquiert une autre pertinence. Pour Ricœur, la relation de *ressemblance* est centrale dans la constitution de la pertinence métaphorique, et les termes dans lesquels il énonce cette proposition sont en effet très similaires, parfois identiques à ceux de la définition de l'image par Reverdy :

> […] la ressemblance, si elle est pour quelque chose dans la métaphore, doit être un caractère de l'attribution des prédicats et non de la substitution des noms. Ce qui fait la nouvelle pertinence, c'est la sorte de « proximité » sémantique qui s'établit entre les termes en dépit de leur « distance ». Des choses qui jusque-là étaient « *éloignées* » soudain paraissent « voisines[237] ».

Ricœur cite, en note de ce passage, la définition de l'image poétique de Reverdy et remarque sa « justesse surprenante », mais étrangement il ne semble pas avoir de connaissance de première main des textes du poète puisqu'il le cite depuis Valéry. Or, la similarité des propos est aussi frappante que significative : elle nous fait entrevoir que la même relation détermine la structure de l'image poétique selon la conception de Reverdy, et celle du discours poétique en général selon la théorie de Ricœur.

Examinons donc maintenant de plus près cette relation. D'abord, le philosophe note que « tout l'art de la métaphore est d'opérer le rapprochement qui met en mouvement la recherche des sèmes susceptibles d'identifier ce qui était 'éloigné[238]' ». Cette relation est donc réglée par « un jeu de la distance et de la proximité[239] ». La métaphore repose sur « la similitude de proportions[240] », « soit que l'analogie signifie très particulièrement proportionnalité, comme dans la *Poétique* d'Aristote, soit qu'elle désigne, moins techniquement, tout recours à la

[236] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, « Points » Seuil, Paris, 1975, p. 245.
[237] *Ibid.,* p. 246. C'est moi qui souligne.
[238] *Ibid.,* p. 260.
[239] *Ibid.*
[240] *Ibid.,* p. 354.

ressemblance dans le '*rapprochement*' de champs sémiques '*éloignés*[1]' ». Cependant, ce *rapprochement* ne signifie pas une fusion des termes du rapprochement : « le 'même' et le 'différent' ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés[2] », et alors « tension, contradiction, controversion ne sont que l'envers de la sorte de rapprochement par quoi la métaphore 'fait sens[3]' ». Le jeu entre le « même » et l'« autre » dans l'image poétique peut être décrit exactement de la même manière. Ce qui est troublant dans les images poétiques nées du rapprochement, c'est exactement cet « envers de la signification des mots » qui ne peut être saisi qu'intuitivement, et nous avons déjà vu que la discontinuité d'un Apollinaire peut très bien répondre à la recherche d'une unité plus profonde.

Nous avons observé que le discours métaphorique de la poésie repose sur une manière de « voir comme », « mi-pensée, mi-expérience » qui est « la face sensible du langage poétique » et en même temps « assure l'implication de l'imaginaire dans la signification métaphorique[4] ». Mais cette manière de *voir* peut être une réussite ou non[5], et cela implique implique l'importance, dans cette relation, de la *justesse*, selon le mot de Reverdy, qui insiste :

> Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image.
>
> Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent.
>
> On obtient rarement une force de cette opposition.
>
> Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.
>
> Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association.
>
> L'Analogie est un moyen de création – C'est [*sic*] une *ressemblance de rapports* ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée[6].

Plusieurs remarques à faire sur ce passage extraordinaire. On pourrait objecter à ce rapprochement que je fais ici entre la théorie de Ricœur de la *métaphore vive* et celle de l'image d'après Reverdy, le fait que ce dernier ne parle pas de métaphore mais de l'Analogie. Plusieurs réponses sont possibles à cette objection. D'abord, Ricœur parle, lui aussi, de l'analogie, et de la synecdoque et de la métonymie également : toutes ces figures sont en effet

[1] *Ibid.,* p. 366.
[2] *Ibid.,* p. 250.
[3] *Ibid.,* p. 247.
[4] *Ibid.,* p. 270.
[5] *Ibid.*
[6] Reverdy, *op. cit.,* p. 495.

présentes dans le discours métaphorique de la poésie, mais la métaphore les subsume toutes en quelque sorte, et surtout elle est la plus emblématique de ce régime de discours. Ricœur étudie l'*analogie* dans le discours « spéculatif » autant que dans le discours poétique, car elle appartient aux deux domaines. Quant à Reverdy, il parle plutôt de l'analogie, il est vrai, mais affirme qu'elle est un « moyen de création [poétique] », et cela veut dire qu'il ne la considère pas en tant que figure de discours, mais comme une technique poétique de création des images, comme chez Swedenborg, Baudelaire, Hugo ou encore Rimbaud. Certes, dans la poésie de Reverdy, il est plutôt difficile de trouver des métaphores de type traditionnel, qui seraient des *métaphores de*, figures de substitution, mais, par exemple, quand il évoque une « porte [qui] s'ouvre sur le vide[1] » ou « un pendule qui les bras en croix s'est arrêté[2] », ne s'agit-il pas des métaphores du sentiment intenable du présent éternel, comme nous l'avons observé dans le chapitre sur la temporalité ? Et si Reverdy ne parle pas, dans sa théorie de l'image, de la métaphore, c'est peut-être qu'il y a une « tradition » de l'analogie poétique qui a été un des enjeux principaux de la modernité poétique au cours du dix-neuvième siècle et, comme nous l'avons constaté, qu'il ne parle pas de rhétorique mais de poétique, et de toute manière ce qui est important pour lui, c'est le lien du rapprochement, dont on peut dire qu'il est *analogique*, et qui repose donc sur la *justesse*.

Pour Ricœur, le rapprochement des termes « éloignés » est un « procès unitif », qui relève d'une aperception – d'un *insight* – qui est de l'ordre du *voir*[3] », c'est-à-dire ce « 'coup d'œil' qui aperçoit le semblable par-delà le divorce[4] ». En d'autres termes, le « semblable » est aperçu *en dépit* de la différence, *malgré* la contradiction[5]. Reverdy observe que « seul l'esprit saisit les rapports[6] ». Breton se soulevait contre cette proposition, car il entendait *esprit* comme « intellect », ou même « conscience[7] », mais nous savons que Reverdy disait aussi qu' « avoir un *esprit*, c'est en conséquence avoir une esthétique[8]», et nous avons déjà conclu plus haut que Reverdy entendait par là une sensibilité et une intelligence esthétiques. Les différences entre Reverdy et Breton concernent avant tout la proposition de *justesse*, mais il faut dire ici que les deux poètes entendaient le mot *esprit* de manières différentes. La réussite ou non de l'image obtenue par le rapprochement est pour Reverdy immédiatement perceptible

[1] Reverdy, « Autres jockeys, alcooliques », *Plupart du temps*, Poésie/Gallimard, 2004, p. 255.
[2] Reverdy, « Minute », *ibid.,* p. 192.
[3] Ricœur, *op. cit.,* p. 248.
[4] *Ibid.,* p. 249.
[5] *Ibid.*
[6] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 469.
[7] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, NRF Idées, Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 51.
[8] Reverdy, *ibid.,*p. 549.

par « l'esprit », c'est ce qu'il observe quand il dit que le « résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association[1] ».

Il faut ici observer que toutes les remarques de Reverdy sur les images où il n'y aurait pas de *justesse*, c'est-à-dire une justification pour le rapprochement des « réalités éloignées », et « aucun rapport » entre celles-ci, semblent s'opposer, en 1918, aux tendances extrémistes des avant-gardes, des dadaïstes et avant eux des revendications agressives d'un Marinetti. Mais à les considérer dans une perspective historique, elles s'appliquent surtout à la théorie bretonienne de l'image poétique de 1924, qui s'appuie paradoxalement sur ce texte de Reverdy[2]. Et si celui-ci ne goûte pas la rupture de tout lien ana-*logique* à l'intérieur de la structure de l'image poétique, c'est qu'il ne veut pas renoncer au lyrisme de la réalité, et cela constitue chez lui comme nous le verrons plus loin une attitude po-éthique.

Si cette « tension entre le *même* et l'*autre* dans la copule relationnelle », d'après la théorie de Ricœur, se traduit chez Reverdy par celle entre le « rapprochement » et l'« éloignement », c'est que cette relation, ce lien de « *ressemblance de rapports* » est, comme nous l'avons dit, une manière de voir qui possède une certaine prétention à la vérité métaphorique. Cet aspect du lien analogique de la « métaphore vive » concerne surtout la création et l'invention du langage, mais avant de passer à ce problème, examinons encore un peu la nature de cette vérité métaphorique qui peut être le produit de l'image. Ricœur note que « l'objectivité phénoménologique de ce que l'on appelle vulgairement émotion ou sentiment est inséparable de la structure tensionnelle de la vérité même des énoncés métaphoriques qui expriment la construction du monde par et avec le sentiment[3] ». De son côté, Reverdy conclut que « ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque ; si cette dernière est grande on estimera l'image à sa mesure[4] », et c'est, comme nous l'avons observé plus haut, le gage du succès de l'image qui, observons-le encore une fois, ne relève pas forcément de la « rationalité », malgré le fait que le poète parle de « l'esprit ».

Nous avons vu que le lyrisme procède d'un certain rapport à l'altérité. Dès lors, on peut décrire le lyrisme de la réalité comme le rapport du langage à son autre, qui est justement la réalité. Cependant, ce rapport n'est pas sans une certaine interaction, laquelle concerne surtout l'invention du langage. Si, comme l'a noté Michel Décaudin, un des objectifs des poètes modernes dont les recherches se développaient dans le sillage de Whitman, était la

[1] Reverdy, *op. cit.,* p. 495.
[2] Breton, *op. cit.,* pp. 31 et 51.
[3] Ricœur, *op. cit.,* p. 320.
[4] Reverdy, *op. cit.,* p. 495.

« possession du monde[1] », cette visée implique un certain « impérialisme » du langage poétique, qui part à la conquête du *monde entier*. Selon Paul Ricœur, la nature même du discours métaphorique de la poésie impliquerait une « innovation obtenue par la 'torsion' du sens littéral des mots », qui constitue la « métaphore vive[2] ». Le philosophe décrit cette « expérience de création dans laquelle la dimension créatrice du langage est en consonance avec les aspects créateurs de la réalité elle-même », en se demandant : « peut-on créer des métaphores sans y croire et sans croire que, d'une certaine façon, cela est[3] ». Nous avons déjà vu que selon la théorie de Ricœur, il serait possible de « porter au jour de nouveaux aspects de la réalité à la pointe de l'innovation sémantique[4] », et peu importe que le philosophe parle ici de son propre domaine, celui de la philosophie, car la métaphore vive fonctionne de la même manière dans le discours poétique. Ce qui est important pour la création de la nouveauté par la *métaphore vive*, ce n'est pas seulement la nouveauté de la métaphore elle-même, mais aussi, l'« historicité » d'un locuteur qui cherche à dire une expérience nouvelle, et possède donc « une visée sémantique nouvelle[5] ». Si nous poursuivrons dans le chapitre suivant l'étude de ces aspects nouveaux de la réalité elle-même, constatons ici que l'invention du langage et la découverte de la nouveauté dans le monde sont en effet inextricablement liées.

Jusqu'ici je me suis abondamment appuyé sur la théorie de Ricœur, en considérant que ses propositions correspondent étroitement à mon propos, et surtout à la théorie (et la pratique) reverdienne de l'image poétique. On pourrait objecter que je l'ai fait d'une manière non critique. Récemment, Jean-Claude Pinson critiquait la théorie de Ricœur, dans un article portant cependant sur « Poésie et vérité, concept de la métaphore dans la poésie contemporaine », dans lequel il étudie également en détail la notion de *justesse*, ce qui montre par ailleurs son actualité aujourd'hui. Pinson commente la théorie de la *métaphore vive* en disant qu' « aussi suggestive et fouillée qu'elle puisse être, cette théorie ne va pas sans difficultés[6] ». Pour lui, c'est surtout que la justesse de la métaphore serait dans cette théorie comme « un bâton de sourcier », et il se demande s'il ne s'agit pas d'une « métaphysique de la fondation[7] ». Il propose de considérer, plutôt que la dénotation ou la référence

[1] C'est le titre d'un chapitre entier dans : Michel Décaudin, *Crise des valeurs sybolistes, vingt ans de la poésie française*, Slatkine, Genève, 1981, p. 352-368.
[2] Ricœur, *op. cit.,* p. 289.
[3] *Ibid.,* p. 319.
[4] *Ibid.,* p. 370.
[5] *Ibid.,* p. 378.
[6] Jean-Claude Pinson, *Poéthique, une autothéorie*, Champ Vallon, Seyssel, 2013, p. 119.
[7] *Ibid.,* p. 120.

métaphorique, ce que le poème tout entier *montre*[1] et *manifeste* : « La signification, autrement dit, se suffit à elle-même, et elle n'a pas d'autre lieu, y compris dans ce qu'elle peut avoir de plus indicible, que la phrase elle-même – une phrase qui cependant la *montre* autant qu'elle la dit[2] ». Il est cependant significatif que, dans son approche, Pinson ne renonce pas pour autant à la *justesse métaphorique*, que Reverdy et Ricœur ont en commun, jusque dans la conclusion de son article :

> Franchir un pas de plus, ce serait contextualiser la justesse métaphorique au-delà de la sphère où se produit ce que les poéticiens appellent la « signifiance » ; ce serait rapporter cette justesse à une « forme de vie » (l'expression est aussi wittgensteinienne), forme dont le poème et son jeu métaphorique seraient solidaires. C'est un pas évidemment périlleux, parce que rien n'est plus difficile à démêler que le lien – inexprimable – par lequel le recto du poème adhère (et désadhère) au verso de l'existence (et réciproquement). C'est pourtant un pas nécessaire, au moins comme hypothèse, si l'on pense que la vérité métaphorique est aussi au fond une question éthique – celle, si l'on veut, d'une vérité « poéthique ». De celle-ci, on pourrait trouver trace, par exemple, dans la manière dont Emmanuel Hocquard, se référant d'ailleurs à Wittgenstein, pose que la question de sincérité est « capitale en écriture[3] ».

La question de la justesse métaphorique était pour Reverdy bel et bien une question « poéthique », surtout en ce qui concerne la *force* de l'émotion poétique, et cela impliquait pour lui une certaine authenticité et originalité de la création *et* du rapport au monde. Quant à l'accusation de métaphysique portée contre la théorie de Ricœur, il est difficile d'y répondre ici, avec les ressources dont je dispose et dans le cadre de cette problématique. Le fait demeure que nous en savons peut-être trop peu sur la pensée analogique, et c'est une grande question de savoir si un discours logique, que je suis toutefois obligé de tenir ici, peut en rendre compte, car, comme le remarquait Ricœur :

> Le paradoxe est celui-ci : il n'y a pas de discours sur la métaphore qui ne se dise dans un réseau conceptuel lui-même engendré métaphoriquement. Il n'y a pas de lieu non métaphorique d'où l'on aperçoive l'ordre et la clôture du champ métaphorique. La métaphore se dit métaphoriquement[4].

---

[1] Dans ce sens, il est fort intéressent de noter avec Dominique Maingueneau, à propos de la « scène d'énonciation », que « l'ethos se *montre* dans l'acte d'énonciation, il ne se *dit* pas dans l'énoncé », in Maingueneau, *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 205. Pinson insiste donc sur le poème en tant qu'acte d'énonciation, plutôt qu'énoncé.

[2] Pinson, *op. cit.,* p. 121.

[3] *Ibid.,* p. 122.

[4] Ricœur, *op. cit.,* p. 364.

Il faut souligner aussi le fait que le philosophe dresse ce constat dans le cadre d'une étude intitulée « Méta-phorique et méta-physique[1] », et que cette problématique est en fait prise en compte dans sa théorie. Ricœur constate également que si l'on parle du caractère métaphysique de la métaphore, « ce qu'il faut appréhender, c'est l'unique mouvement qui emporte les mots et les choses au-delà…, *méta*[2]…». Finalement, si l'on ne peut rendre compte du discours métaphorique que par des métaphores, cela explique peut-être pourquoi il est aussi difficile d'en parler *logiquement*, car ce type de discours représente un défi à la logique, justement. Dans ce sens, pourrait-on parler d'une métaphysique de la poésie moderne et notamment de l'image ? Cela reste parmi les questions auxquelles nous ne pouvons pas donner de réponses définitives ici, mais notons que Gaston Bachelard l'a tenté[3], et que Cendrars a parlé de « La Métaphysique du café[4] ». Nous avons vu également dans le chapitre précédent que la métaphysique était importante pour De Chirico.

Pour revenir aux questions de poétique, force est de constater que les transformations de la conception de l'image poétique ont été une question centrale dans les (r)évolutions de la poésie moderne, depuis Baudelaire jusqu'à Bonnefoy, qui mène une critique de l'image[5] ; et que l'époque que nous étudions ici (1912-1924) a apporté des bouleversements majeurs sur ce plan. D'abord, l'image poétique a été associée à une « pensée analogique » par Baudelaire dans « Correspondances », ensuite l' « universelle analogie » s'est progressivement affranchie de la logique entre symbolisme (Rimbaud) et surréalisme (Breton). Cependant, la poétique du rapprochement des « éléments de réalité » qui s'est élaborée au cours des années 1910 a vu les plus grands bouleversements sur le plan de l'image, lesquels ont commencé déjà en 1912, quand Marinetti revendique une destruction totale de tout lien entre les mots (« Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance[6] »). Apollinaire, et plus tard Cendrars aussi, ont contribué bien plus à cette évolution de l'image par leurs pratiques que par leurs théories. Quant à Reverdy, il a apporté une définition claire de l'image, comme il a apporté, dans *Nord-Sud*, de nombreuses autres clarifications sur l'art et la poésie de l'époque.

[1] Voir *ibid.,* pp. 356-374.
[2] *Ibid.,* p. 366.
[3] Voir : Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant* suivi de *L'Instant poétique*, Stock, 1966 ; et d'autres ouvrages de lui.
[4] Blaise Cendrars, « La Métaphysique du café », *Aujourd'hui*, in *TADA,* tome 11, éd. par Cl. Leroy, Denoël, Paris, 2005, pp. 128- 132. Cendrars parle de la monoculture du café, mais c'est son exaltation de la monoculture comme source de la civilisation moderne qui se réclame de la métaphysique, et ce *regard* sur la modernité est avant tout poétique.
[5] Voir : Yves Bonnefoy, « La Présence et l'Image » in *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, pp. 179-202.
[6] Cité depuis : Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 133.

C’est ainsi le couple improbable Marinetti-Reverdy qui inaugure la réflexion « moderniste » sur l’image poétique. A partir de la définition de l’image par ce dernier en 1918, on possédait une base pour poursuivre cette réflexion dans des directions différentes, comme l’a fait Breton avec son *Manifeste du surréalisme* de 1924. La spécificité de l’image poétique des années 1910 aurait été cette ouverture au monde extérieur, souvent refusée par les surréalistes.

QUATRIEME PARTIE :

QUESTIONS D'EPOQUE

CHAPITRE VI : QUESTIONS DE L'ÉPOQUE

La réalité en question

Contrairement à ce que l'on a quelquefois pensé, la poésie moderne ne tourne pas nécessairement le dos à « la réalité[1] », la problématique de cette thèse le montre assez clairement. Ce préjugé est tenace, et il s'appuie sur l'intérêt, voire l'amour que les surréalistes portaient généralement au rêve et à l'hallucination, tout en ignorant le fait que la sur-réalité implique la réalité pour la questionner autrement, puisqu'il s'agit précisément de sa problématisation. Nous y reviendrons plus loin. Pour l'instant, il faut dire que les recherches et les expérimentations des années 1910 – considérables et si particulières qu'il est impossible de les ignorer en passant d'un trait du symbolisme au surréalisme – se trouvaient à la fois profondément ancrées dans l'expérience de la réalité et fortement orientées sur celle-ci. Il faut remarquer aussi que dans ces recherches, fondamentales pour la poésie moderne, Apollinaire, Cendrars et Reverdy se détachent parmi les figures les plus importantes. Si je commencerai ici par examiner quelques observations de Reverdy, en négligeant ainsi l'aspect chronologique de ces recherches (lequel a été amplement exploré ailleurs), c'est surtout parce que celui-ci a laissé des réflexions assez explicites et développées, ce qui n'est pas toujours le cas d'Apollinaire. Nous avons déjà vu que pour Reverdy, « il faut préférer un art qui ne demande à la vie que des éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui […] arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même[2] ». Il dit aussi qu' « [on] part de la vie pour atteindre une autre réalité[3] », et que l'œuvre à laquelle on aboutit « devra avoir sa réalité propre, son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera rien autre chose qu'elle-même[4] ». Et pourtant, « assurer la réalité de ses œuvres », atteindre à cet autre réalité (« réalité propre »), n'exclut pas que la réalité *extérieure* soit l'objectif de l'art en tant qu'activité de recherche et de connaissance :

[1] Par exemple, Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. de M.-F. Demet, L.G.F., Paris 1999, p. 220.
[2] Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, in *Œuvres complètes I*, p. 477.
[3] Reverdy, *Œuvres complètes II*, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion, 2010, p. 527.
[4] Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *op. cit.*, p. 477.

> L'art est l'ensemble des travaux de l'esprit appliqué à la connaissance de la réalité sensible. L'artiste explore cette réalité dans ses apparences et il expérimente sa réussite ou son échec dans les œuvres qu'il produit. Ce que l'œil et l'esprit lui ont donné il le transforme en ce que l'esprit et la main vont lui permettre de donner[5].

Cette citation rend manifeste une certaine visée « réaliste » de la poétique de Reverdy, laquelle existe aussi très clairement chez Apollinaire, un des poètes qui ont lancé cette tendance en tant que « moderniste », et chez Cendrars, qui a donné de nouvelles dimensions à cette esthétique « réaliste - non représentative ». Cependant, et comme nous l'avons déjà vu (à propos de certains autres points aussi), il s'agit surtout de s'entendre sur la réalité dont on parle, et cela me paraît être justement une question majeure de l'époque, comme je l'annonçais déjà à la fin du chapitre IV. Autrement dit, si la poésie moderne commence, à cette époque, à problématiser « la réalité », ce n'est pas par hasard. Il s'agit ici pour moi de savoir quelles sont les raisons précises et les enjeux de ce questionnement.

Revenons un instant sur les citations de Reverdy que nous venons d'examiner. Il apparaît clairement qu'il y a au moins deux acceptions différentes du terme de « réalité », et l'on se tromperait gravement en attribuant cette complexité de la notion à une prétendue superficialité ou négligence de Reverdy, puisqu'il est connu avec quels scrupules celui-ci menait ses réflexions portant à la fois sur l'esthétique et sur la morale. D'abord, il y a la réalité de la vie, de laquelle on ne prend que des « éléments », pour créer ensuite une œuvre qui aura pourtant sa « réalité propre » *non-imitative*, mais l'objectif final de cette création reste « la connaissance de la réalité sensible[6] ». Ce *souci de la réalité* sur ces trois plans différents est à vrai dire remarquable. On peut se demander si c'est par hasard qu'une esthétique remettant en question « l'imitation de la réalité » conserve un tel souci pour celle-ci. Chez Reverdy, ce souci est également manifeste dans son constat que « le vrai poète (l'artiste aussi) est celui qui a, comme première force, le sens de la réalité[7] ». Au cours de ce travail, nous avons amplement évoqué ce souci de la réalité également chez Apollinaire, qui parle du « réalisme[8] » et de « drame surréaliste[9] », et dont l'appétit du réel, quand il dit être « ivre

[5] Reverdy, « Note éternelle du présent » in *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 1163.
[6] Voir la citation précédente.
[7] Reverdy, *Œuvres complètes II*, p. 567.
[8] Voir *Œuvres en prose complètes II*, NRF, la Pléiade, Gallimard, 1991, p. 866. Apollinaire parle aussi du « nouveau réalisme » à venir dans la conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » in *ibid.,* p. 948.
[9] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. par M. Adéma et M. Décaudin, NRF, coll. La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 868.

d'avoir bu tout l'univers[10] », a quelque chose de Gargantua et de Pantagruel, comme le remarque Laurence Campa[11], et dont participe aussi son fantasme bien connu d'ubiquité (« Merveille de la guerre[12] »), par exemple. Et si l'on n'est pas déjà convaincu que Cendrars, avec sa « soif du monde », partage lui aussi ce souci, il suffit de considérer les formules suivantes, qu'il donne du contraste simultané, idée essentielle de son esthétique de poète (du moins avant la guerre) comme on sait :

> Le « simultané » est une technique. La technique travaille la matière première, matière universelle, le monde.
> La poésie est l'esprit de cette matière.
>
> […] Le contraste simultané est de la profondeur vue. Réalité. Forme. Construction. Représentation.
> La profondeur est l'inspiration nouvelle. Tout ce que l'on voit est vu dans la profondeur. On vit dans la profondeur. On voyage dans la profondeur. J'y suis. Les sens y sont. Et l'esprit[13].

Dans ce souci de la réalité, à côté de cette aspiration whitmanienne à l'unité de l'homme et du monde, apparaît également celui de ne pas être dupe, ni de la poésie, ni de la réalité elle-même, souvent trompeuse et/ou incertaine :

> Qu'est-ce que la réalité ? Dans l'esprit, un reflet. Et art ? un reflet de reflet. Nous ne pouvons décidément rien saisir que dans un miroir[14].
>
> En réalité, il n'y a pas de réalité. Mais tout se passe à peu près comme s'il y en avait, grâce à la souplesse et à la docilité des mots que l'homme a si bien su forger et adapter à son seul usage – jusqu'au moment où l'événement, sans aucun égard pour les mots, nous rappelle brutalement à la réalité.
> Il nous arrive parfois de douter de la réalité[15].

Reverdy met la réalité en doute, mais s'empresse de souligner qu'elle existe : l'on se doit de ne pas s'y fier, tout en se gardant de la nier, parce qu'elle a de très cruelles manières de nous rappeler à son existence. Quant à Apollinaire et Cendrars, nous avons déjà établi qu'une de leurs idées phares était contenue dans l'aphorisme de Schopenhauer selon lequel « le monde est ma représentation », et nous avons également examiné l'influence de Nietzsche en ce qui concerne le questionnement des représentations figées. Une conclusion s'impose ici, à savoir

[10] « Le Vendémiaire », *Alcools*, in *ibid.*
[11] Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Paris, 1996, p. 84.
[12] Apollinaire, *op. cit.,* p. 272.
[13] Blaise Cendrars, « Modernités », *Aujourd'hui,* in *TADA,* tome XI, éd. par Cl. Leroy, Denoël, 2005, pp. 69-70.
[14] Reverdy, *En Vrac*, in *Œuvres complètes II, op. cit.,* p. 976.
[15] *Ibid.,* p. 1026.

que pour Apollinaire, Cendrars et Reverdy, la mise en question de l'imitation de la réalité est mise en question de la réalité elle-même.

Cependant, il ne faut pas en conclure qu'ils nient la réalité, mais plutôt *une certaine acception* de cette notion. Nous avons déjà dit qu'il s'agit de savoir de quoi on parle exactement, et nous avons vu, dans les chapitres précédents, que l'art moderne, en rejetant la perspective et la géométrie classique, selon la formule de Merleau-Ponty, rejette aussi le « préjugé objectiviste[16]» d'un monde parfaitement constitué comme un objet. Pour le phénoménologue, « le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif[17] ». Ce « monde objectif » n'est pas un phénomène qu'on peut percevoir, mais une manière de *penser* le monde assez, si l'on veut, « scientifique » et « occidentale » :

> Je ne parle que de mon corps en idée, de l'univers en idée, de l'idée de l'espace et de l'idée de temps. Ainsi se forme une pensée « objective », - celle du sens commun, celle de la science[18] […]

La perception déjoue donc toujours le « monde objectif » puisque, comme le remarque Merleau-Ponty, « le corps propre se dérobe, dans la science même, au traitement qu'on veut lui imposer[19] ». Il est important de remarquer que Reverdy mène une réflexion similaire, avec la référence au corps en moins. Nous verrons plus loin les raisons « spiritualistes » que pouvait avoir Reverdy de dédaigner le corps, mais dans le passage suivant il souligne qu'une manière poétique de percevoir le monde - l'expérience poétique de celui-ci - ne correspond pas du tout avec le « monde objectif » :

> Si le réel nous échappe, aussitôt que nous nous mettons à y penser comme si nous *le posions devant nous ainsi qu'un objet sur la table*, ce n'est pas tant parce que notre imagination nous tiraille toujours vers l'irréel, mais parce que *nous sommes le réel*, *nous baignons dans le réel*, *nous en sommes partie comme un globule de sang dans la masse et ne pouvons nous en dégager*. Nous sommes un atome constituant du réel et ne pouvons pas nous en distraire pour le juger, le jauger, ni même seulement le définir et nous en faire *une très nette idée*. C'est pourquoi nous préférons souvent toutes les images, si minables soient-elles, que nos moyens peuvent nous en donner[20].

[16] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, folio Essais, Gallimard, 1960, p. 76.
[17] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, « Tel », Gallimard, 1945, p. 69.
[18] *Ibid.,* p. 86.
[19] *Ibid.*
[20] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 879. C'est moi qui souligne.

On voit clairement à quel point dans cette vision on rejette la conception positiviste et « scientifique » d'un « monde objectif ». Quelle est cette conception positiviste et scientifique de « la Réalité » ? Dans son ouvrage d'épistémologie et d'histoire de la science, *Comment la vérité et la réalité furent inventées*, Paul Jorion commente ainsi la naissance de la *réalité objective* en Europe, au seuil des temps modernes :

> Aux XVIe et XVIIe siècles, une génération de jeunes-turcs, tels Copernic, Kepler et Galilée, inventèrent la Réalité-objective, en assimilant les disciplines scolastiques de « l'astronomie » [...] et de la « physique » [...]. La distinction entre le « réel » et « un espace de modélisation » fut sacrifiée lors de cette fusion et constitua dès lors une source permanente de confusion dans l'explication[21].

La naissance de la science moderne a sans aucun doute représenté un triomphe de la connaissance scientifique du monde, mais la pensée scientifique et conceptuelle risque souvent de « prendre son mythe au sérieux, c'est-à-dire prendre un espace de modélisation pour du réel », selon l'expression de Jorion[22]. D'ailleurs, il faut remarquer que la Belle Époque fut un moment où la pensée scientifique et conceptuelle elle-même mettait en cause cette conception de la réalité objective comme un *objet de connaissance*, d'abord en philosophie au cours du dix-neuvième siècle, depuis Schopenhauer qui parmi les premiers remarqua l'impossibilité d'une connaissance directe, à Nietzsche et finalement Bergson, qui valorisait l'expérience vécue ; et ensuite dans les sciences, avec la relativité d'Einstein et radioactivité des Curie, et surtout l'inconscient de Freud. Si à partir de 1912 environ s'est produit un moment de crise de la notion de réalité, cela ne doit pas nous étonner. Cependant, pour la poésie, cette crise constituait un moment d'espoir et de possibilité, qui furent littéralement massacrés par l'excès de *réel* de la Guerre.

Si la poésie moderne rejette donc la conception de *la réalité objective*, elle en fait autant du langage conceptuel qui lui est complémentaire. Une « manière poétique d'habiter le monde », selon l'expression de Jean-Claude Pinson, implique dès lors et surtout pour le poète une perception, une « *vue préobjective* qui est ce que nous appelons *l'être au monde*[23] ». Je me permets de citer encore une fois le texte de Cendrars que nous avons examiné plus haut, d'un point de vue ici différent. Comment donc le *simultané*, qui est une technique, un « métier », permet-il de travailler la réalité, la « matière du monde » ? Grâce surtout à la *profondeur*.

[21] Paul Jorion, *Comment la vérité et la réalité furent inventées*, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, Gallimard, 2009, p. 9.
[22] *Ibid.,* pp. 228-229.
[23] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.,* pp. 94-95.

Celle-ci ne relève cependant pas du tout de la perspective, d'une manière d'organiser l'espace géométriquement, mais d'une manière de l'habiter, d'y être impliqué :

> Tout ce que l'on voit est vu dans la profondeur. On vit dans la profondeur. On voyage dans la profondeur. J'y suis. Les sens y sont. Et l'Esprit[24].

Le refus d'une « réalité objective » n'implique pas d'imposer la subjectivité, une « pure intériorité », mais un rapport interactif et dialectique avec le monde habité :

> L'intérieur et l'extérieur sont inséparables. Le monde est tout au-dedans et je suis tout dehors de moi[25].

Ce refus du « monde objectif » est également, comme nous l'avons déjà constaté, celui du langage conceptuel, et cet aspect du lyrisme de la réalité me paraît être en lien étroit avec ce que nous avons évoqué dans le chapitre précédent sur la nomination et l'invention du langage. Cette invention à la fois du monde et du langage me semble se manifester d'un côté dans le surgissement et l'observation d'un objet isolé, et de l'autre dans l'énumération des objets qui existent dans ce monde, lequel n'est, à sa tour, qu'une *représentation*. Apollinaire vante Picasso d' « avoir presque seul accompli la grande révolution des arts », à savoir que « le monde est sa nouvelle représentation[26] », et remarque, tout de suite après, que celui-ci énumère (« dénombre ») les objets qui existent dans le monde (« les éléments[27] »). Reverdy, quant à lui, saura reprendre, dans ses écrits théoriques, cette expression d' « éléments », comme on sait, et remarquera que le poète, malgré la vie intérieure qu'il possède et qui lui est absolument essentielle, est également le « réceptacle idéal de toutes les manifestations extérieures[28] ». Il n'y a pas vraiment chez lui d'énumérations, mais des suites d'objets, vus comme 'éléments' sans rapport logique mais dans un rapport *analogique*, sont typiques de Reverdy, et nous avons déjà examiné ce trait dans les chapitres précédents. Dans le même sens qu'Apollinaire, une énumération des éléments me paraît particulièrement emblématique : celle de Cendrars dans « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », où le poète semble, à travers cette énumération, qualifier son propre rapport au monde :

> Et toutes les tueries
> L'histoire antique
> L'histoire moderne
> Les tourbillons

[24] Blaise Cendrars, « Modernités » in *TADA,* tome XI, *op. cit.*, pp. 69-70.
[25] Merleau-Ponty, *op. cit* , p. 467.
[26] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Hermann, Paris, 1965, p. 67.
[27] *Ibid.*
[28] Reverdy, « Poésie » in *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 593.

Les naufrages
Même celui du *Titanic* que j'ai lu dans le journal
Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde[29]

Or, n'est-ce pas exactement cela, la « réalité » : un *monde entier*, inconnaissable dans sa totalité, puisqu'il n'est qu'un emboîtement infini d'horizons, ou, selon Merleau-Ponty, un « horizon latent de notre expérience, présent sans cesse[30] » et une « unité ouverte et indéfinie où je suis situé[31] ». Cependant, cette immensité inconnaissable offre justement au poète moderne une source inépuisable d'altérité et de nouveauté :

> [La perception] m'ouvre à un monde, elle ne peut le faire qu'en me dépassant et en se dépassant, il faut que la « synthèse » perceptive soit inachevée, elle ne peut m'offrir un « réel » qu'en s'exposant au risque de l'erreur[32] […]
>
> Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable[33].

Cette « mobilité » incessante du monde correspond d'un côté à la fugacité du moment et plus généralement du temps, et de l'autre au foisonnement de la vie. Le simultanéisme permet, comme nous l'avons déjà constaté plus haut, d'essayer de les saisir ensemble, pour Apollinaire autant que pour Cendrars.

Claude Leroy commente de manière suivante cette « manie » d'énumération chez ce dernier :

> D'où vient-elle, l'emprise sur Cendrars de cette écriture à perdre haleine ? Arpenter, repérer et surtout nommer apparaissent comme autant de figures érotiques, qui font du voyageur en proie à sa pulsion comptable une sorte de libertin. Le monde est un grand corps désirable, aux voluptés inépuisables, que le poète savoure en les détaillant. Enumérer c'est dresser le blason du monde[34].

Nous avons déjà commenté cet aspect « libertin » de Cendrars dans le chapitre III. Il faut également remarquer avec Leroy que cette énumération n'est pas un « recensement du déjà connu », que « l'inventaire est inventeur », puisque « qui dénombre crée[35] ». Tel est le lien

[29] Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde, poésies complètes*, NRF, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 58.
[30] Merleau-Ponty, *Phénoménologie…, op. cit.*, p. 109.
[31] *Ibid.*, p. 351.
[32] *Ibid.,* p. 432.
[33] *Ibid.*, p. XIX.
[34] Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011, p. 182.
[35] *Ibid.*

entre le langage et le monde dans l'énumération qui est aussi une création du monde. Selon la belle formule de Leroy, Cendrars «épelle le monde[36] », puisqu'il faut voir ce geste dans la perspective de la longue carrière/existence de l'écrivain qui va se tourner plus tard vers les mythologies, récits par définition de la création du monde, pour réinventer celui-ci et lui-même à chaque fois : « Telle est aussi la vocation cosmogonique du poète dont le verbe créateur fait surgir le monde du langage et le langage du monde[37] ».

Mais si l'énumération des objets peut amener la création du langage par la nomination, le peut aussi le surgissement d'un objet isolé, son examen pour lui-même, dépouillé de toute connotation culturelle. Un tel objet paraît comme « dissocié », selon l'idée de Rémy de Gourmont que nous avons discuté dans le chapitre IV. Reverdy commente ce travail de « dissociation des idées » comme dépouillement et mise à distance de tout sentimentalisme : « Il a fallu dépouiller l'objet de sa valeur sentimentale, de son enveloppe sentimentale, pour lui conférer toute sa valeur matérielle et plastique[38] ». Cependant, il remarque aussi que la « poésie n'est pas dans l'objet, elle est dans le sujet[39] ». C'est le sujet qui ressent l'émotion et perçoit, comme nous l'avons souvent remarqué au cours du présent travail. Mais la conclusion ici me paraît surtout résider dans le fait que la modernité poétique ne connaît plus d' « objets poétiques », dans le sens de motifs qui seraient poétiques par eux mêmes. N'importe quel objet peut en effet et désormais être poétique, et les objets réels se présentent sous leur aspect quelconque peut-être, mais infinis et inconnaissables dans leur irréductible altérité. Et c'est peut-être bien la raison pour laquelle la poésie moderne se tourne vers les objets réels par des collages, énumérations et « trouvailles » qui s'apparentent au « ready-made » de Duchamp, puisqu'en se tournant vers la réalité d'un objet concret, le poète ne cherche pas à voir cet objet en tant qu'idée, notion, et ce que Merleau-Ponty nomme, dans le passage suivant, le « type général » :

> Quand je regarde rapidement les objets qui m'entourent pour me repérer et m'orienter parmi eux, c'est à peine si j'accède à l'aspect instantané du monde, j'identifie ici la porte, ailleurs la fenêtre, ailleurs ma table, qui ne sont que les supports et les guides d'une intention pratique orientée ailleurs et qui ne me sont données que comme des significations. Mais quand je contemple *un objet avec le seul souci de le voir exister et déployer devant moi ses richesses, alors il cesse d'être une allusion à un type général*, et je m'aperçois que chaque perception, et non pas seulement celle des spectacles que je découvre pour la première fois, recommence pour son compte la naissance de l'intelligence et a

[36] *Ibid.,* p. 183.
[37] *Ibid.*
[38] Reverdy, *Œuvres complètes II, op. cit.,* p. 1169.
[39] Reverdy, « Le Poète secret et le monde extérieur » in *ibid.,* p. 1208.

> quelque chose d'une invention géniale : pour que je reconnaisse l'arbre comme un arbre, il faut que, par-dessous cette signification acquise, l'arrangement momentané du spectacle sensible recommence, comme au premier jour du monde végétal, à dessiner l'idée individuelle de cet arbre[40].

Cette apparition, dans le poème, de l'objet pour lui-même, fait nécessairement appel au « type général », car telle est la nature des mots et du langage d'une manière générale, ce type général correspondant au signifié lexical, mais dans le geste de la nomination, le poète tend vers une idée plus concrète de cet objet, et espère que son lecteur en fera autant en y inscrivant « son élan propre », selon l'expression d'Yves Bonnefoy que nous avons commentée dans le chapitre III. C'est surtout en dehors des relations « habituelles » qu'un tel objet « dissocié » peut nous inciter à aller vers une expérience originaire du langage en tant que « parole originaire ». Et si c'est le cas de l'objet isolé, alors cela l'est d'autant plus pour une combinaison insolite de plusieurs objets, puisque les mots qui signifient ces objets s'écartent de leur fonction habituelle d'éléments d'un code, pour participer à la création de nouvelles significations et de nouvelles expériences.

Un autre aspect de cette *expérience de la réalité* doit retenir ici notre attention, et c'est justement le fait qu'il s'agisse d'une expérience plutôt que d'une connaissance de type conceptuel. Merleau-Ponty remarque que « le corps est notre moyen général d'avoir un monde[41] », c'est-à-dire la perception qui, comme nous l'avons déjà observé, ne distingue pas entre les cinq sens particuliers (« cinq sens et quelques autres », comme disait Apollinaire[42]) : « L'expérience sensorielle est instable et elle est étrangère à la perception naturelle qui se fait avec tout notre corps à la fois et s'ouvre sur un monde intersensoriel[43] ». Si le monde n'est que ma représentation, encore faut-il, selon le mot d'Apollinaire, *traduire* cette expérience poétique du monde dans le langage. Ce qu'il faut alors « traduire », c'est une certaine « logique du monde que mon corps tout entier épouse et par laquelle des choses intersensorielles deviennent possibles pour nous[44] ». On voit que dans cette expérience de la réalité, ce que Merleau-Ponty appelle son caractère « intersensoriel », joue un rôle important, et il semble légitime de se demander si cette « intersensorialité » constitue une des bases du « dialogue » entre les arts que nous avons étudié et commenté dans le chapitre IV, surtout compte tenu que du point de vue de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty,

[40] Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, *op. cit.,* p. 54.
[41] *Ibid.,* p. 171.
[42] Apollinaire, « Cortège » in *Œuvres poétiques, op. cit.,* p. 75.
[43] Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 260-261.
[44] *Ibid.,* p. 377.

« on définit l'homme par son expérience, c'est-à-dire par *sa manière propre de mettre en forme le monde*[1] ». Chacun le fait à sa manière, mais l'artiste et le poète en font leur vocation.

vocation.

Une expérience différente, plus riche et plus complexe de la réalité, - par rapport à un point de vue strictement « réaliste » et rationaliste qui conçoit celle-ci uniquement du point de vue du mesurable, du calculable et donc du quantifiable -, apparaît ainsi comme une première incitation au lyrisme de la réalité. Cependant, celui-ci, s'il relève d'une esthétique anti-mimétique, se réclame également, comme nous l'avons vu, de la *réalité* comme d'une des qualités les plus importantes des œuvres et de la nouvelle esthétique. Cette réalité du poème et de l'œuvre doit correspondre à une expérience particulière du réel :

> La réalité du poème sera fonction de cette *aspiration de l'âme du poète vers le réel* ; […] et la poésie écrite n'est, en somme, que le résultat de cette aspiration vers une réalité absolue sur un plan où ne peuvent agir que les élans d'une grande puissance d'intuition en liaison avec un sens extrêmement aigu des rapports les plus lointains qui réunissent toutes choses[2].

Nous reviendrons plus loin sur cette « réalité absolue » dont parle Reverdy. Remarquons ici que ces « deux réalités », pour Reverdy, ne doivent surtout pas être confondues. Il décèle une telle confusion dans ce qui est traditionnellement compris comme « réalisme » :

> Ainsi on arriva à confondre *réalité de la vie* et *réalité artistique* et l'on parvint insensiblement au réalisme qui perd complètement cette dernière réalité et n'est qu'un asservissement plus grand de l'Art. Car imiter le mieux possible c'est bien *créer* le moins possible[3].

Cette « réalité propre[4] » que l'œuvre, selon le poète, devrait posséder, et dont nous avons déjà déjà vu qu'Apollinaire se réclamait aussi, est quelque chose que je voudrais essayer de préciser ici. D'abord, il s'agit, comme nous l'avons vu, pour une œuvre d'art de ne plus présenter un monde de fiction – si l'on veut une « irréalité » (« A quel autre objet qu'à une œuvre d'art demande-t-on en effet de ressembler à autre chose qu'à lui-même ? » se demande Reverdy dans le même passage), mais ce n'est pas tout puisque, comme nous l'avons vu à la fin du chapitre IV, la poétique de la réalité dont il s'agit ici n'est pas une entreprise de création d'une quelconque « poésie abstraite ». De quoi peut-il s'agir alors ? Si dans cette esthétique non-représentative ou anti-mimétique on ne demande plus à l'œuvre d'art de

[1] *Ibid*., p. 198.
[2] Reverdy, « Poésie » in *Œuvres complètes I, op. cit.,* p. 594. C'est moi qui souligne.
[3] *Ibid.,* p. 476-477.
[4] *Ibid.,* p. 477.

ressembler à autre chose qu'elle n'est, mais de posséder sa « réalité propre », on cherche peut-être aussi à « comprendre » cette œuvre d'une manière différente, c'est-à-dire non nécessairement par l'intellect. Il s'agit alors, au lieu d'analyser cette œuvre, avant tout de l'*aimer*, ou non. Reverdy compare implicitement la beauté d'un papillon à celle d'une œuvre d'art, en se demandant « qui, ayant observé la symétrie stupéfiante des dessins et couleurs qui décorent les ailes de certains d'entre eux *a demandé à comprendre avant d'admirer*[1] », et il constate de façon similaire que « [nous] voulons tellement *comprendre* que nous ne savons plus *aimer*[2] ». D'un côté, le poète nous met en garde contre toute confusion éventuelle et possible entre réalité de la vie et réalité artistique, mais il remarque aussi que cette dernière « fixe l'œuvre d'art et lui permet de prendre sa place parmi les choses existant dans la nature[3] ». Une œuvre d'art doit donc se présenter comme n'importe quel autre objet. À propos de cette problématique de l'esthétique « réaliste » anti-mimétique chez Reverdy et à cette époque, Étienne-Alain Hubert rappelle que Fernand Léger (ami proche de Cendrars, entre autre) proposait de restaurer le réalisme dans une conférence de 1913, et il remarque que « l'œuvre se voit assigner un *statut objectal*[4]». Pourtant, il me semble également que ce « statut objectal » entraîne certaines conséquences au niveau de l'esthétique, notamment de la réception, autrement dit en ce qui concerne la manière dont cette œuvre est « comprise » ou, comme nous l'avons vu plus haut, appréciée. Apollinaire, qui était sans aucun doute aussi un des critiques les plus importants de son temps, explique à sa manière cette proposition, d'aborder une œuvre d'art avant tout comme une expérience :

> La réalité est ici matière. […] on nous présente des couleurs qui ne devraient plus nous impressionner comme des symboles, mais comme formes concrètes[5].

La « réalité propre » d'une œuvre se manifeste donc parfois par une certaine matérialité de celle-ci, et nous avons examiné une tendance similaire à propos des *calligrammes* d'Apollinaire et des *Stèles* de Victor Segalen. Il est peut-être intéressant de noter en passant deux autres remarques de Reverdy à propos de cette matérialité de l'objet, à savoir que « les modèles que Picasso donnait présentaient avant tout cette nouveauté particulière d'une

[1] *Ibid.,* p. 485.
[2] *Ibid.,* p. 525.
[3] Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 561.
[4] Etienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire le surréalisme*, Klincksieck, Paris, 2009, p. 39.
[5] Apollinaire, *Œuvres en prose*, tome II, éd, par P. Caizargues et M. Décaudin, NRF, coll. La Pléiade, Gallimard, 1991, p. 45.

représentation matérielle[1] », et surtout « une valeur matérielle empruntée au domaine de la réalité[2] ». L'esthétique anti-mimétique et antiréaliste renforce alors cette matérialité et « réalité propre » de l'œuvre. C'est par là aussi que l'influence de l'art africain et océanien sur l'art moderne occidental de cette époque a été capitale. Une remarque de Tristan Tzara, quoique postérieure, peut nous montrer l'importance de ce « statut objectal » de la statuaire océanienne aux yeux des artistes occidentaux d'alors :

> Mais l'objet ainsi obtenu, par la réalité qu'il a acquise, devient lui-même sacré ; il est l'objet entier, il est la réalité perceptible. L'idée qui l'a engendrée disparaît derrière l'objet ayant pris force de la réalité[3].

Tzara a sans doute tiré de cette « découverte » des arts dits primitifs des conséquences importantes pour l'ensemble de l'art moderne occidental, mais il est dommage que, s'il reconnaît le mérite d'Apollinaire dans cette découverte, c'est à grand-peine, en rivalisant avec le poète mort en 1918 et en cherchant à minimiser son rôle. Notons ici aussi l'intérêt que Cendrars, parallèlement à Tzara, portait aux contes et aux poèmes « nègres ».

Pour revenir à la « matérialité » de la « réalité propre » de l'œuvre, concluons qu'elle se présente au service d'une expérience de l'art. Une œuvre devrait donc agir sur nous pour produire cette expérience. Apollinaire reconnaît, dès 1912, dans l'article au titre significatif « Réalité. Peinture pure », cette qualité au tableau de Delaunay *L'Equipe de Cardiff, troisième représentation*, qu'il commente de la manière suivante :

> C'est la simultanéité. Peinture suggestive et non pas seulement objective, qui agit sur nous à la façon de la nature et de la poésie[4] !

On voit donc mieux à présent ce qu'Apollinaire voulait dire quand il proposait de « revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes[5]», et qu'une pièce de théâtre doit être « la nature même[6] », car, dans la réalité, immergés dans l'expérience de la vie, que comprenons-nous vraiment dans le moment même où nous le vivons ? Et pourtant, certaines expériences se présentent immédiatement comme importantes, et nous les percevons comme telles sans qu'il y ait besoin de les analyser ou de les comprendre. Cette « réalité » de la vie

[1] Reverdy, « Autres écrits sur l'art et la poésie », *Œuvres complètes I, op. cit.,* p. 582.
[2] *Ibid.,* p. 583.
[3] Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs*, Hazan, Paris, 2006, p. 37.
[4] Apollinaire, « Réalité. Peinture pure », *Les Soirées de Paris* du décembre 1912, cité depuis: *Œuvres complètes en prose II, op. cit.,* p 537.
[5] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.,* p. 865.
[6] *Ibid.,* p. 882.

est précisément l'ambition de l'art non imitatif : « avoir sa réalité », « atteindre à la réalité », « mettre de la réalité dans ses œuvres » etc. Cette « réalité » là reste sans aucun doute exclusivement « artistique », mais en même temps c'est une poétique du réel qui vise une nouvelle expérience de la réalité *dans la vie même*, quand nous « levons les yeux de notre livre », comme le propose Yves Bonnefoy[1].

Il y a aussi une autre manière dont cette « réalité artistique » peut influencer le réel et la vie, et c'est probablement l'aspect le plus important de cette poétique de la réalité, à savoir l'invention de la réalité même. Nous avons déjà discuté plusieurs traits de cette proposition au cours du présent travail et il s'agit ici de donner quelques précisions, pour nous faire une idée plus complète de cette création du réel, c'est-à-dire de la manière qu'a l'art d'influencer la vie. Apollinaire y voyait le rôle du poète ou de l'artiste : « Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes[2] ». Si le « monde » n'est que représentation, l'art peut en effet influencer ou même créer à part entière cette *façon de voir*. En prenant comme exemple le peintre impressionniste Renoir, Apollinaire montre comment l'artiste peut *inventer* sa propre époque, même si l'on ne s'en aperçoit qu'après coup :

> Les poupées sont issues d'un art populaire ; elles semblent toujours inspirées par les œuvres du grand art de la même époque. C'est une vérité qu'il est facile de contrôler. Et cependant qui oserait dire que les poupées que l'on vendait dans les bazars, vers 1880, ont été fabriquées avec un sentiment analogue à celui de Renoir quand il peignait ses portraits ? Personne alors ne s'en apercevait. Cela signifie cependant que l'art de Renoir était assez énergique, assez vivant pour s'imposer à nos sens tandis qu'au grand public de l'époque où il débutait, ses conceptions apparaissaient comme autant d'absurdités et de folies[3].

Il faudrait toutefois remarquer que cette « invention de l'époque » relève surtout de l'art et de la littérature modernes, grâce à une accélération du changement des époques et d'une confiance accrue des artistes et des écrivains en les puissances propres de la création, laquelle a probablement atteint son apogée juste avant la « Grande Guerre ». C'est surtout l'art des Fauves et des cubistes qui étaient vus, par « le grand public », comme autant d'absurdités, et si Apollinaire a prédit que c'est l'art qui déterminerait sa propre époque par la suite, en cela il

[1] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, pp. 223-239.
[2] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Hermann, Paris, 1965, p. 53.
[3] *Ibid.*, p. 54.

a été en effet prophétique. Mais sa conception de « dompter la prophétie[1] » ne s'arrêtait pas là et, comme nous l'avons déjà vu, il s'agissait également d'inventer l'avenir, comme l'a fait le poète et l'inventeur Charles Cros, qui a inventé le gramophone avant Tomas Edison. Quant à Cendrars, nous avons constaté que cette invention de la réalité était celle de lui-même et du langage, c'est-à-dire de la littérature.

A ce point, il faut signaler en quoi la conception reverdienne de la « réalité propre » de l'œuvre d'art différait par rapport à celles, assez proches malgré tout, de Cendrars et d'Apollinaire. Si le « statut objectal » de l'œuvre d'art implique pour ce dernier que celle-ci « agit sur nous à la façon de la nature et de la poésie[2] », pour Reverdy il y aurait une différence fondamentale dans la manière dont agit sur nous la poésie et l'art par rapport à celle d'un événement « naturel » :

> Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux.[3]

Cette différence est soulignée chez Reverdy par la distinction qu'il établit entre l'émotion poétique et celles que nous éprouvons dans la vie. Cette « affectivité esthétique » posséderait une nature particulière, à part.

Quand Apollinaire dit, comme nous l'avons vu plus haut, que l'art, selon ses préférences, « agit sur nous à la façon de la nature et de la poésie[4] », il ne fait aucune distinction de l'émotion poétique par rapport à l'émotion tout court. Pour Reverdy, l'émotion esthétique qui éclate « dans le jeu entre l'esprit et les sens », est « un mouvement de l'être dans ses facultés supérieures[5] ». Nous revenons là à la notion d'*esprit* telle que l'entend Reverdy. Nous avons déjà insisté sur l'impossibilité de la comprendre dans son acception habituelle et cartésienne d'intellect, de raison. Mais comment, dès lors, la comprendre ? Dans les écrits prosaïques et « théoriques » de Reverdy, surtout ceux postérieurs à 1924, la référence au corps et aux sens, à la différence de ce qui se passe chez Apollinaire et Cendrars, est souvent assez négative, tandis que l'*esprit* est toujours considéré comme une capacité supérieure de l'homme, ce qu'il

[1] Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres complètes en prose II, op. cit.,* p. 954.
[2] Apollinaire, « Réalité. Peinture pure », *Les Soirées de Paris* du décembre 1912, cité depuis: *Œuvres en prose II, op. cit.,* p 537.
[3] Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.,* p. 477.
[4] Apollinaire, « Réalité. Peinture pure », *Les Soirées de Paris* du décembre 1912, cité depuis: *Œuvres complètes en prose II, op. cit.,* p 537.
[5] Reverdy, « Note éternelle du présent » in *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 1169.

y a de plus noble dans l'être humain. Si le but de l'Art est la connaissance de la réalité, le réel véritable n'est accessible qu'à l'esprit :

> Et la réalité profonde – le réel – c'est ce que *l'esprit seul* est capable de saisir, de détacher de modeler, tout ce qui dans tout, y compris la matière, obéit à sa sollicitation accepte sa domination, évite, esquive *l'emprise trompeuse des sens*[1].

Si les sens nous trompent, c'est qu'ils appartiennent à la vile matière, alors que l'esprit est ce qui dans l'homme, même si ce ne sont que des impulsions électriques dans des neurones bien matériels, tend au moins vers le divin et vers l'immatériel. On voit que cette acception de l'esprit chez Reverdy est davantage spirituelle qu'intellectuelle, mais c'est surtout celle d'un chrétien moderne, car il ne prétend nulle part que cet *esprit* soit quelque chose de surnaturel. L'esprit s'oppose, surtout à partir de la conversion de Reverdy au début des années 1920, aux sens, qui sont trompeurs :

> Où les sens sont souverains la réalité s'efface, s'évanouit. Le naturalisme est un exemple de cette soumission à la réalité sensible[2].

Dans cette dernière remarque de Reverdy, on aperçoit un préjugé qui était assez répandu vers le début du XXe siècle, lequel relie les sens et la perspective en peinture. Merleau-Ponty a montré à quel point cette attribution du sensuel à la peinture à perspective, et la prétendue exclusion du sensuel de la peinture moderne, sont des vues schématiques et réductrices, et aussi à quel point la perspective tridimensionnelle dans la peinture européenne entre la Renaissance et le XXe siècle a été une proposition culturelle :

> Mais alors on ne peut définir la peinture classique par la représentation de la nature ou par la référence à « nos sens », ni donc la peinture par la référence au subjectif. Déjà la perception des classiques relevait de leur culture, notre culture peut encore informer notre perception du visible, il ne faut pas abandonner le monde visible aux recettes classiques, ni enfermer la peinture moderne dans le réduit de l'individu, il n'y a pas à choisir entre le monde et l'art, entre « nos sens » et la peinture absolue : ils passent l'un à l'autre[3].

Il est pourtant certain que Reverdy ne pouvait se méprendre à un tel point, et il est alors difficile d'expliquer cette humeur méprisante envers « les sens » et le corps de manière générale autrement que par sa conversion, et sa nouvelle foi chrétienne trouvée pour la première fois dans sa vie grâce à l'exemple de Max Jacob. Pour Reverdy, le corps est une

[1] Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 600.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 549.
[3] Merleau-Ponty, *Signes*, folio Essais, Gallimard, 1960, p. 78.

prison : il parle souvent de l'esprit, et pourtant en même temps aspire à la réalité. Cependant, après sa conversion, c'est vers une réalité absolue qu'il aspire :

> Le poète est dans une position toujours difficile et souvent périlleuse, à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité. Prisonnier dans les apparences – à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun – il en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et réel ; là son esprit se meut avec aisance. C'est là qu'il faudra bien le suivre car ce qui *est* ce n'est pas ce corps obscur, timide et méprisé que vous heurtez distraitement sur le trottoir – celui-là passera comme le reste – mais ces poèmes, en dehors de la forme du livre, ces cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité[1].

Néanmoins, il reste une suggestion de matérialité : les « cristaux », c'est-à-dire le poème. Mais pour produire n'importe quelle œuvre, il faut le dépouiller de toute impression comme de tout sentiment :

> Plus l'artiste saura se dégager de cette réalité sensible qui le sollicite, plus son œuvre atteindra efficacement cette source cachée de la réalité. Et ce que son œuvre aura à son tour de sensible en acquerra une originale et puissante réalité[2].

Le sensuel est ici soumis à une discipline et une ascèse artistiques très strictes, plutôt que complètement nié. Il faut donc en conclure que, surtout après sa conversion, Reverdy travaille à approfondir et mieux cerner ce qu'il cherche dans la « réalité sensible », ce qui semble lui échapper toujours. C'est dans ce sens, je crois, qu'il faut comprendre sa distinction entre le réel présent et le réel absent :

> Aucun lien poétique entre moi et le réel *présent*. La poésie c'est le lien entre moi et le réel *absent*. C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes[3].

Cette proposition du réel *absent* rejoint nos conclusions au sujet d'une présence-absence à propos de la temporalité chez Reverdy, dans le chapitre II. De quelque côté qu'on approche ce problème, il semble que dans notre relation avec la « réalité » qui nous entoure, il y a toujours une part d'absence. Les objets que nous voyons autour de nous nous en cachent d'autres, leur présence cache peut-être d'autres présences. Tel est le cas des motifs fréquents dans la poésie de Reverdy que nous avons étudiés dans le chapitre II : murs, voiles, ombres, et d'autres encore. Dans le cœur de la réalité quotidienne et familière, il y aurait un manque, un vide.

[1]Reverdy, *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 600.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.,* p. 554.
[3] Reverdy, *ibid.,* p. 986.

C'est pourquoi la manière d'être au monde de Reverdy est souvent marquée par le manque de plénitude, par une impossibilité de saisir et de vivre pleinement le moment présent, et par une angoisse qu'on peut également qualifier d'existentielle[1]. Il est probable qu'à ce niveau-là, la religion offrait certaines réponses à Reverdy, comme à de nombreux poètes modernes de cette époque. L'œuvre poétique de Reverdy créée près de l'abbaye de Solesmes, où il s'est retiré à partir de 1926 plus ou moins jusqu'à la fin de ses jours, témoigne cependant qu'il n'est jamais pleinement parvenu à surmonter ce *manque* au sein de la réalité, à la fois désirée et abhorrée, impossible à saisir et en même temps à éviter.

Dans cette zone incertaine que l'horizon introduit dans notre champ perceptif, il y a cependant toujours comme une source d'irréalité, du rêve, une « hantise de l'autre terre », selon l'expression d'Yves Bonnefoy, qui parlait aussi d'un *Arrière-pays*[2]. Mais malgré le fait que Reverdy ne s'intéressait pas, en tant que poète, explicitement à cette irréalité en tant que telle, il est intéressant de remarquer que c'est lui qui a reconnu le rêve comme une *forme de pensée*, à l'époque même où les jeunes surréalistes plaçaient leurs premiers textes importants, en 1919 :

> Le rêve du poète est fécond. Il tient lieu chez lui de ce qu'on appelle chez d'autres la pensée. Le rêve est donc une forme spéciale de pensée[3].

André Breton fera quelque chose de comparable en 1924 dans son *Manifeste du surréalisme*[4], et il est significatif que Reverdy, l'aîné que les jeunes surréalistes appréciaient et allaient voir à Montmartre, cherche à préciser cette même proposition dans le premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* du 1er décembre 1924 :

> Je ne pense pas que le rêve soit strictement le contraire de la pensée. Ce que j'en connais m'incline à croire qu'il n'en est, somme toute, qu'une forme plus libre, plus abandonnée. Le rêve et la pensée sont chacun le côté différent d'une même chose – le revers et l'endroit, le rêve constituant le côté où la trame est plus riche mais plus lâche – la pensée celui où la trame est plus sobre mais plus serrée[5].

Reverdy et Apollinaire étaient bien des précurseurs du surréalisme, comme il est généralement reconnu, et Breton ne le cache pas dans son *Manifeste*, quoiqu'il interprète leurs

[1] Pour cet aspect de la poésie de Reverdy, voir l'étude sur Reverdy dans Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Points, Seuil, 1964, notamment pp. 17-25.
[2] Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Poésie/Gallimard, 2005, pp. 30-31.
[3] Reverdy, « Self defence », in *Œuvres complètes I*, p. 520.
[4] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, « Idées » *NRF,* Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, 1971, pp. 20-21.
[5] Reverdy, « Le Rêveur parmi les murailles » in *Œuvres complètes I*, p. 598.

propositions poétiques et théoriques à sa manière et cherche, dans d'autres écrits, à minimiser leur importance dans l'histoire de la poésie moderne. C'est surtout son attitude envers Apollinaire qui reste très ambiguë, avec « une ingratitude tout œdipienne », selon l'expression de Michel Murat[1].

Il me semble que la « poétique du réel » des années 1910 refusait l'opposition, et en tout cas toute exclusion mutuelle des opposés tels que réel-rêve et intérieur-extérieur. Pour Reverdy, le poète se trouve « à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité », et cette position lui permet « l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité[2]». Cependant, malgré le fait que les surréalistes refusent d'une manière encore plus radicale d'opposer le rêve à la réalité (l'idée nervalienne du « surnaturalisme » étant dans la rencontre entre les deux), l'attitude surréaliste implique un certain « rejet du monde réel » visant à « recré[er] à perte de vue l'idée de la Révolution[3] ». Cette attitude politique et utopique exigeait alors un certain refus du réel, réduisant celui-ci à une « rationalité » convenue et donc à un état de veille qui exclut le rêve et l'inconscient (« la somme des moments de réalité, bornons-nous à dire : des moments de veille[4] »). La « poétique du réel » des années 1910 restait fortement orientée vers une expérience du monde et de l'art, en mélangeant expérience et expérimentation poétique et formelle, et concentrée sur la rencontre avec la « réalité » du monde extérieur. Michel Murat rappelle que le « surréalisme » d'Apollinaire, ne possède pas de rapport explicite avec « l'automatisme psychique[5] » cher à Breton. L'importance de la révolution surréaliste réside donc de ce point de vue dans le fait d'avoir ouvert cette « rencontre poétique avec la réalité » aux profondeurs du psychisme et de l'inconscient humain, et d'avoir, par son aspect utopique, donné à la poétique de l'expérience vivante de la poésie moderne une véritable portée politique, laquelle Apollinaire cherchait en vain dans le « patriotisme ».

[1] Michel Murat, *Le Surréalisme*, L.G.F., 2013, p. 309. Sur ce point, voir aussi Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Jean-Michel Laplace, Paris, 1996, pp. 19-55 ; et Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme époque*, texte « Les effets de l'hégémonie surréaliste », Seuil, 2001, p. 241. Je reviendrai sur ce point dans la conclusion.
[2] Reverdy, *Œuvres complètes, tome II*, p. 548.
[3] Breton, *Les Vases communicants*, cité depuis Michel Murat, *Le Surréalisme*, L.G.F., 2013, p. 321.
[4] Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.,* p. 20.
[5] Murat, *op. cit.,* p. 319.

Soleil et têtes coupées

« Soleil cou coupé » est sans doute l'image emblématique qui a marqué cette époque d'affranchissement complet de la poésie moderne, entre environ 1912 et 1924, époque ayant précédé directement celle du surréalisme, et qui a vu sa naissance. Par son irréductible bizarrerie et son esprit de liberté et de provocation, cette image inspire un certain désir de ne pas l'analyser, de ne pas la « disséquer », en la *divisant* en éléments qui la composent, comme si son « sublime moderne », selon l'expression d'Apollinaire[1], risquait d'être détruit dans le processus. Cependant, malgré une certaine ambiance unique, qui semble annoncer la naissance de quelque chose d'absolument nouveau, avec laquelle elle tend à s'imposer au lecteur de « Zone », cette image n'est pas « un accident isolé » à cette époque, ni dans notre corpus, ni d'ailleurs chez Apollinaire. Toute une imagerie des soleils levants et/ou couchants, très différente par rapport celles des romantiques ou des symbolistes, en lien avec le motif de la tête coupée, marque l'ensemble de notre corpus. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier cette imagerie, pour essayer de mieux comprendre d'où elle tient son prestige et son caractère emblématique. Pourquoi de telles images semblent marquer l'époque d'une manière aussi frappante ?

Examinons d'abord un peu cette imagerie. Malgré la nouveauté, suggérée dans « Soleil cou coupé » par la situation du petit matin, les images associant le soleil levant et la tête coupée n'étaient pas absolument inédites chez Apollinaire en 1912. Dans « Les Fiançailles », qui date de 1908, dédié à Picasso, et par ailleurs cité par Cendrars dans « Prose du Transsibérien » (« Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu de vers[2] »), le poète propose une image qui semble déjà annoncer celle de « Zone » :

> Il vit décapité sa tête est le soleil
> Et la lune son cou tranché[3]

[1] Apollinaire, *Œuvres en prose II, op. cit.,* p. 965.
[2] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.,* p. 132 ; Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde,* éd. par Cl. Leroy, Poésie/Gallimard, 2006*,* p. 58.
[3] Apollinaire, *ibid.,* p. 133.

Ce « Il », sujet de la « phrase[1] », n'est guère déterminé, étant introduit par : « L'un est pareil aux montagnes au ciel ». On peut alors supposer qu'il s'agit d'une divinité symbolique apollonienne, puisqu'il s'agit d'un soleil, semblable aussi aux nuages, et qui « ressemble aux saisons ». On voit cependant aussi que cette divinité est *décapitée*. Cette même section des « Fiançailles » contient une considération esthétique sur « L'infiniment petite science/Que m'imposent mes sens[2] ». On passe de celle-ci, d'une manière typique à Apollinaire, insensiblement et *sans façons* à l'imagerie de la divinité apollonienne décapitée. Que pourrait-on conclure de cette transition, qui est aussi un rapprochement, sinon que la nouvelle esthétique est liée à cette mort divine ? Le soleil désigne chez *Apollinaire* ce caractère *apollonien* et méditerranéen, mais le fait qu'il soit décapité évoque la mort de dieu selon Nietzsche, et l'on connaît d'ailleurs l'autre aspect *dionysien* d'Apollinaire. Dans « Zone », tous ces éléments sont réunis : le soleil, la décapitation, la mort de la religion, l'esthétique moderne et l'ivresse. Dès lors, on peut s'interroger sur la nature du lien qui les réunit.

Chez Apollinaire, d'autres images associant le soleil à la mort ou au sang se trouvent soit toujours baignées dans une atmosphère post-symboliste comme dans « Salomé[3] », soit un peu choquantes dans la manière un peu plus « moderniste » du début de « Merlin et la vieille femme » :

> Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre
> Maternel qui saignait lentement sur le ciel
> La lumière est ma mère ô lumière sanglante
> Les nuages coulaient comme un flux menstruel[4]

De telles images ne possèdent ni la pureté, c'est-à-dire le dépouillement, ni le caractère emblématique de celles de « Zone » et des « Fiançailles », auxquelles nous reviendrons plus loin.

Notons ici qu'un semblable caractère sanglant marque l'imagerie associant le soleil et la tête coupée chez Cendrars, notamment dans « Les Pâques à New York », où le soleil est assimilé directement au visage de Jésus Christ : « Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats[5] ». Dans ce poème, la question du religieux est encore plus directement liée au (lever du) soleil et à la mort, dans le contexte général du thème de la modernité. L'errance urbaine

[1] Nous avons vu dans le chapitre précédent (« Le langage poétique ») avec Jean Cohen qu'il ne s'agit pas exactement de phrases dans les vers d'Apollinaire, pour ainsi dire « amputés » de la ponctuation habituelle.
[2] *Ibid.*
[3] Toujours dans *Alcools*, in *ibid.,* p. 86.
[4] *Ibid.,* p. 88.
[5] Cendrars, *op. cit.,* p. 40.

nocturne est accompagnée d'une réflexion sur la chrétienté, comme dans « Zone[1] », mais chez Cendrars la question est un peu plus directement liée à l'art, puisqu'il se vante de connaître « tous les Christs qui *pendent* dans les musées[2] », et qu'il se demande comment Jésus serait représenté dans l'art chinois : « Que serait votre Face peinte par un Chinois[3] », pour enchaîner ensuite sur des images où « le fils de Dieu » est soumis à la torture chinoise. Dans « Zone », la question de l'art, et plus précisément de l'art non européen en relation avec la chrétienté, est suggérée par les « fétiches d'Océanie et de Guinée », qui sont « des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance[4] », et qui annoncent presque directement le « Soleil cou coupé », lequel surgit deux vers plus loin pour achever le poème. Considérons donc ce lien entre l'art et la chrétienté, et cette référence aux cultures non occidentales et non européennes. C'est au sein d'une époque après tout pieuse et chrétienne que la peinture à perspective tridimensionnelle a vu le jour, à l'époque de la Renaissance, avec Michel-Ange et Léonard de Vinci, alors qu'à celle d'Apollinaire et de Cendrars « finissaient les rois[5] ». La leur est une époque radicalement différente et nouvelle, qui exige un art à sa mesure. Et il ne s'agit pas que de perspective en peinture : celle-ci n'est peut-être que la plus tangible parmi les manifestations de la modernité artistique.

Quel sens peut avoir dans tout cela la décapitation ? Et d'où vient cet imaginaire des têtes coupées ? Patrick Wald-Lasowski, qui étudie l'imaginaire de la guillotine dans le contexte de la modernité, remarque que « [tout] au long du XIXe siècle, l'échafaud fixe les regards[6] », et ce « [jusqu'à] l'écroulement définitif de cet imaginaire – rayé par la Première Guerre mondiale – anéanti dans la boue des tranchées[7] ». L'époque de la fin de cet imaginaire que Wald-Lasowski fixe à la « Grande Guerre » doit arrêter notre attention, car elle est profondément marquée par « Les Pâques à New York » et « Zone », où le soleil, associé à Jésus, est *décapité*. L'association du crépuscule solaire à l'imaginaire de la tête tranchée jette une lumière troublante sur les couchers de soleils romantiques, lesquels ont connu un grand essor tout au long du XIXe siècle, c'est-à-dire au long d'un siècle qui ne pouvait pas oublier la Révolution, ni la « Louisette ». Il faut aussi remarquer qu'il s'agit ici des crépuscules du

[1] Encore une fois, pour la question du plagiat, que je n'ai ni l'espace ni d'autres moyens d'aborder comme il faudrait ici, je renvoie au chapitre de Claude Leroy « Apollinaire et Cendrars chez le roi Arthur », in *Dans l'atelier de Cendrars,* Honoré Champion, 2011.
[2] Cendrars, *op. cit.,* p. 32. C'est moi qui souligne.
[3] *Ibid,* p. 38.
[4] Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.,* p. 44.
[5] « Vendémiaire », *Ibid.,* p. 149.
[6] Patrick Wald-Lasowski, *Guillotinez-moi !*, coll. « Cabinet de lettrés », Gallimard, 2007, p. 127.
[7] *Ibid.,* p. 129.

matin, tournés plutôt vers l'avenir, et qui s'opposent par là au sentiment de regret et de nostalgie des couchers de soleils romantiques. Cette aube annonce donc la naissance d'un monde nouveau par sa manière d'interpréter cet imaginaire de la guillotine. Celui-ci possède donc certaines implications au niveau de l'esthétique. Wald-Lasowski suggère que « [la] guillotine fonde un nouvel espace de représentation, qui obéit au souci moderne de rendement et d'efficacité[1] ». La grande nouveauté dans les arts du XIXe siècle a été la photographie. Le portrait photographique d'une personne ne montre souvent que sa tête, et il obéit au même souci moderne d'efficacité, étant effectué grâce au fonctionnement *instantané* d'une *machine* :

> L'utopie philanthropique de la guillotine tient dans ce ni vu ni connu de l'exécution, qui bascule de l'autre côté du temps, au-delà de la durée, dans l'instantané.
> Instantanéité insaisissable – qu'attestent après coup la tête tranchée dans les mains du bourreau, la photographie dans celles du photographe[2].

À la Belle Époque, la peine de mort était très discutée par des abolitionnistes, dont un des principaux était Aristide Bruant, mais néanmoins pratiquée en France par Anatole Deibler, peut-être le boureau le plus célèbre du monde entier, qui a exécuté près de 300 personnes, et dont la plupart ont été photographiées[3]. Apollinaire et Cendrars n'ont pu ignorer, en 1913, l'exécution des survivants de la bande à Bonnot, dont Raymond La Science, surnommé ainsi par ses compagnons parce qu'il aimait à lire. Cette même année, Louis Feuillade adapte à l'écran les aventures de Fantômas en donnant au premier épisode de la série le sous-titre *À l'ombre de la guillotine*[4], et c'est quelque chose qu'ils ont encore moins pu ignorer, étant donné leur engouement pour Fantômas et pour le cinéma. Il y a bien entendu tout cet « imaginaire du crime » qui était très attrayant, mais il ne suffit par pour expliquer la fascination du couperet. C'est que la guillotine, par sa mécanique inexorable, par l'horreur de l'imminence qui doit marquer le dernier moment du condamné, pose la question du temps, et montre l'irreprésentable – l'instantané insaisissable du moment le plus important de la vie, et tellement infime, court et rapide, qu'il est impossible de *voir* l'événement qui le marque.

Dans son poème « La Tête » de 1914, Cendrars associe explicitement la guillotine et l'art, en constatant d'une manière provocante et énigmatique que :

---

[1] Wald-Lasowski, *op. cit.,* p. 93.
[2] *Ibid.,* p. 69.
[3] On peut voir ces photographies sur www.boisdejustice/Anatole/Anatole.html.
[4] Cité depuis Wald-Lasowski, *op. cit.,* p. 73.

La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son déclic
Crée le mouvement perpétuel[1]

Jean-Carlo Flückiger a expliqué cette image déconcertante et ce dix-huitième des *Poèmes élastiques* de Cendrars, en mettant en lien les aspects irreprésentables et instantanés de la guillotine avec la temporalité de Cendrars et son esthétique du « simultané[2] ». Soucieux d'étudier d'abord les sources littéraires de Cendrars, Flückiger cite entre autres écrits de Villiers l'Isle-Adam, qu'évoque aussi pour sa part Wald-Lasowski, un texte au titre curieux : *Le Réalisme dans la peine de mort* (dans *Chez les passants*, 1890)[3]. Mais le poème de Cendrars s'inspire notamment d'une sculpture d'Alexandre Archipenko, qui représente une tête, remarquée aussi par Apollinaire dans ses chroniques d'art dans *Les Soirées de Paris*[4]. Cependant, cette sculpture n'a pas de connotations explicites à la guillotine, et n'explique en rien le commentaire de Cendrars sur « le mouvement perpétuel ». Daniel Arasse remarque pour sa part que « le tranchoir construit un espace qui donne figure à l'instant, qui est comme une *figure spatiale de l'instant*[5] ». Donner une figure spatiale de l'instant était une des préoccupations esthétiques majeures de l'époque, et notamment de certains « simultanéismes ». Comme nous l'avons déjà remarqué au cours du présent travail, si la « simultanéité » intéresse Apollinaire et Cendrars, c'est surtout par un souci de l'expérience de la réalité, qui n'a lieu qu'au cœur du présent. Flückiger, en rappelant « qu'il n'y a de réel que l'instant[6]», conclut à propos de Cendrars et de « La Tête » que « l'expérience originelle qui informe sa vie, fonde son œuvre et […] détermine son écriture (son 'mouvement perpétuel') semble être celle de l'instant, l'expérience de la coupure du temps, de sa discontinuité, de sa fragmentation[7] ». La figure de ce « mouvement perpétuel » chez Cendrars est surtout celle du voyage, mais l'expérience que celui-ci présente n'est qu'instantanée. Cela est particulièrement sensible dans *Les Documentaires*[8].

---

[1] Cendrars, *op. cit.,* p. 121.
[2] Jean-Carlo Flückiger, « La Tête à couper », in *Blaise Cendrars, un imaginaire du crime,* sous la dir. de David Martens, L'Harmattan, 2008, pp. 30 et 32.
[3] Cité depuis Wald-Lasowski, *op. cit.,* p. 101.
[4] Flückiger, art. cit., p. 17.
[5] Daniel Arrasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, 1987, cité depuis Flückiger, art. cit., p. 32.
[6] Flückiger, *ibid.*
[7] Flückiger, art. cit., p. 33.
[8] Le titre original de ce recueil était, en 1924, *Kodak (Documentaire)*, mais quand Cendrars a voulu le rééditer dans le cadre de ses *Poésies complètes* en 1944, l'entreprise américaine s'est opposée à l'utilisation de leur marque déposée, au nom de la « propriété intellectuelle », et le poète a été contraint de changer le titre.

Le lien entre la décapitation et l'esthétique possède un autre aspect, lequel me paraît, à vrai dire, le plus important : celui du rituel. Walter Benjamin remarquait que « pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel[1] », du fait de sa *reproductibilité mécanique*, c'est-à-dire de la photographie et autres moyens mécaniques de reproduction. C'est la signification la plus importante du tournant de 1900 : l'art ne possède plus une fonction cultuelle dans le cadre du rituel, et par conséquent lutte pour son indépendance. Or, la décapitation, en elle-même acte symbolique, était autrefois un rituel social, et cette dimension sacrée a été perdue avec la mécanique de « la Veuve » :

> Depuis longtemps (depuis toujours) la décapitation est l'une des formes favorites de mise à mort. Les sociétés les plus diverses y ont recours, dans un rapport symbolique aux forces secrètes qui unissent la tête de l'homme aux puissances cosmiques, comme dans une immédiate brutalité. La guillotine, c'est autre chose. Dès son apparition, Louisette ne se contente pas de poursuivre les décollations antérieures à la Terreur. Elle n'est pas un épisode supplémentaire dans l'histoire universelle de la décapitation[2].

Cependant, avant de devenir « laïque » et républicaine, ou peut-être plutôt par cet acte même, cette « reproduction mécanique de la mort » a commencé par décapiter un roi qui régnait par « droit divin », et par là ce régicide a aussi été une mise à mort de Dieu. À la fin du XIXe et au début du XXe siècle, la République a gagné, et finalement la laïcité aussi avec la Loi de la séparation des Églises et de l'État (1905-1908). Quoi qu'il en soit, il est difficile de nier que le tournant esthétique de 1900 correspond à un affranchissement de l'art à la fois de ses fondements métaphysiques et de ses « bases cultuelles ». Telle est l'interprétation de Walter Benjamin :

> *Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques*[3].

Cet affranchissement de l'art par rapport à sa dimension et sa fonction sacrées, que conservait cependant la statuaire océanienne et africaine, pourrait sans doute expliquer pourquoi la religion constitue un des thèmes majeurs de « Zone » et « Les Pâques à New York », poèmes qui proclament la modernité. Comme si, en 1912, les deux poètes du moment disaient

[1] Walter Benjamin, *Oeuvres III*, Gallimard, 2000, p. 281.
[2] Wald-Lasowski, *op. cit.,* p. 93.
[3] Walter Benjamin, *Œuvres III,* folio Essais, Gallimard, 2000, p. 273. Texte original en italiques.

« adieu » à toute manifestation de religion et de sacré dans l'art. Dans ce sens, « Adieu adieu », le vers qui précède directement « Soleil cou coupé », pourrait aussi être entendu comme un certain « adieu à Dieu ». En ce qui regarde Cendrars, il est curieux de noter que parmi ses poèmes et recueils des années 1910 et de la première moitié des années 1920, seul le premier s'occupe directement de la religion. Or, rappelons que « Les Pâques à New York » est un poème fondateur, et que c'est dans et par l'écriture de ce poème qu'est né Blaise Cendrars. « Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous[1] ». C'est le vers qui clôt ce poème inaugural, comme si le fait d'écarter la religion constituait un point de départ et le premier pas. La signification de la fête de Pâques est celle d'une renaissance, comme on l'a déjà maintes fois constaté concernant Cendrars, d'une résurrection qui sera l'une des figures les plus marquantes de l'écrivain (quoiqu'il préférera plus tard le Phénix renaissant de ses propres *cendres*), mais c'est aussi un rappel de la mise à mort de Jésus. La figure doloriste meurt à jamais, et celle du poète christique mais ouvert au monde et à l'expérience naît pour la première fois, pour être constamment renée et réinventée.

Cependant, l'affaiblissement de la religion qui semble à cette époque s'imposer comme un des traits de la modernité, n'était pas forcément toujours vu, ni par tout le monde, comme une bonne chose. Ainsi Reverdy, par ailleurs assez favorable à cette « désacralisation » des arts, a-t-il trouvé, comme d'ailleurs de nombreux autres poètes de cette époque, ou tout du moins cherché un secours dans la religion à partir des années 1920. Son rapport au monde, quoique marqué par son désir de réalité, reste assez ambigu, et presque toute son œuvre poétique respire une certaine angoisse existentielle, et la manière difficile et incertaine d'être dans le monde qui était la sienne. Ce sont sans doute cette incertitude et cette angoisse, ainsi que l'exemple de son ami Max Jacob, qui l'ont poussé à se convertir, et à partir définitivement, en 1926, vivre à côté du monastère de Solesmes. Néanmoins, ses poèmes aussi sont parsemés d'images du soleil associé à la tête coupée, au sang ou à la mort :

> Jusqu'au rocher sanglant où périt la lumière
> Dans les abattoirs du couchant[2]
>
> Et dans l'or du soleil
> La tête du vainqueur désolé
> La tête morte[3]
>
> Toute la face ronde

[1] Cendrars, *op. cit.,* p. 41.
[2] Reverdy, *Plupart du temps*, Poésie/Gallimard, 2004, p. 299.
[3] *Ibid.,* p. 375.

Au coin sombre du ciel
L'épée[1]

Et un homme
Un seul
Demeure au bout du port
Il tient sa tête détachée entre ses mains[2]

On voit par ces exemples que de telles images chez Reverdy ont tendance à davantage représenter le coucher du soleil, mais qu'il ne s'agit en même temps pas du tout de celui des romantiques. Michel Collot, qui a étudié cette imagerie dans l'ensemble de l'œuvre de Reverdy, remarque qu' « [au] spectacle de l'agonie solaire se superpose, en effet, le souvenir d'une scène qui a particulièrement frappé le poète : la mort de son père[3] ». La figure du père est alors associée à celle de Dieu comme à celle du soleil :

> Que la découverte de [Dieu] ait permis à Reverdy de surmonter l'absence [du père] n'est sans doute étrangère au fait qu'entre en concurrence, dans l'interprétation que donne le poète de la mort du soleil, le calvaire du Christ et l'agonie du père[4].

Si je me permets ici de ne pas développer les analyses de cette imagerie chez Reverdy, c'est parce que ce travail a déjà été mené d'une manière très approfondie, et je renvoie à l'ouvrage cité de Michel Collot. J'ajoute simplement une citation de Reverdy concernant Apollinaire, qu'il loue d'avoir été « le premier à savoir mieux faire qu'imiter les symbolistes », et qu'il assimile métaphoriquement au soleil :

> Le soleil descend tous les soirs plus bas que l'horizon et personne ne pleure. Chaque fois qu'un homme tombe un autre se lève ; mais quand un grand poète disparaît, c'est, pendant longtemps, la nuit noire qui règne à la place du jour éclatant qui brillait.
> Guillaume Apollinaire est mort[5]…

Nous pouvons finalement conclure que dans l'ensemble des poétiques que nous avons examinées ici, somme toute assez différentes malgré des objectifs et enjeux principaux

[1] *Ibid.,* p. 379.
[2] *Ibid.,* p. 353.
[3] Michel Collot, *Horizon de Reverdy,* Presse de l'Ecole Normale Supérieure, 1981, p. 27.
[4] *Ibid.,* p. 29.
[5] Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.,* p. 543.

communs, le soleil se présente comme la figure majeure d'un questionnement des rapports du sacré à l’art et à la poésie modernes, dans les conditions nouvelles engendrées par le tournant spirituel, esthétique et culturel de la modernité.

Fracture

Je suis bien loin d'avoir répondu à toutes les questions de l'époque que j'ai choisi d'étudier et d'essayer de mettre en valeur ici, mais ce travail dépasserait largement le cadre de mon projet. Cependant, une dernière question s'impose ici. Celle de savoir pourquoi cette époque se présente comme une fracture. Au-delà des traumatismes de l'histoire, déjà amplement commentés par d'autres, et au-delà de la volonté avant-gardiste de rupture qui l'a marquée plus profondément peut-être qu'aucune autre, je voudrais évoquer ici un rapport très particulier, d'abord au fait esthétique, ce que nous avons fréquemment observé au cours de ce travail, mais aussi et surtout un rapport très particulier au temps.

« Il faut être absolument moderne[1] ». Cette phrase de Rimbaud semble devenue, de 1908 à 1912, un mot d'ordre parmi les poètes français. Mais que cela implique-t-il plus précisément concernant le rapport au temps ? Être moderne, c'est surtout *être de son propre temps*, être contemporain. La contemporanéité semble, à la veille de la Première Guerre mondiale, valorisée comme jamais auparavant dans les cercles d'avant-gardes artistiques et littéraires. C'est là une caractéristique de cette époque, et c'est probablement d'où vient cet enthousiasme de la nouveauté que l'on observe chez Apollinaire ou chez Marinetti, par exemple. Toutefois, il ne faut pas croire que cette attention au contemporain soit faite uniquement de présence et d'une coïncidence absolue avec l'actualité. Le contemporain se compose également d'une part d'inactuel, et cela n'est pas si étonnant quand on considère que l'un des débuts de ce nouveau rapport au contemporain est *Les Considérations inactuelles* de Nietzsche, qui refusait avec violence l'esprit historiciste du XIXe siècle, autrement dit sa propre époque, son esprit et sa culture. L'époque ne coïncide donc pas exactement avec elle-même, elle relève également des changements qu'elle introduit, son regard sur le passé et l'avenir inclus.

Pour essayer d'éclairer cet aspect de la contemporanéité et de la fracture, nous aurons recours à un texte du philosophe italien Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, lequel

[1] Arthur Rimbaud, « Adieu », fin d'*Une Saison en enfer* in *Œuvre-vie*, Édition du Centenaire établie par Alain Borer, Arléa, 1991, p. 452.

parle aussi de l'époque qui nous intéresse ici, et de la poésie de cette époque. En ce qui concerne l'inactualité du contemporain, il constate :

> Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle[2].

Agamben évoque surtout le poème d'Ossip Mandelstam, « Le Siècle », daté de 1923, en observant que « Vek » signifie également en russe « époque ». C'est le rapport qu'il entretient avec sa propre époque que le poète contemple, aussi bien que la fracture entre deux siècles :

> Mon siècle, mon fauve, qui pourra
> Te regarder droit dans les yeux
>
> Et souder de son sang
> Les vertèbres des deux siècles[3] ?

Vers la fin du poème, le lecteur apprend que c'est l'échine du XXe siècle nouveau-né qui est brisée :

> Mais elle est brisée ton échine
> Mon pauvre siècle abasourdi.
> Avec un sourire insensé
> Comme un fauve naguère souple
> Tu te tournes vers l'arrière, débile et cruel,
> A contempler tes propres traces[4].

Le poète est celui qui possède la conscience de sa propre époque, comme le disait Cendrars :

> Or, dans l'ensemble de la vie contemporaine, seul, le poète d'aujourd'hui a pris conscience de son époque, *est la conscience de cette époque*[5].

Apollinaire remarque quelque chose de similaire (avec en moins cette exclusivité de la conscience de l'époque qui appartiendrait uniquement aux poètes), quand il dit que « l'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons[6] » (mais il remarque aussi que « le poète

[2] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. par M. Rovere, Payot & Rivages, 2008, p. 11.
[3] Cité depuis *ibid.,* p. 13.
[4] Cité depuis *ibid.,* p. 17.
[5] Blaise Cendrars, *TADA*, tome 11, *Aujourd'hui*, éd. par Cl. Leroy, Denoël, 2005, p. 118.
[6] Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizargues et M. Décaudin, NRF, La Pléiade, Gallimard, 1991, p. 954.

seul nourrit la vie où l'humanité trouve cette vérité[7] »). Et si les poètes modernes sont « les hommes du vrai », c'est surtout en tant que « poètes de la vérité toujours nouvelle[8] ».

Cependant, si le poète est avant tout une conscience particulière de sa propre époque, cela implique aussi qu'il instaure, à partir de son *hic et nunc*, un regard particulier et unique sur les autres époques (« A contempler tes propres traces », comme le dit Mandelstam). Ce point du temps depuis lequel on observe, comme le fait Apollinaire dans « Le Pont Mirabeau », est celui qui divise les temps et les époques :

> C'est pourquoi le présent que perçoit la contemporanéité a les vertèbres rompues. Notre temps, le présent, n'est en réalité pas seulement le plus lointain : en aucun cas il ne peut nous rejoindre. Son échine est brisée et *nous nous tenons exactement au point de la fracture*. C'est pourquoi nous lui sommes, malgré tout, contemporains. Comprenez bien que le rendez-vous dont il s'agit dans la contemporanéité ne se situe pas seulement dans le temps chronologique : il est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme. Et cette urgence, c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un « trop tôt » qui est aussi un « pas encore[9] ».
>
> Dans le geste même par lequel son présent divise le temps selon un « ne plus » et un « pas encore », elle instaure avec ces « autres temps » - certainement avec le passé, et peut-être aussi avec le futur – une relation particulière[10].

Le présent est ce point de division du temps, mais, comme horizon, il ne possède pas une consistance propre. En tant que tel, il « n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain[11] ». S'il veut saisir le mouvement du temps, le sujet poétique se présente comme une « ek-stase[12] », porté vers son propre dehors, vers ce qu'il n'est pas, et l'on observe donc la même chose de cette « conscience de l'époque » qui appartient aux poètes.

Il est très intéressant de remarquer également qu'au sein de cette fracture du présent en tant qu'horizon temporel peut même s'insinuer quelque chose d'archaïque et d'immémorial, comme le moine qui lisait *La Légende de Novgorod* chez Cendrars, ou les animaux-machines

[7] *Ibid.,* p. 951.
[8] *Ibid.*
[9] Agamben, *op. cit.,* pp. 25-26.
[10] *Ibid.,* pp. 31-32.
[11] *Ibid.,* p. 36.
[12] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. « Ecriture », Paris, 1989, p. 47.

et autres manifestations de l'ancien dans le moderne que nous avons observés dans le chapitre II chez lui et chez Apollinaire. Les fétiches d'Océanie et de la Guinée aussi possèdent une dimension immémoriale. Dans ce sens, Agamben note qu' « il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique[13] ».

On voit donc que l'époque d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy est celle où les poètes sont pleinement conscients de ce rôle qu'ils peuvent avoir, d'être de leur temps, de le saisir, de l'exprimer, mais ceci n'est pas tout ce qui marque cette époque. La pensée du contemporain des poètes, le fait de le réfléchir et de l'observer, surtout celui de le mettre en forme et de l'exprimer, impliquent donc la création de l'époque. Mais c'est d'abord le fait d'observer sa propre époque qui introduit dans le temps une fracture, comme l'observe Agamben :

> Ceux qui ont cherché à penser la contemporanéité ont pu le faire seulement à condition de la scinder en plusieurs temps, introduisant dans le temps une essentielle hétérogénéité. Qui peut dire : « mon temps » divise le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité ; et d'ailleurs, précisément par cette césure, par cette interpolation du présent dans l'homogénéité inerte du temps linéaire, le contemporain met en œuvre une relation particulière entre les temps. Si, comme nous l'avons vu, c'est le contemporain qui a brisé les vertèbres de son temps (c'est-à-dire a perçu la faille ou le point de cassure), il fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations[14].

Celui qui, à force donc d'être simultanément actuel et inactuel, présent-absent comme nous l'avons observé concernant Reverdy, attentif à l'intérieur et à l'extérieur et surtout à leur relations, (en ce qui concerne notre propos : le poète) est donc en état, « par la division et l'interpolation du temps […] de le *transformer* et de le mettre en relation avec d'autres temps[15] ». Ce dernier acte participe peut-être plus que toute autre chose de la création de l'époque en ce que celle-ci instaure des relations entre passé, présent et avenir, lesquelles sont absolument uniques. Exprimer l'expérience, l'incarner pour ainsi dire, n'est pas seulement créer des mondes fictionnels : par cette création de la temporalité, il est possible, quoique ce soit un pari très incertain, de participer à la création du Temps.

[13] Agamben, *op. cit.,* p. 34.
[14] *Ibid.*, p. 37-38.
[15] *Ibid.,* pp. 39-40. C'est moi qui souligne.

Conclusion

Inventer l'époque, comme nous l'avons observé chez Apollinaire, me semble être ici ce qui précisément distingue l'époque. Si Baudelaire disait, en parlant le premier de *modernité*, que « presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations[16] », la génération d'Apollinaire comme celle des surréalistes prendra part d'une manière plus ou moins consciente à la création de son temps. Ce changement et cette ambition me semblent d'une importance capitale. La poésie a participé à cette transformation profonde, qu'elle soit anthropologique, esthétique, politique, etc., du monde moderne. Son rôle n'était pas, Reverdy le soulignait, moins important que celui des arts plastiques, quoiqu'elle n'ait pas joui d'un même prestige dans la société. C'est ainsi que nous avons pu interroger l'importance de cette poétique de la réalité au sein de la modernité poétique.

Mon premier souci a donc été d'en démêler la singularité, au sein d'une époque travaillée par nombre de nouveautés et qui ne fut pas déterminée par de grands et durables mouvements, comme celle du symbolisme qui la précède, ou bien celle du surréalisme qui, ayant vu le jour en son sein, lui succède. Apollinaire, Cendrars et Reverdy cherchaient, au cours des années 1910, à rester ouverts aux nouvelles tendances. En même temps, ils demeuraient soucieux de ne pas s'enfermer dans des écoles littéraires ou des « chapelles », comme le disait Apollinaire dans la querelle du simultanéisme, et refusaient les apories extrémistes de certains mouvements d'avant-garde d'alors. Tout cela fait que ces trois poètes, quoique reconnus comme grands poètes, ont acquis, dans le panorama de l'histoire littéraire, une sorte de statut d' « inclassables » entre symbolisme, expressionnisme allemand, cubisme, futurisme, Dada et, bien sûr, le surréalisme, auquel ils sont vaguement associés en tant que précurseurs. Ce statut de précurseurs me semble cependant parfois produire un regard déformé sur ces écrivains et sur l'époque dont il est question ici. Je reviendrai plus loin sur ce point.

Un effort a donc été d'abord nécessaire pour distinguer cette poétique de la réalité (qui n'est qu'un aspect de la poésie de ces trois poètes) et pour établir ses rapports avec toutes les autres tentatives et tendances « modernistes » de l'époque, notamment avec le cubisme et le futurisme qui ont sans aucun doute exercé une influence sur la « poésie visuelle » que nous avons discutée ici. Le futurisme s'appuyait sur les mêmes sources littéraires, notamment sur « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Mallarmé, et d'une manière générale sur le

[16] Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Hermann, 1968, p. 133.

langage poétique de Rimbaud en ce qui concerne les « mots en liberté ». Ces deux mouvements ont instauré et poussé très loin une certaine « logique » de la dissociation et de la désagrégation des formes reprise aux grands précurseurs littéraires et artistiques du « modernisme », aussi bien que l'indépendance radicale (de l'œuvre) d'art, ce qui représentait un principe très important pour Apollinaire, Cendrars et Reverdy. Cependant, ni le cubisme ni le futurisme n'ont mis en œuvre la double dynamique de l'association lointaine et juste de l'image de Reverdy, reprise plus tard par les surréalistes avec une orientation différente. Nous avons donc pu voir plus concrètement que la peinture cubiste, comme c'est le plus souvent le cas avec la peinture, travaille dans l'espace, tandis que la poésie, dans sa dimension musicale, se présente surtout dans la durée. Cela n'a pas empêché les peintres de chercher une « quatrième dimension » de l'espace qui serait le temps, et encore moins les poètes de chercher une réception « simultanée » de leurs poèmes. La fécondité des échanges entre les peintres et les poètes n'est pas à démontrer, mais celle des ambitions « plastiques » et « cinématographiques » de ces derniers nous a offert des perspectives vastes sur l'expérimentation de la poésie qui caractérise l'époque. Le dadaïsme posait beaucoup plus radicalement la question de l'art face à une civilisation défaillante, mais se voulait une rupture absolue avec le passé, alors que l'expérience présentiste d'Apollinaire avait besoin d'horizons temporels et de la profondeur du temps, ne serait-ce qu'au cœur du moment.

En ce qui concerne la distinction d'avec le surréalisme, cette question se présente comme particulièrement épineuse pour plusieurs raisons. D'abord parce que si Apollinaire, Cendrars et Reverdy étaient bel et bien des précurseurs des surréalistes, encore faudrait-il préciser que c'était seulement par certains aspects de leurs poétiques, dont ne relève pas entièrement le « réalisme » que nous avons discuté dans le présent travail. En d'autres termes, les surréalistes ont repris à leur manière la dynamique associative de la théorie de l'image reverdyenne et la question de la vie, que j'ai traitée au chapitre III, en poussant certes beaucoup plus loin le refus de la distinction entre le réel et le rêve, l'intérieur et l'extérieur, et également l'idée chère à Apollinaire selon laquelle l'imagination peut créer le réel jusqu'à l'envahir complètement. Le surréalisme s'est cependant construit comme une pensée critique par rapport à sa propre époque, contre le rationalisme cartésien associé à l'ancien réalisme et au roman du XIXe siècle certes, mais également en prenant à rebours l'expérience poétique de la rencontre avec le monde, par le fait même d'ouvrir cette expérience aux profondeurs psychiques de l'inconscient. Dans leur perspective, le lyrisme du réel n'est qu'une marche ou une phase transitoire conduisant au surréalisme, et il ne me semble pas qu'il puisse être réduit

à l'époque des années 1910 dans la mesure où la question de la réalité hante le XXe siècle entier, surréalisme inclus. Il me semble qu'Apollinaire, Cendrars et Reverdy sont en effet précurseurs de diverses tendances de la poésie moderne de tout le siècle, mais que leur statut de « précurseurs du surréalisme » éclipse parfois ce point de vue. Le surréalisme s'est construit d'une manière critique par rapport à l'ensemble de la culture, et cette entreprise, menée principalement mais non uniquement par Breton, exigeait une réécriture de l'histoire de la littérature. Dans ce sens, Michel Murat, dans sa synthèse récente sur le surréalisme, remarque que « le classement des surréalistes est aujourd'hui validé et assimilé par les études universitaires », et que « [le] goût de Breton est devenu le nôtre[17] ». Chaque mouvement réinterprète la littérature et son histoire, mais les historiens de la littérature se doivent de se dégager de ces points de vue qui ne sont pas les leurs. Breton ne niait pas du tout la place d'Apollinaire, mais il le critiquait parfois trop sévèrement, par exemple quand il se disait en 1922, à propos de « l'Esprit nouveau et les poètes » de 1917, « frappé du néant de sa méditation et de l'inutilité de tout ce bruit[18] », alors même que d'autres fois il le louait en lui prêtant une grande importance. Je ne mets pas en doute la sincérité de l'admiration de Breton, ni la pertinence de ses critiques. Je dis simplement qu'on ne saurait adopter son point de vue, fortement influencé également par la figure de Jacques Vaché, très hostile à l'« enchanteur ». « On lui laissera peut-être le titre de précurseur — nous ne nous y opposons pas », écrivait cyniquement Vaché concernant Apollinaire[19], à qui il vouait une haine particulière. Sans aucun doute Vaché avait raison de constater qu'il est inacceptable qu'un poète tel qu'Apollinaire écrive des articles « patriotiques » dans une publication portant le titre de *Baïonnette*, et travaille à la censure, quoiqu'il semble avoir accepté ce poste afin de rester à Paris, confronté à l'alternative d'instruire des recrues à Béziers[20]. Tout ceci n'est cependant pas une raison valable pour adopter une perspective historique qui n'est pas la nôtre, surtout dans la mesure où l'objet de notre étude n'est pas ici le surréalisme.

On connaît l'anecdote de Vaché brandissant son révolver à la première des *Mamelles de Tirésias*. Cependant, le biographe de Breton, Mark Polizzoti, remarque que, parmi les dizaines de comptes rendus et autres écrits sur cette première, le fait n'est consigné que par le seul témoignage de Louis Aragon, et conclut que cela « ne signifie pas que l'incident n'ait jamais eu lieu mais plutôt que Breton pouvait avoir des raisons stratégiques de l'éclairer de

[17] Michel Murat, *Le Surréalisme*, L.G.F., 2013, pp. 322-323.
[18] André Breton, *Les Pas perdus*, cité depuis Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013, p. 718.
[19] Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, 1919, cité le 10 février 2015 depuis : http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_de_guerre#A_MONSIEUR_LOUIS_ARAGON
[20] Sur ce point, voir : Laurence Campa, *op. cit.*, p. 703.

manière plus vive qu'il ne le méritait[21] ». A part le fait que personne sauf Aragon et Breton n'ait vu cette prétendue action « terroriste », sans doute exagérée et transformée en légende, ce sont les *Mamelles de Tirésias* et la conférence sur « l'Esprit nouveau et les poètes » qui séparent la génération d'Apollinaire des jeunes surréalistes, pour lesquels, comme le remarque Polizzoti, « le sous-titre de 'drame surréaliste' se trouvait confirmé de manière imprévisible[22] ». C'est le nationalisme fanfaron que Breton reproche à Apollinaire, et ce reproche est tout à fait valide, mais « L'Esprit nouveau et les poètes » est tout sauf un « néant ». Peut-on, aujourd'hui, ignorer ce document quand on parle de cette époque confuse ? Sans que Breton le dise, c'est l'idée d'un « grand réalisme » à venir qui le dérange aussi dans le texte de cette conférence. Mais il y a probablement autre chose aussi.

A son époque, Apollinaire ne pouvait ou ne voulait pas réunir autour de lui un mouvement unique et cohérent. Breton a beaucoup appris en observant ce qu'il considérait comme un « échec », et il n'est pas dit qu'Apollinaire l'ait perçu comme tel. Finalement, remarquons que l'influence de celui-ci ne se limite décidément pas au surréalisme proprement dit, et qu'il est présent, d'une manière ou d'une autre – il faut dire qu'il avait de nombreuses facettes – dans l'ensemble de l'évolution de la poésie moderne et ce sur un plan international. C'est la sentimentalité latente mélangée à une expérience unique de la temporalité qui fait son charme aujourd'hui même. Dans le vague et dans le flottement du ton apollinairien qui se matérialise à partir de la ponctuation absente, nous continuons à nous inscrire nous-mêmes, envieux de son optimisme futuriste qui nous semble impossible sinon fou aujourd'hui, de sa nostalgie passéiste, ou même, aussi incertaine fût-elle, de sa présence à la contemporanéité.

Quant à Cendrars, il semble avoir été cordialement ignoré par les surréalistes, qu'il appelait à son tour tout aussi cordialement des « fils à papa ». Mais ces hostilités mutuelles ne doivent pas obscurcir le fait qu'il les précédait dans l'invention du monde et l'invention de soi, la pratique de la construction explicite de sa propre légende par et dans la littérature, autant que par les aspects « mythographiques » de son écriture. « Le monde est ma représentation » de Schopenhauer, dont Cendrars a fait sa devise, devient ainsi quelquefois chez les surréalistes « le monde est ma représentation de l'inconscient ». Cependant, le projet « mythobiographique » de Cendrars est une préfiguration de certaines pratiques et théories littéraires qui vont significativement au-delà du surréalisme, rejoignant même

[21] Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1995, p. 73.
[22] *Ibid.*

« l'autofiction[23] ». Christine Le Quellec Cottier notait qu' « [il] est en effet assez surprenant de constater que les référents des autofictions reconnues comme telles à notre époque soient déjà le cœur de l'œuvre cendrarsienne, alors que celle-ci précède de loin l'invention de la catégorie[24] ». L'approche de la réalité par Cendrars, dans son unicité même, garde toute sa fraîcheur farouche et se réactualise par des « mécanismes » très intelligents, sournois même parfois, qu'il a intégrés dans son œuvre et dans son *existence même*, conditionnée chez lui par ses inventions fictives qui gèrent sa propre légende. Il est déconcertant de voir, dans ses réflexions et surtout dans les diverses manipulations narratives et textuelles de l'expérience du lecteur que nous avons observées tout au long du présent travail, non seulement les frontières entre la réalité et de la fiction complètement abolies, mais aussi de nombreuses propositions de la théorie littéraire récente, postérieure à la mort de l'auteur en 1961, comme par exemple ses manipulations de la situation d'énonciation que nous avons examinées dans le chapitre V, ou celle de « l'autofiction », généralement associée à la fin du XXe et au XXIe siècle et à la littérature postmoderne.

En ce qui concerne Reverdy, les distances qu'il a prises par rapport à ses jeunes amis surréalistes tenaient sans aucun doute aussi à une certaine imagerie surréaliste fantastique et « frénétique », autant qu'à leurs exigences « amoralistes », mais le facteur le plus important de la rupture est, comme pour Apollinaire, la poétique de la réalité qu'il a continué de pratiquer sa vie durant. Ici aussi, il s'agit d'un précurseur, mais son influence s'étend plus loin que le groupe surréaliste, sur l'Ecole de Rochefort, Jacques Dupin et André du Bouchet, parmi d'autres. Il n'a pas créé uniquement la définition de l'image qui a plus tard été utile à la théorie bretonienne de l'image poétique, mais une approche sobre et très intime de la réalité et de l'expérience « ordinaire », autant qu'une écriture exemplairement intense et « minimaliste ». Il faut remarquer aussi que l'expérience religieuse de Reverdy, sa conversion et finalement son retrait à Solesmes avec son épouse en 1926, sont parallèles à la naissance du groupe surréaliste. Après cette date, la poétique du réel de Reverdy cherchera surtout dans ce réel ce qui en est absent, une « réalité absolue », cachée par les apparences. Quoique pratiquement depuis le début de son œuvre de poète, Reverdy rejoignît les tendances expérimentales et, comme nous l'avons vu, « expérientielles » de la poétique de vie et de l'expérience vivante déjà pratiquée par Apollinaire et Cendrars, et même les

[23] Cette notion a été créée par l'écrivain et le critique Serge Dubrovsky pour décrire son roman *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
[24] Christine Le Quellec Cottier, « L'Autofiction : Variations génériques et discursives » in *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, dir. par Joël Zufferey, Acad. Bruylant, 2012, p. 32.

« techniques cinépoétiques » que nous avons étudiées dans le chapitre IV, il semblait refuser les aspects corporels et physiques de la réception de la poésie, préférant toujours parler de « l'esprit ». Ce spiritualisme, quoi qu'il ne dérive jamais vers un mysticisme idéaliste, lui a pourtant coûté cher, car son œuvre brillante, cohérente et intense comme nulle autre, a eu pour contrepartie une existence qui n'a pas dû être très heureuse. Ceci est surtout dû, comme nous l'avons vu, à la manière très intense (plus que chez Apollinaire et Cendrars) et très authentique qu'il avait de vivre le moment et d'affronter le temps. Ainsi, cette expérience très particulière de la réalité fait que l'œuvre poétique de Reverdy annonce en quelque sorte toute une problématique existentielle, qui sera plus tard celle de la philosophie autant que celle de la poésie, avec les thèmes qui lui sont propres : aliénation, manque de communication, impossibilité de s'engager dans les événements, solitude. Cependant, il me semble que par son imagerie poétique de la réalité la plus ordinaire et la plus quotidienne, Reverdy ouvre la voie des nombreuses poétiques réalistes et là aussi « minimalistes », tout au long du XXe siècle jusqu'aujourd'hui même.

Ainsi cette « poétique du réel », loin d'assimiler abusivement ces trois poètes finalement assez différents à un groupe unique qui n'a d'ailleurs jamais existé, permet au contraire d'envisager l'objet de cette thèse, à savoir une tendance très spécifique de la poésie moderne qui concerne une rencontre poétique de l'existence et du réel. Comment donc aborder ces explorations, absolument inédites à leur époque, des frontières entre l'art, la vie et le réel ? La méthode que j'ai adoptée, sur la suggestion très judicieuse de mon directeur de recherche, était la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty. L'analyse phénoménologique de la perception s'est montrée comme une approche très féconde et appropriée de cette problématique, et de l'ensemble des recherches développées dans le cadre de cette thèse, pour plusieurs raisons. D'abord, dans ses analyses de la perception, Merleau-Ponty insistait fortement sur celle-ci en tant qu'*expérience* vivante du monde, interaction d'un sujet avec son environnement et synthèse spatio-temporelle. Autrement dit, il soulignait que c'était une expérience de la réalité radicalement différente de celle de l'objectivisme, commune aux attitudes scientifiques et positivistes de l'époque, et à une conception surannée du « réalisme » en art en tant qu'imitation. Cette intuition et cette constatation que la réalité et l'expérience sont infiniment plus riches et plus intéressants que des images « fidèles » et immobiles, étaient justement une des bases de la poétique de la réalité.

Nous avons pu voir que cette approche de la réalité coïncide avec un rapport très spécifique à la contemporanéité, et donc au temps. L'expérience du temps y est donc approfondie et

explorée, et ces réflexions des poètes leur servent aussi comme points de départ pour des expérimentations dans la construction de la temporalité de leurs œuvres mêmes. C'est pourquoi l'étude de l'expérience du temps de l'écrivain s'imposait parallèlement à celle du lecteur, au niveau de la temporalité des œuvres. Dans l'avant-guerre, le prestige et l'influence des conceptions bergsoniennes de la *durée* étaient encore très forts. L'expression de la réalité du moment, c'est-à-dire d'une contemporanéité de plus en plus radicale, exigeait des poètes d'autres attitudes, que j'ai étudiées notamment dans le chapitre II, sur « Temps et temporalités », surtout par rapport aux moyens esthétiques de la création et de l'écriture.

Ce qui ressortit particulièrement de cette étude des divers présentismes poétiques et postures temporelles des trois poètes, est une attention particulière à l'acte de la lecture et à l'expérience de la réception, qui font partie des recherches poétiques, pour la première fois à un tel point. Des études théoriques et analytiques (en ce qui concerne des textes poétiques emblématiques) ont alors montré à quel point expérience et expérimentation sont indissociables dans ce corpus, et c'est dire que les rapports « traditionnels » entre la vie de l'écrivain et son œuvre s'y trouvent bouleversés et recomposés d'une manière singulière. L'expérience vitale passée ne s'y trouve plus seulement racontée ou transposée métaphoriquement, mais il y a un va-et-vient entre l'expérience esthétique et la vie. Celle-ci devient indissociable de la création, constamment réinventée et façonnée, particulièrement chez Cendrars. De ce point de vue, « Prose du Transsibérien » se présente non plus seulement comme un exemple de mythomanie, mais comme le commencement d'une aventure singulière dans laquelle toute une vie et une identité n'auront plus cesse d'être réinventées par et dans l'écriture, c'est-à-dire par la création littéraire.

Le bouleversement esthétique amorcé par les peintres (mais stimulé et réinterprété aussi par les poètes) ne pouvait pas être sans conséquences dans le domaine de la création poétique, et cet ancrage dans les réflexions esthétiques peut parfois paraître un peu lourd. Cendrars l'a désavoué avec ses « Adieux » aux peintres et aux poètes, et aux piètres ruses et combines des milieux artistiques et littéraires parisiens d'avant-guerre, mais il oubliait qu'il provenait lui-même, littéralement de ce bouleversement, car celui-ci ne se limitait guère aux arts, et ce qui me paraît important, il s'agissait notamment d'une nouvelle manière de voir la « réalité » et le monde, qui s'en trouvait renouvelé lui aussi dans tous ses aspects. La mise en cause du réalisme a donc également été celle d'une vision positiviste et scientifique du monde. Et pourtant, ce n'était pas la science qui se trouvait ainsi contestée, puisque le désir d' « intégrer

la vie contemporaine dans son art[25] », selon l'expression d'Apollinaire, célébrait aussi les merveilles nouvelles de la technique, ce que Cendrars ne dédaignait pas non plus. Mais si les machines et autres manifestations de la vie moderne ont envahi la réalité, celle-ci envahit à son tour les œuvres d'art, et pourquoi pas les poèmes ? Les « réclames » envahissent la poésie en tant qu'objets quotidiens qui expriment cet *aujourd'hui*, toujours imprégné de la nouveauté et pour ainsi dire du renouvellement du présent qui est cet horizon du temps. C'est ainsi que nous avons vu comment les *calligrammes* d'Apollinaire, malgré le fait de se distinguer en apparence radicalement de toutes les autres tentatives et tendances de la « poésie visuelle », et du reste de l'œuvre poétique d'Apollinaire, possèdent pourtant une cohérence certaine au sein des tendances « primitivistes » de l'art moderne (la statuaire océanienne et africaine), et à l'intérieur de sa poétique (leur présence à la fin de « Zone »). Ce « primitivisme » n'en est pas un en vérité, puisque son enjeu est une mise en question du réalisme, et d'une manière plus générale de l'art traditionnel européen.

Tous ces expériences et expérimentations de la poésie dans le corpus ont été étudiés avec une approche phénoménologique, mais dans une perspective essentiellement esthétique. Un autre mérite de la phénoménologie merleau-pontyienne qui apparaît ainsi est le fait de mettre en valeur les aspects corporaux de la perception, et c'est exactement dans ce sens-là que toutes ces expérimentations représentent des stratégies poétiques d'immersion du lecteur dans l'expérience esthétique et des dispositifs d'une réception corporelle qui est « instinctive », c'est-à-dire « pré-linguistique » et, selon l'expression de Merleau-Ponty, « pré-objective ». L'immédiateté de l' « émotion poétique » provient de cet aspect-là de la suggestivité des œuvres poétiques, et non d'un réalisme « optique » et conventionnel. Le décalage entre, d'un côté le réalisme et le naturalisme prosaïques, et de l'autre la poétique de la réalité dont il est question ici, se trouve ainsi expliquée non seulement par le refus moderniste de la *mimèsis* en tant qu' « imitation », mais aussi par ces dispositifs de réception « multimédia ». Ceux-ci éclairent également le dialogue entre les arts et le lettres, caractéristique de l'époque. L'esthétique du collage franchit toutes les frontières entre les arts pour bouleverser leurs langages propres et les recréer à neuf. C'est aussi l'objectif que visent les différentes manifestations de la « poésie visuelle », laquelle utilise l'espacement pour suggérer les mouvements respiratoires et musculaires propres à l' « é-motion » créée par le poète, et pour bouleverser ainsi le processus habituel de la lecture en tant que décodage linguistique. Certainement le plus complexe de ces dispositifs est la « cinépoésie », qui s'inspire de

[25] Apollinaire, Préface pour l'exposition d'Archipenko à mars 1914, à la galerie *Sturm,* in *Œuvres en prose complètes II*, éd., par P. Caizergues et M. Décaudin, Bibilothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1991, p. 657.

l'esthétique de la réception cinématographique, pour essayer d'obtenir au moins en partie cette violence avec laquelle les spectateurs du cinéma, toujours un art jeune et en plein essor, sont agités au fond des salles obscures par une expérience « esthétique » englobante et physiquement bouleversante. Un autre aspect de la réalité est ainsi rendu manifeste, à savoir le fait que les machines envahissent l'expérience et les sensibilités de la modernité. C'est pourquoi Cendrars est convaincu que le cinéma est la dernière Révolution mondiale, et le nouvel « A B C », c'est-à-dire le nouveau langage de l'humanité qui pourra changer la vie. Quant à Apollinaire, son ambition est rien moins que d'inventer le nouvel alphabet idéogrammatique, autrement dit visuel aussi, grâce à ses *calligrammes*, et de réinventer ainsi par ses poèmes-dessins l'écriture aussi bien que la littérature, à l'aube de ce qu'il voyait comme une nouvelle civilisation.

Les manières de « signifier » de la poésie visuelle réinventent ainsi la langue et l'expérience du monde et de la vie. Un tel bouleversement de la littérature et de la culture d'une manière générale pose alors des défis particuliers par rapport à la problématique de la spécificité du langage poétique. Il était donc nécessaire d'examiner cette question d'une manière théorique générale. Dans ce sens, les notions de langage non-conceptuel du poète Yves Bonnefoy, de langage métaphorique et de « métaphore vive » du philosophe Paul Ricœur, éclairent le statut linguistique de la poésie moderne d'une manière qui correspond particulièrement au corpus et à la problématique traités ici, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, la « métaphore vive » correspond à l'ambition de la poésie moderne de réinventer le langage, et encore plus précisément à la théorie de l'image poétique de Reverdy, en tant qu'association inédite, puisqu'elle n'est autre chose que « rapprochement des réalités éloignées ». C'est à ce point que le mérite de Reverdy apparaît clairement, puisqu'il a réussi de cristalliser dans sa réflexion théorique certaines nouvelles tendances de la poésie moderne des années 1910 particulièrement présentes dans les pratiques poétiques d'Apollinaire et de Cendrars, aussi bien que dans ses propres pratiques poétiques. C'est ainsi que la question de l'image poétique dans la poésie moderne intègre cette proposition du langage métaphorique, et en même temps celle de l'invention du langage. L'autre aspect important du langage poétique se profile ensuite comme son caractère non-conceptuel qui se manifeste dans le corpus à travers les dispositifs de la réception corporelle. Cependant, la question de l'image poétique semble être cruciale pour toute cette époque, non seulement puisqu'elle se superpose d'une certaine manière à la question du langage poétique au moment même que les poètes abandonnent leur fonction sociale des gardiens du temple de la langue nationale, et donc de la Nation même,

mais aussi puisque cette problématique la traverse toute entière et se transforme, depuis la disjonction et ruptures absolues chez F.T. Marinetti, à travers la poétique du rapprochement des éléments de réalité éloignées chez Apollinaire, Cendrars et bien sûr, Reverdy, pour se transformer une autre fois dans l'image surréaliste, d'une toute autre logique. C'est sur ce point aussi que la distinction d'avec le surréalisme apparaît clairement, notamment avec l'argument de la *justesse de l'association* chère à Reverdy, et rejetée par les surréalistes. Or, la théorie d'une « vérité métaphorique » de Ricœur fait dépendre celle-ci précisément de la justesse et à la fois de l'éloignement de l'association.

Au-delà de la rupture avec l'esthétique occidentale séculaire de la *mimèsis*, qui a entraînée aussi celle avec la culture (et la métaphysique) chrétienne, manifestée à travers l'imagerie du soleil associé à la tête coupée (le « soleil cou coupé »), la fracture qui caractérise cette époque et ce corpus paraît avoir un lien étroit avec la valorisation du temps présent, de l'expérience, de la vie et de la nouveauté d'une manière générale. Non seulement le fait de manier des fragments et des bribes de la vie contemporaine (« éléments de réalité ») évite d'avoir une limite bien définie et déterminée avec le monde extérieur et permet ainsi à la poésie à la fois d'intégrer et de pénétrer la vie, mais cette disjonction apparaît au cœur même de cette expérience de la réalité en tant que contemporanéité. Ainsi une fracture s'introduit forcément dans la perspective temporelle même de cette « conscience de l'époque », puisque celle-ci est un point de division entre le passé et l'avenir (comme dans « Le Pont Mirabeau »), dans lequel le sujet instaure des rapports uniques entre différentes époques et différents temps. Ce regard philosophique de Giorgio Agamben sur la fracture du contemporain éclaire donc l'ambition des poètes modernes de participer à la création de leur propre temps. Cela me paraît être un argument majeur de la poétique du réel dans ce corpus et à la fois celui de la modernité poétique d'une manière générale. Cet aspect de la « création du temps » provient également du fait que la réalité de la vie n'est plus quelque chose qui préexiste à l'acte poétique de la création, mais coïncide avec celui-ci, lui permettant d'imposer l'œuvre d'art comme une « réalité » indépendante et ainsi de rejoindre et d'influencer la vie même.

L'art et la poésie ont besoin de ne pas perdre complètement de vue toute réalité extérieure, mais aussi celui de s'imposer à celle-ci avec force. Toutes deux, ces dynamiques opposées coexistent dans la poétique de la réalité étudée ici, laquelle est ainsi également une mise en cause radicale du réalisme. Nous avons besoin du rêve pour échapper à la réalité et de l'action pour essayer de la transformer, mais les poétiques du réel qui résurgissent dans le cours du XXe siècle et jusqu'à la poésie contemporaine du nôtre, nous rappellent notre être au monde,

par un acte de la création du langage, de la naissance d'une parole parlante face à l'inconnaissable et à l'indéfini du monde réel. La parole poétique apparaît alors comme une opportunité pour sortir de nos habitudes culturelles et linguistiques et faire expérience de la réalité. Ceci me paraît être aujourd'hui d'une importance particulièrement « po-éthique », puisque l'« irréalité » qui appartenait à d'autres époques à la poésie et aux autres arts, dans la notre est devenue un pouvoir oppressif publicitaire et propagandiste, si déjà ce n'est désormais la même chose. Situation que déjà Guy Debord réunissait sous sa notion de *spectacle*, qui est « le cœur de l'irréalisme de la société réelle », en tant qu' « inversion concrète de la vie » et « le mouvement autonome du *non-vivant*[26] ». Une autre caractéristique de la poétique de la réalité d'Apollinaire, de Cendrars et de Reverdy me paraît aujourd'hui être d'une actualité, voire je dirai d'une urgence encore plus grande, et c'est un intérêt très intanse porté, au sein de cette lignée withmanienne et nietzschéenne, à la vie, qui se trouve aujourd'hui de plus en plus flétrie par les intérêts de l'« économie ».

[26] Guy Debord, *La Société du spectacle*, in *Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2006, pp. 766-767.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

1. Apollinaire, Guillaume, *Les Peintres cubistes*, coll. Miroirs de l'Art », Hermann, Paris 1965.
2. Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, bibliographie et notes par M. Adéma et M. Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965.
3. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd., par P. Caizergues et M. Décaudin, Bibilothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991.
4. Cendrars, Blaise, *Tout autour d'aujourd'hui*, *tome XI : Aujourd'hui*, Denoël, Paris, 2005.
5. Cendrars, Blaise, *Du monde entier au cœur du monde, poésies complètes*, édition établie par Claude Leroy, *Poésie*/Gallimard, Paris, 2006.
6. Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes*, tomes I et II, éd. par E.-A. Hubert, Flammarion, Paris, 2010.
7. Reverdy, Pierre, *Plupart du temps, 1915-1922*, *Poésie*/Gallimard, Paris, 2004.

Autres ouvrages ou articles des auteurs du corpus :

1. Apollinaire, Guillaume, « A travers le salon des indépendants », *Montjoie !*, 18 mars 1913, supp. au n. 3, numéro spécial consacré au Salon des indépendants.
2. Apollinaire, Guillaume, « Du sujet dans la peinture moderne », in *Soirées de Paris*, n. 1, février 1912.
3. Apollinaire, Guillaume, *Lettres à Madeleine : Tendre comme le souvenir*, éd. Revue et augmentée par Laurence Campa, Gallimard, Paris, 2005.
4. Cendrars, Blaise, *Aujourd'hui*, Denoël, Paris, 1987.
5. Cendrars, Blaise, *Bourlinguer*, folio, Denoël, Paris, 1948.
6. Cendrars, Blaise, *L'homme foudroyé*, Denoël, Paris, 1945.
7. Cendrars, Blaise, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, in *TADA, tome 7*, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Denoël, Paris, 2003.

8. Cendrars, Blaise, *La main coupé,* Folio, Denoël, Paris, 1946.
9. Cendrars, Blaise, *Le lotissement du ciel*, Folio, Gallimard, Paris, 2011.
10. Cendrars, Blaise, *L'Homme foudroyé*, folio, Denoël, Paris, 1945.
11. Cendrars, Blaise, *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Denoël, Paris, 2001.
12. Cendrars, Blaise, *Tout autour d'aujourd'hui, tome 11*, textes présentés et annotés par Cl. Leroy, Denoël, Paris, 2005.
13. Cendrars, Blaise, *Tout autour d'aujourd'hui, tome 7*, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Denoël, Paris,2003.
14. Reverdy, Pierre, *Note éternelle du présent*, Flammarion, Paris, 1973.

Ouvrages et articles critiques sur les auteurs du corpus :

1. Audet, Jacques, « 'L'acier des minutes' : le temps dans un poème de Pierre Reverdy », in Études françaises, vol. 33, n° 2, 1997, p. 91-109.
2. Audin, Marie-Louise, « Prose du Transsibérien : une stratégie de l'analogie », in *Cendrars, l'aventurier du texte*, éd. de J. Bernard, Presses Universitaires du Grenoble, 1992.
3. Becker, Annette, *La grande Guerre d'Apollinaire, un poète combattant*, texto, Editions Tallandier, Paris, 2014.
4. *Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par M. Mannol, Paris, Denoël, 1952.
5. Bober, Robert et Dumoyet, Paul, *Reverdy*, (Film de la série *Un siècle d'écrivains*), France 3, VF films, Paris 1998.
6. Bohn, Willard, *Modern visual poetry,* University od Delaware Press, 2001.
7. Boschetti, Anna, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918),* Seuil, Paris, 2001.
8. Brunel, Pierre, *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*, PUF écriture, PUF, Paris, 1997.
9. Campa, Laurence, *Guillaume Apollinaire*, biographies *nrf* , Gallimard, Paris, 2013.
10. Campa, Laurence, *L'Esthétique d'Apollinaire*, collection „Esthétique", SEDES, Paris, 1996.

11. Cohen, Nadja, « *La Bréhatine*, un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire », in *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, sous la dir. de N. Cohen *et ali*, Nouveau monde édition, 2012, pp. 75-90.
12. Collot, Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, n°46, 1982, pp. 41-58.
13. Collot, Michel, *L'horizon de Reverdy*, éditions Rue d'Ulm, Paris, 1981.
14. Décaudin, M., *Notice* de *La Bréhatine*, in Apollinaire, *Œuvres en prose, tome I*, NRF Pléaide, Gallimard, Paris, 1977.
15. Décaudin, Michel, *Apollinaire*, Librairie Générale Française, Paris, 2002.
16. Décaudin, Michel, « Petites clartés pour une sombre querelle », in *Simultanéisme/Simultanéita, Quaderni del Novecento Francese*, n. 10, Bulzoni-Nizet, Rome, 1987.
17. Décaudin, Michel, *Crise des valeurs sybolistes, vingt ans de la poésie française*, Slatkine, Genève, 1981.
18. Dickow, Alexandre, *Le Poète en personnes : mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob*, thèse de doctorat soutenue en 2011, réalisée en cotutelle (Paris VIII/Rutgers University), sous la direction de Christian Doumet et de Derek Schilling.
19. Durry, Marie-Jeanne, *Alcools*, t. III, SEDES, Paris, 1964.
20. Flückiger, Jean-Carlo, « La Tête à couper », in *Blaise Cendrars, un imaginaire du crime*, sous la dir. de David Martens, L'Harmattan, Paris, 2008.
21. Flückiger, Jean-Carlo, « Portrait de l'autre en Charlot » in *Portraits de l'artiste*, Minard-Lettres modernes, « Blaise Cendrars » n. 5, 2003, p. 91-114.
22. Fongaro, Antoine, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*, Honoré Champion, Paris, 2008.
23. Hubert, Etienne-Alain, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire le surréalisme*, Klincksieck, Paris, 2009.
24. Le Quellec Cottier, Christine, « L'Autofiction : Variations génériques et discursives » in *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, dir. par Joël Zufferey, Acad. Bruylant, 2012.
25. Le Quellec Cottier, Christine, *Devenir Cendrars. Les années d'apprentissage*, Champion, Paris, 2004.
26. Lentengre, Marie-Louise, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Jean-Michel Laplace, Paris, 1996.

27. Leroy, Claude, *Dans l'atelier de Cendrars*, Champion, Paris, 2011.
28. Leroy, Claude, *La main de Cendrars*, Presses universitaires du septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1996.
29. Ortel, Philippe, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », in *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, Sous la dir. de N. Cohen *et ali*, Nouveau monde édition, 2012, pp. 28 et 30.
30. Para, Jean-Baptiste, *Pierre Reverdy*, CulturesFrance, Ministère des Affaires étrangères, 2006.
31. Pintiaux, Alice, « Un début dans la vie : Le voyage en Russie de Blaise Cendrars », *Slavica occitania* n. 14, Toulouse, 2002.
32. *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, sous la dir. de N. Cohen *et ali*, Nouveau monde éditions, 2012.
33. Rouveyre, André, *Apollinarianes*, NRF, Gallimard, Paris, 1938.
34. Sidoti, Antoine, *Genèse et dossier d'une polémique : La Prose du Transsibérien, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay*, Archives des lettres modernes, Paris, 1987.
35. T'Serstevens, Albert, *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Denoël, Paris, 1972.

Bibliographie générale :

1. Abbott, H. Porter, *« Narrativity »* in Hühn, Peter *et al.* (eds.) : *The Living Handbook of Narratology*, Université de Hambourg. Année pas spécifiée.
2. Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, trad. G. Macé, éditions Christian Bourgois, Paris, 1998.
3. Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Payot & Rivages, Paris, 2008.
4. Albert-Birot, Pierre, *Poèmes à l'autre moi*, Poésie/Gallimard, Paris, 2004.
5. Alferi, Pierre, *Kub or*, avec des photographies de Suzanne Doppelt, Editions P.O.L., Paris, 1997.
6. Aquien, Michèle, « Epique », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la dir. de Michel Jarrety, PUF, Paris, 2001.
7. Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Folio Gallimard, 1926/1953.
8. Arrasse, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, 1987.

9. Audi, Paul, *L'ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, L.G.F, 2003.
10. Auerbach, Erich, *Mimesis*, Nolit, Belgrade, 1978.
11. Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant* suivi de *L'Instant poétique*, Stock, 1966.
12. Bachelard, Gaston, *La Dialectique de la durée*, PUF, 1950.
13. Barbusse, Henri, *Le feu*, Flammarion 1916.
14. Barbusse, Henri, *Le feu*, la traduction en serbe, *Oganj*, Obelisk, Beograd, 1980.
15. Barthes, Roland, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Essais Seuil, 1982.
16. Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Hermann, 1968.
17. Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Bouquins Robert Lafont, 1980.
18. Bayard, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Minuit, 2012.
19. Bénichou, Paul, *L'Ecole du désenchantement, Romantismes français tome II*, Quarto Gallimard, 2004.
20. Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (Dernière version de 1939), in *Œuvres III*, folio Essais, Gallimard, 2000.
21. Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, « tel » Gallimard, 1974.
22. Bergson, Henri, *Durée et simultanéité*, PUF, Quadrige, 2009.
23. Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF-Quadrige
24. Bertrand, Aloysius, *Gaspar de la Nuit*, Mille et une nuits, 2003.
25. Bloch, O. et von Wartburg, W., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, Quadrige, 2004 (1932).
26. Blondel, Eric, *Nietzsche, le corps et la culture*, L'Harmattan, 2006.
27. Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990.
28. Bosseur, Jean-Yves, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Minerve, 2010.
29. Breton, André, *Le manifeste du surréalisme*, folio Essais, Gallimard, 1985.
30. Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, N.R.F. Gallimard, 1928.
31. Breton, André, *Les pas perdus*, Gallimard, 1924.
32. Briolet, Daniel, *Lire la poésie française du XXe siècle*, Dunod, Paris, 1995.
33. Castin, Nicolas, *Sens et sensible dans la poésie moderne et contemporaine*, PUF « écriture », 1998.
34. Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, folio, Gallimard, 1952.
35. Char, René, *Œuvres complètes*, Pléiade, NRF, 1983.

36. Claudel, Paul, *L'Art poétique, Poésie*/Gallimard, 1984.
37. Cocteau, Jean, *Le Cap de Bonne-Espérence,* suivi de *Discours du Grand Sommeil,* Poésie/Gallimard, 1925/1967.
38. Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
39. Collot, Michel, « L'Autre dans le même » in *Poésie et alterite,* actes du colloque, textes recueillis et présentés par M. Collot et J.-C. Mathieu, Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1990.
40. Collot, Michel, « Le sujet lyrique hors de soi » in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996.
41. Collot, Michel, *L'horizon fabuleux, tome II, XXe siècle*, Corti, 1988.
42. Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll.« Ecriture », Paris, 1989.
43. Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Hachette Supérieur, 1992.
44. Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, « Points », Seuil, 1998.
45. Courtay, Jean-Paul, *La Poésie lettriste*, Seghers, Paris, 1974.
46. Dachy, Marc, *Dada & les dadaïsmes*, folio Esais, 2011.
47. *De ligne en ligne*, n° 11, BPI Centre Pompidou, 2013.
48. Debord, Guy, *La Société du spectacle*, in *Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2006.
49. Degand, Léon, *Langage et signification de la peinture*, coll. « Diagonales », Editions Cercle d'Art, Paris, 1988.
50. Deleuze, Gilles *Logique du sens*, coll. « Critique », Minuit, Paris, 1969.
51. Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, coll. « Critique », Minuit, 1985.
52. Dessons, Gérard, *Introduction à l'analyse du Poème*, Bordas, Paris, 1991.
53. Dessons, Gérard, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Dunod, Paris, 1995.
54. *Dictionnaire de poésie depuis Baudelaire*, sous la dir. de Michel Jarrety, PUF, 2001.
55. *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat Larousse, 2011, coll. Grands Dictionnaires Larousse.
56. Domecq, Jean-Philippe, *Artistes sans art ?*, éditions Esprit, 1994.
57. Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Klincksieck, Paris, 2004.
58. Doumet, Christian, *Pour affoler le monstre*/Boddaert, François, *Propos et billevesées d'un entrepreneur de poésie*, éditions Obsidiane, 1997.
59. Dragojević, Srđan (réalisateur), film *Pretty village, pretty flames* (1996).

60. Dubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
61. Ducat, Philippe, *Le langage*, coll. Philo-notions, éditions Ellipses, 1995.
62. Eco, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Le Livre de poche, Grasset, 1985.
63. *Effacement de la poésie ?, Littérature* n. 156, revue trimestrielle, décembre 2009.
64. Ego**,** Renaud, **«** A la première main du pluriel », *La pensée de midi*, Actes Sud, 2002/2 (N° 8).
65. *Encyclopédie Universalis*, t. 19, « réalité », éditions de l'Encyclopédie Universalis, Paris 1996.
66. Epstein, Jean, *La poésie d'aujourd'hui*, La Sirène, Paris, 1921.
67. ET IN FABULA PICTOR : Peintres-écrivains au XXe siècle, sous la dir. de Florence Godeau, Kimé, Paris, 2006.
68. Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XXe siècle, arts et littérature (1905-1930)*, Flammarion, 2010.
69. Fauchereau, Serge, *Le Cubisme : une révolution esthétique*, Flammarion, Paris, 2012.
70. *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996.
71. Fresnault-Deruelle, Pierre, *L'Intelligence des affiches*, Pyramyd, 2011.
72. Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Denoël/Gonthier, Paris, 1976
73. Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. de M.-F. Demet, L.G.F., Paris 1999.
74. Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, folio, Gallimard, 1917-1936.
75. Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. Par M.-D. Popelard, « Folio Essais», Gallimard, 2006.
76. Gourmont, Remy de, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900.
77. Grandhomme, Jean-Noël, *La Première Guerre mondiale en France*, Editions Ouest-France, Rennes, 2009.
78. Grossman, Evelyne, *La Défiguration : Artaud – Beckett – Michaux*, Minuit, 2004.
79. *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIXe – XXe siècles*, Vol. III, dirigé par P. Berthier et M. Jarrety, PUF, 2006.
80. *Histoire du corps*, sous la dir. D'A.Corbin, J.-J. Courtine, Georges Vigarello, tome 3, Seuil, 2005.
81. Holzhey, Magdalena, *De Chirico*, Taschen GmbH, Köln, 2005.
82. Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, L.G.F, 2004.

83. Iser, Wolfgang, *L'Acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Mardaga, Bruxelles, 1976.
84. Jackson, John E., *La poésie et son autre*, Corti, 1998.
85. Jacob, Max, *Le Cornet à dés*, Poésie/Gallimard, 2003.
86. Jacob, Max, *Le Laboratoire central*, Poésie/Gallimard, 1960.
87. Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, trad. de N. Ruwet, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
88. Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.
89. Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Cl. Maillard, Gallimard, 1978.
90. Jenny, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002.
91. Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, folio Essais, Gallimard, 1997.
92. Jorion, Paul, *Comment la vérité et la réalité furent inventées*, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, Gallimard, 2009.
93. José, Pierre, *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, Genève, 1987.
94. José, Pierre, *L'univers surréaliste*, Somogy, 1983.
95. Kahnweiler, Daniel-Henri, *Confessions esthétiques*, Gallimard, Paris, 1963.
96. Kibédi Varga, Aron, *Les Constantes du poème*, Paris, Picard, 1980.
97. Kiš, Danilo, *Po-etika*, coll. Delo, Nolit, Belgrade, 1971.
98. Kovač, Nikola, *Upitna misao*, Prosveta, Belgrade, 1980.
99. Lacomme, Daniel, *Figuration & abstraction dans le dessin et la peinture*, Bordas, Paris, 1994.
100. Lamartine, *Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques*, L.G.F., Paris, 2006.
101. *Le Lecteur*, textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros, Flammarion, 2002.
102. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008.
103. Le Rider, Jacques, *Nietzsche en France, de la fin du XIXe siècle au temps présent*, PUF, Paris, 1999.
104. *Le temps*, textes choisis et présentés par Alban Gonord, Flammarion, Paris, 2001.
105. Leopardi, Giacomo, *Canti*, Oscar Mondadori editore, Milano, 1987.

106. Lista, Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983.
107. Lista, Giovanni, *Futurismes : manifestes, documents, proclamations*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
108. *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Essais Seuil, 1982.
109. Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, collection U, Armand Collin, Paris, 2004.
110. Maldiney, Henri, *L'Art, l'éclair de l'être*, éd. de Comp'act, 1993.
111. Maldiney, Henri, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Encre marine, 1993.
112. Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie Gallimard, 2003.
113. Mallarmé, Stéphane, *Poésie et autres textes*, L.G.F, 2005.
114. Mallarmé, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Gallimard, 1914, sans pagination.
115. Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, folio essais, Gallimard, 1965.
116. Marinetti, F.-T., *La guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di « Poesia », Milano, 1915.
117. Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Corti, 2000.
118. Merleau-Ponty, Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Gallimard, 1996 et 2009.
119. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, „Tel" Gallimard, 1945.
120. Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, 1960.
121. Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier poche, 1982.
122. Meschonnic, Henri, *Modernité, Modernité*, folio essais, Gallimard /Verdier, 1988.
123. Miquel, Pierre, *Les poilus*, Plon, 2000.
124. *Modern Times. Literary change*,par équipe MDRN, Peeters, Louvain, 2013.
125. Mornin, Françoise, *Le Collage : un art du XXe siècle*, Fleurus, Paris, 1993.
126. Murat, Michel, *Le surréalisme*, L.G.F., 2009.
127. Nietzsche, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par G. Bianquis, Flammarion, 2006.

128. Nietzsche, F., *Œuvres philosophiques complètes II*, trad. par P. Rouch, NRF Gallimard, 1990.
129. Nietzsche, Friedrich, « Le Cas Wagner » et « Nietzsche contre Wagner », in *Œuvres philosophiques complètes*, tome VIII, NRF Gallimard, 1974.
130. *Paroles des poilus, lettres et carnets du front 1914-1918*, Radio France, 1998.
131. Péninou, Georges, « Du laconisme de l'affiche », *Degrés*, n. 60-61, Bruxelles, 1990.
132. Pinson, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie*, Champ Vallon, Seyssel, 2013.
133. *Poésie et altérité*, actes du colloque de juin 1988, sous la dir. de M. Collot et J.-C. Mathieu, PENS littérature, Presses de l'E.N.S., Paris, 1990.
134. Polizzotti, Mark, *André Breton*, Gallimard, 1995.
135. Ponge, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.
136. Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain. 3. Le point de départ*, Librairie Plon (Agora Pocket), 1964.
137. Poulet, Georges, *La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*, PUF Ecriture, 1980.
138. Prigent, Christian, *A quoi bon encore des poètes ?*, éditions P.O.L., 1996.
139. Prigent, Christian, *La Vie moderne*, P.O.L, 2012.
140. Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu*, t. IV., « Pléiade » NRF, Gallimard, Paris, 1989.
141. Quintyn, Olivier, « Du collage au remix : création, recyclage et remédiation », *De ligne en ligne*, n° 11, BPI Centre Pompidou, Paris, 2013.
142. Quintyn, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, éd. Al Dante, 2007.
143. Rancière, Jacques, *Aesthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Editions Galilée, coll. "La philosophie en effet", 2011.
144. Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, 1940.
145. Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Points, Seuil, 1964.
146. Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, « Points », Seuil, 1975.
147. Ricœur, Paul, *Temps et récit*, trois tomes, « Points », Seuil, 1983-1985.
148. Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité* sous la dir. de G. Genette et Tz. Todorov, Seuil, 1978.
149. Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983.
150. Rimbaud, Arthur, *Œuvre-Vie*, édition du centenaire établie par A. Borer, Arléa, Paris, 1991.

151. Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique*, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003.
152. Rosset, Clément, *Le Réel et son double*, folio Essais, Gallimard, 1976.
153. Rosset, Clément, *Le réel : traité de l'idiotie*, Minuit, 2004.
154. Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, éd. de J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1990.
155. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, folio Essais, Gallimard, 2008.
156. Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tome I, trad. par Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912 (6e éd.).
157. Spire, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1949.
158. Starobinski, Jean, « Les cheminées et les clochers », *Magazine littéraire* n° 280, septembre 1990.
159. Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, coll. Art et Artistes, Gallimard, 2004.
160. Supervielle, Jules, *Le forçat innocent*, Poésie/Gallimard, 1934.
161. *Surréalisme*, n°1, octobre 1924, revue dirigée par Yvan Goll.
162. Szendy, Peter, *A Coup de poings, la ponctuation comme expérience*, Minuit, 2013.
163. Taylor, Brendan, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2005.
164. Tomas, Jean-Jacques, *La Langue la poésie, essais sur la poésie française contemporaine*, problématiques, Presses Universitaires de Lille, 1989.
165. Tosatto, Guy, Introduction, in *L'Ivresse du réel, l'objet dans l'art du XXe siècle*, exposition conçue et organisée par Guy Tosatto, Edition de la Réunion des musées nationaux/Carré d'Art, Nîmes, 1993.
166. Tzara, Tristan, *Découverte des arts dits primitifs*, Hazan, Paris, 2006.
167. Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo, 106 poesie (1914-1960)*, Mondadori, Milano, 1966.
168. Vadé, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, 1996.
169. Valéry, Paul, *Variété II*, NRF Gallimard, 1930.
170. Verhaeren, Emile, *Les villes tentaculaires*, Gallimard, 2006.
171. Vešović, Marko, *The Polish Cavalry*, translated from Bosnian, Croatian, Serbian and Montenegrin into English by O. Hadžiselimović and Z. Radeljković, Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo, 2011.
172. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Editions de Brunhoff, 1886.

173. Virilio, Paul, *La Vitesse de libération*, Galilée, 1995.
174. Wald-Lasowski, Patrick, *Guillotinez-moi !*, coll. « Cabinet de lettrés », Gallimard, 2007.
175. Wall-Romana, Christophe, « Une source du verset moderne : le cinéma muet », in *Études littéraires*, vol. 40, n° 1, 2009.
176. Wall-Romana, Christophe, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, New York, 2013.
177. Whitman, Walt, *Feuilles d'herbe (1855)*, trad. par E. Athenot, José Corti, 2008.
178. Whitman, Walt, *Feuilles d'herbe*, traduit par Jacques Darras, poésie/Gallimard, Paris, 2002.